



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
Storia delle Arti e dello Spettacolo

CICLO XXXVI

*"Un fluido potentissimo elaborato dalla tecnica del pensiero odierno".
Aspirazioni e contraddizioni del modernismo fotografico italiano
fra le due guerre*

Settore Scientifico Disciplinare
L-ART/03

Dottoranda

Dott.ssa Cristiana Sorrentino

Tutor

Prof.ssa Tiziana Serena

Coordinatrice

Prof.ssa Cristina Jandelli

*Salvo eventuali più ampie autorizzazioni dell'autore, la tesi può essere liberamente consultata e può essere effettuato il salvataggio e la stampa di una copia per fini strettamente personali di studio, di ricerca e di insegnamento, con espresso divieto di qualunque utilizzo direttamente o indirettamente commerciale.
Ogni altro diritto sul materiale è riservato.*

Indice

Introduzione

Indice delle illustrazioni al testo

Parte prima. Saggio

Cap. 1: Il modernismo fotografico italiano come spazio teorico e campo dialettico

- 1.1. Modernismo, modernismi, modernità
- 1.2. La prospettiva sociologica
- 1.3. Dialettica del modernismo fotografico
 - 1.3.1. “Nel senso intimo di questa contraddizione sta la sua modernità”
- 1.4. Il dibattito storiografico
- 1.5. Le riviste: il modernismo a prova di laboratorio
- 1.6. Il libro fotografico: una soluzione moderna

Cap. 2: Scrivere sullo “specifico fotografico”

- 2.1. Premessa
- 2.2. Il fotografo come autore
 - 2.2.1. Il fotografo moderno
- 2.3. Soggetti moderni
 - 2.3.1. Usi moderni della fotografia
- 2.4. Un “universo che era chiuso alla nostra vista”: la visione moderna
 - 2.4.1. “Una vista indipendente, astratta, disumana”
- 2.5. “La fotografia valorizza la vita”
 - 2.5.1. L’“occhio di vetro” tra fotografia e cinema
- 2.6. La fotografia moderna come materia d’arte e di spirito

Cap. 3: Autori, temi e modelli del modernismo fotografico italiano

- 3.1. La fotografia dei dilettanti
- 3.2. A partire da *Otto fotografi italiani d’oggi* (1942)
- 3.3. L’annuario “Luci ed ombre” del 1929
 - 3.3.1. Una rilettura di *Una rampa elicoidale alla Fiat*
- 3.4. La sintesi
 - 3.4.1. “Un tocco, un accenno, non altro”
- 3.5. Il punto di vista
- 3.6. La modernità si mostra
 - 3.6.1. “Fotografie-modello”

- 3.7. L'esperienza visiva dello spazio urbano
 - 3.7.1. Oltre lo spazio urbano: il diario di viaggio fotografico
- 3.8. "La realtà è bandita": la fotografia pubblicitaria

Appendice

- 1.1. Elenco delle riviste consultate
- 1.2. Tabelle: i fotografi italiani nelle riviste internazionali

Conclusioni

Bibliografia

Ringraziamenti

Parte seconda. Antologia di testi

- 1.1. Premessa
- 1.2. Strumenti di confronto: il contesto italiano
- 1.3. Strumenti di confronto: il contesto internazionale

Parte terza. Catalogo delle immagini

- 1.1. Avvertenze
- 1.2. Indice delle tavole fuori testo
- 1.3. Elenco degli autori in catalogo
- 1.4. Profili biografici degli autori

Introduzione

L'idea alla base della ricerca si è sviluppata a partire da alcune domande di fondo intorno a un periodo della storia della fotografia italiana ancora tutto da indagare, considerando, oltretutto, l'appropriazione relativamente recente del termine “modernismo” nella storiografia artistica nazionale e il suo raro utilizzo nell'ambito più proprio degli studi fotografici. Tra le due guerre, la mancanza di un movimento fotografico che traini, con intenti e risultati programmatici, le esperienze visive del moderno attraverso le istanze d'avanguardia – su modello del Bauhaus in Germania, del Surrealismo in Francia, del Costruttivismo in Unione Sovietica e via dicendo – ha lasciato dunque finora disattesa la possibilità di approfondire una ricerca storico-critica sulla definizione di modernismo fotografico nel nostro paese. Cosa accade, dunque, in Italia mentre in Europa e nella cultura fotografica internazionale si elaborano le idee della Nuova visione, della Nuova oggettività e così via? In quale misura esse vengono accolte e rielaborate? Quale tipologia di fonti è necessario interrogare e quale genere di domande è fondamentale sottoporre a esse?

Nel panorama italiano emerge un'assenza di studi organici sul tema e un approccio più che altro frammentario, volto principalmente all'indagine di casi-studio su pochi autori – per esempio Stefano Bricarelli, Federico Vender, Bruno Stefani e Vincenzo Balocchi – , singole vicende – soprattutto legate all'aspetto più tecnicamente sperimentale della pratica fotografica degli anni Venti e Trenta e alla produzione di regime – o specifici contesti geografici come quello torinese. In tale contesto, è soprattutto la storiografia internazionale (Witkovsky, 2007; Morris Hamburg / Phillips, 1989; Bajac / Chéroux 2012; Lugon 1997) ad aver suggerito metodologie efficaci e condivisibili attraverso le quali affrontare la sfida per una definizione complessa di modernismo come problema fotografico, sulla base di alcune fondamentali consapevolezze preliminari.

In primo luogo, la duttilità del concetto stesso di modernità, “un fluido potentissimo” (Tinti, 1931) irriducibile a categorie estetiche, figurative e interpretative determinate *a priori* e difficile da circoscrivere teoricamente. In secondo luogo, l'esigenza di un confronto il più possibile interdisciplinare con il tema, che integri agli strumenti e ai metodi della storia della fotografia e della storia dell'arte quelli propri di altri settori (come la sociologia, la letteratura e la storia del cinema), per muoversi in un contesto ampio in cui i linguaggi espressivi e gli ambiti di ricerca dialogano e si contaminano. Inoltre, la necessità di integrare la bibliografia secondaria sia sul piano dell'analisi della cultura visiva del periodo in esame nei contesti di produzione, circolazione e sedimentazione delle fotografie, sia su quello del dibattito critico

legato a quelle che Giuseppe Turrone definirà le “teorie dello specifico fotografico” (Turrone, 1959). Il dibattito, va specificato, si compone di contributi diversi per qualità e importanza, talvolta di brillante lucidità critica, ma per lo più frammentari e ripetitivi, puramente retorici e spesso privi di analisi su singole opere e autori.

Il necessario e fondativo lavoro di investigazione e di scavo sulle fonti primarie, “alla costante ricerca di tracce di significato” (Frisby, 1992), si è concentrato soprattutto sulle riviste, in cui i prodotti visivi e intellettuali del modernismo italiano e internazionale si diffondono in maniera prevalente e capillare. È su questo tema che mancano, d’altra parte – e con la sola valida eccezione dell’approfondimento sugli annuari “Luci ed ombre” (Costantini / Zannier 1987) – degli studi aggiornati e sistematici che possano indagare l’importante valore iconotestuale e interculturale di queste fonti. L’analisi di numerosi periodici specializzati in fotografia e in altri ambiti disciplinari, che costituiscono il nucleo di questa ricerca (insieme, naturalmente, ad altre tipologie di fonti come i cataloghi delle mostre e i libri fotografici, oltre che a una serie di preziose fonti d’archivio), hanno consentito di riflettere sul tema della circolazione dei testi figurativi in termini quantitativi, come dato in sé significativo e con la mappatura di un rilevante numero di sodalizi, mostre e libri, e qualitativi. Ciò ha permesso un’interpretazione storico-critica che contrappone a una lettura iconografica del singolo oggetto fotografico un approccio rizomatico ai processi culturali da cui esso si è generato e diffuso *in relazione* a tutti gli altri.

La centralità data in questa ricerca alla fotografia “diretta” e d’autore è funzionale, dal punto di vista del metodo, a individuare la peculiarità dei temi e la rete di modelli che si definisce intorno alle esperienze dei fotografi e delle fotografe. Tra anni Venti e Trenta, ma soprattutto in questi ultimi, in cui il portato modernista viene accolto in modo più evidente e organico negli spazi critici e creativi della cultura fotografica nazionale, autori e autrici sottopongono a verifica i propri linguaggi misurandosi con i modelli di riferimento europei e internazionali, più o meno manifesti o dichiarati, ma comunque costantemente interiorizzati nel loro pensiero visivo. Tale criterio tradizionale, volto a focalizzare il tema dello scambio tentando di individuare, via via, anche aspetti da potersi considerare originali e di matrice propriamente italiana, lascia però inevitabilmente da parte altri contesti di produzione, ponendo in secondo piano il ruolo svolto da pratiche e tendenze in quei decenni altrettanto rilevanti. Tra di esse vi sono certamente le vicende del Futurismo, il complesso tema del fotomontaggio, la fotografia scientifica, il ruolo delle immagini fotografiche nelle retoriche del regime fascista (e all’interno del contesto politico più generale, anche nelle eventuali relazioni con le vicende culturologiche

che attraverso la Germania), oltre che le iconografie, gli stili e i rapporti culturali da esso favoriti o censurati.

La tesi si struttura in tre parti. La prima, in forma di saggio composto di tre capitoli, restituisce, attraverso l'analisi delle relazioni tra fonti figurative e testuali, oltre che un approfondimento sui principali temi emersi dal dibattito para-teorico, un'idea polisemica di modernismo, da indagare nel rapporto con il concetto di tradizione artistica e alla luce delle ibridazioni che il linguaggio fotografico istituisce con altre forme espressive e creative. La scelta, quantomeno in questa sede, di articolare il testo soprattutto per affondi tematici paga il prezzo di una frammentazione narrativa di alcune vicende autoriali, collocate in parti diverse dello scritto e dunque non immediatamente intelleggibili sul piano diacronico. Analogamente, e soprattutto nel terzo capitolo del saggio, l'esigenza di equilibrare l'analisi dei temi a quella dei contesti, con i loro eventi che si svolgono in parallelo, causa – in alcuni passaggi – un'alternanza meno omogenea di questioni di carattere stilistico, pratiche diverse, spazi di definizione e circolazione delle opere, rendendo per certi versi inevitabili alcune ridondanze e ripetizioni. La prima sezione si conclude con una breve appendice, che comprende un elenco di tutte le riviste consultate (con le relative consistenze) e due tabelle che riportano le opere di autrici e autori italiani pubblicate sulle riviste estere oggetto di questo studio; mentre sarebbe stato pressoché impossibile rendere conto delle fotografie di autori internazionali comparse sulle pagine delle riviste italiane.

La seconda parte presenta un'antologia ragionata di testi critici di ventiquattro autori, datati dal 1929 al 1939, con lo scopo di mettere in luce la pluralità di voci e opinioni espresse in Italia sul tema del moderno in fotografia – nella vitalità di un dibattito che, in quel decennio, si organizza con maggiore consapevolezza –, oltre che il contributo di alcune personalità di fotografi-scrittori, con poche eccezioni, particolarmente attivi sul piano letterario, ma il cui pensiero non è stato finora restituito nella sua organicità.

La terza parte, infine, raccoglie, in forma di catalogo (pensato per coppie di fotografie da fruire sulla doppia pagina), una selezione di immagini tratte principalmente dalle fonti periodiche, dunque prive di informazioni precise sulle datazioni dei negativi o delle stampe originali e, solo in alcuni casi, dagli archivi personali degli autori a cui è stato possibile accedere. La selezione di oltre settanta autori e autrici, le cui opere sono state messe in relazione secondo criteri formali e iconografici, anche in merito a una serie di temi e soluzioni figurative particolarmente significative, intende restituire un resoconto visivo del modernismo italiano che prenda in considerazione l'eterogeneità di approcci – delle figure più autorevoli, ma anche di quelle meno conosciute, parimenti interessanti – che hanno contribuito a definirlo

nella sua dimensione figurale. Tale scelta propone di ridiscutere la tendenza storiografica all'iconizzazione delle fotografie più note, solitamente una rosa limitata e ripetitiva, di un'altrettanto limitata rosa di autori, per aprire uno spazio di problematizzazione in cui l'interpretazione del moderno si esprime nella sua complessità e, insieme, nelle sue possibili e legittime contraddizioni.

Sebbene il modernismo come problema teorico ed estetico debba essere considerato, nel suo rapporto con la fenomenologia della modernità, nelle sue innumerevoli specificità (ovvero nelle varie forme di modernismi), sfuggendo a qualsiasi tentativo di definizione univoca che possa appiattirne il portato storico e culturale, in questo saggio il termine verrà adoperato generalmente al singolare, presupponendo, ogni qualvolta se ne farà uso, che una generalizzazione del suo significato è ormai da ritenersi inadeguata in merito all'incidenza che esso detiene nella storia della fotografia italiana e internazionale.

È doverosa, per ultimo, una precisazione sul linguaggio. Esso tenta il più possibile di utilizzare, evitando il maschile sovraesteso, il genere femminile ove necessario, come sarebbe corretto fare nel rispetto della grammatica italiana, seppur nella consapevolezza dei limiti di una produzione saggistica che ancora necessita di individuare soluzioni opportune e funzionali in merito, oltre che nella quasi mancanza di opere e notizie relative alle fotografe, le cui biografie esigono di essere riportate a galla.

Inoltre, si specifica che:

- per la prima parte, nelle note a piè di pagina del saggio, i contributi presenti in antologia si distinguono per la presenza di un asterisco che anticipa il cognome dell'autore e la data di pubblicazione del contributo.
- nel saggio, oltre alle illustrazioni al testo, sono presenti anche dei riferimenti alle immagini del catalogo, alle quali si rinvia con la dicitura "cat." seguita dal rispettivo numero.
- per il catalogo, le didascalie relative a ciascuna fotografia, nel caso di opere rintracciate sulle riviste, riportano tutte le informazioni relative alla loro pubblicazione, dunque alla loro circolazione in ambito nazionale e internazionale.

Indice delle illustrazioni al testo

Fig. 1 Alfredo Ornano, *Ritratto*. Riproduzione fotomeccanica in “Annuario della fotografia artistica”, 1922-1923, tav. X.

Fig. 2. Achille Funi, *Maternità*, 1921. Olio su tela, 100,5 × 91 cm. Collezione privata.

Fig. 3. Carlo Wulz, *Mia figlia Marion*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed ombre”, 1926, tav. XLV. Fotografia pubblicata anche in “Il Corriere fotografico”, n. 11, novembre 1926, s.p. (tavola fuori testo).

Fig. 4. Felice Casorati, *Ritratto di Cesarina Gualino*, 1922. Olio su tavola, 74 × 63,5 cm. Collezione privata.

Fig. 5. “Il Corriere fotografico”, n. 6, giugno 1934, s.p. Tavole fuori testo, doppia pagina. Fotografie di Enrico Pedrotti (“*Ninna nanna...*”) e Domenico Riccardo Peretti Griva (*A Chioggia*).

Fig. 6. “Das Deutsche Lichtbild”, 1934, pp. 80-81. Fotografie di Paul Ludwig Fritz (*Sonnenuntergang an der pommerschen Küste*) e Bruno Schultz (*An der Ostsee*).

Fig. 7. “Das Deutsche Lichtbild”, 1934, pp. 76 e 77. Fotografie di Artur Grimm (*Wassertorwart*) e Martin Munkacsy (*Jux beim Frühstück*).

Fig. 8. “Luci ed ombre”, 1931, tavv. XLIV e XLV. Fotografie di Enrico Aonzo (*Dadi*) e Vincenzo Balocchi (*Gettoni*).

Fig. 9. Vincenzo Balocchi, *Gettoni*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed ombre”, 1931, tavv. XLIV (cat. 20).

Fig. 10. Hans Reinke, *Spielmarken* [*Gettoni*]. Riproduzione fotomeccanica in “Das Deutsche Lichtbild”, 1931, p. 98.

Fig. 11: Stefano Bricarelli, *Aurora umbrarum victrix*, pubblicazioni varie, 1930-1936.

Fig. 12. Stefano Bricarelli, *Life Boats, S. S. “Rex”*. Riproduzione fotomeccanica in “Modern Photography. The Studio Annual”, 1933-34, p. 98.

Fig. 13. “La lettura”, n. 8, agosto 1931, pp. 698-699. Articolo illustrato di Virgilio Brocchi, *Vertice sul Mar di Liguria* [fotografo non identificato].

Fig. 14. “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, n. 7, luglio 1934, pp. 88-89. Fotografie di H. [Herbert] Althann (*In cima alla scala*) e [Bruno] Stefani (*Geometria metallica*).

Fig. 15. “Modern Photography. The Studio Annual”, 1933-34, pp. 106-107. Fotografie di John A. Anderson (*Big Bass*) e H. De Wetter (*Porch Furniture*).

Fig. 16. “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, n. 8, agosto 1933, pp. 86-87. Fotografie di P. [Paul] Wolff (*Un animale singolare. L’otaria leonina*) e Arch. [Enrico] Peressutti (*L’obiettivo caricaturale. Eroe mitico*).

Fig. 17. “Photographie” (Arts et métiers graphiques), 1935, tav. 62-63. Fotografie senza titolo di Georges Saad e Otto Umbehr [Umbo].

Fig. 18. Ermanno Federico Scopinich / Alfredo Ornano / Albe Steiner (a cura di), *Fotografia. Prima rassegna della attività fotografica in Italia*, Milano, Gruppo Ed. Domus, 1943, pp. 76-77. Fotografie di Enrico Peressuti (*Riflessi*) e Gualtiero Castagnola (*Gondolieri*).

Fig. 19. Ermanno Federico Scopinich / Alfredo Ornano / Albe Steiner (a cura di), *Fotografia. Prima rassegna della attività fotografica in Italia*, Milano, Gruppo Ed. Domus, 1943, pp. 38-39. Fotografie di Riccardo Moncalvo (*Vele*) ed Enrico Giorello (*Alla conquista*).

Fig. 20: Achille Bologna (a cura di), *Come si fotografa oggi*, Milano, Hoepli, 1935, pp. 56-57. Fotografie di Walter Heinss (*Parete*) e Achille Bologna (*Piatti*).

Figg. 21-22. Vittorio Zumaglini / Marziano Bernardi, *100 istantanee*, Milano, Hoepli, 1936. Copertina e pp. 184-185 (*Lo schiaffo*).

Figg. 23-24. “Natura”, n. 7, luglio 1929, pp. 47, 49. Articolo di Antonio Boggeri, *Fotografia moderna*. A sinistra: *Originale e prezioso motivo decorativo ottenuto con un sapiente studio della composizione e dell’illuminazione del quadro [Matches and match boxes (fabric design for Stehli Silk Corp., Edward Steichen, 1926)]*, da “The Studio”. A destra: *Evidenti intenzioni descrittive delle bellezze plastiche e armoniche di una architettura naturale [Deutsche Blutbuche, Albert Renger-Patzsch]*, da “Das Deutsche Lichtbild”, 1928-1929; *Fotografia eseguita a scopo dimostrativo e istruttivo da un tecnico del macchinario*.

Fig. 25. “La Rivista illustrata del popolo d’Italia”, n. 5, maggio 1933, pp. 84-85. Articolo di Ernesto Bertarelli, *Realtà ed artifici dell’estetica nella natura*. A destra: Emmanuel Sougez, *Particolare di foglia* (tavola fuori testo).

Fig. 26. “Campo grafico”, n. 12, dicembre 1934, pp. 276-277. Articolo di Guido Modiano, *Fotografia 1931* (*Modiano 1931-1934).

Fig. 27. Giuseppe Enrie, *Io vi insegno la fotografia*, Torino, SEI, 1934. Copertina.

Fig. 28. “Deutscher Kamera Almanach”, 1934, copertina.

Fig. 29. Mario Bellavista, *Perché fotografo, come fotografo*, Milano, Bertieri, 1948. Copertina.

Fig. 30. “Cinema”, n. 7, ottobre 1936, pp. 258-259. Articolo di Leo Longanesi, *Sorprendere la realtà* (*Longanesi 1936). Fotografie dell’autore (*Aspetti di Roma*).

Fig. 31: “Natura”, n. 10, ottobre, 1929, p. 58. Articolo di A. B. [Antonio Boggeri], *A proposito del nostro concorso fotografico*. Fotografie di: Luigi Diaz, *Originalissima e aristocratica composizione decorativa ottenuta coi mezzi più semplici*; Peter North, *La pubblicità per mezzo della fotografia ha conquistato la simpatia del pubblico*; Germaine Krull, *Fotografia pura*; Eli Lotar, *Tema d’ispirazione architettonica: la copertura d’un capannone gigantesco*; Martin Munkácsi, *Suggestiva visione di un particolare di macchina tipografica*.

Fig. 32. *Otto fotografi italiani d’oggi*, Bergamo, Istituto italiano d’arti grafiche, 1942, pp. 12-13. Fotografia di Vincenzo Balocchi, *Gente che passa*.

Fig. 33. Hisao E. Kimura (Los Angeles), *Ultime luci*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 12, dicembre 1930, tavola fuori testo. Prima in “The American Annual of Photography”, vol. XLIII, 1929, p. 87. Fotografia esposta in occasione del *Terzo Salon italiano d’arte fotografica* di Torino, 1930-1931.

Fig. 34. Kuckuck, [Senza titolo]. Riproduzione fotomeccanica in “Das Deutsche Lichtbild”, 1931, p. 160.

Fig. 35. “Das Österreichische Lichtbild”, 1933, pp. 36-37. Fotografie di Rudolf Holterer (Klagenfurt), *Im bad* e Franz Senkinc (Wien), *Rückenschwimmerin*.

Fig. 36. “Das Österreichische Lichtbild”, 1933, pp. 70-71. Fotografie di Josef Konrad (Wien), *Dachgleiche* e Otto Skall (Wien), *Hochhausbau*.

Fig. 37. “Československá fotografie”, 1934, pp. 16-17. Fotografie di Vladimír Lederer, *Zmije-Vipère* e Jaromír Funke (senza titolo).

Fig. 38. Karoly Kletz (Ungheria), *Luci ed ombre*. Riproduzione fotomeccanica in “Galleria”, n. 4, aprile 1937, tav. 67.

Fig. 39. Richard Fuchs (Jugoslavia), *Mikic e la sua ombra*. Riproduzione fotomeccanica in “Galleria”, n. 4, aprile 1937, tav. 73.

Fig. 40. “Photo Illustrations”, n. 9, 1935 (*La photographie moderne*), pl. 28-29. Fotografie di Ilse Bing (*Bon pour l'expropriation*) e André Kertész (senza titolo). La fotografia di Kertész (*Sur les boulevards*) proviene da: André Kertész, *Paris vu par André Kertész*, Paris, Editions d'Histoire et d'Art, Librairie Plon, 1934.

Fig. 41: “Motor Italia”, n. 12, dicembre 1927, pp. 28-29. Fotografie di Stefano Bricarelli, articolo di Edoardo Persico (*FIAT Automobili – Via Nizza, 250 – Torino... (The Turin FIAT Works)*).

Fig. 42. Stefano Bricarelli, *Un senso di imponenza quasi opprimente si prova all'affacciarsi ai cortili...* Riproduzione fotomeccanica in “Motor Italia”, n.12, novembre 1929, p. 39 (tavola fuori testo).

Fig. 43: Stefano Bricarelli, *Sotto l'ala tettoia della stazione FIAT il movimento dei treni è ininterrotto*. Riproduzione fotomeccanica in “Motor Italia”, n. 12, dicembre 1927, p. 30 (a corredo dell'articolo di Edoardo Persico).

Fig. 44-45. Due fotogrammi dai film *Clima puro* di Ugo Saitta (1934) e *La nave* di Giovanni Paolucci (1935). In Domenico Paoletta, *Cinema sperimentale*, Napoli, Casa Editrice Moderna, 1937 (tavole fuori testo).

Fig. 46. Mario Bellavista, *Betulla*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 5, maggio 1934, s.p. (tavola fuori testo).

Fig. 47. Pierre Boucher (Paris), senza titolo. Riproduzione fotomeccanica in “Photographie” (Art et métiers graphiques), 1935, tav. 58.

Fig. 48: Aurel Abramovici, *Grotesksprung / Der Schatten des Springer*. Riproduzioni fotomeccaniche in “Das Deutsche Lichtbild”, 1934, pp. 84-85.

Fig. 49. Kaye Shimojima (Los Angeles), *Al tramonto*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 10, 1928, s.p. (tavola fuori testo). Fotografia pubblicata anche in *Secondo “Salon” italiano d'arte fotografica internazionale*, catalogo della mostra, Torino, L. Rattero, 1928, s.p.

Fig. 50. H. Kira (Los Angeles), *Pezzi di carta*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 10, 1928, s.p. (tavola fuori testo). Fotografia pubblicata anche in *Secondo “Salon” italiano d'arte fotografica internazionale*, catalogo della mostra, Torino, L. Rattero, 1928, s.p.

Fig. 51: F. Y. Sato, “*Sukima no hikari*”. Riproduzione fotomeccanica in “Fotografia”, n. 4, dicembre 1932, s.p. Poi in “Domus”, n. 12, dicembre 1932, p. 753.

Fig. 52-53. 10 fotografie nuovissime di Guido Pellegrini, in “Fotografia”, n. 6, aprile 1933, p. 8 (*Sosta e Armonie delle neve*) e p. 10 (*Tonino*).

Fig. 54. Hellmuth Lange (Braunschweig), *Unschlüssig!*. Riproduzione fotomeccanica in “Deutscher Kamera Almanach”, 1935, p. 70.

Fig. 55. Guido Pellegrini, *Baedeker*, in *10 fotografie nuovissime di Guido Pellegrini*, “Fotografia”, n. 6, aprile 1933, p. 6 (cat. 77a).

Fig. 56. Leon Jeanne, *Vino Gate, Alhambra*. Riproduzione fotomeccanica in “The American Annual of Photography”, 1927, p. 56.

Fig. 57. Guido Pellegrini, *Famiglia Della Guida*, in *10 fotografie nuovissime di Guido Pellegrini*, “Fotografia”, n. 6, aprile 1933, p. 11 (anche in “Photo Illustrations”, n. 14, 1935, pl. 146).

Fig. 58. Tavola fuori testo [Italo Bertoglio, *Il decennale*, 1932], in “Galleria”, n. 2, febbraio 1932, p. 9.

Fig. 59: Italo Bertoglio, *Il decennale*, 1932, verso (supporto secondario in cartoncino 40 × 30 cm ca.). Torino, Fototeca del Museo Nazionale del Cinema, Fondo Italo Bertoglio, inv. F42145.

Fig. 60. Mario Crimella, *Mostra internazionale della fotografia nel padiglione della stampa*, 1933. Stampa fotografica, 18 × 24 cm. Milano, Archivio fotografico della Triennale, inv. TRN_V_18_0977.

Fig. 61: *Quarto “Salon” internazionale di fotografia artistica fra dilettanti*, catalogo della mostra, Torino, Società Industriale Grafica Fedetto e C., 1933, s.p.. Fotografie di Aurel Abramovici, *Al sole* e A. Nipius Senior (Bandoeng-Java), *Pioggia di luce*.

Fig. 62. *Mostra della fotografia. V Triennale di Milano*. Regolamento, pieghevole, Milano, Triennale di Milano, 1933.

Fig. 63: *Mostra della fotografia. V Triennale di Milano*. Regolamento, pieghevole, Milano, Triennale di Milano, 1933. Dettaglio con fotografie di Germaine Krull e Martin Munkácsi (senza titolo).

Fig. 64. “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, n. 4, aprile 1933, pp. 88-89. Fotografie di Manlio Malabotta (*L’ombra del faro*) e Aenne Biermann (*Particolare di pianoforte*).

Fig. 65: “Il Corriere fotografico”, n. 4, aprile 1935, s.p. (tavole fuori testo). Fotografie di Marino Cerra (*Primavera*) e Paul Wolff (*Lavoro*).

Fig. 66. Giulio Galimberti, *Costume altotesino*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 8, agosto 1935, s.p. (tavola fuori testo), cat. 79a.

Fig. 67. Heinrich Kühn, *Schnitterin*. Riproduzione fotomeccanica in “Das Deutsche Lichtbild”, 1933, p. 80.

Fig. 68. Jan Lukas, *Simmetria*. Riproduzione fotomeccanica in “Galleria”, n. 6, giugno 1934, tav.104.

Fig. 69. Bruno Stefani, *Alla mostra del Rayon*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed ombre”, 1934, tav. 8 (cat. 106a).

Fig. 70. *Mostra della fotografia. V Triennale di Milano*. Regolamento, pieghevole, Milano, Triennale di Milano, 1933. Dettaglio con fotogramma di un film russo.

Fig. 71: Fotogramma da *La terra* di Aleksandr Dovženko, 1930. In Ettore Margadonna, *Cinema ieri e oggi*, Milano, Domus, 1932 (tav. 101).

Fig. 72. Mario Bellavista, *Gente di mare*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 3, marzo 1935, s.p. (tavola fuori testo), cat. 73a.

Fig. 73. E. R. Schneider (San Diego, U.S.A.), *Ombre sul muro*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 7, luglio 1932, s.p. (tavola fuori testo).

Fig. 74. F. Felber, *Autoritratto!*. Riproduzione fotomeccanica in “Note Fotografiche Agfa”, n. 12, giugno 1932, p. 373.

Fig. 75. “L’Italiano”, nn. 17-18, gennaio-febbraio 1933, p. 35. Articolo di Leo Longanesi, *L’occhio di vetro*. Fotografia di Achille Bologna, *Mezzogiorno* (1933).

Fig. 76. Walther Heering (Halle), *Dall’alto*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 5, giugno 1930, s.p. (tavola fuori testo).

Fig. 77. Jan Lauschmann (Brno), *Cortile di vecchio castello*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 11, novembre 1935, s.p. (tavola fuori testo).

Fig. 78. “Modern Photography. The Studio Annual”, 1931, tavv. 58-59. Fotografie di Germaine Krull (Paris), *Marseilles* ed Herbert Bayer (Berlin), *Piazza, Milan, Cathedral*. La fotografia di Krull proviene dal fotolibro *Marseille*, Paris, Éditions d’Histoire et d’Art, 1935, s.p. La tavola di Bayer, accompagnata dalla didascalia “The camera unconventional eye makes a chess-board of a great square”, è pubblicata anche in “La Casa bella”, n. 7, luglio 1932, p. 60.

Fig. 79. “L’Ala d’Italia”, n. 6, giugno 1932, pp. 42-43. Articolo di G. Cassinis, *Fotografie aeree e topografia*.

Fig. 80. D. J. Ruzicka (New York), *Roma - S. Pietro*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 12, dicembre 1928, s.p. (tavola fuori testo). Fotografia pubblicata anche in *Secondo “Salon” italiano d’arte fotografica internazionale*, catalogo della mostra, Torino, L. Rattero, 1928, s.p.

Fig. 81. Bruno Stefani, *L’atrio della stazione di Milano*. Riproduzione fotomeccanica in “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, n. 11, novembre 1933, p. 79.

Fig. 82. Federico Vender, *Mystical*. Riproduzione fotomeccanica in “The American Annual of Photography”, 1938, p. 170 (tavola fuori testo).

Fig. 83. Giulio Galimberti, *Interno del Duomo*. Riproduzione fotomeccanica in Idem, *Milano. Scorci fotografici*, Milano, Corticelli, 1935 (1936), p. 12.

Figg. 84-85: Due inserzioni pubblicitarie sulle crociere pubblicate sulle riviste rispettivamente nel 1933 e nel 1937. La seconda è tratta da un manifesto a colori realizzato da Erberto Carboni per la Società di navigazione Italia.

Fig. 86. Paul Wolff, *In crociera*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 5, maggio 1935, copertina e tavola fuori testo.

Fig. 87: Egon English (Cecoslovacchia), *Crociera*. Riproduzione fotomeccanica in “Galleria”, n. 9, settembre 1937, tav. 162.

Fig. 88. *Modernità nella pubblicità*, fotografie di Egone [distillati Luxardo], in “Fotografia”, n. 4, dicembre 1932 e “Domus”, n. 12, dicembre 1932.

Fig. 89. Ettore Secco D’Aragona, [Fotografia pubblicitaria Campari]. Riproduzione fotomeccanica in “Rassegna fotografica e cinematografica”, n. 6, giugno 1938, p. 19.

Fig. 90. “La Pubblicità d’Italia”, nn. 5-6, novembre-dicembre, 1937, pp. 20-21. Articolo di Antonio Boggeri, *La fotografia nella pubblicità*. Illustrazioni di László Moholy-Nagy ed Herbert Matter, *Le creazioni astratte*.

Parte prima. Saggio

CAPITOLO 1

Il modernismo fotografico italiano come spazio teorico e campo dialettico

1.1. Modernismo, modernismi, modernità

Un ragionamento sul significato di modernismo in relazione ai processi creativi che caratterizzano il linguaggio fotografico italiano degli anni Venti e Trenta non può prescindere dal confrontarsi con il più esteso ambito culturale del moderno, oggetto teorico fluido, duttile e stratificato, irriducibile a una serie di codici linguistici e visivi univoci circoscritti *a priori*¹. Da tale punto di vista, la tendenza a trattare il modernismo sul medesimo piano dei movimenti d'avanguardia, che pur con essi condivide, prendendo in prestito le parole del sociologo David Frisby, la necessità di “esplorare sul piano estetico lo ‘shock del nuovo’”², è superata dall'esigenza di decifrare la complessità di questo ambito culturale entro percorsi di riflessione plurimi e polisemici. “Le poetiche della modernità, anche nella chiave di istituzione d'una lingua nazionale”, per riprendere quanto scritto da Alessandro Del Puppo in merito ad alcuni

¹ I contributi più rilevanti che la storiografia internazionale, soprattutto di ambito tedesco, americano e francese, ha dedicato al tema del modernismo fotografico tra anni Venti e Trenta sono stati pubblicati principalmente nella forma di cataloghi di mostre o raccolte antologiche. Per una prima panoramica sull'argomento si veda: Maria Morris Hamburg / Christopher Phillips (a cura di), *The New Vision. Photography Between the World Wars*, catalogo della mostra, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1989; Matthew S. Witkovsky (a cura di), *Foto Modernity in Central Europe 1918-1945*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 2007), London, Thames & Hudson, 2007; Quentin Bajac / Clement Chéroux (a cura di), *Voici Paris. Modernités photographiques 1920-1950*, catalogo della mostra, Paris, Centre Pompidou, 2012; Dominique Baqué, *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, J. Chambon, 1993; Christopher Phillips (a cura di), *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, New York, The Metropolitan Museum of Art-Aperture, 1989; Oliver Lugon (a cura di), *La photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1997. Al critico, curatore e fotografo americano Van Deren Coke si deve uno tra i primi importanti affondi su questo ambito di ricerca: cfr. Van Deren Coke (a cura di), *Avant-Garde. Photography in Germany 1919-1939*, New York-Toronto, Pantheon Books-Random House, 1982 [ed. orig. tedesca]. Si veda, inoltre: *Picturing Modernity. Highlights from the Photography Collection of the San Francisco Museum of Modern Art*, San Francisco Museum of Art, 1998.

² David Frisby, *Modernità*, in “Enciclopedia delle scienze sociali”, vol. 5, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, p. 755.

dei temi dell'arte italiana di primo Novecento, “non appaiono univoche: sono invece polimorfe, multiple, dispersive”³.

Al centro delle riflessioni dei primi decenni del XX secolo, l'immagine fotografica, che nel 1930 il critico d'arte francese Waldemar George definiva sulle pagine della rivista “Photographie” come la “manifestation de l'idiome visuel triomphe du style écrit” nel periodo dell’“âge d'or de la photographie”⁴, si propone come la forma linguistica per eccellenza del moderno. Si tratterebbe, dunque, di una proiezione analogica del progresso tecnologico che della modernità costituisce, come sottolineato dalle lucide riflessioni di Walter Benjamin, il destino e il complemento⁵. A sottolineare con efficacia questi aspetti della fotografia come precipitato logico è anche lo studioso e curatore Matthew S. Witkovsky:

Photography offered an ideal medium with which to depict these various aspects of the ‘problem’ of modernity. Itself a product of industry, it carried an inherent resonance with the ‘new’ that the region’s many advocates for modernization found welcome⁶.

Se il modernismo si configura, come affermato sempre da Witkovsky, come “the cultural responses to modernity”⁷, di conseguenza, più che una distinzione da risolvere sul piano della puntualizzazione terminologica, quello tra modernismo e modernità è un nesso da indagare, come suggerisce il filosofo Peter Osborne, a partire da “what kind of concept ‘modernity’ is [...] for a more systematic consideration of the relations between its various uses”⁸. Il rapporto

³ Alessandro Del Puppo, *Modernità e nazione. Temi di ideologia visiva nell'arte italiana del primo Novecento*, Macerata, Quodlibet, 2012, p. 8. Sul tema dell'arte in relazione al clima politico tra le due guerre e della modernità in dialogo dialettico con una forma di ‘conservatorismo’ linguistico e culturale si veda anche, nel contesto europeo: Romy Golan, *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France Between the Wars*, New Haven-London, Yale University Press, 1995.

⁴ Waldemar George, *Photographie vision du monde*, in “Photographie” (*Arts et métiers graphiques*), n. 16, 1930, p. 161.

⁵ A partire, naturalmente, dall'imprescindibile: Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Edizione integrale comprensiva delle cinque stesure*, Milano, Feltrinelli, 2022, a cura di Fabrizio Desideri e Marina Montanelli [ed. orig. tedesca 1935-1936]. Cfr. Paul-Louis Roubert, *Photographie: destins du modernisme*, in “Critique d'art”, n. 25, Printemps 2005, disponibile in <<https://journals.openedition.org/critiquedart/1573>> (27.04.2024).

⁶ M. S. Witkovsky (a cura di), *Foto Modernity in Central Europe 1918-1945*, cit., p. 13.

⁷ Ivi, p. 12.

⁸ Cfr. Peter Osborne, *Modernity is a Qualitative, Not a Chronological, Category*, in “New Left Review”, n. 192, March/April 1992, p. 65. Nel contesto degli studi sulla modernità si rimanda anche a: Jürgen Habermas, *Il discorso filosofico della modernità. Dodici lezioni*, Roma, Laterza, 2015 [ed. orig. tedesca 1985]; William R.

tra modernità e modernismo, il cui significato spesso (e talvolta arbitrariamente) si sovrappone nelle analisi storiografiche sull'argomento, è ovvero da interrogare nelle sue possibilità proteiformi e granulari, invece che da confermare “nei suoi presupposti scolastici di autonomia e formalismo”⁹, per attingere ancora da quanto assunto da Del Puppo. Allo stesso tempo, lo vedremo più ampiamente nei capitoli successivi, le differenti modalità in cui la percezione e l'affermazione del moderno si manifestano, nel corso degli anni Venti e Trenta, nella produzione fotografica internazionale, europea e, nel merito di questo studio, soprattutto italiana, consente di decostruire la concezione stessa di ‘modernismo’ come termine declinato al singolare. Come suggeriva persuasivamente nel 1935 Guido Pellegrini, si tratta invece di vagliare la possibilità di pensare a un dispositivo endemico di “tendenze moderne della fotografia”¹⁰ – ovvero, sul piano storiografico, di ‘modernismi’ – che preservano le specificità dei contesti visuali e linguistici in cui le varie proposte fotografiche sono nate e si sono sedimentate.

Anche per tali ragioni, definire con precisione i caratteri che la storiografia internazionale ha definitivamente associato al concetto di fotografia moderna per il periodo in esame, e in alcuni casi già in relazione al decennio precedente, è un procedimento non immediato né semplice, che dovrà essere verificato per gradi: da un lato tenendo conto delle molteplici modalità con cui il *medium* fotografico ha restituito l'idea di una visione nuova della realtà; dall'altro di come quest'ultima sia stata percepita come scarto tecnologico e sociale rispetto al passato e abbia pertanto influito sulla definizione di stilemi, soggetti, pratiche e canali di diffusione, anche al di fuori dei perimetri tracciati dalle esperienze d'avanguardia.

Comunque, al di là delle specificità dei singoli contesti, un'idea ampia di estetica modernista fonda le sue radici nelle forme più radicali e anticipate espresse in ambito europeo nel corso degli anni Venti. Lo ha spiegato bene la storica e critica d'arte americana Abigail Solomon-Godeau, analizzando le modalità in cui il formalismo russo – promosso *in primis* da un autore come Aleksandr Rodchenko e strettamente legato ai principi della rivoluzione, tanto da costituirne per la studiosa una forma di ‘analogo ottico’ – funga da modello per la Germania di Weimar, che ne rielabora le forme e le ingloba nella complessità linguistica che caratterizza la cultura fotografica di quel decennio (soprattutto negli ambiti creativi della Nuova Visione e

Everdell, *The First Moderns. Profiles in the Origins of Twentieth-Century Thought*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.

⁹ A. Del Puppo, *Modernità e nazione*, cit., p. 13.

¹⁰ L'espressione proviene da: Guido Pellegrini, *Tendenze moderne della fotografia*, in “Note fotografiche Agfa”, n. 8, febbraio 1935, pp. 227-228 [*Pellegrini 1935b].

della Nuova Oggettività). “The diagonal compositions, suppressed horizons, tipped perspectives, bird’s-eye and worm’s-eye views, serial portraits, extreme close-up views, and various technical experiments with the medium – specifica Solomon-Godeau – had become, by 1930, relative commonplaces in the range of German photographic practice encompassing the popular press, advertising, photographic books, and exhibitions as well as the work of the photographic avant-garde”¹¹.

Nell’ambito proprio degli studi storico-artistici di ascendenza anglo-americana, quella sui modernismi è, d’altra parte, un’indagine che contempla linguaggi e vicende diversificate anche sul piano cronologico. Se secondo uno studioso come Timothy J. Clark, tra gli interpreti più originali di questo tema, l’avvio della tendenza modernista andrebbe fatto risalire, anticipatamente e per ragioni politiche, all’opera di Jacques-Louis David *La mort de Marat* (1793)¹², per il critico Hal Foster il modernismo si concretizza invece in parallelo allo sviluppo della psicanalisi freudiana, con la quale condivide “uno sfondo storico e si interseca con essa in vari modi lungo tutto il XX secolo”¹³. Nei (fondamentali) contributi più maturi di Clement Greenberg, com’è noto, il momento più alto della tendenza modernista, iniziata con i dipinti di Manet e degli impressionisti, viene poi identificato nelle opere dell’espressionismo astratto americano degli anni Cinquanta del Novecento. “L’essenza del modernismo – specifica Greenberg, poggiando le sue riflessioni su basi illuministe e kantiane – risiede [...] nell’uso dei metodi caratteristici di una disciplina ai fini della critica della disciplina stessa, non allo scopo di sovvertirla, ma di radicarla più saldamente nella sua aerea di competenza”¹⁴. E aggiunge, focalizzandosi su un tema che diventerà dirimente da qui alle prossime pagine, quanto “il modernismo non ha mai significato, né lo significa adesso, una rottura con il passato. Esso può significare un trasferimento e un dispiegamento della tradizione, ma nello stesso tempo significa una sua ulteriore evoluzione”¹⁵.

¹¹ Abigail Solomon-Godeau, *The Armed Vision Disarmed: Radical Formalism from Weapon to Style*, in Idem, *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, p. 60 [prima ed. 1983, in “Afterimage”, vol. 10, pp. 9-14].

¹² Cfr. Timothy J. Clark, *Addio a un'idea. Modernismo e arti visive*, Torino, Einaudi, 2005 [ed. orig. inglese 1999], pp. 15-51.

¹³ Hal Foster, *La psicanalisi nel modernismo e come metodo*, in Idem et al. (a cura di), *Arte dal 1900. Modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, Bologna, Zannichelli, 2017, p. 17 [ed. orig. inglese 2004].

¹⁴ Cfr. Clement Greenberg, *Il trionfo del modernismo e della pittura americana*, in Giuseppe Di Giacomo / Claudio Zambianchi (a cura di), *Alle origini dell’opera d’arte contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 2012 [prima ed. 2008], p. 84. Da: Clement Greenberg, *Modernist Painting*, in *Forum Lectures*, Washington DC, Voice of America, 1960-1961.

¹⁵ C. Greenberg, *Il trionfo del modernismo e della pittura americana*, cit., p. 91.

La necessità di una prospettiva di analisi transdisciplinare nell'affrontare il discorso sul modernismo in fotografia conduce comunque a interrogarsi sulle modalità con cui altri ambiti storiografici hanno articolato delle considerazioni sul tema. Sebbene, come ribadisce Peter Nicholls, “tanto l’origine che la fine del modernismo sono abbastanza indeterminate”, così da dover rendere visibile, più che la circoscrizione esatta di momenti storici, l’individuazione di singole tracce¹⁶, nel contesto storiografico tedesco l’affermazione di idee letterarie legate alla concettualizzazione del moderno è stata individuata già partire dagli anni Ottanta dell’Ottocento e all’interno del movimento naturalista¹⁷. Dagli anni Duemila, una serie di importanti riflessioni sul tema è poi da rintracciarsi anche nell’ambito degli studi letterari italiani. Secondo Massimiliano Tortora, tra gli studiosi più autorevoli di questo periodo sperimentale della storia della letteratura italiana (che si fa risalire ai primissimi anni del Novecento e proseguire per circa un venticinquennio), la “frattura” che spezza la continuità con la letteratura di tardo Ottocento può considerarsi “scaturita dalle rinnovate categorie di spazio e tempo che non si declinano più secondo unità di misura oggettive e universali (Einstein e Plank in fisica, Bergson in filosofia) e da una concezione dell’uomo che non è più padrone di sé stesso, poiché agito da un inconscio che nemmeno lui può governare (Freud)”¹⁸. “Ciò che

¹⁶ Peter Nicholls, *La forma e le scritture. Una lettura critica del Modernismo*, Roma, Armando, 2000 [ed. orig. americana 1995], p. 18.

¹⁷ Cfr. Pier Carlo Bontempelli, *La nascita del moderno in Germania: riflessioni su un concetto controverso*, in Caroline Patey / Edoardo Esposito (a cura di), *I modernismi delle riviste. Tra Europa e Stati Uniti*, Milano, Ledizioni, 2017, pp. 49-71. Sulla complessità, sempre nell’ambito letterario tedesco, di definire il concetto di modernità, si veda inoltre: Uwe Japp, *Date controverse della modernità*, in Paolo Chiarini / Aldo Venturelli / Roberto Venuti (a cura di), *La città delle parole. Lo sviluppo del moderno nella letteratura tedesca*, Napoli, Guida, 1993, pp. 17-31.

¹⁸ Massimiliano Tortora (a cura di), *Il modernismo italiano*, Roma, Carocci, 2018, p. 11. Come sostenuto da Tortora, la storiografia italiana tende a considerare un romanzo come *Il fu Mattia Pascal* (1904) di Luigi Pirandello l’opera spartiacque per l’avvio del modernismo letterario, che si protende all’incirca fino al 1929, anno di pubblicazione de *Gli indifferenti* di Alberto Moravia, “che inaugura una nuova stagione narrativa, all’insegna del realismo e di un ritorno a strutture più tradizionali” (*Ibidem*, p. 12). La cronologia modernista individuata dalla storiografia italiana, e che in narrativa comprende, fra i molti, anche autori come Italo Svevo e Federigo Tozzi, risulta in tal senso essere più circoscritta rispetto a quella definita dagli studi di ambito anglofono, che collocano simbolicamente la fine della tendenza modernista al 1941, anno della morte di James Joyce e Virginia Woolf. Sugli studi italiani che si sono focalizzati negli ultimi decenni sul modernismo letterario, si rimanda inoltre a: Giovanni Cianci (a cura di), *Modernismo/Modernismi dall’avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Milano, Principato, 1991; Luca Somigli / Mario Moroni (a cura di), *Italian Modernism. Italian Culture Between Decadentism and Avant-garde*, Toronto, University of Toronto Press, 2004; Romano Luperini / Massimiliano

accomuna gli scrittori modernisti – prosegue dunque Tortora –, pur nell’adozione di stili, temi e soluzioni retoriche differenti, è la convinzione che nel nuovo mondo novecentesco, sempre più pluridimensionale e dunque inaccessibile, la verità sia di fatto irraggiungibile”¹⁹. Oltre a mettere in crisi le categorie interpretative del ‘reale’, il modernismo letterario pone quest’ultimo come problema ontologico. Tradotto in fotografia, questo significa la possibilità di accedere a spazi di osservazione in equilibrio tra il visibile e l’invisibile, tra la ‘verità’ percettiva e l’estensione delle potenzialità tecnologiche del *medium*. Un luogo in cui “con il nuovo impiego del materiale, [...] il quotidiano si eleva a mistero”, come recita la didascalia di un fotogramma di Man Ray pubblicato su *Pittura Fotografia Film* (1925) di László Moholy-Nagy, libro-manifesto capitale per le teorie della Nuova visione europea²⁰.

Se il paradigma del moderno si fonda, nella letteratura come nelle arti contemporanee, su un principio di “discontinuità ontologica”²¹ che gioca altresì sul potere del frammento come monade semantica di una realtà inafferrabile nella sua totalità poiché multi-dimensionale e pluri-discorsiva, il modernismo, dal canto suo, non può essere inteso e relativizzato né come un “movimento né, tanto meno, [come] una scuola”²². Al contrario, a partire da quanto ci suggeriscono nuovamente gli studi letterari nelle parole di Romano Luperini, che sottoscrivono la necessità di pensare il modernismo nell’ambito di una pluralità di linguaggi, soluzioni discorsive e rappresentative: “È una tendenza che condivide una stessa cultura, non una medesima poetica. Mira a rinnovare profondamente la letteratura, ma lo fa con tecniche e tattiche molto diverse. Per questo ha contorni labili, confini sfrangiati e franosi”²³.

Alla luce di queste considerazioni storiografiche (e apparentemente extra-fotografiche), ragionare sul modernismo in fotografia significa mettere in primo piano la natura ibrida e polisemica delle tendenze culturali che vi sono alla base, piuttosto che attribuirgli il ruolo di categoria analitica e interpretativa assunta *a posteriori* per definire un linguaggio – o, meglio,

Tortora (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori, 2012; Luca Somigli / Eleonora Conti (a cura di), *Oltre il canone. Problemi, autori, opere del modernismo italiano*, Perugia, Morlacchi, 2018.

¹⁹ M. Tortora (a cura di), *Il modernismo italiano*, cit., p. 12.

²⁰ László Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, a cura di Antonio Somaini, Torino, Einaudi, 2010 [ed. orig. tedesca 1925], p. 75.

²¹ Queste considerazioni provengono da una serie di riflessioni emerse da un intervento seminariale di Alessandro Del Puppo dal titolo *Frammento e discontinuità ontologica nell’esperienza del moderno* (Università di Firenze, Dipartimento SAGAS, 21 marzo 2023).

²² Romano Luperini, *Il modernismo italiano esiste*, in R. Luperini / M. Tortora (a cura di), *Sul modernismo italiano*, cit., p. 10.

²³ *Ibidem*.

una pluralità di linguaggi – che, al contrario, hanno perimetri appunto “sfrangiati” e diluiti. Al modernismo, per fare ancora riferimento a quanto scritto da Luperini, deve essere assegnato “non solo un valore cronologico, ma anche uno critico che gli conferisce una valenza periodizzante e caratterizzante”²⁴. In questo senso, esso non va inteso come “un mero contenitore privo di identità”, ma va descritto “attribuendogli tratti culturali e artistici distintivi [al cui confronto] ogni altra categoria periodizzante suona inadeguata o estrinseca”²⁵. Privo, d’altra parte, di una relazione diretta con i movimenti d’avanguardia che influenzano invece con evidenza la cultura artistica e fotografica europea tra anni Venti e Trenta – dalla Nuova Oggettività tedesca al Costruttivismo russo, passando dal Surrealismo francese e via dicendo – il modernismo fotografico italiano attende opportune chiavi interpretative che tengano conto dei molteplici gradi di specificità in cui la visione moderna può essere tradotta in immagine.

Un ulteriore nodo metodologico riguarda poi l’utilizzo, nel contesto storico-culturale oggetto di questo studio, di un vocabolario specifico sul tema della modernità e soprattutto del modernismo, che emerge in una terminologia frastagliata e talvolta dai significati del tutto diversi rispetto a quelli adoperati in sede storiografica. È interessante, a questo proposito, notare come nei vocabolari degli anni Trenta al concetto di “modernismo” ricorra perlopiù il linguaggio religioso, in accezione negativa rispetto ai tentativi interni di rinnovamento promossi in ambiente cattolico tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo. Nel Cappuccini del 1935, si fa per esempio riferimento a: “La tendenza di alcuni, condannata dalla Chiesa, a introdurre qualche innovazione soprattutto negli studi sacri, nella disciplina ecclesiastica, nell’azione politica de’ Cattolici”; “modernista”, di conseguenza, è un neologismo per indicare “chi segue il modernismo”²⁶. Dal canto suo, il *Vocabolario della lingua italiana* a cura di Nicola Zingarelli definisce il “modernismo” come la “tendenza a metter d’accordo in filosofia, teologia, critica storica ed esegesi biblica, politica e disciplina ecclesiastica, il sentimento coi tempi moderni: condannata con l’enciclica *Pascendi dominici gregis* da Pio X, 8 sett. 1907”²⁷.

Già nel 1931, ad argomentare alcune riflessioni in merito al modernismo nell’ambito proprio della critica d’arte è Mario Tinti, che firma per le pagine della rivista di architettura e arredamento “La Casa bella” uno dei pochi contributi degli anni in esame, dal titolo appunto *Modernità e modernismo*, incentrato su un tentativo di definizione di tali temi. Secondo

²⁴ Ivi, p. 11.

²⁵ Ivi, pp. 11-12.

²⁶ Giulio Cappuccini (a cura di), *Vocabolario della lingua italiana*, 9° ristampa riveduta, Torino, G. B. Paravia e C., 1935, p. 932. Lo stesso si veda anche in una fonte altrettanto autorevole come: Niccolò Tommaseo (a cura di), *Nuovissimo vocabolario della lingua italiana*, Milano, Istituto editoriale moderno, 1938, vol. 2, p. 781.

²⁷ Nicola Zingarelli (a cura di), *Vocabolario della lingua italiana*, 5° edizione, Milano, Bietti, 1935, p. 971.

l'autore, per cominciare, in ambito artistico queste due parole hanno un significato e un valore concettuale talmente diverso da renderne necessaria un'argomentata distinzione:

Il concetto della modernità è nell'ordine estetico un fluido potentissimo elaborato dalla tecnica del pensiero odierno, ma che al pari della corrente elettrica, può essere, a seconda dei casi, potenziatore o annientatore di energie²⁸.

Questa interessante concezione del moderno (che ha ispirato, tra l'altro, il titolo di questa tesi) come “fluido potentissimo”, richiamando il riferimento al flusso delle cariche elettriche, rimanda altresì alla possibilità di una crisi interna nella definizione e nello sviluppo della modernità artistica (un “momento di esaurimento, di smarrimento”), per esempio in quelle tendenze che, nello scenario contemporaneo, Tinti individua nel Futurismo (“involuzione del concetto di modernità”) o nel “Novecentismo pseudo-tradizionale e classicheggiante”²⁹. Secondo l'autore, entrambi i movimenti possono confluire allo stesso modo, divenendone in qualche misura dei sinonimi, nel concetto stesso di “modernismo”: esso “è la sofisticazione più o meno ingegnosa della modernità, è l'affettazione di quei caratteri che ormai sono dati per moderni, è la falsa originalità, la falsa arte...”³⁰. Nell'operare un giudizio qualitativo sul valore del moderno che coinvolge anche una certa educazione al gusto³¹, in accordo con quanto sosterrà l'anno successivo un autore come Gio Ponti – per il quale “ciò che conta (e conterà sempre di più) non è la mera modernità (implicitamente effimera [...]), ma il *valore* di queste cose moderne” (elemento non effimero, che *resta* a documentare il tenore della modernità di una data epoca)³² – Tinti distingue nettamente il significato di “modernismo” da quello di

²⁸ Mario Tinti, *Modernità e modernismo*, in “La Casa bella”, n. 9, settembre 1931, p. 43 [*Tinti 1931].

²⁹ Ivi, p. 44. Nel suo testo, Tinti organizza un'analisi in realtà molto più ampia sul concetto di modernità nel corso dei secoli, che parte dall'epoca rinascimentale per passare a periodi come il “romanticismo seicentesco” e il Neoclassicismo.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ “Null'altro può sopperire a questo discernimento se non un dono innato di sensibilità, d'intuizione, di gusto, lungamente esercitato a contatto delle opere d'arte, sia antiche che contemporanee. E tale dovrebbe essere, appunto, la virtù e la funzione della buona critica” (*Ibidem*).

³² Gio Ponti, *Giudicare lo stile moderno*, in “Domus”, n. 5, maggio 1932, p. 247. Ponti si era espresso sul tema anche in un altro contributo pubblicato sulla medesima rivista nel 1930: “L'evoluzione dello stile verso forme attuali, non deve dunque portare alla accettazione pura e semplice di tutte le forme che si staccano da vecchi schemi o che si riferiscano esclusivamente a nuovi. Se questa evoluzione ha da essere veramente utile e profonda e costituire un fattore di educazione del gusto e di elevazione della nostra civiltà, essa deve concludersi – attraverso ad una conoscenza dei diversi problemi che determinano le attuali correnti d'arte e di cultura, di tecnica ed

“modernità”. D’altro canto, la relazione tra il concetto di modernismo e quello di avanguardia, che nel contesto artistico e culturale italiano è rappresentato direttamente solo dalle proposte futuriste, viene presentata nel testo in un’accezione del tutto negativa così come in riferimento al “Novecentismo”, che sembrerebbe invece richiamare le vicende del movimento pittorico di Margherita Sarfatti nato nel 1920 ed esauritosi poco dopo la pubblicazione del contributo di Tinti su “La Casa bella”³³.

Anche nell’ambito che interessa propriamente la fotografia, come da alcuni interventi pubblicati nel 1935 sulla rivista “Pagine fotografiche” edita dall’Associazione fotografica A.L.A., le riflessioni sul termine ‘modernismo’, in generale decisamente poche rispetto a quelle che, invece, si rivolgono al più ampio tema dell’estetica fotografica moderna, risultano di particolare interesse soprattutto in relazione al significato che questa parola ha assunto in seno agli studi storiografici. Nel breve commento introduttivo a un articolo pubblicato dal fotografo Edoardo Migliardi nel numero di agosto dal titolo *Le infatuazioni “novecentiste”*, che apre una fugace discussione sulla questione modernista nel cuore del dibattito teorico sulla fotografia moderna italiana negli anni Trenta, la direzione del periodico anticipa come “NOVECENTISMO” e “MODERNISMO” possano essere considerati due vocaboli affini, “parole che in questi ultimi tempi hanno assunto, anche nel campo dell’arte fotografica, un significato che forse ha degenerato per colpa stessa di coloro che se ne vollero fare i paladini”³⁴. A differenza del contributo di Tinti su “La Casa bella”, seppur assumendo un’accezione altrettanto negativa, qui il ricorso al termine “Novecentismo” sembra perdere ogni riferimento al contesto pittorico coevo, assumendo un’accezione critica nei confronti di quella che viene interpretata come una forma esagerata, parossistica e per certi versi modaiola, anche in relazione al contesto avanguardistico europeo e internazionale, della rappresentazione fotografica cosiddetta moderna. Nel medesimo senso, e menzionando alcuni soggetti particolarmente ricorrenti di questo genere di orientamento, in un articolo del 1933 Guido Pellegrini faceva riferimento a una “pura tendenza novecentista, a base di bottoni, saponata, spilli inglesi, gambe in libertà, catenacci e simili bazzecole, presentate sotto luci quanto mai

economia – soltanto con una scelta degli artisti e delle opere che più degnamente li rappresentano” (Gio Ponti, *C’è moderno e moderno*, in “Domus”, n. 12, dicembre 1930, p. 19).

³³ Cfr. Elena Pontiggia, *Storia del Novecento italiano. Poetica e vicende del movimento di Margherita Sarfatti 1920-1932*, Torino-Francoforte sul Meno, Allemandi-VAF Fondazione/Stiftung, 2022.

³⁴ La Direzione di “Pagine”, commento introduttivo a Edoardo Migliardi, *Le infatuazioni “novecentiste”*, in “Pagine fotografiche”, n. 4, agosto 1935, p. 81 (maiuscolo nell’originale).

esperte e trasfiguranti”³⁵. Da questa prospettiva, Migliardi attribuisce dunque al modernismo una funzione di depotenziamento estetico del linguaggio fotografico:

Qualche anno fa incominciarono ad apparire su riviste, annuari, ad esposizioni, delle fotografie che in verità fecero rimanere perplessi. Si trattò di giuochi di luce su pezzi di carta variamente disposti, di ombre proiettate da... una ruota di carro, di tuorli d'uova in un piatto, ecc. ecc.; nel ritratto incominciò la moda di presentare solo una parte della testa.

Tutte le idee sono da rispettare [...] ben presto però seguì la domanda: ma dove andiamo? Verso quali mete si dirige la fotografia?

La risposta parrebbe trovata nella predicata e conclamata necessità di «far del nuovo», di «essere moderni», perché la fraseologia ormai imperversante è: «bisogna sentire, interpretare, produrre modernamente».

Gran frase, anzi e meglio gran parola «modernismo» parola che riempie la bocca, alla quale tuttavia, considerati i risultati raggiunti, mi sembra sia diventato necessario opporre qualche riserva³⁶.

Se la prima risposta al contributo di Migliardi, pubblicata nel numero successivo di “Pagine fotografiche” a firma di Hilda Monte, sembra difendere il “buon gusto” e l’“equilibrio” di una fotografia della quale non si intende “eliminare la modernità”, ma “conoscerla, colpirla i lati buoni da acquisire al proprio spirito, superarla”³⁷, la riflessione che segue, firmata con le iniziali V. B., che vanno intese per Vincenzo Balocchi, pare invece aprirsi alla possibilità di ridiscutere la questione con delle ragioni che “lo fanno militare per un modernismo convenientemente inteso”³⁸. Un modernismo, cioè, che si propone come un processo di

³⁵ s.a. [Guido Pellegrini], “Momento” fotografico, in “Fotografia”, n. 7, giugno 1933, pp. 3-4 (*[Pellegrini] 1933). Un richiamo terminologico al modernismo si trova anche nel titolo del contributo di Ivo Mezzo, *Arte fotografica e modernismo*, in “Il Progresso fotografico”, n. 4, aprile 1936, pp. 159-161, in cui però manca una riflessione specifica sul concetto in questione.

³⁶ Edoardo Migliardi, *Le infatuazioni “novecentiste”*, cit., p. 81. Le immagini fotografiche a cui Migliardi, che è altresì membro dell’Associazione Fotografica Ligure, allude al principio del suo contributo sono certamente innumerevoli. Di particolare interesse, in ogni caso, risulta il riferimento dell’autore alle immagini di “tuorli d’uova in un piatto”, che nell’ambito editoriale specificatamente italiano potrebbe rimandare a una fotografia come *Uova* di Achille Bologna, pubblicata per la prima volta nel minuto catalogo del Terzo “Salon” italiano d’arte fotografica internazionale, Torino, Officine grafiche Sten, 1930, s.p. Di Migliardi, in ogni caso, non si registrano che contributi piuttosto isolati nel dibattito italiano degli anni in esame.

³⁷ Hilda Monte, *Il bello fotografico (Le infatuazioni “novecentiste”)*, in “Pagine fotografiche”, n. 5, ottobre 1935, p. 103.

³⁸ Redazionale, nota introduttiva a V. B. [Vincenzo Balocchi], senza titolo (*Le infatuazioni “novecentiste”*), in “Pagine fotografiche”, n. 5, ottobre 1935, p. 104. L’attribuzione del contributo a Balocchi si lega al riferimento a “un nostro egregio collaboratore” di provenienza toscana. Un articolo del fotografo fiorentino per la rivista era,

mediazione e di sintesi, risultato di una riflessione intellettuale sulle possibilità e, al tempo stesso, i limiti dei nuovi linguaggi:

Anch'io non approvo le esagerazioni del modernismo che, però, contenuto in giusti limiti, ritengo abbia apportato un forte contributo alla fotografia.

Un nuovo modo di vedere più proprio della fotografia, un taglio nuovo del quadro liberato da inutili particolari, un'analisi di osservazione spesso assai profonda, hanno aperto alla fotografia un nuovo campo nel quale tutti più o meno si sono sbizzarriti e, come sempre accade, molti ne hanno abusato, esagerando, degenerando³⁹.

La considerazione di Balocchi, se da una parte riconduce le potenzialità del linguaggio moderno a una modalità nuova di osservazione della realtà di specifica pertinenza fotografica, dall'altra situa il suo lavoro in uno spazio che consente di pensare al modernismo in termini ibridi. Un riscontro effettivo di queste riflessioni si evince anche nella produzione fotografica dell'autore, a partire da una celebre opera come *Gettoni*, di cui si parlerà più approfonditamente più avanti, pubblicata nell'annuario "Luci ed ombre" del 1931: una natura morta che Balocchi risolve in una composizione originale, in perfetto equilibrio tra un'atmosfera tradizionalmente flou e la scelta moderna del soggetto e, soprattutto, del taglio e delle luci artificiali⁴⁰.

1.2. La prospettiva sociologica

Al principio degli anni Novanta, l'editore bolognese Il Mulino pubblica la traduzione di un volume importante per la storia della sociologia contemporanea, *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin* dello studioso inglese David Frisby, tra i maggiori esperti e interpreti delle teorie del moderno nell'ambito delle scienze sociali⁴¹. Con l'omissione, nell'edizione italiana, di una parte del titolo, il saggio

infatti, già apparso nel numero di aprile dello stesso anno (cfr. Vincenzo Balocchi, *Per un'organizzazione fotografica italiana*, in "Pagine fotografiche", n. 2, aprile 1935, pp. 36-37).

³⁹ V. B. [Vincenzo Balocchi], senza titolo (*Le infatuazioni "novecentiste"*), cit. Lo stesso Balocchi, d'altra parte, è autore della fotografia dal titolo *Angolo perduto*, pubblicata come tavola fuori testo nella pagina di destra dell'articolo (p. 105) e che pertanto si vede simultaneamente a quest'ultimo.

⁴⁰ Per un approfondimento su *Gettoni* e sul tema dello *still life* si rimanda rispettivamente ai paragrafi successivi e al terzo capitolo di questa tesi.

⁴¹ David Frisby, *Frammenti di modernità. Simmel, Kracauer, Benjamin*, Bologna, Il Mulino, 1992 [ed. orig. inglese: *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*,

restituisce la lettura condotta da Frisby sulle riflessioni sviluppate intorno al tema della modernità, fra Otto e Novecento, soprattutto da tre fondamentali pensatori come Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin, intrecciando le filosofie e le metodologie di questi autori a partire dall'analisi del dispositivo ontologico e semantico del frammento visibile. Da intendere come una cellula strutturale dell'esperienza moderna, per Frisby il frammento è una “porta di accesso alla totalità”⁴², ovvero alla costellazione della realtà sociale di cui è chiamato a disvelare aspetti e significati. La scelta di Frisby di costruire una lettura parallela delle teorie di questi pensatori si sostanzia, come egli stesso spiega nell'introduzione, su una serie di rapporti biografici, intellettuali e tematici che intercorrono tra essi:

[...] le loro differenti analisi della modernità, provvisoriamente intesa come i modi di esperire ciò che è «nuovo» nella società «moderna», sono intimamente connesse con diversi presupposti metodologici. [...] Ciò che distingue le ricerche dei tre autori sulla modernità, e sulla natura specifica dell'esperienza moderna, è che esse non iniziano da un'analisi della società intesa come un tutto e nemmeno da un'analisi strutturale o istituzionale. Sotto questo profilo le loro analisi hanno poco in comune con le teorie della modernizzazione che sono diventate un luogo comune nella sociologia del ventesimo secolo. [...] Al contrario il pensiero dei tre autori anzidetti si sviluppa a partire dai frammenti visibili della realtà sociale. Ed è proprio questo che essi condividono con il movimento modernista⁴³.

Per Frisby, il dispositivo del frammento funge dunque da chiave interpretativa e rappresentativa di un'esperienza sociale del moderno che appare come “discontinua e disgregatrice di un tempo transitorio (momenti di presente), di uno spazio fugace (mobile, frammentato), e di costellazioni fortuite o arbitrarie di eventi non più legati da nessi causali”⁴⁴. Più in generale, la natura e il carattere essenzialmente problematico della modernità come concetto teorico, che un pensatore come Charles Baudelaire considerava, già nella seconda metà dell'Ottocento, “sia una «qualità» della vita moderna sia un nuovo oggetto dell'attività estetica”⁴⁵, richiede un approfondimento che si incentri altresì sulla sua specificità storica. Al

Cambridge Oxford-Cambridge Mass., Polity-MIT Press, 1986]. Sull'importanza degli studi di Frisby per la sociologia contemporanea cfr. Georgia Giannakopoulou / Graeme Gilloch (a cura di), *The Detective of Modernity. Essays on the Work of David Frisby*, London-New York, Routledge, 2021.

⁴² D. Frisby, *Frammenti di modernità*, cit., p. 248.

⁴³ Ivi, *Introduzione*, pp. 13, 18.

⁴⁴ D. Frisby, *Modernità*, in “Enciclopedia delle scienze sociali”, cit., p. 756.

⁴⁵ D. Frisby, *Frammenti di modernità*, cit., p. 29. Il riferimento è naturalmente a: Charles Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, Milano, Abscondita, 2004 [ed. orig. francese 1863], in cui il poeta e filosofo introduce e discute il concetto estetico di *modernité* in stretta relazione allo spirito dell'epoca.

principio del XX secolo, Georg Simmel legge questa specificità nel complesso sistema della metropoli e formula poi un approccio metodologico alla modernità fondato sul principio interrelazionale tra individui, gruppi e cose. Pochi anni dopo, Walter Benjamin riflette invece sull'utilizzo di figure come "immagini dialettiche", la presenza dell'antico nel moderno, nel nuovo di ciò che è sempre esistito, al fine di restituire del concetto di modernità – che richiede una decifrazione, una soluzione – una costellazione fenomenica di dimensioni stratificate: Benjamin lavora sulle immagini e i mezzi di rappresentazione della modernità per cogliere i mutamenti d'esperienza nella nuova realtà urbana. Dal canto suo, dello scenario labirintico della città metropolitana Siegfried Kracauer ricerca, negli anni Venti, tracce e frammenti di significato attraverso le figurazioni ornamentali di massa, ovvero quelle manifestazioni di superficie, come i balletti ritmici e sincronici delle Tiller-Girls, che gli permettono di cogliere l'essenza dell'epoca moderna attraverso un'indagine delle sue immediate espressioni culturali⁴⁶.

Considerare la modernità come un concetto caratterizzato da specificità storica, pensarla come un processo fenomenologico e un tessuto di relazioni e leggerla attraverso il riflesso delle immagini e dei mezzi di rappresentazione che ne sintetizzano le esperienze vive funge, in questo progetto di tesi, da riferimento metodologico per riconsiderare il modernismo fotografico italiano in rapporto a un più ampio sistema di definizioni.

L'idea di una modernità fotografica come principio relazionale tra i fenomeni, da indagare e analizzare nella loro reciprocità e nell'essenziale complessità dei loro rapporti, deriva dal concetto di "relativismo" di Georg Simmel che, come sottolinea il sociologo Paolo Jedlowski nell'introduzione a uno dei testi capitali del pensatore tedesco, *Le metropoli e la vita dello spirito* (1903), "forse più chiaramente potrebbe essere definito 'relazionismo'. Cioè [il] riconoscimento – gravido di conseguenze metodologiche – per cui nulla si dà nella vita senza essere in relazione con il resto"⁴⁷. Nell'individuare la "quintessenza della modernità"⁴⁸ nel tessuto vivo della metropoli, Simmel definisce altresì quest'ultima come un organismo funzionale e 'intellettuale' "che trascende le sue frontiere fisiche" e temporali per stabilire delle connessioni con tutto ciò che rispetto essa si definisce:

⁴⁶ Cfr. Sigfried Kracauer, *La massa come ornamento*, Imola, Cue Press, 2023 [ed. orig. tedesca 1963].

⁴⁷ Paolo Jedlowski, *Introduzione*, in Georg Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando, 2012, p. 27 [ed. orig. tedesca 1903].

⁴⁸ P. Jedlowski, *Introduzione*, cit., p. 19.

Come un uomo non si esaurisce nei confini del suo corpo o dello spazio che occupa immediatamente con le sue attività, ma solo nella somma degli effetti che si dipanano a partire da lui nel tempo e nello spazio, allo stesso modo anche una città esiste solo nell'insieme degli effetti che vanno oltre la sua immediatezza. Solo questo rappresenta il vero volume in cui il suo essere si esprime⁴⁹.

La concezione della città come simbolo della modernità, come organismo olistico e tentacolare le cui fibre si estendono oltre i limiti di un corpo che non è rigido e concluso ma espanso, flessibile e ricettivo, dialoga con la necessità critica di considerare il modernismo fotografico in maniera altrettanto allargata. Il modernismo sarebbe, allora, un *locus* in cui la fotografia – o meglio, le fotografie –, per parafrasare nuovamente quanto teorizzato da Simmel sulla società, e ancora nelle parole di Jedlowski, sono “il risultato di una certa *sedimentazione nel tempo* di forme di azione – e, aggiungiamo, di contaminazione – reciproca”⁵⁰. Il tema dell'esperienza moderna, dunque della modernità stessa come esperienza, costituisce d'altra parte, nelle teorie sociologiche come nella pratica e nella cultura fotografica, un altro argomento di rilevanza centrale⁵¹. In rapporto a esso, lo vedremo nel dettaglio più avanti, la fotografia si definisce nel corpo a corpo con il vitalismo dello spazio urbano e sociale, un territorio semantico da esplorare e in cui sottoporre a verifica le soluzioni rappresentative dei nuovi linguaggi fotografici.

La lezione delle teorie sociologiche di primo Novecento può essere messa in relazione alla definizione di modernismo nella cultura fotografica italiana anche in merito al concetto di modernità intesa come processo dialettico, di fondamentale rilevanza anzitutto per le riflessioni di un filosofo come Walter Benjamin. Nella deliberata ricerca, come spiega ancora Frisby, di una teoria della modernità che si concentri su un recupero archeologico e mitologico del passato con lo scopo di comprendere le manifestazioni del presente, è soprattutto nell'opera

⁴⁹ G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, cit., pp. 50-51. Al centro del pensiero teorico di Simmel vi è certamente la città di Berlino, di cui è nativo e in cui insegna, che in quegli anni è protagonista di una rapida espansione urbanistica e culturale. Sull'autore si rimanda inoltre a: Carlo Mongardini (a cura di), *Il conflitto della cultura moderna e altri saggi*, Roma, Bulzoni, 2003 [ed. orig. 1974]; Claudia Portioli / Gregor Fitzi (a cura di), *Georg Simmel e l'estetica. Arte, conoscenza e vita moderna*, Milano, Mimesis, 2006.

⁵⁰ P. Jedlowski, *Introduzione*, cit., p. 14.

⁵¹ In riferimento all'opera di Simmel, uno dei risultati più evidenti che scaturisce dal confronto esperienziale con la metropoli è quello che il teorico individua nel fenomeno psichico e caratteriale legato all'individuo *blasé*, ormai disincantato e indifferente per effetto dei numerosi stimoli ricevuti dalla vita mondana della grande città: “[...] la smoderatezza nei piaceri rende *blasé* perché sollecita costantemente i nervi a reazioni così forti che questi alla fine smettono di reagire [...]. Al *blasé* tutto appare di un colore uniforme, grigio, opaco, incapace di suscitare preferenze” (G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, cit., pp. 42-43).

incompiuta sui *Passages* di Parigi, avviata da Benjamin nel 1926⁵², che il pensatore tedesco restituisce un'idea della relazione tra antico e moderno che si dispone nell'"arena fondamentale della modernità"⁵³, ovvero nella città: "questa dialettica di antichità e modernità, e il riconoscimento che l'antichità esiste *all'interno* della stessa modernità, dà già alla sua concezione della modernità una delle sue caratteristiche distintive"⁵⁴. Il rapporto "tra il nuovo e il sempre-uguale", da considerare appunto come chiave interpretativa della fenomenologia del moderno, "ricorre nelle giustapposizioni di nuovo e vecchio, moda e morte, modernità e antichità, modernità e mito, moda e merce. Nell'analisi di Parigi abbiamo la dialettica delle masse (il moderno) e della città (l'antico)"⁵⁵. Lungo il sentiero di ricerca del mito e del sogno nella vita urbana già percorso dai surrealisti, e che porta lo stesso Benjamin a comprendere l'essenza della modernità di un fotografo come il francese Eugène Atget⁵⁶, le cui opere suscitavano l'interesse di Man Ray e del gruppo surrealista parigino, il filosofo si muove nel labirinto della città, dedalo dell'agire sociale ma anche mappa archeologica che ne mostra le stratificazioni e i sensi: "Sotto le strade cittadine si trova un altro labirinto di catacombe e il metr[ó], l'ingresso mitico al mondo del sottosuolo, che lega la modernità della vita nella strada con un'antichità che giace al di sotto di essa, un'antichità che si rileva nei simboli architettonici"⁵⁷. Come spiega ancora Fabrizio Desideri: "Nella considerazione del *passage*, nell'analisi della sua vita sociale e delle figure che lo attraversano [...] Benjamin ottiene una

⁵² Cfr. Rolf Tiedemann (a cura di), *Walter Benjamin. I «passages» di Parigi*, Torino, Einaudi, 2010 [ed. orig. tedesca 1982].

⁵³ D. Frisby, *Frammenti di modernità*, cit., p. 286.

⁵⁴ Ivi, p. 251.

⁵⁵ Ivi, p. 272.

⁵⁶ "In effetti, le sue foto[grafie] di Parigi precorrono la fotografia surrealista [...]. Atget è stato il primo a purificare l'atmosfera asfittica che s'era diffusa con la ritrattistica dell'epoca della decadenza. Egli ripulisce quell'atmosfera, anzi la rettifica: avvia quella liberazione dell'oggetto dall'aura che costituisce il merito indiscusso della scuola di fotografi più recente" (Walter Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in Idem, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica e altri saggi sui media*, a cura di Giulio Schiavoni, Milano, BUR, 2013, p. 152 [ed. orig. tedesca 1931]). Sull'opera di Atget si rimanda alle recenti pubblicazioni: Caroline Fillon / Anne de Mondenard (a cura di), *Eugène Atget. Poète, photographe*, catalogo della mostra (Libourne, Musée des Beaux-Arts, 2022-2023), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2022; Anne de Mondenard / Agnès Sire (a cura di), *Atget. Voir Paris*, catalogo della mostra (Paris, Fondation Henri Cartier Bresson, 2020-2021), Paris, Atelier EXB, 2020.

⁵⁷ D. Frisby, *Frammenti di modernità*, cit., p. 251.

lente per scrutare le pieghe più riposte o trascurate della vita parigina e, insieme, una bussola per avventurarsi nella sua labirintica forma”⁵⁸.

Il tema dell’immagine dialettica per il filosofo tedesco va letto, inoltre, alla luce del concetto di “costellazione” che guida, in generale, la sua teoria della conoscenza e il procedimento metodologico che vi risiede, configurando la natura dei rapporti tra idee e cose. Nell’“astrologia della storia” tracciata da Benjamin, che richiede un approccio ermeneutico e micrologico, la capacità di “pensare per costellazioni, ossia di individuare, stabilire, costruire interconnessioni storiche, testuali e fenomeniche [...] ci dà l’immagine di un metodo in grado di tenere assieme – dialetticamente, anzi polarmente – gli opposti”⁵⁹. In tal senso, lo stato in cui l’immagine appare non è “di assoluta immobilità, ma quel preciso momento in cui la tensione tra gli opposti che la costellazione ha messo in connessione raggiunge la sua acme”⁶⁰.

La proposta di chiamare in causa il principio dialettico come “arena” del modernismo fotografico italiano, per cui, riprendendo ancora una volta quanto sostenuto da Alessandro Del Puppo per l’ambito figurativo, il “modello della tradizione non è opposto a quello dell’avanguardia ma anzi la alimenta, offrendo le risorse per un’idea di modernità italiana”⁶¹, si fonda altresì su alcune riflessioni rintracciabili nei primi anni Trenta su riviste quali “Domus” e “La Casa bella”, spazi fertili per la formulazione e la circolazione di idee sul moderno nella cultura artistica. D’altra parte, nelle fonti primarie oggetto di questa ricerca, anche quelle relative a contributi di ambito propriamente fotografico, il concetto di tradizione viene trattato soprattutto in relazione a quello di modernità, non esplicitandone una definizione sempre esatta e univoca, ma legata principalmente al contesto in cui il termine viene, di volta in volta, adoperato. Secondo Gio Ponti, che nel 1932 firmava sempre per “Domus” (e prima per il periodico “Fotografia”) uno dei contributi milari del dibattito italiano sull’estetica fotografica moderna, *Il discorso sull’arte fotografica*⁶², “è alle sole energie viventi, cioè moderne che la

⁵⁸ Fabrizio Desideri, *Walter Benjamin e la percezione dell’arte. Estetica, storia, teologia*, Brescia, Morcelliana, 2018, p. 21.

⁵⁹ Giovanni Gurisatti, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 13.

⁶⁰ Marina Montanelli, *Astrologia razionale: la costellazione come metodo in Walter Benjamin*, in Marco Tedeschi (a cura di), *La ricerca per costellazioni. Metodo, scostamenti, casi di studio*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2020, p. 64.

⁶¹ A. Del Puppo, *Modernità e nazione*, cit., p. 8. Sulla ridiscussione dei concetti di modernità e tradizione in relazione al contesto artistico e critico italiano dei primi decenni del Novecento si veda anche un contributo come: Giovanna De Lorenzi, *Ugo Ogetti critico d’arte. Dal «Marzocco» a «Dedalo»*, Firenze, Le Lettere, 2004.

⁶² Gio Ponti, *Discorso sull’arte fotografica*, in “Domus”, n. 5, maggio 1932, pp. 285-288 (prima in “Fotografia”, n. 1, 1932) [*Ponti 1932b].

tradizione stessa infallibilmente si raccomanda”⁶³. Se poi “la tradizione, come gli fa eco Mario Tinti sulle pagine de “La Casa bella”, “non si crea che attraverso ad un continuo divenire e superamento di se stessa”⁶⁴, è esclusivamente mediante una ridiscussione del (presunto) conflitto dicotomico tra modernità e tradizione che un discorso sul modernismo fotografico italiano potrà ricevere dovuta attenzione ed effettivo compimento. Nella temperie che fa da sfondo al cambio di paradigma visivo che caratterizza lo scenario europeo e internazionale, il modernismo italiano si definisce, dunque, come uno spazio di relazioni da indagare e interpretare nella sua essenziale natura dialettica, in una “sfida alla complessità e al[la] potenzialità della contraddizione”⁶⁵ che nel linguaggio fotografico trova la sua più equilibrata sintesi.

1.3. Dialettica del modernismo fotografico

Nell’introduzione al fondamentale volume *Pittura Fotografia Film* (1925) della scuola Bauhaus di Weimar, l’ottavo della collana didattica dei “Bauhausbücher”, una voce autorevole come quella di László Moholy-Nagy, prefigurando un rinnovamento strutturale del linguaggio fotografico in merito alla raffigurazione analogica del mondo, sottolineava come: “I mezzi che la fotografia mette a nostra disposizione svolgono una parte importante e ancora misconosciuta nell’ampliamento dei limiti della rappresentazione naturalistica”⁶⁶. La fotografia italiana, in mancanza di un movimento d’avanguardia che possa tradurre e interpretare in maniera trainante, come avviene soprattutto in Germania, Unione Sovietica e Francia, le istanze della Nuova visione, suggerirà una propria soluzione estetica al problema del moderno al di là del Futurismo che, pur ancora attivo negli anni Trenta, intercetta solo in parte le nuove espressioni figurative europee e internazionali⁶⁷. Questo elemento, che rafforza l’importanza dei rapporti che la cultura fotografica italiana cuce con i contesti d’oltralpe, è da tenere costantemente in conto anche per comprendere, via via, quali aspetti delle pratiche e delle teorie fotografiche nazionali possono essere considerati originali o derivativi e in quale misura nuovi elementi

⁶³ Gio Ponti, *Morte e vita della tradizione*, in “Domus”, n. 3, marzo 1932, p. 133 [*Ponti 1932a].

⁶⁴ Mario Tinti, *Antico e moderno*, in “La Casa bella”, n. 2, febbraio 1932, p. 51.

⁶⁵ Alessandro Del Puppo, *Arte contemporanea tra le due guerre*, Roma, Carocci, 2021, p. 14.

⁶⁶ L. Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, a cit., p. 5.

⁶⁷ Per un primo approfondimento sull’argomento, su cui si tornerà più avanti, si rimanda intanto a: Giovanni Lista (a cura di), *Il futurismo nella fotografia*, catalogo della mostra, Firenze, Alinari, 2009.

culturali vengono assorbiti nell'ottica di uno scambio transnazionale. È da specificare, in ogni caso, che la fotografia italiana moderna si definisce, tra le due guerre, soprattutto nella rielaborazione di temi e soluzioni figurative provenienti dall'estero, più che nell'invenzione di linguaggi nuovi rispetto alle sperimentazioni sviluppate in ambito europeo e internazionale, di impatto certamente più dirompente e radicale soprattutto nei contesti culturali fortemente influenzati dall'opera delle avanguardie⁶⁸.

È in merito, poi, alla necessità di individuare degli strumenti di lettura del modernismo che si differenzino da quelli maggiormente adatti a interpretare i linguaggi avanguardistici, che “la volontà instaurativa” di questa tendenza, come scrive Franca Sinopoli:

consiste nel non limitarsi alla negazione della tradizione e all'asserzione del ‘nuovo’ [...], ma nel proporre una mediazione e una dialettica tra vecchio e nuovo, tra passato e futuro, nel cui spazio sia possibile proporre valori positivi e riprogrammare la ‘funzione’ [...] del campo estetico generale rispetto alla crisi prodottasi nel presente⁶⁹.

Come in campo letterario così per la fotografia, la possibilità di una ‘riprogrammazione’ estetica del linguaggio presuppone dunque che esso “non va[da] azzerato ma riformato alla luce di esigenze nuove poste dalla società moderna o in via di modernizzazione”⁷⁰. In riferimento al periodo della storia della fotografia italiana dei due decenni considerati, tale puntualizzazione consente di ridiscutere la definizione dicotomica del rapporto tra modernità e tradizione avanzata in alcuni degli studi degli anni Ottanta sull'argomento, soprattutto da uno studioso come Italo Zannier, e frettolosamente tradotta in senso evolucionistico con l'espressione “dal pittorialismo al modernismo”⁷¹. Tale interpretazione pare contrapporre, sul piano storico e

⁶⁸ Sul tema più generale degli scambi transatlantici in epoca moderna, e soprattutto in relazione alle pubblicazioni periodiche, cfr. Lori Cole, *Surveying the Avant-garde. Questions on Modernism, Art, and the Americas in Transatlantic Magazines*, Pennsylvania State University Press, 2018; Felix Brinker / Ruth Mayer (a cura di), *Modernity and the Periodical Press. Trans-Atlantic Mass Culture and the Avant-Gardes 1880-1920*, Leiden-Boston, Brill, 2023.

⁶⁹ Franca Sinopoli, *Il tema “razionalista” tra le arti da «900» a «Quadrante»*, in Caroline Patey / Edoardo Esposito (a cura di), *I modernismi delle riviste. Tra Europa e Stati Uniti*, cit., pp. 182-183.

⁷⁰ Ivi, p. 183.

⁷¹ Si veda, ad esempio: Italo Zannier, *Storia della fotografia italiana. Dalle origini agli anni '50*, 2° ed., Castel Maggiore, Quinlan, 2012, pp. 232-235 [prima ed. Roma-Bari, Laterza, 1986]. Il riferimento a questa contrapposizione, che rivela un precisa intenzione storiografica e critica, si ripropone anche nel titolo di: Michele Falzone del Barbarò / Italo Zannier (a cura di), *Fotografia, luce della modernità. Torino 1920-1950: dal pittorialismo al modernismo*, catalogo della mostra (Torino, Museo dell'automobile, 1991), Firenze, Alinari, 1991,

cronologico, la tendenza modernista alla fase pittorialista della fotografia italiana, che legittimava – e in parte continua a legittimare negli anni in esame e in quelli successivi – il valore artistico del linguaggio fotografico attraverso una sua adesione ai soggetti, ai temi e ai valori estetici della pittura. Una disgiunzione netta, inconciliabile, tra le correnti del nuovo e i lacerti di una tradizione stantia e demodé, per Zannier “in polemica aperta anche contro il modernismo, secondo uno schema che ha continuato a caratterizzare gli ambienti della nostra sottocultura provinciale, fino a quest’ultimo dopoguerra”⁷². D’altro canto, lo studioso francese Michel Poivert ha proposto efficacemente di problematizzare la definizione stessa di pittorialismo in seno a una “dialectique esthétique et historique [...] non contradictoire”⁷³, che mette insieme due aspetti considerati caratterizzanti di questa corrente artistica. Da un lato, “l’affirmation du statut artistique de la photographie et d’un certain modernisme, si l’on entend le terme dans son acception esthétique d’une affirmation de la valeur expressive des formes et du recours à une iconographie évocatrice du progrès (building, automobile, etc.)”. Dall’altro lato, invece: “une attitude profondément critique à l’égard des valeurs du progrès technique, par le refus de l’automatisme et l’affirmation de la virtuosité. Dans ce cas, on découvre un pictorialisme profondément antimoderne, en lutte permanent avec les valeurs positivistes de l’industrie photographique”⁷⁴.

Negli Trenta, in realtà, già un autore come Mario Bellavista, tra i maggiori fotografi e teorici dell’estetica fotografica moderna in Italia, suggeriva come interpretare la relazione complessa

i cui saggi approfondiscono soprattutto il lavoro di singoli autori attivi nel capoluogo piemontese come, fra gli altri, Mario Gabinio, Carlo Baravalle, Achille Bologna, Domenico Riccardo Peretti Griva e Riccardo Moncalvo.

⁷² I. Zannier, *Storia della fotografia italiana*, cit., p. 233. L’osservazione dell’autore si lega, in particolare, ad alcune riflessioni sulla *Terza mostra internazionale delle arti decorative* di Monza del 1927 (cfr. *L’arte della fotografia alla terza Mostra internazionale delle arti decorative*, Milano, Stab. A. Rizzoli & C., 1927). Sul tema della fotografia pittorialista in Italia si rimanda a: Marina Miraglia / Daniela Palazzoli / Italo Zannier (a cura di), *Fotografia pittorica 1899/1911*, catalogo della mostra (Venezia, Ala Napoleonica, 1979; Firenze, Palazzo Pitti, 1980), Milano-Firenze, Electa-Alinari, 1979; Italo Zannier (a cura di), *Pittorialismo e cento anni di fotografia pittorica in Italia*, catalogo della mostra (Lestans, 2004), Firenze-Lestans, Alinari-CRAF, 2004. Fra gli autori attivi negli Venti e Trenta che continuano a dedicarsi a questo linguaggio, disinteressandosi alle novità introdotte dalla nuova visione moderna, vi è certamente Domenico Riccardo Peretti Griva, per cui si rimanda a: Marco Antonetto / Dario Reteuna (a cura di), *Il pittorialismo italiano e l’opera fotografica di Peretti Griva*, catalogo della mostra (Torino, Museo Nazionale del Cinema, 2017), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2017.

⁷³ Michel Poivert, *Pictorialisme et antimodernité*, in Alexander Streitberger (a cura di), *Photographie moderne / Modernité photographique*, Bruxelles, SIC, 2010, p. 63.

⁷⁴ *Ibidem*.

tra presente e passato, mettendo in luce un certo appiattimento del dibattito storico da parte della critica:

Taluni credono che lo spirito moderno comporti anche in arte la negazione assoluta e totalitaria del passato. È un errore. Si deve e si può esaltare il passato quando esso coincide con il bello. Purché si sia in grado di capire la vita nuova che si vive, soprattutto quando si è sicuri di appartenere anche spiritualmente al nostro tempo. La considerazione del passato diviene un prezioso ammaestramento⁷⁵.

Secondo l'autore, che negli anni Trenta imposta il suo discorso critico sulla modernità fotografica adoperando, in certi casi, un linguaggio vicino ai dettati estetici del regime, la tradizione non costituisce infatti che un ausilio attraverso il quale definire il moderno nello spirito dell'epoca presente. Si tratta, come da una citazione di un discorso di Mussolini pronunciato in occasione della sesta Triennale di Milano (1936), della promozione di una "classicità [che] può trovare una viva espressione moderna"⁷⁶, per cui, come spiega la studiosa Martina Caruso: "Fascist photography [...] aimed to represent ruralism as modernism. [...] The split identity of the Fascist aesthetic between an agrarian past and a machinist future was based on a complex combination of *romanità*, ruralism, and modernity"⁷⁷.

In un altro contributo del 1936 dal titolo *Reazione alle vecchie idee*, in cui individua dapprima una serie di soggetti "antiquati che formano la delizia dei fotografi da Daguerre fino a qualche anno addietro"⁷⁸, Bellavista afferma ancora che:

⁷⁵ Mario Bellavista, *Per un'arte fotografica al tempo di Mussolini*, in "Galleria", n. 4, aprile 1936, p. 5. Come osserva Matthew Witkovsky, tra l'altro: "Both pictorialists and advocates for 'new photography' displayed enormous ambition as artists, and both generations of photographers sought a place at the forefront of modern art history" (M. S. Witkovsky, *Foto Modernity in Central Europe 1918-1945*, cit., p. 63).

⁷⁶ L'espressione proviene da: Giuseppe Pagano, *Il duce alla sesta Triennale*, in "Domus", n. 11, novembre 1936, p. 53.

⁷⁷ Martina Caruso, *Italian Humanist Photography from Fascism to the Cold War*, London, Bloomsbury, 2016, p. 24. Più in generale, la bibliografia sul tema delle relazioni tra il fascismo e la cultura artistica è molto ampia. Si rimanda in questa sede a: Fabio Benzi, *Arte in Italia tra le due guerre*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013; Antonello Negri et al. (a cura di), *Anni '30. Arti in Italia oltre il fascismo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 2012-2013), Firenze, Giunti, 2012; Luca Acquarelli, *Il fascismo e l'immagine dell'impero. Retoriche e culture visuali*, Roma, Donzelli, 2022. Si veda, inoltre: Ruth Ben Ghiat, *La cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2000.

⁷⁸ Mario Bellavista, *Reazione alle vecchie idee*, in "Il Corriere fotografico", n. 4, aprile 1936, p. 93 [*Bellavista 1936]. Per la serie di esempi suggeriti dall'autore in merito ai soggetti, si rimanda direttamente alla lettura dell'intero brano, oltre che a: Mario Bellavista, *Rinnovarsi per non morire*, in "Pagine fotografiche", n. 5, novembre 1936, pp. 73-75.

Bisogna, sì, ispirarsi alle tradizioni ma per creare feconde forme nuove, non per rimanere soggetti al punto da rifare ‘meccanicamente’ le stesse realizzazioni di concetti e di veste del passato. Occorre innestare alle essenziali tradizioni artistiche i freschi e giovanili rinnovamenti: soltanto così si potrà contribuire alla costante giovinezza dell’Arte fotografica”⁷⁹.

Negli stessi anni, d’altra parte, Leo Longanesi asseriva nello spazio critico della sua rubrica *Occhio di vetro*, pubblicata sulle pagine della rivista “L’Italiano” da lui diretta, che “*Moderno e antico* non sono due termini antitetici, come s’usa spesso credere: moderno è ciò che la storia non ha ancora giudicato”⁸⁰. La natura dialettica del modernismo e dei suoi linguaggi garantisce un positivo e costante movimento oscillatorio tra passato e presente, tra modernità e tradizione, trasformando l’opposizione dualistica tra questi concetti in una relazione dinamica. Nel presente che ha natura transitoria⁸¹, la modernità non si limita dunque a evolversi dalla tradizione, ma da essa attinge per risemantizzarla, in quello spazio liminare in cui i due concetti assumono significato esclusivamente nella loro vicinanza e mai nella loro opposizione. Per lo storico dell’arte Timothy J. Clarke, questa relazione sembra definirsi nel significato che egli attribuisce (in senso soprattutto politico-sociale) alla modernità come “congiuntura”, indicando “il volgersi dal passato al futuro, l’accettazione del rischio, l’onnipresenza del mutamento, la malleabilità del tempo e dello spazio”⁸².

Altre interessanti considerazioni sulla decostruzione di una (apparente) antinomia tra modernità e tradizione provengono da ulteriori studi di storia dell’arte contemporanea. Elena Pontiggia, studiosa dell’arte italiana di primo Novecento e degli anni tra le due guerre, analizza, in merito alla tendenza artistica e culturale nota come Ritorno all’ordine, i tratti distintivi di una vicenda figurativa altrettanto complessa e apparentemente contraddittoria, che si definisce nell’appropriazione moderna dei linguaggi figurativi della tradizione classica. Da questa

⁷⁹ M. Bellavista, *Reazione alle vecchie idee*, cit., p. 94. Nelle sue riflessioni teoriche sulla fotografia moderna, di cui si parlerà ampiamente nel capitolo successivo, Bellavista fa inoltre riferimento al concetto di ‘romanità’ in più di un’occasione. Cfr. M. Bellavista, *Per un’arte fotografica al tempo di Mussolini*, cit.; M. Bellavista, *Fotografia: glorificazione dell’epoca*, in *XXIV Esposizione sociale*, catalogo della mostra a cura della Società Fotografica Subalpina, Torino, 1936, pp. IX-X; Mario Bellavista, *Fotografia: arte dei giorni nostri*, in *IX mostra sociale di fotografia*, catalogo della mostra a cura del Dopolavoro FIAT di Torino (Torino, Salone de La Stampa, 1939), Torino, Tip. Vincenzo Bona, 1938, s.p.

⁸⁰ Leo Longanesi, *Occhio di vetro*, in “L’Italiano”, nn. 34-35, ottobre-novembre 1935, p. 197 (corsivo nell’originale).

⁸¹ Cfr. D. Frisby, *Modernità*, in “Enciclopedia delle scienze sociali”, cit., p. 755.

⁸² T. J. Clark, *Addio a un’idea. Modernismo e arti visive*, cit., p. 11.

prospettiva, “quel periodo maldestramente definito Ritorno all’ordine [...] non va considerato solo una reazione (o peggio un’involuzione) rispetto ai movimenti d’avanguardia, ma anche come un aspetto della modernità”⁸³. In contrasto con un’idea “evoluzionistica” dell’arte che nega la coesistenza tra le rivendicazioni del moderno e il mantenimento di un saldo rapporto con l’antico, l’autrice fa eco a una delle voci protagoniste dello scenario culturale europeo di inizio secolo, ribadendo come “appare più convincente la posizione di Apollinaire, che già nel 1918 [...] supera la contrapposizione fra classico e moderno, o come preferisce dire, tra «ordine» e «avventura», e ne coglie [...] i punti di contatto”⁸⁴. In effetti, dalle considerazioni di Pontiggia emergono diverse possibili tangenze con il discorso fotografico al centro di questo studio, proprio a partire da un’idea di modernità come concetto e materia duttile, che si definisce nel rapporto con il portato figurativo ed estetico della tradizione:

La stagione artistica del dopoguerra, infatti, è stata troppo spesso dipinta come un periodo di ripiegamento, che soffoca l’impetuoso slancio creativo delle avanguardie e preferisce, più comodamente, rientrare nell’alveo rassicurante della tradizione. In realtà ripensare ai valori della classicità dopo gli anni di sperimentazione precedenti (ma la successione cronologica non va intesa con rigidità [...]), riaffermare ideali estetici prima disattesi, maturare un concetto di modernità più complesso di quello euforico e unilaterale d’anteguerra non è una retromarcia, un’involuzione, un rifugio in certezze consolatorie. È invece una rischiosa scommessa intellettuale. Dopo che per oltre un decennio i maggiori artisti avevano rivoluzionato le leggi della rappresentazione classica, la restaurazione di quelle leggi, compiuta da alcuni di quegli stessi artisti [...] diventa una riscoperta e una riconquista⁸⁵.

L’“avventura” del moderno, da intendere altresì come una tensione verso la scoperta, la sperimentazione e la straordinarietà, si fonda sull’idea che “il presente è grande come il passato, che a sua volta è presente come il presente”⁸⁶. Attraverso la tradizione, la “rischiosa scommessa intellettuale” legata a un concetto esteso di modernità si definisce proprio nel tentativo di rimettere in gioco le potenzialità di linguaggi artistici del passato, da riattualizzare in un contesto storico-culturale ormai diverso e trasformato. Una “rimeditazione” dell’esperienza artistica, “in coincidenza con il tragico urto e sfacelo inferto alla psicologia

⁸³ Elena Pontiggia, *Modernità e classicità. Il Ritorno all’ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni Trenta*, Milano, Mondadori, 2008, p. 2.

⁸⁴ *Ibidem*. Sul tema si veda anche, della stessa autrice: Elena Pontiggia (a cura di), *Il ritorno all’ordine*, Milano, Abscondita, 2005.

⁸⁵ Elena Pontiggia, *Modernità e classicità. Il Ritorno all’ordine in Europa*, cit., p. 53.

⁸⁶ *Ivi*, p. 4.

individuale e collettiva dallo scoppio della prima guerra mondiale”⁸⁷, che si attua nel segno di una ‘rivisitazione’ della tradizione nazionale⁸⁸.

1.3.1. “Nel senso intimo di questa contraddizione sta la sua modernità”

In ambito propriamente fotografico, il lavoro di Achille Bologna, dilettante torinese e protagonista fra i più attivi nel panorama delle ricerche italiane sul moderno soprattutto negli anni Trenta, è particolarmente esemplare per chiarire l’idea di una natura dialettica del modernismo. Tra i maggiori promotori della fotografia nazionale già a partire dagli anni Venti, *in primis* su riviste come “Il Corriere fotografico” (1904-) e l’annuario “Luci ed ombre” (1923-1934), di cui assume il ruolo di co-direttore insieme a Stefano Bricarelli, nel 1935 è altresì curatore del volume edito da Hoepli *Come si fotografa oggi: un libro fotografico*, fra i primi di questo genere pubblicati in Italia negli anni Trenta, in cui la fotografia italiana, anche nei suoi risultati più moderni, entra in dialogo con quella internazionale⁸⁹. La produzione di Bologna nel ventennio in esame, rintracciabile soprattutto sulle riviste, pone delle questioni interessanti in relazione all’eterogeneità espressiva e stilistica di questo autore anche in merito alle scelte che egli mette in campo per la pubblicazione del suo repertorio, da un lato ampiamente protese verso le soluzioni rappresentative moderne, dall’altro volte a preservare una tradizione più prossima alle istanze figurative di primo Novecento. D’accordo con quanto sostenuto dallo storico dell’arte Mauro Della Valle in uno dei pochissimi riferimenti storiografici sul lavoro del fotografo torinese:

Bologna si mantiene nel solco della grande tradizione, ma sempre pronto a cogliere le novità, siano essere stilistiche o tecniche, e a sperimentarle con un rigore non comune, alieno da manipolazioni. Nel senso intimo di questa contraddizione sta la sua modernità, unita ad un impegno professionale sul campo, che lo vide all’avanguardia per vari decenni⁹⁰.

⁸⁷ Piergiorgio Dragone / Antonello Negri / Marco Rosci, *Avanguardie e ritorni all’ordine fra le due guerre*, in *Storia della pittura dal IV al XX secolo*, vol. X, *Il XX secolo*, Novara, Istituto geografico De Agostini, 1985, p. 160.

⁸⁸ Il riferimento è a Ivi, p. 220, in cui si fa riferimento al pittore Achille Funi come colui “che interpretava al meglio il ruolo di abilissimo rivisitatore della tradizione italiana”.

⁸⁹ Cfr. Achille Bologna (a cura di), *Come si fotografa oggi*, Milano, Hoepli, 1935.

⁹⁰ Mauro Della Valle, *Contraddizione e modernità nell’opera di Achille Bologna*, in M. Falzone del Barbarò / I. Zannier (a cura di), *Fotografia, luce della modernità*, cit., p. 120.

L'analisi, seppur molto breve, di Della Valle si concentra su un nucleo di fotografie soprattutto “di soggetti bucolici e primi piani di frutta e ortaggi, una sorta di moderne «nature morte», nate peraltro per fini pubblicitari”⁹¹, che l'autore del contributo colloca tra la “grande tradizione pittorica italiana, soprattutto in quegli anni di imperante fotografia artistica” e “le più recenti tendenze importate dall'America, la *straight photography* di Stieglitz e il vago surrealismo di Weston”⁹². Sebbene non sia possibile dimostrare la bontà di quest'ultimo confronto proposto da Della Valle – data, come si vedrà nello specifico più avanti, la scarsa circolazione delle fotografie di questi autori nel *milieu* italiano degli anni in esame –, il testo mette comunque in luce il grado di problematizzazione del discorso sulla modernità che emerge nell'opera di Bologna, manifestandosi nella sua natura fluida e in spazi di creazione liminari.

Nel 1934, nell'edizione dell'ultimo numero dell'annuario “Luci e ombre” vicino ai temi del modernismo, Bologna presenta una fotografia intitolata *Il molo* (s.d., ma ante 1934), una visione dall'alto di una figura che sosta isolata sul bordo della piattaforma prospiciente il mare (**cat. 97a**)⁹³. Si tratta di un'immagine fortemente moderna, maturata nel confronto con i modelli europei e internazionali soprattutto in riferimento a una serie di aspetti formali: il punto vista obliquo, la resa del rapporto dimensionale tra la figura umana e l'ampio spazio circostante, la struttura geometrica di una composizione ‘pura’. A caratterizzare la visione fotografica del molo è una vertigine dello sguardo, un azzardo geometrico che scompagina i punti di riferimento prospettici adoperando la distanza come elemento costruttivo dell'immagine e appiattendolo gli spazi in una rappresentazione ai limiti della bidimensionalità. Questo genere di soluzioni figurative, in parte presenti anche in altre fotografie pubblicate nello stesso numero di “Luci ed ombre”, come nelle opere di Enrico Dotto ed Ettore Del Buono (**cat. 102a, 111a**), traducono visivamente quanto scritto nel commento introduttivo a quel fascicolo dal critico Guido Lorenzo Brezzo:

Modernità di cifra, vale a dire quella scheletricità geometrica di linea congiunta spesso ad uniformità di superfici luminose, che, sorta dalla natura del soggetto macchina, viene spesso usata

⁹¹ Ivi, p. 119. Si tratta di stampe appartenenti al fondo Edison degli archivi del Centro per la cultura d'impresa di Milano, realizzate da Bologna nel periodo tra le due guerre per la Società Montecatini. 45 fotografie di questo nucleo, catalogate, digitalizzate e datate 1930-1940, sono consultabili sul sito di LombardiaBeniCulturali. A corredo del testo di Della Valle cfr. Ivi, pp. 121-129.

⁹² Ivi, p. 119.

⁹³ La fotografia in questione non è stata rintracciata in nessun'altra pubblicazione oggetto di questa ricerca.

per assimilare a quello qualsiasi altra specie di soggetto. [...] Infine: modernità di prospettiva e di taglio, chè il taglio non è se non una prospettiva artificiale⁹⁴.

Anche in questo caso, come tipicamente accade nella maggior parte dei commenti che introducono gli annuari “Luci ed ombre”, Brezzo mantiene in generale una posizione abbastanza cauta rispetto al coevo dibattito estetico sulla fotografia moderna. D’altra parte, con questa precisa definizione, in cui include anche il riferimento all’opera di Bologna, egli propone un’idea di modernità dalle caratteristiche particolarmente interessanti. Se, da una parte, essa si caratterizza per la ricerca di un linealismo geometrico essenziale e un riguardo per i contrasti luministici poco accentuati, oltre che per un taglio inedito che risemantizza le modalità di composizione dell’immagine, dall’altra, sul piano concettuale, essa si definisce in rapporto alla fotografia stessa come *medium* moderno: delle strategie figurative agite da un dispositivo meccanico, ovvero da un “soggetto macchina”, che per sua natura si costruisce nei limiti stessi dell’inquadratura dell’apparato ottico-meccanico.

La ricerca che Bologna sviluppa sui linguaggi sperimentali del moderno si manifesta in un ampio numero di immagini pubblicate dall’autore nelle riviste tra la fine degli anni Venti e gli anni Trenta, in cui emerge un medesimo interesse formale (**cat. 8b, 9b, 16b, 112a, 124a, 125b**). Al contempo, l’intenzione di presentare alcune opere realizzate in interni domestici, più vicine – per scelta dei soggetti, ambientazioni e soluzioni stilistiche adottate – ai linguaggi figurativi dei decenni precedenti, soprattutto nell’opera di un fotografo torinese come Guido Rey, consente di valutare il suo operato nei termini di quella “rischiosa scommessa intellettuale” a cui fa riferimento Pontiggia⁹⁵.

Nel 1936, dunque poco dopo la pubblicazione de *Il molo* su “Luci ed ombre”, Bologna ripropone sulla copertina del numero di aprile di “Note fotografiche Agfa” un’opera a piena pagina priva di titolo, ma già presentata in altre occasioni negli anni precedenti (**cat. 1a**): dapprima, con il titolo *Buon mattino*, sul primo numero di “Luci ed ombre” (1923) e nel volume realizzato in occasione della *Terza mostra internazionale delle arti decorative di Monza* del 1927⁹⁶; poi, come tavola fuori testo, nel mensile di divulgazione scientifica “Natura” (agosto 1928), con il titolo *Una scena di vita rustica nell’interno del castello*⁹⁷. In un’atmosfera

⁹⁴ Guido Lorenzo Brezzo, *La messe del 1934*, in “Luci ed ombre”, 1934, p. XI. Il critico aveva firmato altri due commenti per l’annuario torinese, rispettivamente nel 1926 e nel 1931.

⁹⁵ E. Pontiggia, *Modernità e classicità. Il Ritorno all’ordine in Europa*, cit., p. 53.

⁹⁶ *L’arte della fotografia alla terza Mostra internazionale delle arti decorative*, cit., tav. XXV.

⁹⁷ La fotografia, pubblicata a p. 66, è preceduta da un’immagine di soggetto simile intitolata *Nel castello: “La bolla” di sapone* (p. 65).

pacata e intima, l'autore riprende una scenetta di genere che inquadra da un punto di vista laterale in un'ambientazione rurale, ammorbidita dalle sfumature lievi della luce che entra dalla finestra a sinistra, modellando con un leggero chiaroscuro i corpi plastici delle figure (una donna con due bambini), colte in una gestualità semplice e quotidiana. Se il linguaggio, così come il soggetto, avvicinano quest'opera all'ambito della fotografia pittorica, alla quale è cara la componente sentimentale e romantica di temi di carattere aneddotico, oltre che l'ambientazione in interni di scene familiari che rievocano, altresì, gli studi di un protagonista della fotografia inglese dell'Ottocento come Henry Peach Robison, i contesti in cui questa fotografia fa la sua apparizione nell'ampio arco cronologico tra il 1923 e il 1934 sono molto diversi⁹⁸. Alcuni di essi, come il primo numero di "Luci ed ombre" e il volume del 1927, si collocano in una cronologia ancora piuttosto estranea, nel panorama italiano, alle configurazioni visive dettate dalla Nuova visione europea. Altri, invece, come le riviste "Note fotografiche Agfa" e "Natura", sono particolarmente inclini ad accogliere gli esiti più aggiornati dei nuovi linguaggi fotografici, mettendo in luce, soprattutto la prima (in cui *Buon mattino* esce nel 1936), una certa contraddizione nel pubblicare questa fotografia di Bologna scegliendola da un repertorio che si componeva di opere decisamente più moderne dell'autore. Prodotta in Germania e diretta nell'edizione italiana da Alfredo Ornano, "Note fotografiche Agfa" è infatti di particolare interesse soprattutto per la circolazione, nel cuore degli anni Trenta, di numerose opere di autori tedeschi contemporanei – *in primis* il celebre Paul Wolff –, oltre che per una selezione di fotografie dal gusto pienamente moderno per alcune delle sue copertine (**cat. 95b**).

Negli anni Trenta, Bologna pubblica diverse altre opere dalle atmosfere familiari e ambientate in interni, qui più vicine ai ritratti intimisti del pittorialismo americano, che avevano caratterizzato parte della sua produzione anche nel decennio precedente (**cat. 2b**)⁹⁹. Oltre che

⁹⁸ Negli anni Venti, alcune fotografie di Bologna dal soggetto molto simile a quello di *Buon mattino*, tanto da poter pensare in certi casi a una serie prendendo in considerazione anche i titoli delle immagini, vengono pubblicate come tavole fuori testo soprattutto su una rivista come "Il Corriere fotografico". Si vedano, ad esempio: *Nel castello* (gennaio 1924, s.p.), *Cure materne* (febbraio 1925, s.p.), *Il topolino* (luglio 1928, s.p.). Nel decennio successivo, sono poi diversi altri i casi in cui è possibile rintracciare opere dell'autore che ripropongono questo genere di iconografie. Si vedano, ad esempio, *Nel buon vecchio tempo* (in "Note fotografiche Agfa", n. 12, giugno 1933, p. 356) o *Interno* (in "Note fotografiche Agfa", n. 12, giugno 1936, p. 296 e in "Il Progresso fotografico", n. 11, novembre 1936, p. 489).

⁹⁹ In alcuni casi è difficile stabilire con certezza se queste fotografie siano state realizzate interamente negli anni Venti o anche nel decennio successivo, soprattutto nei casi in cui se ne rintraccia la pubblicazione esclusivamente negli anni Trenta.

sulle pagine delle riviste italiane, questo genere di immagini vengono presentate anche nel panorama fotografico internazionale. Se ne rintraccia un esempio sulla rivista francese “Photo Illustrations”, che nel numero del 1935 dedicato a *L’art photographique italien* pubblica la fotografia *Interno. Costume di Prigelato* (cat. 1b). Come scrive Claude De Santeul nel commento che introduce le tavole, essa “est un épreuve maîtresse. Il serait trop facile de déclarer que cette œuvre est «montée» comme un tableau de maître hollandais [...]. Disons simplement que c’est là une très belle «photo» dont le sujet, le composition, la répartition de la lumière résistent à toute critique”¹⁰⁰. Per lo stesso fascicolo vengono selezionate anche alcune fotografie del torinese Stefano Bricarelli dal gusto pienamente moderno (cat. 12b, 83a, 119b), restituendo un catalogo assai eterogeneo della fotografia italiana contemporanea attraverso alcuni dei suoi più autorevoli protagonisti.

Per Bologna, il problema che sorge dall’apparente dicotomia generata dal confronto fra queste tipologie di immagini, pubblicate nella medesima cronologia, invita a interrogarsi sul suo *modus operandi*, caratterizzato dall’adozione di un’ampia varietà di soluzioni figurative. D’altro canto, nel decidere di pubblicare o ripubblicare, nei medesimi anni, fotografie dai caratteri fortemente moderni e opere legate invece, per riprendere quanto scrive Della Valle, alla “grande tradizione”¹⁰¹, l’autore sembra muoversi su due prospettive culturali parallele e al tempo stesso compresenti. Da una parte, sviluppa il suo linguaggio in seno alle suggestioni provenienti dalla Nuova visione, alle quale si avvicina soprattutto nella ricerca di punti di vista sbilanciati e nella restituzione ‘pura’ dei rapporti formali tra gli elementi che compongono il quadro fotografico. Dall’altra, certifica la volontà di mostrare la propria formazione fotografica, facendo riferimento ai modelli di primo Novecento di cui intende esplicitamente mostrarsi debitore e interprete, come appunto l’importante fotografo torinese Guido Rey (1861-1935), autore fra i più importanti della sua generazione e conosciuto ampiamente anche in ambito internazionale¹⁰², al quale Bologna pare rendere chiaro omaggio nella scelta dei soggetti e delle

¹⁰⁰ C. [Claude] De Santeul, *L’art photographique italien*, in “Photo Illustrations”, n. 14, 1935, p. 53. Nel fascicolo della rivista è pubblicata un’altra fotografia di Bologna dal titolo *Maternità* (pl. 162).

¹⁰¹ M. Della Valle, *Contraddizione e modernità nell’opera di Achille Bologna*, cit., p. 120.

¹⁰² *In primis* con la pubblicazione di due delle sue fotografie (*The Letter* e *A Flemish Interior*) nella rivista americana “Camera Work” diretta da Alfred Stieglitz (n. 24, Oct. 1908, s.p., tavole fuori testo). Rey è particolarmente stimato anche da un fotografo come Stefano Bricarelli, che ne parla come “l’unico in Italia nei primi del Novecento a creare il genere di fotografia che già allora era molto seguito in Inghilterra” (Carla Bricarelli, a cura di, *Stefano Bricarelli: un’intervista*, in “Fotologia”, n. 9, 1988, p. 34). Su Guido Rey, noto anche per la sua attività di alpinista, si veda inoltre: *Guido Rey. Dall’alpinismo alla letteratura e ritorno*, catalogo della mostra (Torino-Aosta, 1986), Torino, Museo nazionale della montagna Duca degli Abruzzi-Club alpino italiano,

ambientazioni. Di Rey, l'annuario "Luci ed ombre" pubblica negli anni Venti una serie di fotografie – a partire da *L'attesa*, ad apertura del primo numero del 1923 – che propongono le scene in interno tipiche del suo linguaggio. Si tratta di *tableaux* in posa fortemente studiati, vicini alle ricerche della coeva pratica pittorica ma anche della fotografia artistica europea che, spiega la storica dell'arte Margherita Abbozzo Heuser, "ricercano sempre, con la loro studiatissima armonia di composizione e la loro stampa squisita, degli speciali effetti di «intimità espressiva», volti, come scrive il critico Enrico Thovez, a lasciar operare la scena nella sua piena efficacia poetica"¹⁰³. I soggetti delle fotografie di Rey, ripresi da Bologna, caratterizzano poi similmente anche alcune opere dell'autore torinese Raffaele Menochio, pubblicate negli anni Venti su riviste come "L'Annuario della fotografia artistica", "Il Corriere fotografico" e "Luci ed ombre"¹⁰⁴.

In relazione al principio dialettico che governa la teoria sul modernismo italiano al centro di questo studio, c'è poi un ulteriore piano interpretativo sul quale porre le fotografie più tradizionali di Bologna che, dal canto loro, possono essere ricollocate virtualmente in una sorta di serie, una "pinacoteca d'interni"¹⁰⁵ caratterizzata da intenzioni compositive ed espressive univoche. La questione, infatti, può essere discussa a partire dall'individuazione di un nesso con le ricerche pittoriche (ma anche letterarie, basti pensare al *rappel à l'ordre* di Jean Cocteau) che, in quegli stessi anni, si focalizzavano su un'operazione di recupero dei temi e dei valori classici: quella tendenza, appunto, a un Ritorno all'ordine che costituisce un aspetto centrale del processo di affermazione moderna dell'arte europea e italiana di primo Novecento. Più in generale, i riferimenti agli artisti di Novecento o agli interpreti del Realismo magico rintracciabili nei contributi di critica pubblicati sulle riviste fotografiche sono interessanti nella misura in cui consentono di arricchire, a questa altezza cronologica, il dibattito estetico, storiografico e critico sulle relazioni tra fotografia e pittura¹⁰⁶. In tal senso, alcune fotografie

1986; Filippo Maggia (a cura di), *Guido Rey fotografo pittorialista*, catalogo della mostra (Biella, Fondazione Sella, 2004), Milano, Nepente, 2004.

¹⁰³ Margherita Abbozzo Heuser, *Guido Rey*, in "Fotologia", n. 5, 1986, pp. 40-41.

¹⁰⁴ Si veda, in quest'ultimo caso: *La veglia*, 1923, p. 25; *Botta e risposta*, 1924, tav. XXIII.

¹⁰⁵ Emilio Zanzi, *Arte*, in "Luci ed ombre", 1924, p. 16.

¹⁰⁶ Il tema sui rapporti tra fotografia e pittura (alle volte armoniosi, altre conflittuali) nel corso dei decenni è ampissimo e dà vita, anche negli anni in esame, a un discorso estetico ininterrotto, impossibile da ridurre a una singola nota bibliografica. Tra gli studi storiografici sull'argomento, anch'essi numerosi, si rimanda *in primis* al celebre: Daniela Palazzoli / Luigi Carluccio (a cura di), *Combattimento per un'immagine. Fotografi e pittori*, catalogo della mostra (Torino, Galleria civica d'arte moderna, 1973), Torino, Amici torinesi dell'arte contemporanea, 1973. Si veda anche: Alfredo De Paz, *L'occhio della modernità. Pittura e fotografia dalle origini alle avanguardie storiche*, Bologna, CLUEB, 1989 [prima ed. 1987]; Monica Maffioli (a cura di), *I macchiaioli e*

degli anni Venti e dei primi anni Trenta di gusto più tradizionale possono essere ridiscusse non tanto in merito a particolari novità da esse introdotte sul piano rappresentativo e stilistico, come in seguito al confronto con i linguaggi della Nuova visione europea; ma proprio a partire dalle analogie iconografiche e formali, nei soggetti e nelle scelte compositive, che è possibile stabilire in rapporto a quelle opere pittoriche che, nello stesso momento, ridefinivano i concetti del moderno attraverso un recupero delle nozioni di antichità e di classicismo¹⁰⁷. Sembrano, cioè, mettere in pratica la lezione di un artista classicista come Giorgio De Chirico, per il quale, come sottolinea Antonello Negri in merito a uno scritto del pittore pubblicato nel 1919 sulla rivista “Valori Plastici”: “la questione di una riforma in senso tradizionalista dell’educazione artistica, basata sull’insegnamento del mestiere, era la chiave di un ritorno all’ordine che era sinonimo di ritorno all’arte”¹⁰⁸. A emergere, in questo senso, è la complessità dei riferimenti degli autori-fotografi, che interpretano le idee figurative promosse in altri ambiti della creatività artistica contemporanea nei termini di un costante aggiornamento culturale e visivo.

È appunto da questa prospettiva, come sottolinea il critico d’arte Emilio Zanzi nel commento introduttivo all’annuario “Luci ed ombre” del 1924, che bisogna osservare, ad esempio, “il gruppo di ADOLFO LAZI ‘Madre e figlio’ [...]. Composto con classica, vigorosa semplicità nella visione sintetica e comprensiva delle due reali e ad un tempo spiritualizzate creature, definito quasi sculturalmente nella costruzione delle teste e splendido di colore, richiama alla memoria qualcuno dei recenti ritratti dell’Oppi e di Felice Casorati”¹⁰⁹. Allo stesso modo, solo per fare pochi esempi, un ritratto di Alfredo Ornano pubblicato nei primissimi anni Venti nell’“Annuario della fotografia artistica”¹¹⁰ richiama nel soggetto e nella

la fotografia, catalogo della mostra (Firenze, Museo Alinari, 2008), Firenze, Alinari, 2008. Alcuni riferimenti ai rapporti tra fotografia e pittura in relazione alla cronologia oggetto di questo studio, anche se trattati solo brevemente, si rintracciano in: Maria Francesca Bonetti, *Il modernismo. Ricerche formali e sperimentazioni tra classicismo e astrazione (1920-1950)*, in Maria Antonella Fusco / Maria Vittoria Marini Clarelli (a cura di), *Arte in Italia dopo la fotografia 1850-2000*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, 2011-2012), Milano, Electa, 2011, pp. 228-235.

¹⁰⁷ Sul tema pittorico si vedano: Maurizio Fagiolo Dell’Arco, *Classicismo pittorico. Metafisica, Valori Plastici, Realismo Magico e “900”*, Genova, Costa & Nolan, 1991; Valerio Terraroli / Gabriella Belli (a cura di), *Realismo magico. Uno stile italiano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2021-2022), Milano, 24 ore cultura, 2021.

¹⁰⁸ Antonello Negri, *Il ritorno all’ordine*, in Valerio Terraroli (a cura di), *Lezioni di Storia dell’Arte. Dall’Impressionismo alla cultura artistica contemporanea*, vol. IV, Milano, Skira, 2005, p. 232.

¹⁰⁹ E. Zanzi, *Arte*, cit., p. 15 (maiuscolo nell’originale).

¹¹⁰ Cfr. Redazionale, *Il Gruppo piemontese per la fotografia artistica nell’anno 1923-1924*, in “Luci ed ombre”, 1924, p. 22. Editato a partire dal 1920, nel 1924 l’“Annuario” si fonde con la neonata “Luci ed ombre”.

posa, ma anche nel punto di vista, nella resa del gesto e nello studio della luce, un'opera come *Maternità* di Achille Funi (1921), debitrice a sua volta della tradizione figurativa del quattrocento ferrarese¹¹¹ (figg. 1-2). O, ancora, il soggetto della maschera, centrale in alcune fotografie pubblicate nei primissimi anni Trenta da un autore come Giulio Parisio (cat. 10a-b), sembra legarsi all'importanza di questo tema nell'opera di pittori come Antonio Donghi, Gino Severini o lo stesso Casorati, anche in relazione al suo rapporto con la tradizione teatrale, al concetto pirandelliano del doppio e a un'atmosfera simbolica e inquietante: “Si potrebbe dire che la maschera – si legge su “Il Corriere fotografico a commento del lavoro di Parisio –, ombra di un volto vivente, cui toglieva ogni vita, dà vita a un'ombra che non è più ombra di un vivo. La figurazione simbolica si completa con la visione di una mano, che, a guisa di artiglio, sovrasta a ghermire l'ombra della maschera”¹¹².



Figg. 1-2. Alfredo Ornano, *Ritratto*. Riproduzione fotomeccanica in “Annuario della fotografia artistica”, 1922-1923, tav. X; Achille Funi, *Maternità*, 1921. Olio su tela, 100,5 × 91 cm. Collezione privata.

Un artista come Casorati, tra i protagonisti più influenti per il rinnovamento in senso classico dei linguaggi pittorici di primo Novecento, pare in effetti essere un punto di riferimento trasversale. Nella breve monografia del 1923 a lui dedicata, il critico Piero Gobetti lo descrive come una figura di pittore e filosofo che intraprende “esperienze intellettuali” con la

¹¹¹ Cfr. Raffaella Picello, *La ritrattistica di Achille Funi nei primi anni Venti e la tradizione figurativa della scuola ferrarese*, in “Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage”, vol. 6, 2013, pp. 47-73.

¹¹² Comirias De Albroit, *Le nostre illustrazioni*, in “Il Corriere fotografico”, n. 3, marzo 1931, p. 168.

“cultura del curioso”¹¹³, con il quale confrontarsi appunto sul piano estetico e intellettuale, oltre che visivo. Una citazione puntuale all’opera di Casorati sembra provenire da un fotografo colto e impegnato come il triestino Carlo Wulz. Il suo ritratto dal titolo *Mia figlia Marion* pubblicato nel 1926 (**cat. 3**), che per il suo recensore nelle pagine de “Il Corriere fotografico” si distingue “per quel sapore di classicismo che ha popolato di capolavori le tele dei nostri maestri”¹¹⁴, pare essere un ragionamento fotografico su un lavoro del pittore torinese come *Ritratto di Cesarina Gualino* (1922), di cui richiama anche il punto di vista pienamente frontale e il gesto della mano destra della figura femminile, nel tipico schema compositivo casoratiano¹¹⁵ (**figg. 3-4**). Un altro riferimento alla pittura di Casorati si rintraccia, poi, nel commento che il critico d’arte Marziano Bernardi firma a introduzione del volume *Come si fotografa oggi* (1935) a cura di Achille Bologna, in particolare in relazione alla fotografia *Nella foresta* del belga Léonard Misonne, noto soprattutto per le sue ricerche sul paesaggio di gusto pittorialista. È, infatti, nel confronto con il linguaggio del pittore torinese che Bernardi sembra individuare una nota di modernità nell’opera di Misonne: “C’è anche in quest’ultimo un gran pleonarismo che lo apparenta ai grandi Impressionisti del secolo scorso; ma gli alberi sono segati con magistrale istinto architettonico come nella **Maternità** di Felice Casorati, i due cavalli, protagonisti della bellissima scena, fan blocco come due sculture”¹¹⁶.

¹¹³ Piero Gobetti, *Felice Casorati pittore*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2018 [ed. orig. 1923], p. 89.

¹¹⁴ Comirias De Albroit, *Le nostre illustrazioni*, in “Il Corriere fotografico”, n. 11, novembre 1926, p. 252.

¹¹⁵ Cfr. Francesco Poli, *Postfazione*, in P. Gobetti, *Felice Casorati pittore*, cit., p. 109.

¹¹⁶ Marziano Bernardi, *Spiriti e forme della fotografia attuale*, in A. Bologna (a cura di), *Come si fotografa oggi*, cit., p. 12, grassetto nell’originale. Il riferimento di Bernardi è al dipinto di Casorati del 1923-24.



Figg. 3-4: Carlo Wulz, *Mia figlia Marion*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed ombre”, 1926, tav. XLV. Fotografia pubblicata anche in “Il Corriere fotografico”, n. 11, novembre 1926, s.p. (tavola fuori testo); Felice Casorati, *Ritratto di Cesarina Gualino*, 1922. Olio su tavola, 74 × 63,5 cm. Collezione privata.

Questo genere di nessi figurativi, di cui altri esempi sono rintracciabili anche solo nelle riviste, non può certamente esaurirsi in questa sede e necessita di ulteriori approfondimenti, anche alle luce delle esperienze dei singoli autori e di un’indagine più articolata sulla loro cultura visiva, oltre che sulla fortuna critica delle opere pittoriche. Più in generale, e al di là delle riflessioni sviluppate in merito a questa tipologia di ritratti, la fotografia italiana pare, soprattutto negli anni Trenta, meno incline a sviluppare il tema della ritrattistica in seno alle sperimentazioni avviate dal modernismo europeo, per il quale rappresenta invece un barometro visivo di eccezionale importanza¹¹⁷. Sebbene si registri, in qualche circostanza, un interesse nel misurarsi con le coeve ricerche transnazionali soprattutto nell’indagine del volto in primo e primissimo piano, si pensi a un’opera particolarmente interessante come *Osservazione* di Vincenzo Balocchi (**cat. 67b**), sulla quale si tornerà più avanti, o a *Maschera* di Carlo Baravalle (**cat. 67a**), gli autori italiani sembrano infatti privilegiare altre tipologie di soggetti attraverso i quali sottoporre a verifica i linguaggi della Nuova visione. Tra questi gli ampi spazi aperti, da riprendere dall’alto con prospettive vertiginose o da studiare seguendo le linee definite dai tagli di luce; i soggetti architettonici, dei quali restituire visioni puramente geometriche e formali; o, ancora, le scene di vita quotidiana, abitate da personaggi borghesi che

¹¹⁷ Per una selezione interessante di opere che esplorano questo genere si rimanda a Sarah Hermanson Meister (a cura di), *Capolavori della fotografia moderna 1900-1940*, catalogo della mostra (Lugano, 2021 - Torino, 2022), Cinisello Balsamo, Silvana, 2021. In particolare le sezioni *Vita d’artista* (pp. 35-65) e *Realismi magici* (pp. 169-191).

animano gli ambienti di una società modernizzata e dinamica. L'assenza del ritratto come genere del modernismo fotografico italiano si registra, in effetti, anche nel dibattito sull'estetica moderna, rimanendo da un lato tradizionalmente legato al sistema dei concorsi a premi organizzati frequentemente dalle riviste per i suoi abbonati già a partire dai decenni precedenti¹¹⁸, dall'altro a un ambito prevalentemente tecnico e vicino soprattutto alla fotografia pittorialista, per esempio nelle pubblicazioni di un fotografo e cultore di tecniche fotografiche come Rodolfo Namias¹¹⁹. Su quest'ultimo aspetto, in particolare, interviene Antonio Boggeri, che si esprime in un resoconto del 1932 dedicato alla *Seconda mostra fotografica internazionale* allestita alla Fiera di Milano, in cui vengono esposte, tra le altre cose, "alcune caratteristiche teste, vigorose e espressive della sezione pittorica artistica". In tal senso, egli aggiunge: "se la classificazione del ritratto, fine a se stesso, può soltanto simboleggiare un aspetto definitivo della pittura, la fotografia uniformandosi, subito soccombe per le sue limitate risorse mentre denuncia i suoi propositi pittorici"¹²⁰.

Alla luce delle considerazioni sviluppate finora, uno studio accurato della produzione periodica è d'altra parte fondamentale per mettere in luce l'eterogeneità del discorso sul modernismo, pensando alle riviste – e in particolare, in questa circostanza, a quelle specializzate in fotografia – come spazi complessi che preservano la molteplicità degli sguardi, ponendoli a confronto. Pur nella definizione di un'identità visiva che ne orienta i propositi programmatici e critici (in senso più moderno, come per esempio nell'esperienza di "Fotografia", o moderatamente più tradizionale, come per un periodico come "Il Progresso fotografico"), le riviste, infatti – come, del resto, gran parte degli autori – non si collocano mai nettamente in un'area del tutto sperimentale o 'conservatrice' della produzione fotografica italiana. Al contrario, esse si distinguono per le loro scelte ibride, per cui linguaggi diversi convivono nella logica discorsiva del dibattito anche nel perimetro visivo istituito dalla doppia pagina, che può mettere in dialogo fotografie del tutto differenti, molto vicine a temi e punti di vista moderni o più prossime, invece, alla tradizione figurativa, della quale continuano a

¹¹⁸ Nei decenni in esame, numerosissimi sono i concorsi a premi organizzati soprattutto dalle riviste specializzate, *in primis* "Il Corriere fotografico", che li pubblica generalmente a cadenza trimestrale. I temi dei concorsi, talvolta più generici, altre volte particolarmente specifici, si articolano essenzialmente intorno a sei generi principali: architettura, fotografie di animali, natura morta, paesaggio, ritratto, scene di genere. Gli stessi sono stati rintracciati anche nello studio dei commenti introduttivi agli annuari "Luci ed ombre", molti dei quali caratterizzati da un impianto critico costruito a partire da una classificazione tassonomica delle tavole fotografiche per generi.

¹¹⁹ Si veda, ad esempio: Rodolfo Namias, *Il ritratto fotografico. Arte, tecnica, modelli*, Milano, Il Progresso fotografico, 1934.

¹²⁰ Antonio Boggeri, *La fotografia alla Fiera di Milano*, in "Natura", n. 5, maggio 1932, p. 44 [*Boggeri 1932].

diffondere le istanze (fig. 5). È in tal senso, dunque, che la rivista si propone come un “laboratorio” sempre attivo¹²¹ e, per riprendere una definizione di particolare interesse in uso negli anni in esame, come una “palestra in cui conviene figurino opinioni diverse”¹²². Uno spazio aperto, cioè, in cui si fa esperienza della fotografia attraverso un costante esercizio intellettuale e creativo, oltre che un solido allenamento visivo; ma anche un luogo in cui la molteplicità dei punti di vista vuole rappresentare un elemento costitutivo del progetto editoriale, che ammette nella pluralità degli sguardi il punto di forza del pensiero e della pratica fotografica.

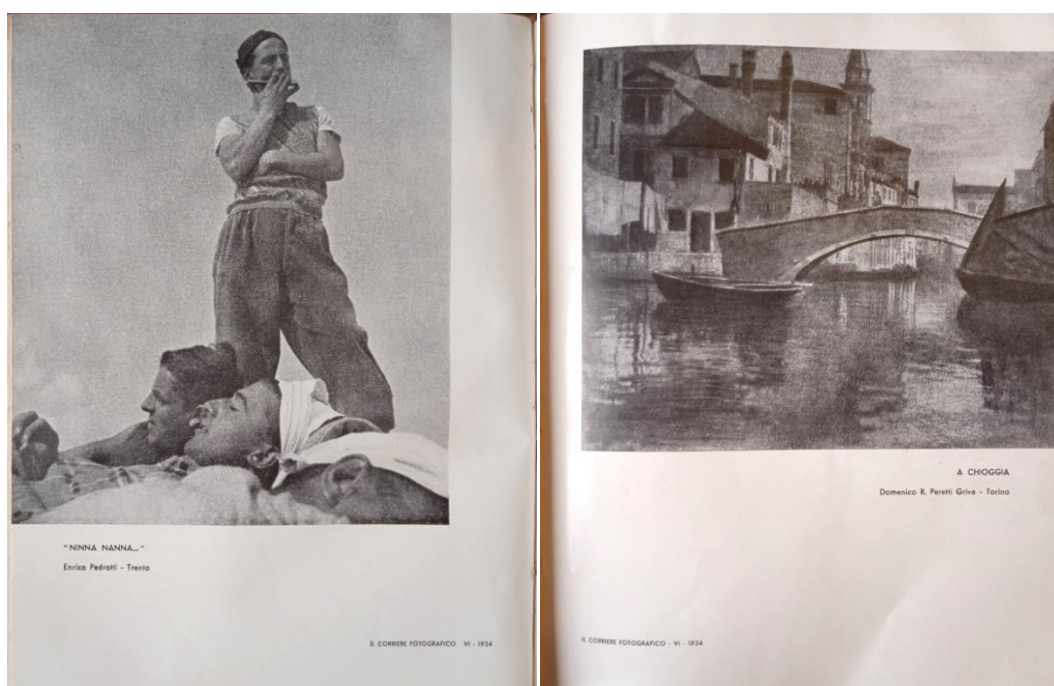


Fig. 5: “Il Corriere fotografico”, n. 6, giugno 1934, s.p. Tavole fuori testo, doppia pagina. Fotografie di Enrico Pedrotti (“*Ninna nanna...*”) e Domenico Riccardo Peretti Griva (*A Chioggia*).

¹²¹ Sulla rivista come “laboratorio” si veda: Paolo Costantini, *Una «sana ed eclettica modernità»*. *L'esperienza di Luci ed ombre tra conservazione e innovazione*, in Paolo Costantini / Italo Zannier (a cura di), *Luci ed ombre. Gli annuari della fotografia artistica italiana 1923-1934*, catalogo della mostra, Firenze, Alinari, 1987, p. 27.

¹²² Redazionale, [Senza titolo], commento a Bruno Di Marcantonio, *L'arte nuova e la fotografia*, in “Il Progresso fotografico”, n. 2, febbraio 1936, pp. 66. I riferimenti alla rivista come “palestra” sono riscontrabili anche in altri casi. Cfr., ad esempio, un passaggio del testo redazionale pubblicato nella pagina di sommario di “Galleria”, n. 6, dicembre 1933: “*Galleria, come già abbiamo detto, e lo si constata del resto, non è la mostra di vanità di singoli, o lo sfocio di ambizioni personali, essa piuttosto è la palestra di tutti, di coloro che amano questa arte di schiettezza e che devono avere il premio alla loro fatica*” (corsivo e grassetto nell’originale).

Questa idea della rivista come spazio di saldatura va verificata anche in ambito internazionale, interrogando allo stesso modo le fonti alla ricerca di quella potenzialità della contraddizione che contribuisce a riscrivere il mito modernista. In tal senso, è utile prendere in considerazione un periodico importante per la diffusione dei linguaggi moderni in ambito europeo come l'annuario di fotografia tedesca "Das Deutsche Lichtbild" (1927-1938), elogiato in Italia per tutto il corso delle sue pubblicazioni¹²³, che hanno ospitato le opere di fotografi più che autorevoli come Karl Blossfeldt, Martin Munkácsi, Albert Renger-Patzsch, Paul Wolff e molti altri. Nello stesso volume, infatti, può trovare spazio una selezione di immagini fotografiche molto diverse: alcune legate ad atmosfere più care ai linguaggi tradizionali, che "accarezza[no] i temi classici"¹²⁴; altre invece fortemente moderne nella scelta dei soggetti e dei punti di vista (**figg. 6-7**). La stessa prospettiva critica può essere adottata, ad esempio, analizzando un'altra rivista di rilevante impronta moderna come la francese "Photo Illustrations" (1934-1939), che nel numero 9 del 1935, interamente dedicato alla *Photographie moderne*, pubblica al contempo le scene urbane di André Kertész e Ilse Bing, le nature morte geometriche di Emmanuel Sougez e delle fotografie dalle atmosfere liriche e sfumate, che richiamano la matericità del linguaggio pittorialista di inizio secolo¹²⁵. Un discorso simile riguarda anche la stampa popolare illustrata, che negli anni Venti e Trenta si avvale della collaborazione di diversi autori e autrici attivi in contesti particolarmente prolifici come quello francese e tedesco. Secondo lo studioso Patrick Rössler, che si sofferma sullo studio di periodici come "Arbeiter Illustrierte Zeitung" (AIZ) e "Berliner Illustrierte Zeitung" (BIZ), una disamina di questo genere di materiali dimostra, infatti, come essi abbiano restituito solo in

¹²³ Si veda a tal proposito una recensione di Antonio Boggeri, che mette altresì già sapientemente in luce la natura essenzialmente ibrida di questa pubblicazione: Antonio Boggeri, *Das Deutsche Lichtbild 1932*, in "Natura", nn. 11-12, novembre-dicembre 1931, p. 113.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Si veda, ad esempio, una fotografia come *La brume* di Otthoffer (pl. 18) o *Crépuscule* di Franz Schneider (pl. 37). Il n. 9 del 1935 di "Photo Illustrations" ospita in chiusura anche un testo di Pierre Mac Orlan dedicato al libro fotografico di André Kertész *Paris vu* (Paris, Editions d'Histoire et d'Art, 1934), un ritratto della capitale francese che l'autore esplora con la modernità di un linguaggio raffinato e a tratti surreale. In ogni caso, le scelte che la rivista compie per la pubblicazione dei suoi numeri monografici in quello stesso anno sono interessanti anche in merito ai fascicoli successivi. Se, infatti, il n. 10 del 1935 è dedicato al tema moderno *Photographie et publicité*, quelli seguenti sono consacrati rispettivamente a un esponente della fotografia pittorialista europea come lo spagnolo José Ortiz Echagüe (n. 11) e agli artisti fotografi belgi, fra cui Léonard Misonne (n. 12). L'opera di Misonne, d'altra parte, era conosciuta ampiamente anche nel contesto italiano, grazie alla sua frequente diffusione sulle riviste, e tedesco (come dimostrano, in quest'ultimo caso, le diverse fotografie dell'autore pubblicate in un periodico come il "Deutscher Kamera Almanach").

parte i principi della Nuova visione, ospitando invece spesso fotografie caratterizzate da “standardised contents” (“classic”, “old vision”, “convention”, “decorative pictures”), anche a firma di autori che, nel frattempo, si distinguevano per l’utilizzo di una grammatica visiva pienamente moderna, come Sasha Stone¹²⁶. Nella stampa popolare tedesca, dunque, la presenza dei linguaggi della Nuova visione, che in Germania trovava il proprio alveo culturale ed estetico, costituisce secondo Rössler un’eccezione più che una regola, aspetto che rimanda pienamente all’esigenza di ridefinire il modernismo, anche in ambito europeo, a partire da un approccio storiografico che si fondi sulle medesime considerazioni qui finora discusse.



Fig. 6: “Das Deutsche Lichtbild”, 1934, pp. 80-81.
 Fotografie di Paul Ludwig Fritz (*Sonnenuntergang an der pommerschen Küste*) e Bruno Schultz (*An der Ostsee*).

¹²⁶ Le riflessioni di Rössler sono state presentate nell’intervento *Deconstructing a Myth: The Relevance of Berliner Illustrierte Zeitung and its Competitors for the Diffusion of a New Vision*, in occasione del workshop online *Image Sequencing in Periodicals. Comics, Photojournalism, Cinéroman, and Illustrated Film Periodicals* (20-21 gennaio 2022, International Workshop of the DFG Research Unit “Journal Literature” in cooperation with the AG Fotografieforschung and the AG Comicforschung of the German Society for Media Studies GfM). Sul tema si veda anche: Patrick Rössler, *1928: Wie das Neue Sehen in die Illustrierten kam. “Maxl Knips”, Sasha Stone, Das illustrierte Blatt und die Bildermagazine der Weimarer Republik*, in “Fotogeschichte”, vol. 31, 2011, pp. 45-60; Konrad Dussel, *Bilder als Botschaft. Bildstrukturen deutscher Illustrierter 1905-1945 im Spannungsfeld von Politik, Wirtschaft und Publikum*, Köln, Herbert von Halem Verlag, 2019.



Fig. 7: “Das Deutsche Lichtbild”, 1934, pp. 76 e 77.
 Fotografie di Artur Grimm (*Wassertorwart*) e Martin Munkacsí (*Jux beim Frühstück*).

Tra i periodici italiani di fotografia pubblicati in maniera continuativa nei decenni oggetto di questo studio, quello in cui è maggiormente possibile verificare la tenuta dialettica del modernismo è certamente “Luci ed ombre” (1923-1934)¹²⁷. Nel proporsi come l’unico annuario di ambito nazionale, il progetto si definisce sin da subito con l’intento, condiviso da pubblicazioni congeneri straniere, di “adun[are] e fa[r] conoscere le migliori opere ottenute per mezzo della fotografia da artisti italiani, o comunque viventi in Italia: e si rivolge ai nostri fotografi, da troppo tempo privi di pubblicazioni propriamente ed esclusivamente artistiche, per stimolarne l’attività”¹²⁸. Per ogni volume, introdotto da un commento critico dell’intera rassegna, vengono pubblicate una cinquantina di tavole fotografiche di autori, generi e linguaggi estremamente vari, disposte con un’attenzione, evidente soprattutto negli ultimi numeri, ai riferimenti formali e visivi che è possibile far emergere dai confronti, attraverso l’impaginazione su doppia pagina. Complessivamente, gli annuari accolgono l’opera di più di

¹²⁷ L’annuario, fondato nel 1923 sotto l’egida del Gruppo piemontese per la fotografia artistica (che acquisisce nel frattempo anche “Il Corriere fotografico”), viene pubblicato fino al 1934 a cura di Achille Bologna e Stefano Bricarelli. Per un approfondimento esaustivo su “Luci ed ombre” si rimanda a: P. Costantini / I. Zannier (a cura di), *Luci ed ombre. Gli annuari della fotografia artistica italiana 1923-1934*, cit., che presenta una selezione cronologica delle fotografie tratte dai singoli annuari e riporta tutti i commenti introduttivi ai volumi, oltre a una serie di appendici finali che raccolgono gli indici dell’annuario, un elenco delle tavole per anno e un elenco alfabetico degli autori con le relative opere.

¹²⁸ Redazionale, *Questa pubblicazione vuole costituire...*, in “Luci ed ombre”, 1924, s.p.

duecento autori e alcuni degli esiti più interessanti e aggiornati del modernismo fotografico italiano, per esempio con i lavori di fotografi come Achille Bologna e Stefano Bricarelli, ma anche Mario Bellavista, Bruno Stefani e autori meno conosciuti come Marino Cerra, Leopold von Glasersfeld, Ettore Del Buono, Bruno Pokorny, Pietro Borio, Emanuele Ponti o Enrico Dotto. Al contempo, danno spazio a una fotografia italiana saldamente legata alla “grande tradizione” figurativa di primo Novecento, con protagonisti che ne perpetuano i linguaggi anche negli anni Trenta, il decennio più caldo per il rinnovamento fotografico in senso moderno, come Cesare Schiaparelli o Domenico Riccardo Peretti Griva.

Come giustamente sottolineato anche da Paolo Costantini, se da un lato il progetto di “Luci ed ombre” sembra “talvolta restare nel generico di un’iniziativa priva di un vero programma e di una volontà di affermazione”, non risultando dunque “nel suo complesso, un’esperienza di eccezionale incisività per la definizione del *carattere* della fotografia”, dall’altro lato “vi contribuì comunque in maniera decisiva con un’autorità inedita alle altre pubblicazioni, affermandosi come la presenza più importante e significativa della cultura fotografica italiana tra le due guerre”¹²⁹. È sempre Costantini, d’altra parte, a restituire una lettura lucida di questa rivista nei termini di un’esperienza “tra conservazione e innovazione”, che condividiamo pienamente:

luogo d’incontro di «superstiti» o «naufragi» della stagione fotografica di inizio secolo cresciuti nel mito della «fotografia artistica» ma *insieme* anche del convergere di espressioni culturali diverse scaturite dalle tensioni di rinnovamento del periodo tra le due guerre, *Luci ed ombre* si pone al limite fra un vecchio modo di fare e intendere la fotografia e una nuova realtà registrata forse ancora inconsapevolmente¹³⁰.

Nell’annuario del 1931, “Luci ed ombre” pubblica in tal senso una fotografia particolarmente significativa. Lo è anche alla luce delle scelte estetiche del suo autore, il fotoamatore fiorentino Vincenzo Balocchi, la cui opera si caratterizza per l’equilibrio fra la salvaguardia di una grammatica figurativa ed espressiva più vicina ai linguaggi della tradizione e una sofisticata tensione verso le suggestioni del moderno¹³¹. La fotografia dal titolo *Gettoni* (**cat. 20**), di formato verticale e che presenta nell’angolo in basso a destra l’acronimo dell’autore e la data di realizzazione (“VB 30”), mostra da un punto di vista piuttosto inedito,

¹²⁹ P. Costantini, *Una «sana ed eclettica modernità». L’esperienza di Luci ed ombre tra conservazione e innovazione*, cit., p. 34.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ Negli anni precedenti, Balocchi aveva pubblicato su “Luci ed ombre” già in quattro diverse occasioni, ovvero negli annuari del 1923, 1925, 1926 e 1930.

leggermente rialzato, alcune fiches da gioco disposte in colonne o sparse alla rinfusa sul piano di un tavolo. Sebbene non sia stata rintracciata in altre pubblicazioni del periodo in esame e si sia dunque probabilmente diffusa soprattutto nel circuito delle esposizioni internazionali, come dimostra il *verso* della stampa originale¹³², da una prospettiva storiografica questa fotografia è stata considerata particolarmente importante per il suo valore moderno soprattutto da uno studioso come Italo Zannier, che ne ha riconosciuto lo “scopo [...] di registrare un disegno, una grafia, indipendentemente dal soggetto, che tende a perdere la sua identità”¹³³. Secondo Zannier, che interviene sulla questione in diversi contributi, evidenziando le potenzialità proprie dello ‘specifico’ fotografico nel restituire una rappresentazione grafica del soggetto diversamente impercettibile:

la novità dell’immagine pare dovuta all’effetto *decorativo*, ma è invece un inedito modo di osservare da vicino la realtà, isolandone le parti [...], evidenziando un «disegno» che altrimenti sfuggirebbe; un *modo fotografico*, che in questo annuario è un’espressione unica, che si distingue tra le pagine occupate dal consueto, generico pittorialismo¹³⁴.

Sebbene, in quegli anni, “Luci ed ombre” avesse in realtà già accolto i primi esiti concreti dell’affermazione del modernismo nella cultura fotografica italiana, si pensi *in primis* al volume del 1929 con il contributo introduttivo di Antonio Boggeri e le fotografie di Bricarelli e Bologna (**cat. 6a-b**) – di cui si discuterà ampiamente più avanti –, la composizione originale di *Gettoni* pare effettivamente comprovare, perlomeno in parte, quanto sostenuto da Zannier. Allo stesso tempo, un’analisi più accurata della fotografia problematizza maggiormente questa

¹³² La stampa, delle dimensioni di 40 × 30 cm ca., è conservata nell’archivio della Fondazione Alinari per la Fotografia, Fondo Balocchi, inv. BVA-F-3852. Come è possibile evincere dalle etichette incollate sul *verso*, la fotografia è stata esposta in occasione del: *Terzo “Salon” italiano d’arte fotografica internazionale* di Torino (1930-1931), *XIII^{me} Salon International d’Art Photographique de Bruxelles* (1931), *II^{ème} Salon International d’Art Photographique Béthune* (1931) e *First Annual Philadelphia International Salon of Photography* (1932).

¹³³ Italo Zannier, *La «fotografia artistica in Italia tra le due guerre»*, in P. Costantini / I. Zannier (a cura di), *Luci ed ombre. Gli annuari della fotografia artistica italiana 1923-1934*, cit., p. 18.

¹³⁴ Italo Zannier, *Anche il segno della poesia*, in Vincenzo Balocchi, *Aspetti della fotografia italiana del 900*, catalogo della mostra (Siena, Loggia della Mercanzia, 1979), Siena, Centrooffset, 1979, s.p. Lo studioso inserisce *Gettoni* nella selezione di immagini a corredo di uno dei primi contributi storiografici dedicati alla fotografia italiana degli anni Trenta: Italo Zannier, *La fotografia in Italia negli anni Trenta*, in “Foto film”, n. 11, novembre 1969, pp. 10-15. Per Zannier, inoltre, Balocchi mostrava un interesse verso la composizione moderna già nell’“energica prospettiva «ravvicinata» della facciata di Orsanmichele a Firenze”, con la fotografia pubblicata nel volume di “Luci ed ombre” del 1926 (tav. XVIII): I. Zannier, *La «fotografia artistica in Italia tra le due guerre»*, cit., p. 18.

immagine come catalizzatrice di quelle tensioni che Balocchi stesso definirà, nell'ottobre del 1935 su "Pagine fotografiche", di "un modernismo convenientemente inteso" e "pur contenuto in giusti limiti"¹³⁵. Un modernismo, cioè, che si risolve nella sintesi controllata tra le possibilità fornite dalla nuova visione fotografica e la salvaguardia di un linguaggio e di un metodo di lavoro debitore della formazione tecnica e culturale del suo interprete.

Guido Lorenzo Brezzo, che firma il commento per "Luci ed ombre" del 1931, al quale lo stesso Zannier pare rimandare nella sua riflessione, considera *Gettoni* di Balocchi e *Dadi* del fotografo genovese Enrico Aonzo, impaginata alla sua sinistra, due "bellissime composizioni [...] scevre da ogni artificialità o meccanica stilizzazione, generatrici entrambe, ma più specialmente la seconda, di gradevoli «patterns» decorativi"¹³⁶ (**fig. 8**). A ben guardare, se osservate a confronto nel dispositivo della doppia pagina, pur presentando entrambe un soggetto simile ripreso nel dettaglio, da un punto di vista ravvicinato e rialzato, le due fotografie sembrano invece mostrare numerose differenze di carattere formale. Se Aonzo appiattisce il soggetto e lo amalgama allo sfondo, Balocchi eleva maggiormente il proprio sguardo lavorando alla composizione in termini plastici, essenziali e geometrici. Se Aonzo utilizza il perimetro dell'inquadratura per contenere il soggetto, esaurendo le possibilità compositive dell'immagine all'interno dei suoi stessi bordi, Balocchi adopera il taglio come strumento semantico in senso moderno, ragionando graficamente sulla composizione e rivelando il processo stesso di costruzione dell'immagine oltre i limiti della cornice fotografica.

Al tempo stesso, pur adoperando alcuni elementi costitutivi della visione moderna, che riflettono la possibilità del *medium* fotografico di 'costruire' l'immagine nei termini propri della sua specificità linguistica, *Gettoni* si presenta come il risultato di un confronto meditato del suo autore con il soggetto rappresentato, predisposto con cura entro i bordi di un'inquadratura studiata e illuminato con luci artificiali orientate, come nella migliore tradizione dello *still life*. Balocchi governa l'immagine nei rapporti dimensionali tra le parti che la compongono e calibra i contrasti di luce, resi morbidi nella consistenza materica e quasi flou di una stampa che richiama la raffinata tradizione della fotografia artistica di primo Novecento, substrato culturale degli esordi del fotografo¹³⁷.

¹³⁵ V. B. [Vincenzo Balocchi], Senza titolo (*Le infatuazioni "novecentiste"*), cit.

¹³⁶ Guido Lorenzo Brezzo, *Commento*, in "Luci ed ombre", 1931, p. 15.

¹³⁷ Il negativo originale di *Gettoni* è su pellicola di medio formato 12 × 9 cm, ampiamente adoperato da Balocchi poco prima di approdare, fra i primi in Italia, al piccolo formato 24 × 36 mm e alla macchina fotografica Leica. Un'analisi di questi materiali è stata possibile grazie all'accesso in archivio a seguito della prof.ssa Tiziana Serena, incaricata di un sopralluogo al fondo Balocchi. Si ringrazia la Fondazione Alinari per la Fotografia per l'opportunità concessa.

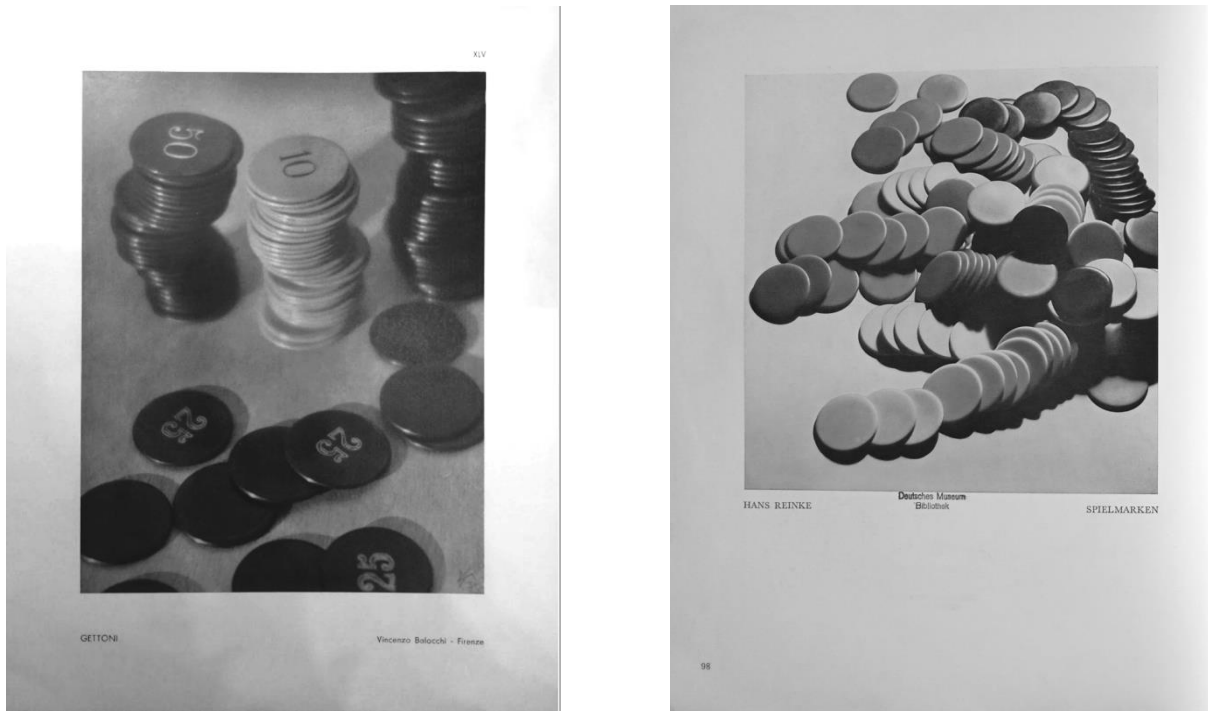


Fig. 8. “Luci ed ombre”, 1931, tavv. XLIV e XLV.
 Fotografie di Enrico Aonzo (*Dadi*) e Vincenzo Balocchi (*Gettoni*).

Per questi stessi motivi, è interessante altresì porre *Gettoni* a confronto con un’opera dal soggetto molto simile, oltre che dal titolo identico (*Spielmarken*), realizzata dal fotografo Hans Reinke e pubblicata, sempre nel 1931, nell’annuario tedesco “Das Deutsche Lichtbild” (**figg. 9-10**). Sebbene siano riprese da un punto di vista ugualmente rialzato, in quest’immagine evidentemente moderna le fiches sono sovrapposte le une alle altre, sparse sul tavolo da gioco in maniera disordinata, in una composizione caotica che sembra originarsi oltre il margine destro del quadro fotografico, obliterato dall’intervento di taglio. La fotografia di Reinke perde consistenza volumetrica, determinata nel caso di Balocchi anche dalla sostanzialità plastica della luce, e sembra appiattirsi in gioco sregolato di forme semplici, che neutralizzano i rapporti dimensionali e gerarchici tra gli elementi costitutivi dell’immagine.

In effetti, l’analisi autoptica della stampa di Balocchi permette di sostenere che, nel realizzare quest’opera che si definisce anch’essa, sul piano concettuale, come un “luogo d’incontro” di differenti tendenze espressive, l’autore fa di *Gettoni* l’esempio di quel “modernismo convenientemente inteso” che caratterizzerà non solo gran parte del suo repertorio degli anni Trenta, ma anche, in generale, una parte considerevole della produzione fotografica italiana del ventennio in esame. Suggello dell’abilità di un autore colto di muoversi fluidamente fra gli interstizi di un linguaggio del quale sfruttare, “tra conservazione e innovazione”, tutte le possibilità rappresentative, *Gettoni* nutre l’assioma dialettico del

modernismo fotografico italiano che nel senso intimo della contraddizione scopre la sua peculiare autenticità.



Figg. 9-10. Vincenzo Balocchi, *Gettoni*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed ombre”, 1931, tavv. XLIV (cat. 20); Hans Reinke, *Spielmarken* [*Gettoni*]. Riproduzione fotomeccanica in “Das Deutsche Lichtbild”, 1931, p. 98.

1.4. Il dibattito storiografico

Il dibattito storiografico sul modernismo fotografico italiano si presenta a oggi ancora privo di un approccio sistematico al tema. Se, da un lato, la storiografia internazionale si è focalizzata in maniera più organica sul ruolo assunto dal *medium* fotografico in merito alla definizione del moderno, soprattutto con mostre dedicate e raccolte antologiche¹³⁸, dall'altro gli studi sulla fotografia italiana mostrano un andamento lacunoso e frastagliato nell'indagine sulle fonti e i contesti. Ciò che emerge, quindi, è la mancanza di un impianto teorico-critico che affronti e problematizzi la questione della modernità come complesso fenomeno culturale. Al contrario, anche a causa dell'impossibilità di ricondurre le ricerche fotografiche di questi anni al substrato culturale di una 'scuola' nazionale, il dibattito si presenta frammentato, costituito soprattutto da contributi brevi o del tutto datati, che mancano di restituire una definizione unitaria di modernismo al di là di specifici casi-studio su singole realtà geo-culturali, autori, eventi o campi della produzione fotografica nostrana. Anche da un punto di vista propriamente

¹³⁸ Per la bibliografia sul tema si rimanda alla nota 1 di questo capitolo.

linguistico, l'utilizzo di termini come "modernismo", "modernità" o "moderno", nella varie declinazioni possibili, risulta talvolta ugualmente arbitrario, facendo riferimento ad aspetti e temi della produzione fotografica nazionale degli anni Venti e Trenta estremamente eterogenei: dalla fotografia propriamente d'autore alle sperimentazioni che intercettano l'ambito grafico, dalla produzione di regime alle iniziative futuriste e al contesto editoriale.

Quello sul modernismo e le sue opere appare dunque, a oggi, un dibattito piuttosto difficile da analizzare nella sua completezza. In tale circostanza, e al di là dei presupposti e delle finalità specifiche di questo studio, nelle prossime pagine faremo pertanto riferimento a questo termine in senso esteso. Vi includeremo, cioè, tutte quelle esperienze degli anni Venti e Trenta che sono state interpretate, in sede storiografica, come tentativi di ridefinire le possibilità del *medium* fotografico in seno alla specificità del suo linguaggio e al superamento di un'estetica visiva considerata tradizionale.

Una prima valutazione sulla produzione storiografica italiana dedicata alla cronologia in esame riguarda la differenziazione tipologica e tematica degli interventi. Alcuni degli aspetti legati al discorso sul modernismo costituiscono argomento (più o meno breve) di approfondimento all'interno dei contributi generali sulla storia della fotografia nazionale, già a partire dal testo pionieristico di Carlo Bertelli pubblicato nel 1979 per gli *Annali della Storia d'Italia*, che accoglie in ordine sparso alcune riflessioni sul moderno in un contributo organizzato più che altro per affondi tematici¹³⁹. Tuttavia, il primo approfondimento dedicato, nello specifico, agli anni Trenta viene proposto nel 1969 da Italo Zannier sulle pagine di "Foto film", in cui si inquadra la produzione italiana di quel decennio nel più ampio contesto europeo e internazionale, mettendone in luce la varietà di temi e la molteplicità di protagonisti e avvalendosi di un ricco apparato illustrativo, che include anche la riproduzione del *Manifesto della fotografia futurista* pubblicato da Filippo Tommaso Marinetti e Tato nel 1931¹⁴⁰. I primi importanti studi consacrati al periodo tra le due guerre, che si legano comunque a una crescente legittimazione culturale della storia della fotografia a livello nazionale, si collocano poi al

¹³⁹ Cfr. Carlo Bertelli, *La fedeltà incostante. Schede per la fotografia nella storia d'Italia fino al 1945*, in Carlo Bertelli / Giulio Bollati (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 2. L'Immagine fotografica 1845-1945*, vol. I, Torino, Einaudi, 1979, pp. 57-198 (e apparato illustrativo). Per i contributi generali sulla storia della fotografia italiana si vedano, inoltre: Italo Zannier, *70 anni di fotografia in Italia*, Modena, Punto e virgola, 1978; Maria Antonella Pelizzari, *Percorsi della fotografia in Italia*, Roma, Contrasto, 2011 [ed. orig. inglese, *Photography and Italy*, 2010]; Gabriele D'Autilia, *Storia della fotografia italiana dal 1839 a oggi*, Torino, Einaudi, 2012; Italo Zannier, *Storia della fotografia italiana dalle origini agli anni '50*, seconda ed. riv. e corretta, Castel Maggiore, Quinlan, 2012.

¹⁴⁰ Cfr. I. Zannier, *La fotografia in Italia negli anni Trenta*, cit.

principio degli anni Ottanta, all'interno, seppur con la lucidità di testi come quello di Francesca Alinovi, di progetti molto più ampi dedicati alla produzione artistica italiana di quei decenni¹⁴¹. È poi nella seconda metà degli anni Ottanta, e soprattutto con gli interventi di un autore trainante come Zannier e di Paolo Costantini, che si datano altri contributi particolarmente convincenti. Dapprima la più ampia raccolta antologica a cura dei due studiosi dal titolo *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia (1839-1949)*, che comprende, seppur in numero ristretto, una rosa di testi datati tra la fine degli anni Venti e gli anni Trenta firmati, tra gli altri, da autori come Antonio Boggeri, Mario Bellavista e Guido Pellegrini¹⁴². Poco dopo il catalogo della mostra interamente consacrata all'annuario "Luci ed ombre", che restituisce un ritratto poliedrico della rivista, sottolineandone l'importanza anche in relazione al contesto storico-culturale di riferimento¹⁴³.

Per quanto concerne il discorso sulla specificità geografica, tra i primi anni Novanta e gli anni Duemila le vicende del contesto torinese catalizzano l'interesse storiografico – a partire ancora dai contributi di Italo Zannier o Dario Reteuna e, in parte, di una studiosa come Marina Miraglia¹⁴⁴ – per la centralità che quel crocevia culturale ha assunto in relazione ad alcune delle

¹⁴¹ Cfr. Italo Zannier, *La fotografia in Italia negli anni Venti* in Renato Barilli / Franco Solmi (a cura di), *La metafisica: gli anni Venti*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 1980), Bologna, Grafis, 1980, pp. 655-662; Francesca Alinovi, *La fotografia in Italia negli anni Trenta*, in Nadine Bortolotti (a cura di), *Gli anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 1982), Milano, Mazzotta, 1982, pp. 409-433. Fra le pubblicazioni degli anni Ottanta si rimanda anche a: Angelo Schwarz, *La photographie en Italie entre les deux guerres, in 1833-1983. Un temps pour la photographie. 150e anniversaire de la morte de Nicéphore Niépce*, atti del convegno, Chalon-sur-Saône, Musée Nicéphore Niépce, 1984, pp. 59-76. Sugli anni Venti e Trenta cfr., inoltre: Angela Madesani (a cura di), *Fotografia tra le due guerre. Documentazione, sperimentazione, avanguardia*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Milano, 1996.

¹⁴² Cfr. Italo Zannier / Paolo Costantini (a cura di), *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia (1839-1949)*, Milano, Franco Angeli, 1985. Si tratta, ancora oggi, dell'unica antologia dedicata, in parte, anche al periodo in esame. Fra i contributi firmati dagli autori citati, e inclusi nella sezione del volume intitolata *Per una estetica della fotografia*, si segnalano il commento introduttivo di Boggeri all'annuario "Luci ed ombre" del 1929 [*Boggeri 1929c], alcuni estratti dai *Tre concetti per fotografi moderni* pubblicati da Bellavista su "Galleria" tra il 1934 e il 1936 [*Bellavista 1934-1936] e l'articolo *Tendenze moderne della fotografia* di Pellegrini uscito nel 1935 su "Note fotografiche Agfa" [*Pellegrini 1935b]. Tra i vari testi, l'antologia riporta altresì il *Manifesto* di Marinetti e Tato (*Marinetti-Tato 1931[1930]).

¹⁴³ P. Costantini / I. Zannier (a cura di), *Luci ed ombre. Gli annuari della fotografia artistica italiana 1923-1934*, cit.

¹⁴⁴ Cfr. M. Falzone del Barbarò / I. Zannier (a cura di), *Fotografia, luce della modernità. Torino 1920-1950*, cit.; Marina Miraglia, *Il '900 in fotografia e il caso torinese*, Torino, Hopefulmonster, 2001; Dario Reteuna (a cura di), *Sentieri di luce. Artisti fotografi a Torino dal 1930 al 1946*, catalogo della mostra (Torino, Circolo degli artisti,

maggiori iniziative ed esperienze fotografiche degli anni Venti e Trenta. Prima di tutto, per l'attività di riviste specializzate come "Il Corriere fotografico", "Galleria" o l'annuario "Luci ed ombre"; in secondo luogo, per la presenza di importanti realtà associative, la longeva Società Fotografica Subalpina in testa, e di autori che gravitano intorno a esse, tra cui protagonisti come Achille Bologna, Stefano Bricarelli, Cesare Giulio e Italo Bertoglio, per citarne solo alcuni; poi, ancora, per la diffusione di una cultura fotografica internazionale grazie all'organizzazione di numerose manifestazioni espositive, come i cinque *Salon* allestiti dal 1925-1926 al 1937¹⁴⁵.

In nessun caso, se non per affondi su temi di ricerca molto specifici, sembrano al contrario essere stati sviluppati dei ragionamenti su ambiti geografici e culturali altrettanto importanti per la diffusione dei linguaggi autoriali moderni come quello milanese. A partire soprattutto dagli anni Trenta, Milano si afferma infatti come luogo della modernità fotografica per una serie di aspetti rilevanti. Dà i natali, per cominciare, a una formazione associativa come l'importante Circolo Fotografico Milanese (sul quale a oggi non esiste alcuno studio) e sostiene l'attività di autori come Bruno Stefani, Guido Pellegrini, Federico Vender e Alfredo Ornano, o di un'autrice ancora sconosciuta come Bettina Weymar. Fa da scenario alle ibridazioni che la fotografia intreccia con altri ambiti del sapere creativo come la grafica pubblicitaria. È sede, poi, di numerosi progetti editoriali nell'ambito della produzione periodica specializzata – si pensi a riviste come "Fotografia" (1932-1933), "Il Progresso fotografico" (1894-), "Note fotografiche Agfa" (1926-1942) –, ma anche in quella di importanti periodici non specializzati di settori vari, nati a partire dalla fine degli anni Venti, che contribuiscono in maniera fondamentale a definire la fotografia in senso moderno sia sul piano teorico ed estetico che su quello figurativo: per citarne solo alcuni, "Domus" (1928-), "Casabella" (1928-), "Campo

2002), Firenze, Alinari, 2002. Sulla fotografia in Piemonte si veda, inoltre, anche se affronta una cronologia più ampia: Barbara Bergaglio / Laura Danna Leonardo (a cura di), *Obiettivi luminosi. Una selezione di fotografi piemontesi dal 1850 al 1950*, Torino, Associazione per la fotografia storica, 2007.

¹⁴⁵ Il primo *Salon internazionale di fotografia* si era tenuto a Torino nel 1925-1926 (a cura della Società Fotografica Subalpina) e poi a seguire con le altre edizioni, con cadenza più o meno triennale, facendo della città il crocevia per la diffusione della cultura fotografica tra anni Venti e Trenta. Nel 1923, sempre a Torino, si era allestita inoltre la *Prima esposizione internazionale di fotografia, ottica e cinematografia*: cfr. *I Esposizione internazionale di fotografia, ottica, cinematografia. Catalogo ufficiale*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo del giornale al Valentino 1923), Torino, Ajani e Canale, 1923.

grafico” (1933-1939), “Cinema” (1936-), “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia” (1923-1943), “Natura” (1928-)¹⁴⁶.

Sempre in merito al discorso sulla specificità dei temi che emerge dalla maggior parte dei contributi storiografici italiani, è rilevante evidenziare come l’attenzione si rivolga principalmente all’ambito più sperimentale della produzione fotografica degli anni Venti e Trenta e quasi esclusivamente verso tre principali linee di ricerca, tra loro in parte intimamente legate: i rapporti tra il *medium* fotografico e la propaganda fascista, la pratica del fotomontaggio, l’utilizzo della fotografia nelle sperimentazioni dell’avanguardia futurista. L’interesse per lo sviluppo di alcuni di questi temi, anche nella scelta degli apparati iconografici che illustrano i singoli contributi, va ricondotta prima di tutto a ragioni di natura storico-culturale. Nel caso della produzione fascista, si lega a un interesse più generale verso le strategie visive adoperate dal regime, per esempio attraverso i dispositivi rappresentativi e spettacolari delle grandi esposizioni o delle pubblicazioni librarie, che si avvalgono in senso preponderante dello strumento del fotomontaggio¹⁴⁷. Da un altro punto di vista, la tendenza a coniugare le istanze del modernismo con le sperimentazioni legate ai linguaggi d’avanguardia giustifica la scelta di privilegiare, nel dibattito storiografico nostrano (come in quello

¹⁴⁶ Per alcune schede sulle riviste di fotografia, tra cui “Il Corriere fotografico”, “Fotografia” e “Il Progresso fotografico”, a cura di Clara Brandani, si veda Barbara Cinelli *et al.* (a cura di), *Arte moltiplicata. L’immagine del ‘900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Milano, Mondadori, 2013, pp. 362-373. Nel caso dei periodici non specializzati, gli studi a essi dedicati, spesso in merito a cronologie più ampie, hanno fatto riferimento solo in poche circostanze a uno specifico rapporto con il *medium* fotografico. Si veda, ad esempio, anche se in misura non esaustiva: Hélène Jannièrè, *Politiques éditoriales et architecture moderne. L’émergence de nouvelles revues en France et en Italie 1923-1939*, Paris, Arguments, 2002 (in cui vengono indagate, tra le altre, le riviste italiane di architettura “Casabella” e “Domus”); Rossano Astarita, *Casabella anni Trenta. Una “cucina” per il moderno*, Milano, Jaca Book, 2010.

¹⁴⁷ Cfr. Antonella Russo, *Il fascismo in mostra*, Roma, Editori Riuniti, 1999; Nanni Baltzer, *Die Fotomontage im Faschistischen Italien. Aspekte der Propaganda unter Mussolini*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2015; Paolo Morello, *Fotomontaggio e rappresentazione politica alla mostra della Rivoluzione fascista*, in Sergio Bertelli (a cura di), *Il teatro del potere. Scenari e rappresentazione del politico fra Otto e Novecento*, Roma, Carocci, 2000, pp. 97-116. Sul tema dei rapporti tra fotografia e fascismo si veda anche un articolo più datato di Zannier come: I. Zannier, *1922/1943*, in “Il Diaframma. Fotografia italiana”, n. 203, maggio 1975, pp. 24-29 (il testo viene pubblicato anche in: Italo Zannier / Lanfranco Colombo, *Fascismo 1922-1943*, catalogo della mostra, Bologna, Grafis, 1975, s.p.). Cfr. anche: Martina Caruso, *Counter-regime. Photography under Fascism*, in Paul Fox / Gil Pasternak (a cura di), *Visual Conflicts. On the Formation of Political Memory in the History of Art and Visual Cultures*, Newcastle, Cambridge Scholar Publishing, 2011, pp. 113-138; Angelo Pietro Desole, *Costruire il futuro. L’industria mineraria e il ruolo della fotografia modernista durante il fascismo*, in “RSF. Rivista di studi di fotografia”, n. 4, 2016, pp. 46-67.

internazionale), alcuni dei temi che di questa affinità danno, in qualche misura, un resoconto. Da un lato, in merito alla pratica stessa del fotomontaggio (o della “fotocomposizione”), che richiama le sperimentazioni europee sorte, nei primi anni Venti, nell’alveo del Dada berlinese, oltre che l’importante attività di protagonisti attivi nell’ambito della grafica italiana come Antonio Boggeri, Bruno Munari o Luigi Veronesi, i cui lavori arricchiscono le pagine delle pubblicazioni periodiche non specializzate¹⁴⁸. Dall’altro, e soprattutto a partire dagli studi di un autore come Giovanni Lista, la relazione che la fotografia intesse con la poetica futurista, già a partire dai primi anni Dieci con le teorie sul fotodinamismo di Anton Giulio Bragaglia e poi negli anni Trenta con le proposte concettuali e figurative del cosiddetto Secondo futurismo¹⁴⁹.

Negli anni più recenti, l’interesse verso un altro tema portante del modernismo fotografico come quello relativo all’editoria periodica e alla produzione di libri fotografici, determinante

¹⁴⁸ Cfr. Silvia Bignami, *Il fotomontaggio nelle riviste illustrate degli anni Trenta tra ricerche d’avanguardia e cultura visiva di massa*, in Silvia Bignami / Paolo Rusconi (a cura di), *Gli anni Trenta a Milano. Tra architetture, immagini e opere d’arte*, Milano-Udine, Mimesis, 2014, pp. 199-222; Ilaria Schiaffini, *Scambi nell’avanguardia europea degli anni Venti: Vinicio Paladini, Karel Teige e il fotomontaggio*, in Ilaria Schiaffini / Claudio Zambianchi (a cura di), *Contemporanea. Scritti di storia dell’arte per Jolanda Nigro Covre*, Roma, Campisano, 2013, pp. 193-202; Giuliano Patti / Licinio Sacconi / Giovanni Ziliani, *Il fotomontaggio in Italia fra le due guerre*, in Eadem (a cura di), *Fotomontaggio. Storia, tecnica ed estetica*, Milano, Mazzotta, 1979, pp. 93-97. Di Bignami si veda anche la più recente monografia dedicata al tema, che coinvolge le riviste come fonti primarie di studio: Silvia Bignami, *“Fotomontage, fotomontage: ma che cosa è?”. Fotomontaggi, fotomosaici, fotocomposizioni, fotoimpaginazioni nelle riviste illustrate degli anni Trenta*, Milano, Scalpendi, 2023. Per alcuni studi specifici sugli autori citati si rimanda inoltre a: Luigi Di Corato, *Bruno Munari illustratore e grafico futurista: 1927-1933*, in Cecilia De Carli / Francesco Tedeschi (a cura di), *Il presente si fa storia. Scritti in onore di Luciano Caramel*, Milano, Vita e Pensiero, Milano 2008, pp. 209-226; *Luigi Veronesi e la fotografia. Spazio e struttura per un’immagine*, catalogo della mostra, Torino, Galleria Martano, 2002; Italo Zannier, *Bruno Munari: fotocronache e fotomontaggi*, in “Fotologia”, nn. 21-22, 2001, pp. 10-16; Giuliana Scimé (a cura di), *Bauhaus e razionalismo nelle fotografie di Lux Feininger, Franco Grignani, Xanti Schawinsky, Luigi Veronesi*, catalogo della mostra (Milano, 1993), Milano, Mazzotta, 1993; Bruno Monguzzi (a cura di), *Lo Studio Boggeri, 1933-1981. Archetipi della seduzione grafica*, Milano, Electa, 1981.

¹⁴⁹ Cfr. Giovanni Lista, *Futurismo e fotografia*, Milano, Multhipla, 1979; G. Lista (a cura di), *Photographie futuriste italienne 1911-1939*, catalogo della mostra, Parigi, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1981; G. Lista (a cura di), *Il futurismo nella fotografia*, cit. Si veda, inoltre: Giuliana Minghelli, *Eternal Speed/Omnipresent Immobility: Futurism and Photography*, in Giuliana Minghelli / Sarah Patricia Hill (a cura di), *Stillness in Motion. Italy, Photography, and the Meanings of Modernity*, Toronto-London, University of Toronto Press, 2014, pp. 97-130; Sarah Carey, *From Fotodinamismo to Fotomontaggio: The Legacy of Futurism’s Photography*, in “Carte italiane”, vol. 6, n. 2, 2010, pp. 221-237; Piero Racanicchi, *Fotodinamismo futurista*, in “Il Diaframma. Fotografia italiana”, nn. 199-200, gennaio-febbraio 1975, pp. 23-34 (prima in “Popular Photography italiana”, fasc. 67, gennaio 1963, pp. 43-54).

per la circolazione delle immagini, dunque per la creazione di un'estetica visiva complessa e stratificata, è stato poi al centro dell'interesse di un collezionista e studioso come Giorgio Grillo, che a esso ha dedicato un volume recente, e in qualche modo pioneristico in Italia, come *Il libro fotografico italiano 1931-1941, Sperimentazione, industria, propaganda*¹⁵⁰. Oltre ad articolare un'analisi su una varietà di fonti eterogenee, il contributo ha messo a punto un'ampia serie di approfondimenti sui rapporti tra cultura fotografica ed editoria fino a quel momento affrontati solo in relazione ad alcuni contesti specifici, per esempio dagli studi di Silvia Paoli legati ai periodici di attualità o al celebre annuario *Fotografia* pubblicato da Domus nel 1943¹⁵¹.

Anche nel caso di contributi dedicati – nella forma di monografie, cataloghi di mostre o articoli storico-critici – all'opera di singoli autori particolarmente attivi sulla scena italiana tra anni Venti e Trenta, che contribuiscono in maniera sostanziale alla definizione di un'estetica moderna su scala nazionale, l'interesse prevalentemente circoscritto solo ad alcuni dei suoi protagonisti manca di restituire, anche sul piano figurativo, quella pluralità di voci, linguaggi e sguardi che caratterizza invece in maniera preminente la cultura fotografica di quei decenni, soprattutto attraverso la diffusione capillare delle immagini sulle riviste. Se negli Settanta e Ottanta gli interventi storiografici si soffermano soprattutto sul lavoro di fotografi appena deceduti come Bruno Stefani (1901-1978) e Vincenzo Balocchi (1892-1975), di cui si analizza anche la produzione relativa al periodo tra le due guerre¹⁵², nei decenni successivi si riporta in luce l'opera di autori come Stefano Bricarelli, Italo Bertoglio e Federico Vender, anch'essi ampiamente presenti nelle pubblicazioni del ventennio in esame, che emerge con maggior

¹⁵⁰ Cfr. Giorgio Grillo, *Il libro fotografico italiano 1931-1941. Sperimentazione, industria, propaganda*, Ravenna, Danilo Montanari Editore, 2020. Il volume restituisce una panoramica sufficientemente esaustiva anche di quella che l'autore definisce, sempre in rapporto ai linguaggi legati alla Nuova visione, una "linea editoriale meno appariscente", che comprende tipologie di pubblicazioni molto diverse dal libro fotografico *tout court* come gli almanacchi, i numeri unici di enti o associazioni, i libri di impresa o propaganda, etc.

¹⁵¹ Cfr. Silvia Paoli, *Cultura fotografica e periodici d'attualità alla fine degli anni Trenta*, in Raffaele De Berti / Irene Piazzoni (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Milano, Cisalpino, 2009, pp. 645-671; Silvia Paoli, *L'annuario di Domus del 1943*, in Tiziana Serena (a cura di), *Per Paolo Costantini. Fotografia e raccolte fotografiche*, vol. I, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1999, pp. 99-128.

¹⁵² Cfr. Roberto Campari (a cura di), *Bruno Stefani*, catalogo della mostra (Parma, Sala delle Scuderie, 1976), Parma, Università di Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, 1976; *Vincenzo Balocchi. Aspetti della fotografia italiana del 900*, cit.; *Idea e forma nella fotografia di Vincenzo Balocchi*, catalogo della mostra, Firenze, Fotostudio, 1984.

compiutezza soprattutto grazie ai primi studi sui materiali dei loro archivi¹⁵³. La ricerca sulle fonti d'archivio rappresenta, altresì, l'abbrivio per la riscoperta di un autore come Mario Gabinio (1871-1938), che intercetta soprattutto gli interessi del *côté* storiografico torinese, sebbene le sue fotografie vengano pubblicate più raramente sulle riviste fotografiche o sui periodici non specializzati degli anni di riferimento¹⁵⁴. Allo stesso modo, gli studi sulla produzione fotografica dell'architetto Giuseppe Pagano Pogatschnig (1896-1945), tra i protagonisti della stagione del razionalismo italiano oltre che direttore (dal 1930) di una rivista importante come "Casabella", assumono valore peculiare anche in relazione al coevo contesto editoriale milanese, a partire dalla pubblicazione del famoso fototesto *Architettura rurale in Italia*, edito nel 1936 in occasione della VI Triennale¹⁵⁵.

Una seconda valutazione sulla produzione storiografica italiana dedicata al tema del modernismo e alle esperienze fotografiche degli anni Venti e Trenta riguarda, poi, la tipologia di immagini pubblicate a corredo dei contributi, che apre altresì a ulteriori considerazioni sulla fortuna critica di certi autori, ma soprattutto di singole opere. A partire da un'analisi svolta su una parte delle fonti secondarie consultate, e stabilita sostanzialmente su un confronto con le fotografie selezionate per il catalogo che accompagna questa tesi, emerge infatti come il numero delle immagini per illustrare il periodo si riduca a una rosa ristretta di trenta o quaranta (talvolta sempre le medesime), riferite a una trentina di autori in tutto.

¹⁵³ Cfr. Pierangelo Cavanna (a cura di), *Stefano Bricarelli. Fotografie*, catalogo della mostra (Torino, GAM, 2005), Torino, Fondazione Torino Musei, 2005; Lucia Miodini / Claudio Pastrone (a cura di), *Italo Bertoglio*, Torino, FIAF, 2009; Angelo Maggi (a cura di), *Architetture senza architetti. L'idea di spazio nelle fotografie di Federico Vender*, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Soprintendenza per i Beni Storico-artistici, 2006; Katia Malatesta (a cura di), *Sul set. Fotoromanzi, genere e moda nell'archivio di Federico Vender*, catalogo della mostra (Trento, Palazzo delle Albere, 2017), Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni culturali, 2017.

¹⁵⁴ Cfr. Aldo Passoni / Enrico Nori, *Torino anni '20. 104 fotografie di Mario Gabinio*, Torino, Editoriale Valentino, 1974; Giorgio Avigdor (a cura di), *Mario Gabinio fotografo*, Torino, Einaudi, 1981; Pierangelo Cavanna / Paolo Costantini (a cura di), *Mario Gabinio. Dal paesaggio alla forma. Fotografie 1890-1938*, Torino, U. Allemandi, 1996.

¹⁵⁵ Cfr. Cesare De Seta (a cura di), *Giuseppe Pagano fotografo*, catalogo della mostra, (Bologna, Galleria d'arte moderna - Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 1979), Milano, Electa, 1979; Gabriella Musto, *Un architetto dietro l'obiettivo: l'archivio fotografico di Giuseppe Pagano*, in Alfredo Buccaro / Gaetana Cantone / Francesco Starace (a cura di), *Storie e teorie dell'architettura dal Quattrocento al Novecento*, Pisa, Pacini, 2008, pp. 217-268. Da Gabriella Musto, *Un architetto dietro l'obiettivo: l'archivio fotografico di Giuseppe Pagano*, tesi di dottorato, ciclo XIX, Università degli Studi di Napoli Federico II, tutor Cesare De Seta, a.a. 2005-2006. Per il volume del 1936 si veda: Giuseppe Pagano / Guarniero Daniel, *Architettura rurale italiana*, "Quaderni della Triennale", Milano, Hoepli, 1936.

Il tema della circolazione delle immagini fotografiche e della loro fortuna critica è, inoltre, di particolare interesse in merito a una riflessione sulle fotografie più frequentemente pubblicate negli anni in esame sulle fonti primarie e, in parallelo, su quelle che hanno acquisito notorietà e valore iconico soprattutto grazie alla loro diffusione sulle fonti secondarie.

Fra le opere più pubblicate nei contributi storiografici e ampiamente diffuse negli anni Venti e Trenta anche sulle fonti primarie vi è la celebre fotografia di Stefano Bricarelli della rampa elicoidale FIAT, apparsa per la prima volta nel 1927 sulla rivista “Motor Italia” a corredo di un articolo di Edoardo Persico e presentata successivamente come tavola autonoma nell’annuario “Luci ed ombre” del 1929, sulla doppia pagina, in quest’ultimo caso, con l’opera *Vasi* di Achille Bologna (**cat. 6a-b**). Considerata tra gli esempi più alti di un modernismo fotografico italiano agli albori, per “quel rispetto delle leggi fondamentali della fotografia, quell’equilibrio fra concetto e estetica” di cui scriveva Antonio Boggeri nel commento all’annuario torinese¹⁵⁶, già a partire dalla fine degli anni Settanta questa fotografia ha però acquisito un proprio valore iconico al di fuori del contesto originale di provenienza (il fascicolo di “Motor Italia”, appunto), che invece risulta fondamentale per ricollocarla filologicamente negli spazi per i quali è stata pensata inizialmente¹⁵⁷. È in un contesto altrettanto articolato, inoltre, che è necessario inquadrare la diffusione del celebre ritratto del milite realizzato da Achille Bologna per il manifesto della *Mostra della rivoluzione fascista* del 1932 (**cat. 23**), un’altra fotografia-icona del ventennio in esame. Si tratta di un’immagine particolarmente nota in quegli anni (grazie anche alla sua pubblicazione in periodici non specializzati come “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia” o “Le vie d’Italia” del Touring Club), che fa propri i linguaggi del modernismo fotografico europeo nella scelta di un punto di vista ribassato, che verticalizza e monumentalizza la figura del soldato inquadrandolo in un perimetro grafico essenziale e geometrico. Diffusa dalla storiografia anche nella versione originale priva di testo o in quella della locandina a colori, realizzata in collaborazione con il pittore Enrico Paolucci e lo Stabilimento d’arti grafiche di Gros Monti di Torino, tale fotografia acquisisce particolare rilevanza pure in merito al ruolo che la fotografia assume nelle strategie visive messe a punto dalla propaganda di regime¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Antonio Boggeri, *Commento*, in “Luci ed ombre”, 1929, p. 16.

¹⁵⁷ Per un approfondimento su questa fotografia e sulle sue vicende editoriali si rimanda al paragrafo *Una rilettura di Una rampa elicoidale alla Fiat*, incluso nel terzo capitolo di questa tesi.

¹⁵⁸ Cfr. ad esempio: Alessandra Capanna, *Roma 1932. Mostra della Rivoluzione fascista*, Torino, Testo & Immagine, 2004 (p. 25); Italo Zannier / Lanfranco Colombo (a cura di), *Fascismo 1922-1943*, cit. (tav. 67).

Il discorso sulla fortuna critica delle fotografie che circolano negli anni in esame è interessante anche in relazione a quelle immagini di autori colti, tesi verso il rinnovamento dei linguaggi in senso moderno, poco diffuse nelle pubblicazioni degli anni Venti e Trenta e, di fatto, riabilite in sede storiografica. Ne sono un valido esempio opere come *Napoli: 25 ottobre 1931-IX* di Giulio Parisio, un'immagine elaborata in camera oscura con “un'ombra artificiale, fatta galleggiare sopra un mare di teste [...] per dare ampiezza e direzione prospettica ad una geniale fotografia documentaria”¹⁵⁹, e la già discussa *Gettoni* di Vincenzo Balocchi (**cat. 52b e 20**). Se, da un parte, esse risultano le più pubblicate nelle fonti secondarie consultate, dall'altra sono state rintracciate in una sola occasione nelle fonti primarie oggetto di questo studio, ovvero, in entrambi i casi, nell'annuario “Luci ed ombre” del 1931. Ovviamente, la ricorrenza in sede storiografica di queste due fotografie, ma soprattutto di *Gettoni*, è da analizzare tenendo conto, tra le altre cose, dell'incidenza storico-critica dei contributi di uno studioso come Italo Zannier, che a partire dalla fine degli anni Sessanta l'ha inclusa frequentemente negli apparati illustrativi a corredo dei suoi scritti, individuando degli specifici indirizzi di lettura della storia della fotografia italiana degli anni Venti e Trenta che hanno contribuito ad assumerla a icona del modernismo nazionale.

Un altro tema importante che concerne il confronto con le fonti secondarie riguarda, poi, l'individuazione di una serie di opere frequentemente pubblicate sulle fonti primarie ma, al contrario, raramente diffuse in ambito storiografico. Ne è un esempio fra i molti una fotografia – di cui si parlerà più nel dettaglio in seguito – come *Parallelismi* di Ermanno Marelli (**cat. 109a**), autore tra i meno citati nei contributi più recenti, presentata in diverse occasioni anche nelle riviste non specializzate e pubblicata nel celebre volume *Otto fotografi italiani d'oggi* edito nel 1942¹⁶⁰. Tra il 1930 e il 1936, inoltre, un'altra fotografia come *Aurora umbrarum victrix* di Stefano Bricarelli (**cat. 11a**), in cui l'autore si misura con il gigantismo del panfilo riprendendone un dettaglio in un raffinato contrasto tra pieni e vuoti, ricorre per almeno sei volte sulle pubblicazioni specializzate nazionali e internazionali¹⁶¹. La scelta di Bricarelli di presentare quest'opera in una variegata serie di pubblicazioni, oltre che nel contesto espositivo del *Salon* torinese, è da leggere anzitutto in relazione all'importanza del soggetto, con cui il

¹⁵⁹ Guido Lorenzo Brezzo, *Commento*, in “Luci ed ombre”, 1931, p. 15. Su Parisio si veda anche: Stefano Fittipaldi / Silvia Zoppi Garampi (a cura di), *Giulio Parisio fotografo futurista*, Napoli, Paparo Edizioni, 2010.

¹⁶⁰ Cfr. *Otto fotografi italiani d'oggi*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1942.

¹⁶¹ Per i riferimenti alle pubblicazioni si rimanda alla didascalia che accompagna questa fotografia in catalogo. Nel volume del 1936 di “Photographie” (Arts et métiers graphiques), Bricarelli presenta anche altri due lavori, ovvero, con i rispettivi titoli in francese: *Agabi* (p. 56) e *Voiles thyrréniennes* (p. 76). Cfr. cat. 29b e 12a, in cui viene ripreso il medesimo soggetto.

fotografo si misura in altre occasioni simili (**cat. 11b**) e che rimanda, più in generale, al tema della grande nave come simbolo moderno dello sviluppo industriale e sociale del nostro paese¹⁶². La visione parziale che egli restituisce del confronto dimensionale con quel soggetto, da indagare per dettagli cogliendone la configurazione lineare e sinuosa, viene richiamata in un'altra fotografia di Bricarelli del transatlantico Rex, pubblicata su "Modern Photography" del 1933-1934, che si rintraccia invece in più occasioni sulle fonti secondarie. Allo stesso modo, l'autore costruisce l'immagine secondo un sistema bilanciato di pieni e vuoti che si contendono gli spazi del quadro fotografico, opponendo alla materia metallica e volumetrica della nave la visione aperta di un placido paesaggio marino (**figg. 11-12**). Se quest'ultima immagine evidenzia soprattutto l'interesse di Bricarelli nel confrontarsi con i linguaggi moderni attraverso un processo di riduzione delle forme a campiture essenziali di materia fotografica, è però nel dettaglio dell'*Aurora* che la sua modernità sembra in effetti emergere nella sua più viva complessità, in quell'"equilibrio fra concetto e estetica, tra l'eleganza del particolare e la serietà della composizione"¹⁶³, come ha scritto Boggeri, che caratterizza l'intera poetica di questo autore. Da tale prospettiva, allora, è proprio la fotografia con la quale Bricarelli sceglie di rappresentare il proprio lavoro in numerose circostanze – dopo aver focalizzato il soggetto "a lungo ad occhi semichiusi"¹⁶⁴, trasguardandolo e quasi immaginandolo nell'atto della sua traduzione sul piano bidimensionale del quadro fotografico – a divenire uno dei manifesti della sua moderna estetica visiva. Essa coniuga il processo di costruzione dell'immagine in senso grafico con uno studio metodico e ragionato della luce, importante elemento plastico con il quale portare "la fantasia dell'osservatore in mezzo all'oceano dello spazio"¹⁶⁵.

¹⁶² Anche in questo caso si rimanda a un approfondimento sul tema incluso nel terzo capitolo di questa tesi e dedicato al tema moderno del viaggio (cfr. *Oltre lo spazio urbano: il diario di viaggio fotografico*).

¹⁶³ Antonio Boggeri, *Commento*, cit.

¹⁶⁴ Guido Lorenzo Brezzo, "Luci ed ombre 1930", in "Il Corriere fotografico", n. 11, novembre 1930, p. 774.

¹⁶⁵ *Ibidem*.



Figg. 11-12: Stefano Bricarelli, *Aurora umbrarum victrix*, pubblicazioni varie, 1930-1936; Stefano Bricarelli, *Life Boats*, S. S. "Rex". Riproduzione fotomeccanica in "Modern Photography. The Studio Annual", 1933-34, p. 98.

1.5. Le riviste: il modernismo a prova di laboratorio

La complessità del modernismo come problema fotografico pone delle questioni di particolare interesse anche in rapporto al tema delle fonti, attraverso le quali accedere alle stratificazioni di una cultura visiva eterogenea. I processi attraverso i quali la fotografia italiana tende, nel periodo tra le due guerre, a divenire una "disciplina a carattere intellettuale"¹⁶⁶, per riprendere un'espressione di Giuseppe Turrone che nel 1959 ne valorizza l'importante valore estetico, sono rintracciabili in prima istanza nelle riviste, spazi materici e territori visivi in cui si sedimentano preziose "tracce di significato"¹⁶⁷. In un momento in cui le mostre fotografiche (collettive e personali) non sono ancora così frequenti come lo saranno nelle stagioni successive della produzione nazionale (e soprattutto a partire dagli anni Cinquanta) e in cui il dibattito sul fotolibro è ancora agli albori, le riviste rappresentano, attraverso la continuità di uscite periodiche e una circolazione capillare negli ambienti associativi, lo spazio privilegiato di diffusione della cultura fotografica moderna, contribuendo a definire un'identità visiva della fotografia italiana che può ricostruirsi solo attraverso uno sguardo complessivo e comparativo su questo genere di materiali. In secondo luogo, specialmente a partire dalla fine degli anni

¹⁶⁶ Giuseppe Turrone, *Nuova fotografia italiana*, Milano, Schwarz, 1959, p. 10.

¹⁶⁷ D. Frisby, *Frammenti di modernità*, cit., p. 248. Il riferimento è a un passaggio di Frisby relativo al metodo di Siegfried Kracauer.

Venti e per tutti gli anni Trenta, esse fanno da cornice al dibattito para-teorico sul rinnovamento dei linguaggi che si dispiega, seppur per frammenti, negli interventi critici degli autori, in anticipo rispetto a importanti riflessioni poi rese sistematiche con la pubblicazione di volumi propriamente di estetica fotografica, per primi quelli editi al principio degli anni Quaranta da Alex Franchini Stappo e Giuseppe Vannucci Zauli¹⁶⁸. Una sorta di “sintesi – come nota Italo Zannier – del pensiero che nel decennio precedente aveva caratterizzato la ricerca sull’estetica della fotografia”¹⁶⁹.

Oltre a intercettare un ambito di ricerca ormai ampiamente consolidato nel contesto storiografico internazionale e in parte anche in quello italiano – che conferisce alla rivista, in un’ottica transdisciplinare, la funzione di fonte primaria al centro di un filone di studi a essa esclusivamente dedicati¹⁷⁰ –, la natura euristica di questo oggetto consente di farne uno strumento di lavoro fondamentale per lo studio del modernismo¹⁷¹. Gli studi letterari su questo tema risultano nuovamente dei riferimenti indispensabili per la proposta di persuasivi strumenti metodologici da adattare al coevo contesto fotografico: lo sono, *in primis*, per quanto riguarda la potenzialità delle riviste di dare accesso a uno scenario estremamente articolato di interlocutori, indebolendo la tendenza allo studio esclusivo dei ‘grandi autori’ e restituendo

¹⁶⁸ Cfr. Alex Franchini Stappo / Giuseppe Vannucci Zauli, *Introduzione per una estetica fotografica*, Firenze, L. Cionini, 1943; Alex Franchini Stappo / Giuseppe Vannucci Zauli, *Il bello fotografico*, Firenze, Giannini, 1945.

¹⁶⁹ I. Z. [Italo Zannier], *Per un’estetica della fotografia*, in Italo Zannier / Paolo Costantini (a cura di), *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia (1839-1949)*, cit., p. 275.

¹⁷⁰ L’ambito dei *periodical studies* è molto ampio e implica un approccio trasversale allo studio di questi materiali, che include la ricerca storico-artistica ma anche quella letteraria, storica e sociologica. Per una panoramica più generale sulla questione si veda: Sean Latham / Robert Scholes, *The Rise of Periodical Studies*, in “PMLA. Modern Language Association”, vol. 121, n. 2, March 2006, pp. 517-531; Patrick Collier, *What is Modern Periodical Studies?*, in “The Journal of Modern Periodical Studies”, vol. 6, n. 2, special issue *Magazines and/as Media: Periodical Studies and the Question of Disciplinarity*, 2015, pp. 92-111; Jutta Ernst / Oliver Scheiding / Dagmar von Hoff (a cura di), *Periodical Studies Today. Multidisciplinary Analyses*, Leiden-Boston, Brill, 2022. Per studi più specifici nell’ambito della storia dell’arte e della cultura figurativa italiana si rimanda, ad esempio, a: Antonello Negri (a cura di), *Arte, artisti e riviste*, num. mon. di “L’Uomo nero”, vol. VIII, n. 7-8, settembre 2011. Cfr. anche: Barbara Cinelli *et al.* (a cura di), *Arte moltiplicata. L’immagine del ‘900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, cit.

¹⁷¹ Per una serie di approfondimenti storico-fotografici sul tema delle riviste, anche in relazione ad altri momenti e ambiti della produzione nazionale, si vedano tra gli altri: Paolo Costantini, *“La fotografia artistica” 1904-1917. Visione italiana e modernità*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990; Italo Zannier (a cura di), *Leggere la fotografia. Le riviste specializzate in Italia (1863-1990)*, Roma, NIS, 1993; Claudia Salaris, *Riviste futuriste. Collezione Echaurren Salaris*, Roma-Pistoia, Fondazione Echaurren Salaris-Gli Ori, 2012.

quella varietà di sguardi sostanziale alla configurazione del modernismo come tendenza culturale. Come afferma giustamente Andrew Thacker:

Se le riviste sono il luogo dove nasce il modernismo, come sostengono Bob [Robert] Scholes e Cliff [Clifford] Wulfman, occorre studiarle come i testi primari del modernismo e non usarle come serbatoi nei quali scovare figure chiave. La focalizzazione sui grandi nomi [...] non fa che esprimere pre-giudizi di valore e lascia nell'ombra tanti contributori meno noti o sconosciuti che sono attori dello sviluppo del modernismo¹⁷².

Repertori iconotestuali in cui i linguaggi entrano in costante dialogo e spazi di aggiornamento della cultura visiva ed estetica degli autori, le riviste costituiscono delle fonti di particolare rilevanza per una serie di altre ragioni storiografiche: esse consentono di intercettare eventi specifici e collocarli sulla linea del tempo della storia della fotografia nazionale, di ricostruire il lavoro dei fotografi a partire dalla circolazione delle loro immagini o, ancora, di individuare le idee e i processi alla base della costruzione di una loro precisa identità programmatica e contenutistica. Come resoconti informati, specialmente nel caso dei periodici specializzati, delle numerose attività fotografiche che si organizzano sul territorio nazionale e internazionale, le riviste diffondono, inoltre, selezioni scelte di immagini provenienti da pubblicazioni editoriali coeve o presentate in occasione di eventi espositivi di particolare interesse e spessore (i cui cataloghi sono, il più delle volte, di dimensioni talmente ridotte da contenere apparati illustrativi piuttosto esegui), fungendo da collettori visivi degli esiti più aggiornati della produzione fotografica dell'epoca. "Palestre" aperte e dinamiche in cui il *medium* fotografico è al contempo linguaggio rappresentativo e oggetto del pensiero, esse fungono poi da perimetri materici all'interno dei quali disporre i materiali fototestuali nei limiti delle griglie grafiche, ma funzionano anche come spazi di rappresentazione nei quali progettare esperienze visive attraverso impaginazioni costruite su riferimenti formali e (meno di frequente) iconografici tra le immagini fotografiche.

Le potenzialità semantiche delle riviste come spazi di maturazione del modernismo fotografico italiano tra anni Venti e Trenta sono particolarmente evidenti se si considera la possibilità di approcciarsi a questo genere di materiali, che si impongono di fatto per quantità rispetto alle altre fonti, a partire da una visione d'insieme che si non limita all'analisi delle sole

¹⁷² Andrew Thacker, *Verso una mappa delle riviste moderniste. Alcune considerazioni di metodo*, in Caroline Patey / Edoardo Esposito (a cura di), *I modernismi delle riviste. Tra Europa e Stati Uniti*, cit., p. 24. Il riferimento nella citazione è a: Robert Scholes / Clifford Wulfman (a cura di), *Modernism in the Magazines. An Introduction*, New Haven-London, Yale University Press, 2010.

riviste fotografiche specializzate, ma che si amplia a tipologie differenziate di periodici che accolgono sia parte del dibattito estetico e figurativo sui linguaggi moderni, sia fotografie a esso aggiornate. Riviste di architettura, cinema, grafica, tipografia, attualità, letteratura, divulgazione scientifica e così via, in cui il discorso sulla fotografia moderna si presenta come parte integrante del dibattito che si sviluppa, al contempo, sulle riviste specializzate o si diffonde con la pubblicazione di immagini e tavole fuori testo, consentono alla fotografia di attribuirsi una nomenclatura ibrida, appropriandosi di spazi culturali eterogenei in cui ridefinire il proprio ruolo culturale e sociale.

È proprio al contesto delle riviste non specializzate, tra l'altro, che possono legarsi alcuni tra gli episodi più importanti delle vicende estetiche del modernismo italiano, che saranno al centro di analisi più specifiche nei capitoli seguenti. Per citarne solo alcuni: la pubblicazione del celebre *Discorso sull'arte fotografica* di Gio Ponti su "Domus" (ma prima su "Fotografia") nel 1932; le recensioni di Edoardo Persico sulla fotografia tedesca uscite sulle pagine di "La Casa bella"; le riflessioni di Guido Modiano sul legame del tutto moderno tra fotografia e tipografia riprese su "Campo grafico"; i contributi di Antonio Boggeri pubblicati a ridosso degli anni Venti e nei primissimi Trenta sulla rivista di divulgazione scientifica "Natura"¹⁷³. Sono anche questi periodici, d'altro canto, ad accogliere una parte considerevole delle opere di autori e autrici di provenienza europea e internazionale fondamentali per il rinnovamento della fotografia in senso moderno, contribuendo, in misura maggiore rispetto alle riviste specializzate, a diffonderne i linguaggi e le estetiche e, dunque, a definire una serie di nuovi modelli figurativi nelle sedi editoriali italiane. Il riferimento, ad esempio, è alle numerose fotografie di Aenne Biermann pubblicate negli anni Trenta su "Natura", ma anche su "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", che ospita, al principio di quel decennio, pure alcune opere di László Moholy-Nagy e di Albert Renger-Patzsch¹⁷⁴.

Come materia duttile, al servizio di fotografi e artisti che ne sperimentano le peculiarità formali e compositive, la fotografia assume, in una concezione moderna che guarda anche ai modelli culturali europei mutuati dalle iniziative d'avanguardia, l'aspetto di un'"opera d'arte totale", secondo un'espressione (*Gesamtkunstwerk*) ripresa da Richard Wagner che lo studioso Michał Wenderski utilizza per fare riferimento ai processi di ibridazione tra linguaggi artistici,

¹⁷³ Si vedano: *Ponti 1932b, *Persico 1931, *Modiano 1931-1934, *Boggeri 1929a, *Boggeri 1929b, *Boggeri 1930, *Boggeri 1931, *Boggeri 1932.

¹⁷⁴ Rispettivamente, due fotografie di Moholy-Nagy nei numeri di luglio e agosto del 1933 e quattro di Renger-Patzsch nel numero di dicembre del 1931, in tutti i casi nel formato delle tavole fuori testo. Del secondo, una fotografia (dal titolo *Gelo*) era già stata pubblicata su "Photo-Ars", n. 34, ottobre 1925, s.p. (tavola fuori testo).

architettonici e letterari nel contesto dell'avanguardia polacca e dei Paesi Bassi¹⁷⁵. In tal senso, la fotografia si pone come punto di intersezione di rapporti di collaborazione e scambi di competenze nella dimensione di un'esperienza estetica collettiva che caratterizza, come si legge in una recensione all'annuario di fotografia inglese "Modern Photography" pubblicata su "Natura": il "senso moderno che è in tutte le cose dell'arte oggi, pittura e architettura sopra tutte, le quali influenzano la fotografia"¹⁷⁶. In un'ottica di complementarità che richiede, tra le altre cose, di riconsiderare i metodi di studio della storia della fotografia, sviluppando nuovi approcci filologici e interpretativi, l'immagine fotografica acquisisce dunque, già a questa altezza cronologica, lo *status* di onnipresenza che ne distinguerà la funzione (o, meglio, le funzioni) per tutti i decenni successivi e fino a oggi, con la sua capacità di rappresentare quella "Réalité Sensibile à domicile" a cui si riferiva Paul Valéry nel suo saggio *La conquête de l'ubiquité* pubblicato nel 1928¹⁷⁷. D'altra parte, per ribadire la centralità delle nuove pubblicazioni periodiche – tra cui quelle oggetto di questo studio – già nei primi anni Trenta, Martina Marolda ci ricorda che, in occasione della *V Triennale di Milano* del 1933:

vengono "allestite a parete" anche le riviste milanesi di nuova generazione rappresentate da "Casabella", "Domus" e "Campo grafico" ma anche "Risorgimento grafico" e la torinese "Graphicus"; le pagine delle quali vengono scorporate e decontestualizzate per essere appese e

¹⁷⁵ L'espressione si riferisce all'intervento di Wenderski dal titolo *Avant-garde Gesamtkunstwerk in Theory and Practice. Case Study of Poland and the Low Countries*, presentato al convegno internazionale *The Materiality of Modernisms* (Lisbona, 15-17 dicembre 2022) a cura del CEMS. Centre for European Modernism Studies (Third International Conference).

¹⁷⁶ Redazionale, *Gli Editori inglesi di The Studio...* [recensione a "Modern Photography"], in "Natura", n. 9, settembre 1931, p. 78. Una simile prospettiva emerge in un'altra breve recensione pubblicata sempre su "Natura" e stavolta dedicata al mensile tedesco di architettura e tematiche dell'abitare "Das Neue Frankfurt": "La rivista dedica articoli di straordinario interesse anche ad altri argomenti che sono all'ordine del giorno in questo movimentatissimo periodo della vita moderna: cinematografico, cinesonoro, fotografia, estetica dello sport, arte pubblicitaria, esposizioni, teatro, scenografia, ecc." (Redazionale, *Riviste e periodici* [recensione a "Das Neue Frankfurt"], in "Natura", n. 8, agosto 1930, p. 79).

¹⁷⁷ Cfr. Tiziana Serena, *L'album e l'archivio fotografico nell'officina dello storico dell'arte*, in Monica Maffioli / Silvestra Bietoletti (a cura di), *Ri-conoscere Michelangelo. La scultura del Buonarroti nella fotografia e nella pittura dall'Ottocento a oggi*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 2014), Firenze, Giunti-Firenze Musei, 2014, p. 63.

messe in mostra, selezionando quegli articoli che ben rappresentino l'evoluzione grafica e tipografica della pubblicazione periodica specialistica¹⁷⁸.

Nel contesto delle strategie visive messe in campo dalle riviste fotografiche e dai periodici illustrati di genere vario, il tema dell'impaginazione è poi di particolare rilievo in merito al discorso sull'estetica fotografica moderna. Soprattutto a partire dalla seconda metà degli anni Venti, è interessante infatti notare come riviste italiane non specializzate quali il mensile di cultura e attualità "La Lettura" (1901-) o il periodico di aeronautica "L'Ala d'Italia" (1922-) facciano ampiamente uso dell'immagine fotografica come elemento costitutivo e costruttivo della pagina, che interagisce con il testo, in senso pienamente moderno, attraverso soluzioni grafiche insolite e non convenzionali¹⁷⁹ (**fig. 13**).

¹⁷⁸ Martina Marolda, *Le immagini al potere, le immagini del potere. La rappresentazione fotografica dell'architettura contemporanea nelle riviste italiane di settore (1928-1943)*, tesi di dottorato, ciclo XXVIII, Università degli Studi di Firenze, tutor Luca Quattrocchi, a.a. 2014-2015, p. 20. Sul tema dei rapporti tra l'estetica fotografica moderna, le pubblicazioni periodiche e le pratiche allestitivo si rimanda inoltre a: Maria Ida Catalano, *Tra la parete e la pagina. L'arte per la fotografia nell'Italia degli anni Trenta*, in Enrico Menduni / Lorenzo Marmo (a cura di), *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, Roma, Roma Tre-Press, 2018, pp. 123-132.

¹⁷⁹ Per questo genere di riviste, generalmente a periodicità mensile, il tema non è stato finora sufficientemente indagato dalla storiografia. Per un parziale approfondimento su alcune delle strategie messe in campo da una rivista come "L'Ala d'Italia" già a partire dai primi anni Venti, ci si permette di rimandare a: Cristiana Sorrentino, *"L'Ala d'Italia": la fotografia tra mise en page e sperimentazione visiva*, in Carlotta Castellani / Giuseppe Di Natale / Nicol Maria Mocchi (a cura di), *Laboratori su carta. Avanguardismi nelle riviste italiane (1916-1922)*, num. mon. di "Rivista di Letterature Moderne e Comparate e Storia delle arti", suppl. al fasc. 1, gennaio-marzo 2024, pp. 71-80. Per una scheda abbastanza esaustiva sulla rivista "La Lettura" cfr. invece: Viviana Pozzoli, *La Lettura*, in B. Cinelli *et al.* (a cura di), *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, cit., pp. 332-333. Negli anni Trenta, "La Lettura", ma soprattutto "L'Ala d'Italia", ospitano poi in numerose occasioni i fotomontaggi di Bruno Munari.

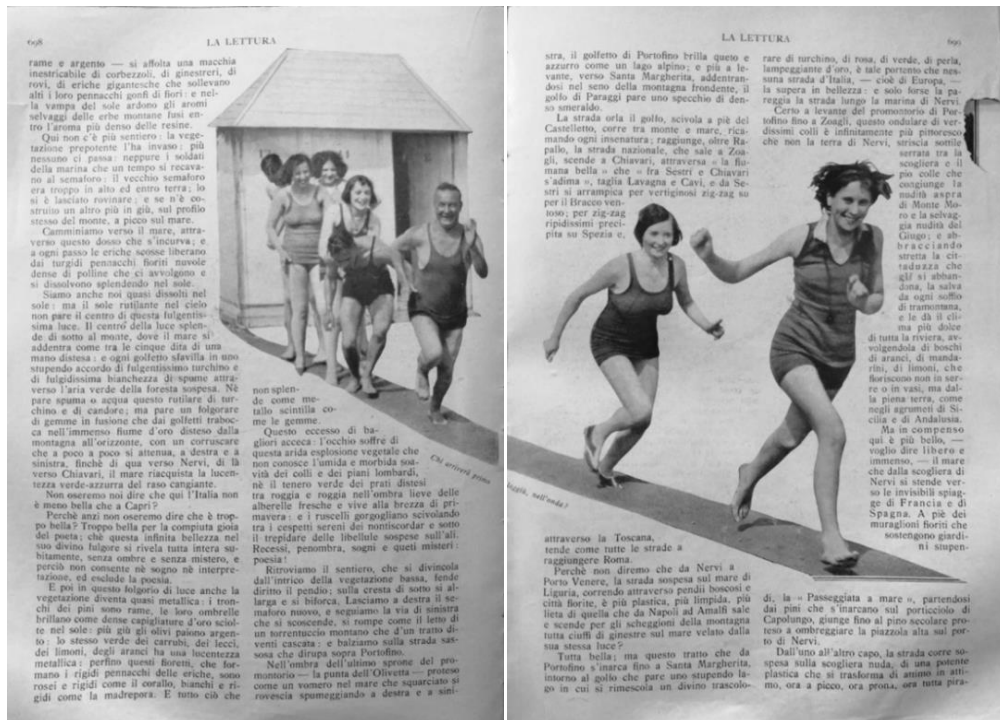


Fig. 13: “La lettura”, n. 8, agosto 1931, pp. 698-699. Articolo illustrato di Virgilio Brocchi, *Vertice sul Mar di Liguria* [fotografo non identificato].

Il gioco con le immagini fotografiche, spesso di autori ignoti e talvolta scontornate per assumere maggiore versatilità plastica, consente a esse di partecipare in maniera sostanziale al progetto editoriale della rivista, nel contesto delle sperimentazioni messe in campo, anche all'estero, da periodici come il francese “Vu” (1928-1940) che, come fa notare Raffele De Berti, mette in luce una “tendenza più vicina alle avanguardie con un montaggio delle immagini movimentato e discontinuo”¹⁸⁰. In tal senso, come avviene nel frattempo anche nella progettazione dei grandi rotocalchi, le immagini non si limitano a illustrare i contributi e gli articoli ai quali fanno da corredo, ma determinano e modellano insieme a essi lo scenario visivo delle pagine – o delle doppie pagine, dove talvolta scorrono a creare una sorta di continuità fruitiva – sulle quali vengono disposte. È in tale circostanza, dunque, che la rivista conferma la sua complessità oggettuale ed estetica, da una parte nella possibilità di sperimentare soluzioni

¹⁸⁰ Raffaele De Berti, *Il nuovo periodico. Rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume*, in R. De Berti / I. Piazzoni (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, cit., p. 29. Su “Vu” si veda, nello specifico: Michel Frizot / Cédric de Veigy, *Vu. The Story of a Magazine that Made an Era*, London, Thames & Hudson, 2009. Questo genere di soluzioni visive, in ogni caso, si rintracciano nel contesto italiano già dalla seconda metà degli anni Dieci, per esempio su una rivista di cinema come “In Penombra”, pubblicata a partire dal 1917. Per un approfondimento che riguarda anche il tema dell’impaginazione sulle riviste italiane del periodo si rimanda più ampiamente a: G. Grillo, *La fotografia tra retorica e avanguardia. Ricerca, pubblicità e propaganda nei libri fotografici italiani 1931-1941*, in Idem, *Il libro fotografico italiano 1931-1941*, cit., pp. 5-39.

visive aggiornate, frutto di un intreccio di competenze professionali e di intuizioni creative, dall'altra evocando la capacità di delineare una propria metodologia verbo-visiva, espressione di un suo preciso posizionamento culturale e artistico.

Per quanto concerne, poi, la diffusione dei linguaggi della fotografia autoriale posti al centro di questo studio, una particolare rilevanza viene assunta da un mensile di attualità politica e cultura come “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia” (1923-1943), che negli anni Trenta pubblica, soprattutto nel formato delle tavole fuori testo, diverse opere di autori e autrici di particolare interesse nel panorama della produzione italiana moderna come Bruno Stefani, Bettina Weymar, Stefano Bricarelli, Lucio Ridenti e Achille Bologna. Nata nel 1923 come supplemento del quotidiano fondato da Benito Mussolini nel 1914, “La Rivista illustrata” manifesta un’attenzione evidente per la comunicazione visiva e l’aspetto grafico, avvalendosi, tra l’altro, della collaborazione di importanti artisti coevi come il pittore Mario Sironi, che firma per essa un numero consistente di illustrazioni già dal principio delle sue pubblicazioni¹⁸¹. Nel privilegiare un taglio sperimentale anche in ambito propriamente fotografico, il periodico propone soluzioni impaginative del tutto moderne sia per la scelta delle singole immagini, sia per le modalità in cui esse vengono messe in dialogo a partire da rimandi formali, iconografici o talvolta puramente ironici, come ampiamente d’uso nelle riviste fotografiche coeve di tiratura internazionale, interessate allo stesso modo alla promozione dei nuovi linguaggi fotografici (**figg. 14-17**). Nell’ampio spazio di lavoro della doppia pagina, “un’esistenza a sé bastante, in sé conchiusa [...] determinata solo dalla legge della propria essenza” e insieme “membro in connessione con una totalità, dalla quale soltanto le proviene forza e senso” – per riprendere quanto scritto da Georg Simmel nel 1902 a proposito della distinzione tra totalità e parte istituita dal dispositivo della cornice nell’opera d’arte¹⁸² –, la *mise en page* istituisce dei legami discorsivi e immaginativi tra le immagini fotografiche, che

¹⁸¹ Per una scheda maggiormente dettagliata su questo periodico si rimanda anche in questo caso a: Viviana Pozzoli, *La Rivista Illustrata del “Popolo d’Italia”*, in B. Cinelli *et al.* (a cura di), *Arte moltiplicata. L’immagine del ‘900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, cit., pp. 336-337. Per un ulteriore approfondimento cfr. Priscilla Manfren, *Archeologia e simboli della “romanitas” nella pubblicistica e nella grafica fascista: il caso de “La Rivista Illustrata del Popolo d’Italia” (1923-1943)*, in “teCLA. Rivista di Temi di Critica e Letteratura artistica”, n. 10, dicembre 2014, pp. 24-61.

¹⁸² Georg Simmel, *La cornice del quadro. Un saggio estetico* (1902), in Maddalena Mazzocut-Mis (a cura di), *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, Milano, Mondadori, 1997, p. 210. La citazione è altresì riportata in: Antonio Somaini, *La cornice e il problema dei margini della rappresentazione*, in *Le parole della filosofia*, III, 2000. *Seminario di filosofia dell’immagine*, Università degli Studi di Milano, disponibile in <http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/duemila/ascorn.htm> (27/04/2024).

acquisiscono ulteriore senso nell'ottica della relazione semantica e visiva che è possibile costruire tra di esse.



Fig. 14. “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, n. 7, luglio 1934, pp. 88-89.
Fotografie di H. [Herbert] Althann (*In cima alla scala*) e [Bruno] Stefani (*Geometria metallica*).

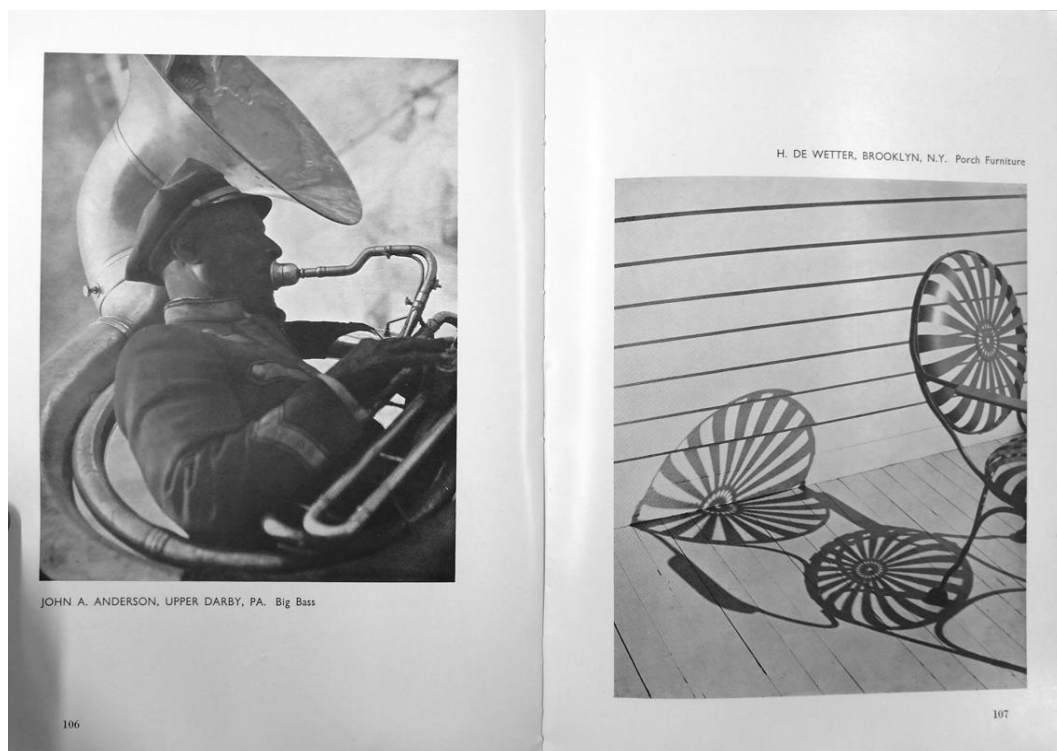
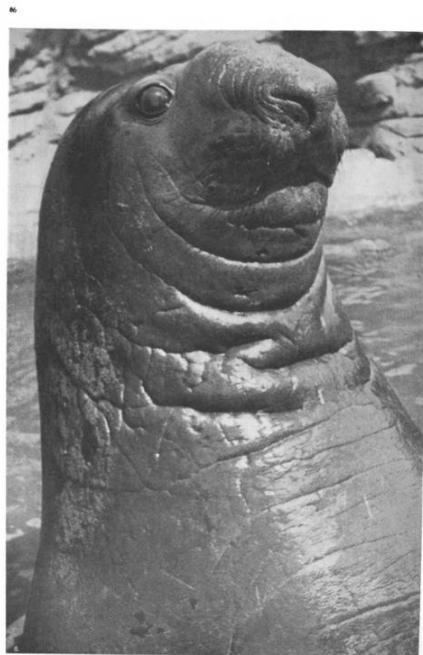


Fig. 15. “Modern Photography. The Studio Annual”, 1933-34, pp. 106-107.
Fotografie di John A. Anderson (*Big Bass*) e H. De Wetter (*Porch Furniture*).



Un animale singolare. L'otaria leonina. Foto Da P. Wolff



L'obiettivo caricaturale. Eroe mitico. Foto Arch. Peressutti

Fig. 16. “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, n. 8, agosto 1933, pp. 86-87.
Fotografie di P. [Paul] Wolff (*Un animale singolare. L’otaria leonina*) e Arch. [Enrico] Peressutti (*L’obiettivo caricaturale. Eroe mitico*).



GEORGES SAAD - PARIS



OTTO UMBEHR - ALLEMANNE 61

Fig. 17: “Photographie” (Arts et métiers graphiques), 1935, tav. 62-63.
Fotografie senza titolo di Georges Saad e Otto Umbehr [Umbo].

1.6. Il libro fotografico: una soluzione moderna

Nel panorama italiano, se il fenomeno del libro fotografico si sviluppa in maniera organica a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, intercettando un interesse più significativo del mercato nazionale e divenendo al tempo stesso tema di discussione sulle riviste, è però negli anni Trenta che pare possibile collocare la prima affermazione di questo genere editoriale, con un conseguente dibattito che, seppure ancora ampiamente frammentato e piuttosto scarno, restituisce una serie di riflessioni sulla sua specificità¹⁸³. Prodotto altamente complesso, che nella maggioranza dei casi è più corretto includere nella forma del fototesto, in cui le immagini non prevalgono in maniera assoluta rispetto alla parola scritta, ma con essa costruiscono dialoghi verbo-visivi e semantici¹⁸⁴, il libro fotografico si definisce come un dispositivo della rappresentazione governato da leggi autonome. Lo spiega bene Antonello Frongia, che interviene sull'argomento a proposito di uno dei primi, importanti, fotolibri pubblicati in Italia al principio degli anni Quaranta, *Occhio quadrato* (1941) di Alberto Lattuada:

il fotolibro è generalmente considerato, nella prospettiva storica come nelle pratiche contemporanee, alla stregua di una vera e propria 'opera': uno spazio discorsivo chiuso e cristallizzato, governato da principi interni di narrazione verbo-visiva, che tende a obliterare la materialità degli oggetti fotografici di partenza [...] ¹⁸⁵.

¹⁸³ Per un approfondimento più generale sul tema del libro fotografico si rimanda a: Miryam Criscione, *Il libro fotografico in Italia. Dal dopoguerra agli anni Settanta*, Milano, Postmedia, 2020. Tra i contributi dedicati al fotolibro come oggetto di studio cfr., inoltre: Silvia Bordini, *Photobook. L'immagine di un'immagine*, Milano, Postmedia, 2020. In ambito internazionale è necessario fare riferimento alla trilogia di volumi a cura di Martin Parr e Gerry Badger: *The Photobook. A History*, London, Phaidon, 2004, 2006, 2014. Si veda anche: Elizabeth Shannon, *The Rise of the Photobook in the Twenty-First Century*, in "St. Andrew Journal of Art Histories and Museum Studies", vol. 14, 2010, pp. 55-62.

¹⁸⁴ Cfr. Michele Cometa / Roberta Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016. L'origine del fototesto sulle riviste si colloca alla fine degli anni Trenta con le pubblicazioni di Federico Patellani e Lamberti Sorrentino per il rotocalco "Tempo" (1939-) e, nella seconda metà degli anni Quaranta, con gli importanti contributi di Luigi Crocenzi per il periodico "Il Politecnico" (1945-1947). Per un approfondimento si rimanda a: Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno*, Torino, Einaudi, 2011, in particolare pp. 18-36.

¹⁸⁵ Antonello Frongia, *Occhio quadrato di Alberto Lattuada (1941): un libro fotografico alla verifica delle fonti d'archivio*, in "RSF. Rivista di studi di fotografia", n. 8, 2018, p. 94.

Sempre secondo Frongia, l'autonomia del fotolibro può addirittura mettere in discussione i procedimenti creativi della produzione fotografica, scompaginandone l'ordine e riprogrammandone la funzione rispetto alla configurazione che i materiali fotografici avevano acquisito nei contesti di provenienza:

Tra i poteri del libro, in effetti, vi è quello di risignificare e persino tradire le logiche del lavoro fotografico che lo precede, istituendo gerarchie di valore tra fotografie pubblicate e non pubblicate [...] e costruendo, attraverso strategie di associazione e sequenza nella logica binaria delle pagine – sinistra/destra, prima/dopo, inizio/fine – strutture di senso spesso radicalmente diverse da quelle riscontrabili nell'ordine generativo dell'archivio¹⁸⁶.

Nel 1943, il celebre volume *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, pubblicato dal Gruppo Editoriale Domus a cura di Ermanno Federico Scopinich, insieme ad Alfredo Ornano e al grafico Albe Steiner¹⁸⁷, propone quelle strategie rappresentative – e in qualche modo drammaturgiche nel ridiscutere il significato univoco delle immagini attraverso una loro visione comparata, che si dispiega nel dispositivo della doppia pagina – già pienamente collaudate, negli anni precedenti, sulle pagine delle riviste volte a ridefinire i linguaggi fotografici in senso moderno. Il fototesto del 1943 è costituito da circa duecento fotografie in bianco e nero e a colori (a promuovere, in quest'ultimo caso, la nuova tecnica di ripresa e riproduzione su pellicola, pressoché agli albori), introdotte da una serie di tavole pubblicitarie e interrotte, nella continuità dell'impaginazione, da un testo di Ornano sul fotocolor e dal noto saggio di Federico Patellani *Il giornalista nuova formula*¹⁸⁸. La rassegna si presenta come un ragionato spazio di incontro tra più generazioni di autori (114 in tutto, più 8 tra ditte e istituti) che si misurano con un'ampia varietà di generi e soggetti fotografici: dai ritratti alle scene di vita quotidiana, dai soggetti architettonici a quelli naturalistici, dal paesaggio allo *still life*, alle opere di natura più sperimentale, che introducono alcuni tra quelli che diventeranno i protagonisti della fotografia del secondo dopoguerra. La finalità, come spiega l'editore Gianni Mazzocchi nel breve intervento introduttivo, è quella di restituire un resoconto visivo della produzione fotografica italiana, il primo, almeno nella corposità con cui

¹⁸⁶ Ivi, pp. 94-95.

¹⁸⁷ Ermanno Federico Scopinich / Alfredo Ornano / Albe Steiner (a cura di), *Fotografia. Prima rassegna della attività fotografica in Italia*, Milano, Gruppo Editoriale Domus, 1943. Per un approfondimento sulla pubblicazione si rimanda a: S. Paoli, *L'annuario di Domus del 1943*, cit.

¹⁸⁸ Cfr. Alfredo Ornano, *Tecnica di ripresa e riproduzione nella fotografia a colori*, in *Fotografia. Prima rassegna della attività fotografica in Italia*, cit., pp. 93-100; Federico Patellani, *Il giornalista nuova formula*, in Ivi, pp. 125-137.

l'opera si offre rispetto ad altre pubblicazioni simili¹⁸⁹, dopo un lungo ventennio di speculazioni e sperimentazioni sul *medium* fotografico, che possa altresì convalidare l'aggiornamento dei linguaggi nazionali rispetto al coevo contesto internazionale:

Ho voluto, con l'edizione di questo volume, affermare la maturità tecnica ed artistica dei fotografi italiani. È la prima volta che in Italia viene pubblicata una rassegna così completa e questa documentazione dell'arte e della tecnica dei nostri fotografi varrà anche a cancellare l'antico pregiudizio di una superiorità straniera nel campo fotografico.

L'Editoriale Domus, che dal 1928 contribuisce alla formazione e alla diffusione di un gusto moderno italiano, ha assunto con "Fotografia" e con le pubblicazioni che seguiranno, il compito di valorizzare e far conoscere il lavoro degli artisti fotografi italiani¹⁹⁰.

Nell'assumere respiro internazionale già nei presupposti del progetto, l'annuario intende proporsi non solo come un compendio eterogeneo della moderna fotografia italiana, ma anche come un possibile modello visivo con il quale confrontarsi all'estero, comprovando il dinamismo dell'attività fotografica nazionale ed enfatizzando la funzione del libro fotografico come strumento fondamentale per la sua affermazione e circolazione. Sebbene poi, al di là dei presupposti originari che avrebbero previsto un'uscita annuale della rassegna (ma dei quali non si fa riferimento nella breve introduzione), l'esperienza si concluda con la pubblicazione del 1943, il volume, ne fa accenno lo stesso Mazzocchi, risulta di particolare interesse anche alla luce dei progetti fino a quel momento messi in campo dal gruppo editoriale milanese. Nel corso degli anni Trenta, infatti, Domus proponeva una serie di libri di grandi dimensioni, pensati come supplementi autonomi alla rivista mensile, in cui l'immagine fotografica assumeva un ruolo di fondamentale rilevanza anche nell'interazione con altri linguaggi artistici come l'illustrazione e la grafica. Ne sono esempi validi *Ventennio 1914-1934* di Raffaele Calzini (1933) o *Stile*, a cura degli architetti dello studio BBPR Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti ed Ernesto Nathan Rogers (1936); e, ancora, *Italiani* di Gio Ponti e Leonardo Sinisgalli (1937) e *Fantasia degli italiani* di Raffaele Carrieri (1939)¹⁹¹.

¹⁸⁹ Il volume con copertina rigida è di dimensioni 32 × 25 cm, per 226 pagine.

¹⁹⁰ Gianni Mazzocchi, [Introduzione], in *Fotografia. Prima rassegna della attività fotografica in Italia*, cit., s.p.

¹⁹¹ Per i riferimenti bibliografici completi ai volumi si veda, rispettivamente: Raffaele Calzini (a cura di), *Ventennio 1914-1934*, supplemento al fascicolo di "Domus" n. 72, dicembre 1933, Milano, Editoriale Domus, 1933; [Gian Luigi] Banfi *et al.* (a cura di), *Stile*, supplemento al fascicolo di "Domus" n. 108, dicembre 1936, Milano, Editoriale Domus, 1936; Gio Ponti / Leonardo Sinisgalli (a cura di), *Italiani*, Milano, Editoriale Domus, 1937; Raffaele Carrieri (a cura di), *Fantasia degli italiani*, Milano, Editoriale Domus, 1939. La serie include anche: Raffaele Calzini (a cura di), *La bella italiana. Da Botticelli a Tiepolo*, Milano, Editoriale Domus, 1935; Edoardo Persico (a cura di), *Arte romana*, supplemento al fascicolo di "Domus" n. 96, dicembre 1935, Milano,

Il primo saggio dell'annuario del 1943 firmato da Scopinich, che funge da premessa alla lunga carrellata di immagini a seguire, invita a fare il punto sullo stato dell'arte della fotografia italiana anche in merito alla questione sul moderno:

Le opere che presentiamo in questo annuario rappresentano la selezione di alcune migliaia di fotografie e molte si ispirano ad un senso d'arte moderna, intendendosi per la fotografia questa definizione, spesso usata fuori di posto, come antiretorica, anticonvenzionale ed in ogni caso lontana da quel romanticismo che ha afflitto ed affligge ancora in gran parte il gusto ordinatore di molte esposizioni e pubblicazioni.

Si è molto discusso in questi anni sul valore, sempre relativo, del «moderno» in arte e la disputa è giunta con notevole ritardo nel campo fotografico, quando cioè la pittura, la musica, l'architettura e le arti figurative in generale, avevano già superato la polemica ed il «moderno» posava ormai sulle solide basi dei risultati raggiunti e da tutti accettati¹⁹².

La posizione di Scopinich, seppur in un intervento che assume un certo peso nel dibattito sulla fotografia italiana a questa altezza cronologica, appare a tratti curiosa e, in certi casi, velatamente ambigua e contraddittoria. Da una parte, condannando il ritardo della fotografia italiana nell'assumere i dettami del "moderno" rispetto agli altri linguaggi artistici, Scopinich sembra tenere poco conto dell'articolazione delle riflessioni sul tema espresse fino a quel momento (e da una pluralità di voci) in ambito estetico e figurativo, quasi a voler rivendicare a tutti i costi, con quella pubblicazione, un cambio di passo necessario e ancora incompiuto. Pare confermarlo una considerazione riportata poco più avanti, in cui denuncia – a nostro parere a torto e probabilmente in forma piuttosto generica – l'imperizia tecnica del fotografo italiano, che "sente ancora troppo poco la necessità della preparazione in questo campo"¹⁹³, contraddicendo di fatto quanto espresso poche pagine prima dallo stesso Mazzocchi, che invece elogiava "la maturità tecnica ed artistica" dei nostri autori. "Quello che non gli manca – prosegue però Scopinich elogiando del fotografo italiano lo spirito di inventiva, la capacità di osservazione e "l'equilibrio della sua valutazione estetica" – è l'idea, l'importante per lui è fotografare, [...] gli basta creare un'immagine, aver dato forma a un'idea, aver fissato un

Editoriale Domus, 1935; Alessandro Pavolini / Gio Ponti (a cura di), *Le arti in Italia*, vol. I, Milano, Editoriale Domus, 1938.

¹⁹² Ermanno Federico Scopinich, *Considerazioni sulla fotografia italiana*, in *Fotografia. Prima rassegna della attività fotografica in Italia*, cit., p. 7.

¹⁹³ Ivi, p. 9. "Basterebbe visitare i laboratori di molti fotografi – prosegue Scopinich – per rendersi conto dello stato primitivo dei loro impianti e della mancanza dei requisiti necessari alla realizzazione tecnica delle loro fotografie".

attimo di vita”¹⁹⁴. Nonostante la convinzione che la fotografia italiana sia ancora parzialmente legata a una tradizione che egli identifica nei termini del ‘convenzionale’ e del ‘romantico’, l’autore pone però il processo di ideazione come un valore risolutivo e portante della pratica fotografica nazionale.

In secondo luogo, il testo di Scopinich è un avvertimento sul fatto che il problema del moderno continui a costituire un oggetto di discussione estetica e critica anche negli anni immediatamente successivi ai due decenni a esso convenzionalmente ascritti. Lo statuto del moderno, evidentemente inintelligibile in forma permanente, genera secondo Scopinich ancora imperativi urgenti sulla necessità di difendere l’autonomia e la specificità linguistica della fotografia, che “non deve copiare l’arte ed ogni accostamento del genere rappresenta un grave pericolo per la spontaneità e la freschezza necessaria alle manifestazioni della fantasia”¹⁹⁵. Nel discutere tali aspetti, l’intervento del critico appare in realtà anacronistico, o quantomeno poco incline a tenere conto del dibattito estetico sulla modernità fotografica già ampiamente sollevato soprattutto negli anni Trenta; d’altra parte, esso convalida però l’importanza del posto occupato dalla fotografia nella cultura e nella vita moderna come componente essenziale di ogni “manifestazione del lavoro e del pensiero umano”¹⁹⁶.

In un altro passaggio del suo contributo, Scopinich interviene poi in merito all’impianto progettuale del fototesto edito da Domus, che contribuisce a definire il libro fotografico come un oggetto dalla struttura articolata, in cui l’immagine fotografica sembra assumere valore assoluto:

Nel nostro volume ci siamo preoccupati di presentare delle fotografie, non ci siamo interessati degli autori. Il fatto che alcuni hanno diverse opere pubblicate, altri una sola, molti, moltissimi nessuna, è risultato di una selezione da noi effettuata con la coscienza dell’importanza del nostro compito¹⁹⁷.

Se, da un lato, ogni immagine assume funzione di sintesi visiva della poetica del suo autore, dall’altro essa rientra nella logica sintattica “dell’accostamento grafico ed il confronto

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 8.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 10. Nel 1945, Scopinich curerà l’edizione di due progetti fotografici appartenenti alla serie “all’insegna del Pesce d’Oro”, che si caratterizza per il formato ridottissimo dei suoi volumetti: cfr. Carlo Mollino, *Ritratti ambientati di Carlo Mollino*, Milano, Tip. Esperia, 1945; Federico Vender, *Ritratti femminili di Federico Vender*, Milano, Tip. Esperia, 1945.

diretto”¹⁹⁸ con le altre, trasformando il processo di costruzione del libro fotografico in un’esperienza progettuale e intellettuale che si concretizza nel dispositivo visivo dell’impaginazione, “all’interno – come sottolinea Miryam Criscione – di un complesso di significazione più ampio”¹⁹⁹.

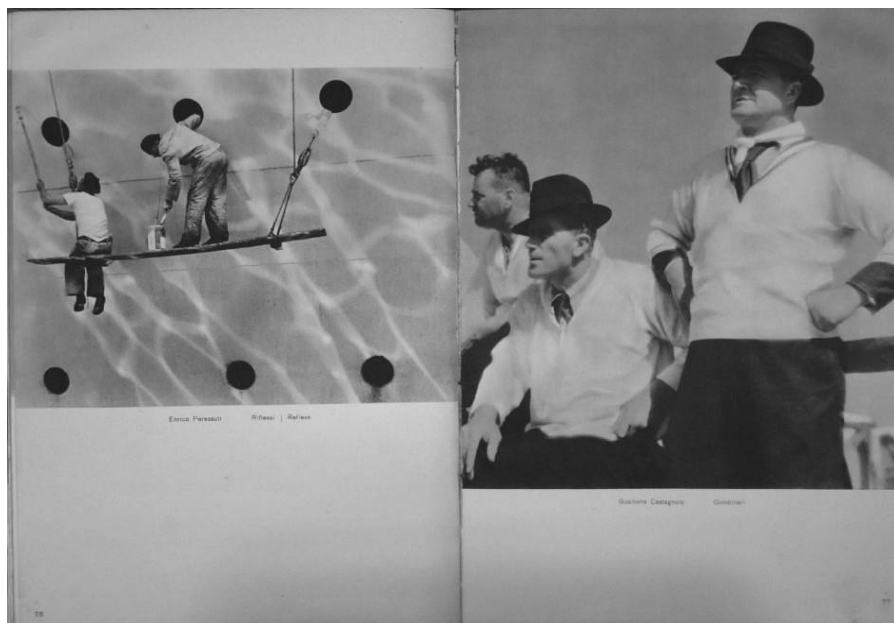


Fig. 18. Ermanno Federico Scopinich / Alfredo Ornano / Albe Steiner (a cura di), *Fotografia. Prima rassegna della attività fotografica in Italia*, Milano, Gruppo Ed. Domus, 1943, pp. 76-77. Fotografie di Enrico Peressuti (*Riflessi*) e Gualtiero Castagnola (*Gondolieri*).

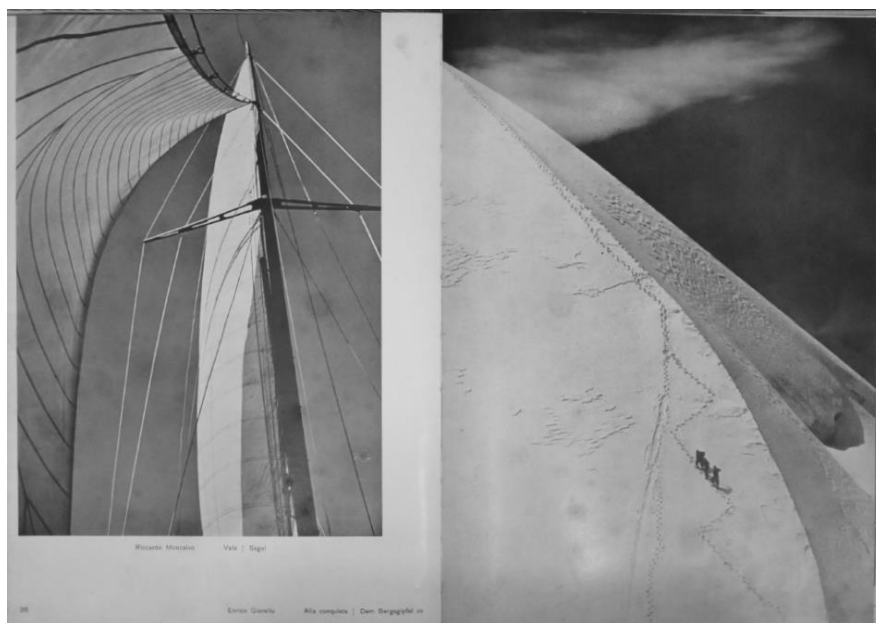


Fig. 19. Ermanno Federico Scopinich / Alfredo Ornano / Albe Steiner (a cura di), *Fotografia. Prima rassegna della attività fotografica in Italia*, Milano, Gruppo Ed. Domus, 1943, pp. 38-39. Fotografie di Riccardo Moncalvo (*Vele*) ed Enrico Giorello (*Alla conquista*).

¹⁹⁸ E. F. Scopinich, *Considerazioni sulla fotografia italiana*, cit., p. 10.

¹⁹⁹ M. Criscione, *Il libro fotografico in Italia. Dal dopoguerra agli anni Settanta*, cit., p. 13.

Le composizioni su doppia pagina dell'annuario, dove si allestisce il gioco visivo fra le fotografie (**figg. 18-19**), divengono in quest'ottica luoghi discorsivi in cui l'incontro tra le immagini fotografiche, talvolta di autori appartenenti a generazioni diverse, più o meno noti nel panorama nazionale, si condensa in una serie di rimandi puramente formali o talvolta spiccatamente ironici. Ne risultano invenzioni drammaturgiche che infrangono il perimetro materico della pagina per aprirsi a mondi finzionali che stimolano le potenzialità creative e immaginative dell'atto del guardare, oltre a enfatizzare il limite stesso della fotografia nel restituire non altro che una versione-visione parziale e transitoria della 'realtà'.

Il tema dell'affermazione del libro fotografico negli anni Trenta è rilevante non solo in relazione alla vicende strettamente legate alla cultura fotografica italiana, ma anche in merito ai riferimenti che quest'ultima individua nell'ambito della produzione europea e internazionale, rintracciando in essa dei modelli a cui guardare con particolare interesse e attenzione. Sin dalla metà degli anni Venti, la diffusione in Europa, e soprattutto in area tedesca e francese, di libri fotografici e fototesti oggi considerati di importanza cardinale per la promozione dei linguaggi moderni segna l'inizio di un decennio florido per il riconoscimento dell'autonomia artistica e culturale del *medium* fotografico²⁰⁰. La fotografia, che per il critico d'arte francese Waldemar George "peut entièrement rénover l'art du livre"²⁰¹, acquisisce nuovi significati nel popolare le pagine dei volumi, esplicitando la natura progettuale di quell'operazione che ridefinisce altresì il ruolo dell'autore o dell'autrice, la sua pratica sperimentativa, la sua poetica.

Nel fascicolo di settembre del 1932 di "Domus" (e poi a novembre sulle pagine di "Fotografia"), Gio Ponti, in questi anni tra le voci più autorevoli nel dibattito estetico sulla modernità fotografica in Italia, firma un breve intervento dedicato ai *Libri illustrati di fotografie*: "un invito agli editori italiani" – come suggerisce il titolo stesso – a seguire la tendenza europea di pubblicare "volumi composti esclusivamente di illustrazioni fotografiche"

²⁰⁰ Fra i più importanti libri fotografici pubblicati in questi anni in ambito europeo e vicini ai linguaggi della Nuova visione, a partire dal celebre *Malerei Photographie Film* di László Moholy-Nagy (München, 1925), non possono non menzionarsi *Métal* di Germaine Krull (Paris, 1927), che è più precisamente una raccolta di stampe fotografiche, *Die Welt ist schön* di Albert Renger-Patzsch (München, 1928), *Unformen der Kunst* di Karl Blossfeldt (Berlin, 1928); e ancora, sul finire del decennio e il principio degli anni Trenta, il fototesto *Foto-auge* di Franz Roh e Jan Tschichold (Stuttgart, 1929) e i fotolibri a cura di Roh *L. Moholy-Nagy. 60 Fotos e Aenne Biermann. 60 Fotos* (Berlin, 1930). Cfr. Sarah Hermanson Meister, *Transatlantico*, in Idem (a cura di), *Capolavori della fotografia moderna 1900-1940*, cit., in particolare pp. 21-24; Mitra Abbaspour / Lee Ann Daffner / Maria Morris Hamburg (a cura di), *Object: Photo. Modern Photographs. The Thomas Walther Collection 1909-1949*, catalogo della mostra, New York, MoMA, 2014, in particolare il saggio di Abbaspour, *The Language of Vision: A Discourse on Photography in the Interwar Years*, pp. 71-91.

²⁰¹ W. George, *Photographie vision du monde*, cit., p. 154.

che possano assecondare “la comprensione visiva (esclusivamente attraverso le immagini) [che] è oggi uno dei modi tipici della nostra coscienza”²⁰². Come esempi di libri esteri, l’autore fa riferimento citando “così come mi vengono alla memoria «La Mer» èdito in Francia e «Schnee-Winter-Sonne» (Neve-inverno-sole) èdito in Germania”²⁰³. Se nel secondo caso si tratta dell’opera di Albert Steiner uscita con il medesimo titolo nel 1930²⁰⁴, il primo volume, di cui Ponti cita solo il titolo incompleto, può essere verosimilmente identificato con il libro fotografico *Mer Marines Marins* pubblicato nello stesso anno a cura di Paul Valéry, ad apertura della collana *Images du monde. Encyclopédie illustrée de la vie moderne* edita sotto la direzione di Florent Fels²⁰⁵. Introdotte da uno scritto del poeta francese intolato *Regards sur la mer*, le 96 tavole fotografiche del volume, stampate a piena pagina e accompagnate ciascuna da una didascalia, affrontano il tema marino in un’ampia varietà di soggetti, attività e ambienti (le vedute paesaggistiche, ma anche il lavoro, i mezzi nautici), certificando un ambito variegato di provenienze: agenzie fotografiche, istituti e riviste illustrate (come “Photo Illustration”), ma anche autori e autrici di rilievo per la coeva diffusione dei linguaggi moderni in fotografia come Eli Lotar, Germaine Krull ed Emmanuel Sougez.

Le numerose fotografie a corredo del contributo di Ponti provengono poi, come specificato dall’autore, dal libro fotografico *À travers les nuages*, una raccolta eterogenea di vedute aeree edita nel 1932 dalla casa editrice parigina Arts et Métiers Graphiques e curata dallo scienziato Manfred Curry²⁰⁶. Se, da una parte, Ponti sottolinea la funzione della fotografia come finestra aperta sul mondo, ovvero come *medium* moderno che consente a chi la fruisce di esplorare

²⁰² Gio Ponti, *Libri illustrati di fotografie. Un invito agli editori italiani*, in “Domus”, n. 9, settembre 1932, pp. 545-548; poi in “Fotografia”, n. 3, novembre 1932, s.p. [*Ponti 1932c]. In “Fotografia”, l’articolo è illustrato con due fotografie in più rispetto a “Domus”.

²⁰³ Ivi, p. 545.

²⁰⁴ Cfr. Albert Steiner, *Schnee Winter Sonne*, Erlenbach-Zürich, Rotapfel, 1930. Il libro viene citato anche nel trafiletto *Alberi neve sole sport* pubblicato in “Domus”, n. 11, novembre 1932, p. 677 (e poi in “Fotografia”, n. 4, dicembre 1932, s.p.).

²⁰⁵ Cfr. Paul Valéry, *Mer Marines Marins*, Paris, Firmin-Didot, 1930. Ringrazio il prof. Antonello Frongia per il suggerimento della corrispondenza.

²⁰⁶ Cfr. Manfred Curry, *À Travers Les Nuages*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1932. Sul volume si segnala anche un’inserzione pubblicata nel numero di novembre-dicembre 1932 di “Natura” (p. 2), che lo presenta come una “magnifica raccolta di fotografie di nuvole, di tramonti e di albe, di panorami marini, di dirigibili, di aeroplani, di palloni in tutte le formazioni in volo”. Oltre alla ripresa di una modalità visiva della Prima guerra mondiale, è interessante la prossimità cronologica di questa pubblicazione alla serie degli *Equivalents* di Alfred Stieglitz (1922-1929).

luoghi e realtà altrimenti sconosciuti, dall'altra ragiona sulla possibilità di progettare libri fotografici dedicati ad approfondimenti specifici, per esempio sui temi del “Bel Paese”:

Mancano in Italia da Mondadori a Treves, da Hoepli all'Istituto Italiano d'arte Grafiche, editori che possano fare degnissimamente ciò? No, certamente. Mancano gli argomenti? Dalle feste tipiche del nostro più caratteristico folklore alla natura stupenda ed unica di nostre regioni, dagli aspetti delle nostre architetture moderne a quelli della vita dello sport, dai cicli alle acque, dai monti ai fiumi, quanto suggestivo lavoro per fotografi intelligenti ed appassionati!²⁰⁷

Ponti, che immagina dei “volumetti” dai titoli brevi ed efficaci, introdotti da commenti critici in diverse lingue che possano “mostra[re] cose nostre, ed anche cose di tutto il mondo”²⁰⁸, auspica di poter vedere la realizzazione di simili progetti editoriali in occasione della *V Triennale di Milano* del 1933: un'opportunità, di fatto, che verrà colta dagli espositori tedeschi, che nel padiglione interamente dedicato alle arti grafiche riserveranno una sezione ai libri illustrati con fotografie²⁰⁹. In ogni caso, nelle considerazioni del critico, riscontrabili anche in interventi simili pubblicati negli anni successivi da altri autori come Giulio Galimberti e Guido Pellegrini²¹⁰, il libro fotografico diventerebbe uno strumento tramite il quale far conoscere la fotografia italiana all'estero, scegliendo di restituire l'immagine del nostro paese, certamente anche in relazione a quell'esaltazione patriottica propria della propaganda di regime, attraverso una serie di approfondimenti tematici e visivi frutto di una selezione accurata di soggetti e iconografie: “sarebbe una magnifica forma di propaganda italiana”²¹¹, sottolinea infatti Galimberti nel suo articolo del 1938. Allo stesso modo, e auspicando la complicità di “editor[i] all'altezza dei tempi”, Pellegrini fa riferimento alla necessità di “rifare fotograficamente l'Italia”, riformulando un'iconografia “non solo in quanto riguarda il paesaggio, i monumenti, l'architettura”, ma anche per quello che è “il modo di essere [...], di

²⁰⁷ Gio Ponti, *Libri illustrati di fotografie*, cit., pp. 545-546.

²⁰⁸ Ivi, p. 547.

²⁰⁹ Cfr. G. Grillo, *La fotografia tra retorica e avanguardia. Ricerca, pubblicità e propaganda nei libri fotografici italiani 1931-1941*, cit., p. 14.

²¹⁰ Si veda, ad esempio: Giulio Galimberti, *Fotografare l'Italia (A proposito di un concorso)*, in “Pagine fotografiche”, n. 2, giugno 1938, p. 37; Guido Pellegrini, *Visitate l'Italia*, in “Il Risorgimento grafico”, n. 1, luglio 1939, pp. 56-65.

²¹¹ G. Galimberti, *Fotografare l'Italia*, cit. Secondo l'autore, infatti: “I fotografi italiani, e particolarmente quelli che mandano i loro lavori all'estero, dovrebbero [...] puntare decisamente sulla interpretazione del nostro paesaggio, dei nostri monumenti, di tutto quello che è schiettamente Italia, meglio se poco noto, indicando chiaramente, al posto del titolo generico, il nome dei luoghi, dei tipi, dei costumi”.

vivere, insomma, del nostro popolo”²¹². Come aggiunge in un altro intervento, sempre sul finire degli anni Trenta:

Nei paesi a civiltà meccanica, ove il viver sociale raggiunge talvolta ritmi turbinosi ed esasperanti, il libro da guardare anziché da leggere è un già un realtà di oggi: ne abbiamo avuti sott’occhio vari e perfetti esemplari, ove un argomento solo, sia esso il volto di una città, o l’analisi di un gesto, o l’espressione di un sentimento umano elementare, o il ritratto molteplice di un atto, di un fatto, sono svolti in immagini artistiche e studiamente dimostrative; che ne sviscerano il significato e lo traducono in cento immagini, che sono cento variazioni di un medesimo tema ampiamente analizzato²¹³.

Già nel 1935, un autore di rilievo come Pellegrini consegnava d’altra parte le sue riflessioni sul tema del “libro moderno”, con un tono quasi militante, a un lungo e interessante articolo dal titolo *La fotografia e il libro fotografico*, pubblicato su “Il Risorgimento grafico” e illustrato principalmente con sue fotografie di soggetti vari e non riconducibili a una serie organica²¹⁴:

Cominciamo, allora, a «vedere» quale dovrà essere l’interpretazione più genuina del libro moderno in fotografia: una scelta documentazione iconografica, che accompagni e materializzi le situazioni più dinamiche; che integrata dai caratteri grafici, perfetti di forma e di stile, chiari, intelligibili, sostenga i periodi, vivifichi i movimenti descritti, armonizzi i confronti; riveli certe fini sensazioni estetiche con immagini palpitanti, vive, nuove, ed imprevedute²¹⁵.

²¹² Guido Pellegrini, *Le impressioni di una giuria*, in “Note fotografiche Agfa”, n. 7, gennaio 1937, p. 149 [*Pellegrini 1937a].

²¹³ G. Pellegrini, *Visitate l’Italia*, cit., p. 58. Tra le pubblicazioni degli anni Venti e Trenta sul paesaggio italiano si rimanda a: *Italia. Visioni fotografiche delle sue bellezze artistiche e naturali*, vol. I., Milano. *Sessanta incisioni da fotografie di Fernando Pasta*, Milano, Casa editrice “Fotografie Artistiche d’Italia”, 1926; Publio Parsi, *Il fascino di Roma*, Roma, Enzo Pinci, 1937. Tra le pubblicazioni internazionali sull’Italia cfr: Kurt Hielscher, *Italien. Baukunst und Landschaft*, Berlin, E. Wasmuth, 1938 [prima ed. 1925]; *Reise nach Italien*, Milano, Pizzi & Pizio, 1938; Paul Wolff, *Kleine Italienfahrt*, Berlin, Specht, 1938. In un articolo pubblicato nel numero di maggio 1937 di “Pagine fotografiche”, si fa inoltre riferimento alla situazione più specifica dei libri fotografici dedicati alle riproduzioni di opere d’arte (o “libri iconografici di classe artistica”), secondo chi scrive a un livello di divulgazione ancora piuttosto limitato. Cfr. Argento vivo [autore non identificato], *Produrre e pubblicare*, in “Pagine fotografiche”, n. 1, maggio 1937, pp. 12-14.

²¹⁴ Cfr. Guido Pellegrini, *La fotografia e il libro moderno*, in “Il Risorgimento grafico”, n. 11, novembre 1935, pp. 547-557 (dopo anche in “Galleria”, n. 1, gennaio 1936, pp. 3-5, senza illustrazioni) [*Pellegrini 1935-1936]. Insieme alle quattro fotografie dell’autore, a corredo dell’articolo vi sono due immagini di Enrico Giovanelli, una di Federico Vender e una del fotografo milanese Franco Sorge.

²¹⁵ Ivi, p. 554.

Il “libro moderno in fotografia” ha a che fare con l’idea di un oggetto complesso, in cui il linguaggio fotografico si integra e si relaziona a quello grafico e tipografico per strutturare discorsi visivi “intelligibili”, raffinati dal punto di vista estetico e autonomi da quello linguistico. Ma esso, specifica Pellegrini nella conclusione al suo scritto, “attende ancora in Italia il suo grande editore, il quale ha da essere per modernità di vedute, larghezza di mezzi, perfezione dei suoi impianti tecnici, buon gusto nella scelta e nella varietà dei caratteri tipografici, all’altezza dei tempi”²¹⁶.

Nel frattempo, in realtà, la milanese Mondadori, tra le case editrici a cui si appellava Ponti nel suo animato invito del settembre 1932, aveva pubblicato alcuni volumi differenti per scelta dei temi e finalità divulgative, ma che lasciavano ampio spazio all’immagine fotografica nell’economia visiva del progetto grafico. Nel 1933 usciva il libro fotografico *Il nuovo volto dell’Italia*, a cura dello scrittore e accademico Alfredo Panzini e illustrato da 141 fotografie dell’autore tedesco Axel Von Graefe, disposte sulla doppia pagina del volume con spirale metallica, a documentare le opere compiute dal regime nei primi dieci anni di governo²¹⁷. A differenza di libri coevi espressione di realtà soprattutto locali, si tratta, come sottolinea Giorgio Grillo, di “un prodotto istituzionale di un grande editore, che affida [...] a un fotografo con tutte le carte in regola dal punto di vista della ‘modernità’, il compito di raccontare per immagini il nuovo corso dell’Italia fascista”²¹⁸. A questo medesimo principio, d’altro canto, si appellerà lo stesso Pellegrini nel già citato articolo del 1939, facendo riferimento all’attività sociale e politica fascista: “Un campo infinito di azione e di studio attende, dunque, il fotografo moderno, per darci il vero volto, antico e nuovo, d’Italia. Ed il nuovo si accresce ogni giorno”²¹⁹. Intanto, una linea editoriale particolarmente interessante promossa direttamente dal regime nella seconda metà degli anni Trenta è quella che ancora Grillo definisce dei “libri-‘mostro’”, volumi di dimensioni monumentali e di confezionamento lussuoso in cui le immagini fotografiche si articolano in composizioni grafiche complesse e con un uso sempre più rilevante del fotomontaggio²²⁰.

²¹⁶ Ivi, p. 557.

²¹⁷ Cfr. Alfredo Panzini / Axel Von Graefe, *Il nuovo volto d’Italia*, Milano, Mondadori, 1933.

²¹⁸ G. Grillo, *Il libro fotografico italiano 1931-1941*, cit., p. 63. Per la scheda illustrata del volume cfr. Ivi, pp. 63-65.

²¹⁹ G. Pellegrini, *Visitate l’Italia*, cit., p. 64.

²²⁰ Si vedano, ad esempio: *Italia imperiale*, numero speciale de “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, Milano, Stabilimento Arti Grafiche Alfieri & Lacroix, 1937; *Il fascio primogenito*, Milano, Officine grafiche Esperia, 1938; *Viva il Duce*, numero speciale de “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, Milano, Tip. Alfieri e Lacroix, 1939. L’esigenza di circoscrivere l’analisi del periodo in esame sulla base di uno specifico taglio metodologico

L'anno successivo all'uscita del volume di Panzini e Von Graefe, nel 1934, Mondadori presentava poi il fototesto *Mendicanti d'amore* dello scrittore e zoologo Giuseppe Scortecchi, un volume in prosa nel genere della letteratura d'infanzia, pubblicato per la collana "I libri curiosi", dedicato al mondo dei cani e illustrato da 36 tavole fuori testo di Achille Bologna²²¹. Qui le immagini, con le relative didascalie, spezzano il ritmo continuo del testo in una sorta di racconto visivo che procede su un tracciato parallelo. A suggerircene le modalità di fruizione è ancora quanto scritto, più in generale, da Pellegrini in *La fotografia e il libro moderno* del 1935, per cui le fotografie vanno osservate:

come interposte e congiunte al racconto sì da «leggerle» senza levar gli occhi dal testo; una frase interrotta da un'immagine costringe il lettore a vedere ed a seguir la lettura, il «filo» del significato, mentre il pensiero attivamente si svolge; lo scrittore allora è veramente sostenuto dalla illustrazione, che conferisce al libro l'ausilio delle sue infinite risorse²²².

Bologna è in quel decennio tra i maggiori protagonisti della fotografia amatoriale italiana e sostenitore di numerose iniziative culturali, nonché coinvolto in progetti editoriali nella forma di libro. Per l'editore milanese Hoepli, infatti, egli collabora alla pubblicazione di due fototesti usciti entrambi nel 1935, che lo vedono in un caso nel duplice ruolo di fotografo e di curatore. In primo luogo, ancora nell'ambito della letteratura per l'infanzia, è da ricordarsi *Il sole dipinge*, un raffinato "libro-album fotografico"²²³ dal formato orizzontale per il quale firma 24 grandi tavole dai soggetti molto vari (dalle nature morte ai soggetti zoologici e vegetali, a scene di vita quotidiana) stampate a vivo e commentate, nelle rispettive pagine a sinistra, da testi in prosa o in poesia della scrittrice Maria Tibaldi Chiesa²²⁴. In secondo luogo, si occupa della curatela di una guida all'arte del buon fotografare dal titolo *Come si fotografa oggi*²²⁵: essa raccoglie 80 "tavole esempi" tutte disposte (con rilegatura ad anelli di filo metallico) sulla doppia pagina tranne la prima e l'ultima, anticipate da un "proemio" critico di Marziano

lascia inevitabilmente sullo sfondo le vicende legate all'iconografia di regime, agli stili e alle retoriche da esso promosse anche in ambito figurativo, rimandando, nel corso delle pagine a seguire, solo ad alcuni aspetti particolarmente significativi di tali vicende in stretta relazione ai temi affrontati nella tesi.

²²¹ Giuseppe Scortecchi / Achille Bologna, *Mendicanti d'amore*, Milano, Mondadori, 1934.

²²² G. Pellegrini, *La fotografia e il libro moderno*, cit., p. 554 [*Pellegrini 1935-1936].

²²³ Redazionale, "Il sole dipinge", in "Il Corriere fotografico", n. 12, dicembre 1935, p. 341.

²²⁴ Cfr. Achille Bologna / Maria Tibaldi Chiesa, *Il sole dipinge*, Milano, Hoepli, 1935. Sebbene il tema dei libri illustrati per l'infanzia abbia una certa fortuna storiografica, a oggi pare non ci sia uno studio specificatamente dedicato a quelli costituiti in prevalenza da immagini fotografiche.

²²⁵ A. Bologna (a cura di), *Come si fotografa oggi*, cit.

Bernardi sul genere dei commenti introduttivi agli annuari “Luci ed ombre”, oltre che da un intervento dello stesso Bologna interamente dedicato alla tecnica fotografica²²⁶. Le scelte di impaginazione di quest’ultimo volume mettono in dialogo linguaggi di autori italiani e internazionali (incluso, in diversi casi, lo stesso curatore) privilegiando talvolta soluzioni moderne per taglio e accostamenti formali, in un’opera – “la prima [in Italia] che si presenta in una forma così diligentemente controllata e che racchiude un quadro completo delle tendenze attuali in fatto di fotografia”²²⁷ – da riconoscere anche per il suo valore pedagogico²²⁸ (**fig. 20**). D’altro canto, il coinvolgimento dell’editore Hoepli nei progetti appena menzionati conferma, sulla scia di quanto già affermato da Gio Ponti nel breve contributo per “Domus”, il ruolo centrale che le società milanesi rivestono in questa prima fase di produzione di libri fotografici, ma di fatto anche nei decenni successivi, su scala nazionale²²⁹. Ne è una conferma la pubblicazione per Treves, sempre nel 1935, dei due volumi di Orio Vergani *45° all’ombra. Dalla Città del Capo al lago Tanganica e Sotto i cieli d’Africa. Dal Tanganica al Cairo*, resoconti dei viaggi che lo scrittore e fotoreporter realizza come inviato all’estero e che restituisce nella dimensione verbo-visiva del fototesto²³⁰.

²²⁶ Cfr. rispettivamente: Marziano Bernardi, *Spiriti e forme della fotografia attuale* (Ivi, pp. 1-19) e Achille Bologna, *Fotografia in pratica* (Ivi, pp. 21-36).

²²⁷ Redazionale, *Come si fotografa oggi*, in “Il Corriere fotografico”, n. 8, agosto 1934, p. 424 (prima in “Natura”, n. 7-8, luglio-agosto 1934, p. 71). Sebbene questa recensione venga pubblicata nel 1934, l’uscita del volume è datata all’anno successivo.

²²⁸ Lo sostiene Alberto Rossi in *Come si fotografa oggi*, in “Rivista fotografica italiana”, n. 1, gennaio 1935, p. 18. Per una scheda illustrata del volume si rimanda nuovamente a G. Grillo, *Il libro fotografico italiano 1931-1941*, cit., pp. 92-93.

²²⁹ Cfr. M. Criscione, *Il libro fotografico in Italia. Dal dopoguerra agli anni Settanta*, cit., p. 116 e passim.

²³⁰ Cfr. rispettivamente: Orio Vergani, *45° all’ombra. Dalla Città del Capo al lago Tanganica*, Milano, Treves, 1935; Orio Vergani, *Sotto i cieli d’Africa. Dal Tanganica al Cairo*, Milano, Treves, 1935. Nel corso degli anni Trenta, Vergani pubblica inoltre una serie di articoli di reportage illustrati su una rivista come “La Lettura”.

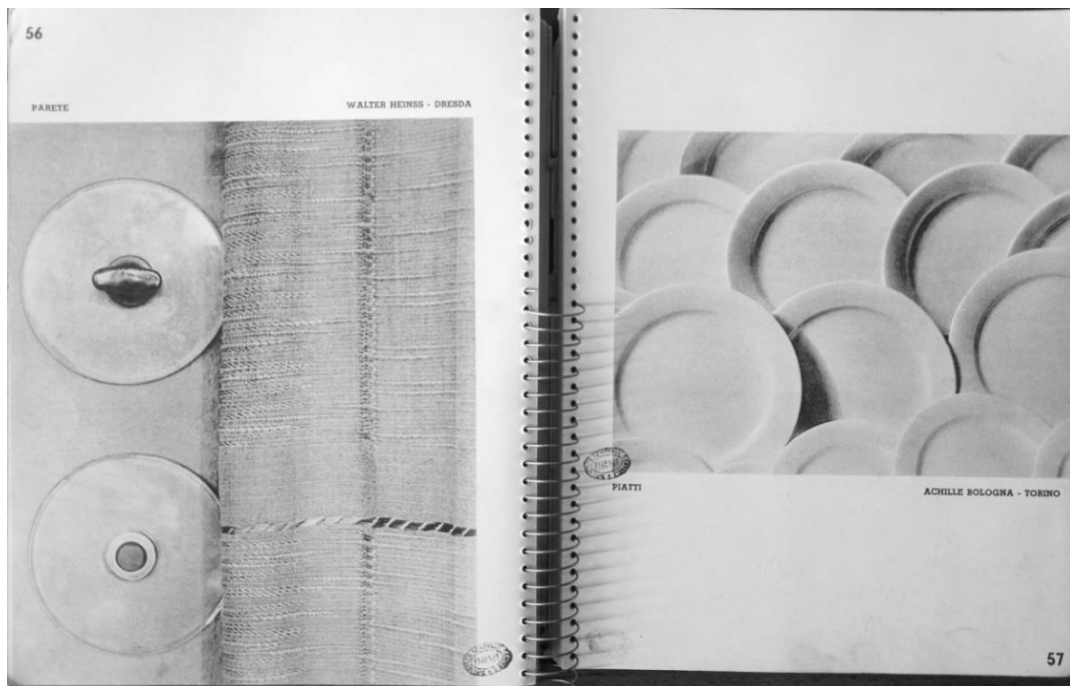


Fig. 20. Achille Bologna (a cura di), *Come si fotografa oggi*, Milano, Hoepli, 1935, pp. 56-57.
Fotografie di Walter Heins (Parete) e Achille Bologna (Piatti).

Nell'articolo già menzionato *La fotografia e il libro moderno* pubblicato da Pellegrini su "Il Risorgimento grafico" quello stesso anno, che si rivela dunque particolarmente cruciale nell'ambito della promozione e diffusione del libro fotografico in Italia, l'autore affronta un altro tema centrale nel dibattito coevo sull'estetica fotografica moderna. In ogni caso, la cornice editoriale che ospita questo contributo, la rivista "Il Risorgimento grafico" appunto, che sin da inizio secolo ambiva a questa realizzazione fra grafica, libro e fotografia²³¹, rimarca l'importanza del contesto economico e tecnologico in cui questo oggetto editoriale si genera e si sviluppa, traducendo, grazie a nuove possibilità di investimenti, la funzione precedentemente assunta da merci visive come diapositive e stereoscopie.

Secondo Pellegrini, che difende nei suoi scritti teorici un'idea di fotografia moderna strettamente legata, nella sua specificità, al dinamismo vitale del tempo presente²³²:

l'arte fotografica [...] come quella che per le sue prerogative di istantaneità, di tempismo, di ricerca instancabile delle nuove espressioni della realtà viva, si dimostra la più aderente alla vita

²³¹ Per un approfondimento sul tema cfr. Tiziana Serena / Francesca Strobino, *La fotografia, le arti fotomeccaniche e «Il Risorgimento Grafico»: un rendez-vous mancato*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", vol. 8, n. 2, pp. 383-413, 843-847.

²³² Sul tema si rimanda più nello specifico al paragrafo dal titolo "*La fotografia valorizza la vita*", incluso nel secondo capitolo di questa tesi.

d'oggiorno, è destinata immancabilmente ad essere la collaboratrice più preziosa del libro moderno²³³.

Se il libro fotografico richiede, poi, l'approccio trasversale di "un conoscitore profondo sia del libro, sia del mestiere del fotografo, sia, e più, di tutti quegli accorgimenti che valgano a valorizzarli entrambi di fronte al pubblico"²³⁴, Pellegrini propone di fare riferimento al *medium* cinematografico, "un'applicazione enorme e violentemente convincente della fotografia, che alla sua efficienza ha reso servigi di decisiva importanza"²³⁵, per comprenderne concettualmente la funzione e il funzionamento. Allo stesso modo, infatti, in cui il cinema è basato su "due dominatori assoluti: finanza e regia", che potenziano il fotogramma nel suo valore di cellula visiva della continuità filmica, attivata dalla congiunzione semantica del montaggio:

le stesse forze, naturalmente ridotte di efficienza ma non certo di genialità, dovranno, secondo noi, presiedere alla creazione del libro moderno in fotografia, cioè alla «interpretazione fotografica del libro moderno». [...] ecco perché noi abbiamo [...] riavvicinato al regista cinematografico questa personalità nuova chiamata a dare al libro moderno la sua veste significativa; in quanto il libro d'oggi sia destinato ad essere quasi un film letto, invece che parlato, con molte qualità peculiari sue, che ne facciano con l'ausilio della fotografia una entità culturale viva, cioè una forza che ravvicini modernamente la coltura alla vita²³⁶.

La chiave di lettura del libro moderno – dunque del libro fotografico – come dispositivo dal funzionamento cinematografico fornita da Pellegrini invita a riflettere sulla posizione critica di questo autore da una prospettiva che necessita di partire dal concetto di montaggio come elemento strutturale del fotolibro²³⁷. Da una parte perché esso restituisce, attraverso il principio della sequenza, la natura della fotografia moderna come materia viva, dinamica nell'incarnare l'esperienza culturale dello sguardo. Dall'altra poiché il montaggio, come forma di metalinguaggio, consente di ristabilire delle relazioni tra le singole immagini (o i singoli fotogrammi) a partire da un'intenzione progettuale (registica) che le risemantizza in un nuovo

²³³ G. Pellegrini, *La fotografia e il libro moderno*, cit., p. 550 [*Pellegrini 1935-1936].

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ Ivi, p. 548.

²³⁶ Ivi, pp. 548-551.

²³⁷ Pellegrini tornerà ampiamente a riflettere sul cinema anche in altri interventi degli stessi anni. Per un approfondimento sui rapporti tra fotografia e *medium* cinematografico nel dibattito estetico dedicato al tema del moderno, e che include anche le considerazioni di questo autore, si rimanda nuovamente ai capitoli successivi di questo studio (passim).

spazio (meta)narrativo. In tal senso, per riprendere quanto scritto dalla studiosa Barbara Grespi a proposito del cinema:

il montaggio [...] [è] un principio creativo, una forma del pensiero, un modo di concepire le immagini e, in un certo senso, anche la loro condizione di esistenza [...]. Montare significa dunque creare nuovi circuiti di senso delle immagini, e insieme concepirle come frammenti, parti di un'unità visuale che non può che essere ricostituita, reintegrata²³⁸.

Se dunque il cinema, per citare ancora quanto sostenuto dal critico Ettore Margadonna nei primi anni Trenta, ha un proprio “tempo interiore” definito dal cineasta a partire dalla duttile materia prima di celluloidi²³⁹, allo stesso modo il libro ha il proprio ritmo interno determinato da un lato dalla scelte di chi lo progetta, dall'altro dal tempo di fruizione di chi lo guarda, che può assecondare le logiche del montaggio originario o, al contrario, scompagnarle per definirne di nuove²⁴⁰.

Alcuni passaggi dell'articolo di Pellegrini su “Il Risorgimento grafico” vengono riportati in un altro contributo di Marziano Bernardi, dal titolo *La fotografia e il libro*, pubblicato a introduzione del volume *100 istantanee* realizzato insieme al fotografo e giornalista torinese Vittorio Zumaglini ed edito, ancora da Hoepli, l'anno successivo²⁴¹. Le tavole firmate dal primo (cento in totale, appunto) sono stampate in rotocalco e introdotte dai rispettivi commenti del secondo, anticipati dai titoli in grassetto relativi a ciascuna immagine (**figg. 21-22**). La peculiarità del progetto editoriale a quattro mani, che coinvolge un critico d'arte come Bernardi piuttosto presente nei dibattiti fotografici di quegli anni, insieme al taglio moderno di diverse fotografie realizzate da un autore colto come Zumaglini, evidentemente aggiornato sui coevi linguaggi europei e internazionali, “ma nello stesso tempo alieno dal condannare il passato soltanto perché è passato”²⁴², fa certamente di *100 istantanee* uno dei progetti editoriali più

²³⁸ Barbara Grespi, *Cinema e montaggio*, Roma, Carocci, 2010, p. 7.

²³⁹ Ettore M. Margadonna, *Cinema ieri e oggi*, Milano, Editoriale Domus, 1932, p. 9.

²⁴⁰ Per alcune riflessioni sul rapporto sostanziale tra le immagini fotografiche definite dal montaggio su libro, anche in merito alle relazioni tra fotografia e cinema, si rimanda allo studio di: Antonello Frongia, *La fine della città. Occhio quadrato di Alberto Lattuada*, Milano, Scalpendi, 2022. Sul tema si veda anche, in ambito europeo: Andrea Nelson, *László Moholy-Nagy and Painting Photography Film: A Guide to Narrative Montage*, in “History of Photography”, vol. 30, n. 3, 2005, pp. 258-269.

²⁴¹ Cfr. Vittorio Zumaglini / Marziano Bernardi, *100 istantanee*, Milano, Hoepli, 1936. Oltre al testo critico di Bernardi [pp. 3-6, *Bernardi 1936], il volume include anche un contributo di Zumaglini dal titolo *Tecnica e sensibilità* (pp. 7-9).

²⁴² M. Bernardi, *La fotografia e il libro*, cit., p. 6 [*Bernardi 1936].

interessanti della produzione italiana degli anni Trenta, oltre che uno dei più recensiti sulle riviste²⁴³. “Gli autori hanno voluto presentare al lettore – scrive infatti Ugo Pavia su “Pagine fotografiche” – una nuova espressione del libro, dimostrando quale contributo l’arte fotografica che ha prerogative di istantaneità, di tempismo, di ricerche sempre nuove nella realtà; possa dare a pubblicazioni ideate ed attuate con nuovi criteri. I campi che si aprono al libro foto-illustrato sono vastissimi”²⁴⁴. E aggiunge, facendo particolare riferimento al rapporto fra testi e immagini: “È come il commento di un film muto che dice al lettore quali sensazioni suscitino i diversi quadri, che interpreta, con quell’acutezza di pensiero e vastità di cultura che gli sono propri, ognuno dei particolari che l’obbiettivo ha strappato alla vita”²⁴⁵.



Fig. 22. Vittorio Zumaglino / Marziano Bernardi, *100 istantanee*, Milano, Hoepli, 1936. Copertina e pp. 184-185 (*Lo schiaffo*).

In un’epoca “eminente visiva”, così come la definisce Zumaglino al termine del suo contributo tecnico per il volume²⁴⁶, “il bisogno di «vedere» – aggiunge Bernardi –, cioè di documentarsi per mezzo degli occhi su quei fatti, cose, persone che prima ci erano (nel senso etimologico) «descritti» dilaga anche dal giornale al libro. [...] Siffatte imprese editoriali già proposte con successo dall’editoria tedesca, americana ed ora seguite anche in Italia, aprono al

²⁴³ I due, entrambi collaboratori del quotidiano torinese “La Stampa”, torneranno a lavorare insieme negli anni seguenti con la realizzazione del fototesto *Il Cervino e la sua storia* (Torino, Edizioni Cervino, 1944). Nel 1945, Zumaglino pubblicherà anche il libro fotografico *Piccolo zoo* (Torino, S.A.N.).

²⁴⁴ Ugo Pavia, *Un libro nuovo*, in “Pagine fotografiche”, n. 5, novembre 1936, p. 69.

²⁴⁵ *Ibidem*. Sul volume si veda anche, tra gli altri, il trafiletto illustrato *6 fra 100 istantanee*, in “Sapere”, n. 49, gennaio 1937, pp. 20-21.

²⁴⁶ V. Zumaglino, *Tecnica e sensibilità*, cit., p. 9.

libro nuove e vastissime prospettive”²⁴⁷. E prosegue il critico, in un passaggio in cui viene coinvolto in parte anche il *medium* cinematografico:

Non solo non si concepisce più un libro scientifico che non sia abbondantemente corredato da fotografie; non solo lo stesso romanzo si presenta in nuova veste editoriale illustrata fotograficamente (e quando si tratti di capolavori letterari che abbiano ispirato soggetti cinematografici vediamo addirittura riportati fra le pagine i fotogrammi già proiettati sullo schermo); ma con fortuna sempre crescente escono volumi composti quasi esclusivamente di fotografie nei quali il testo è abolito o ridotto al minimo: libri da «vedere» più che da «leggere»²⁴⁸.

Nello spazio reale e al tempo stesso immaginato del “libro foto-illustrato”, finestra aperta sul mondo, o quantomeno su una parte di esso, l’immagine fotografica, “che può cogliere, con agio e rapidità eccezionali, tutti gli aspetti esteriori della vita”²⁴⁹, assume in epoca moderna la funzione di prolungamento dello sguardo, che consente di esplorare realtà nuove (e diversamente inaccessibili) attraverso l’esercizio e l’esperienza della visione.

²⁴⁷ M. Bernardi, *La fotografia e il libro*, cit., pp. 4-5 [*Bernardi 1936]. Rispetto ai libri fotografici realizzati in ambito centro-europeo, la diffusione di volumi americani risulta meno evidente negli anni in esame e pochi sono i riferimenti rintracciati sulle riviste circolanti in Italia. Tra di essi, ve ne è certamente uno relativo al fototesto di Ansel Adams *Making a Photograph. An introduction to photography*, London-New York, The Studio, 1935 (con una breve ma autorevole introduzione di Edward Weston), recensito nel fascicolo di maggio di “Natura” dello stesso anno (cfr. Redazionale, *La nota casa editrice “The Studio” di Londra...*, in “Natura”, n. 5, maggio 1935, p. 76). Un articolo di Adams dal titolo *The New Photography*, inoltre, viene pubblicato nell’annuario “Modern Photography” del 1934-1935.

²⁴⁸ *Bernardi 1936, pp. 4-5.

²⁴⁹ Ivi, p. 5.

CAPITOLO 2

Scrivere sullo “specifico fotografico”

2.1. Premessa

Nell’ambito degli studi sul modernismo, quello sullo specifico fotografico è un tema da porre al centro del dibattito estetico. Per lo storico della fotografia Olivier Lugon, la definizione dei due termini risulta essere anzi fortemente interconnessa: l’uno, d’accordo con lo studioso, costituisce “la condizione teorica *sine qua non*”¹ del secondo. In altre parole, e per Lugon già nelle esperienze di inizio secolo che intendono superare l’estetica pittorialista, il modernismo individua e riconosce nella specificità del linguaggio fotografico, dunque nei limiti e nelle possibilità dei suoi funzionamenti, un’autenticità del tutto ascrivibile a essi, al di là della necessità di ricorrere al confronto con altri linguaggi figurativi per convalidarne la legittimità in campo artistico. “L’argomentazione è tanto più forte – aggiunge l’autore – perché il rispetto della specificità del medium fotografico viene presentato come condizione non solo necessaria ma sufficiente per accedere al dominio dell’arte”².

Il paradigma viene individuato nel concetto di Nuova visione (*Neue Sehen*) formulato da László Moholy-Nagy nell’opera capitale *Malerei Photographie Film* (1925), secondo il quale la fotografia si configura attraverso una propria purezza estetica, riorganizzando l’esperienza visiva e sensibile dell’individuo in rapporto alla ‘realtà’³. Nel volume, in cui lo scritto è seguito da un ricco ed eterogeneo apparato illustrativo con fotografie di autori vari (tra cui lo stesso Moholy-Nagy) accompagnate da didascalie, la funzione delle immagini risulta fondamentale, come spiega l’artista ungherese, “poiché nella loro continuità chiariscono VISIVAMENTE i problemi dibattuti nel testo”⁴. Nel contesto della decostruzione dei linguaggi operata, in senso sperimentale, dall’avanguardia tedesca, quella della scuola Bauhaus dove Moholy-Nagy opera, la fotografia diviene dunque, come sottolinea Antonio Somaini:

¹ Olivier Lugon, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Milano, Electa, 2008 [ed. orig. francese 2001], p. 136.

² *Ibidem*.

³ László Moholy-Nagy, *Malerei Photographie Film*, München, Langen, 1925.

⁴ László Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film* (a cura di Antonio Somaini), Torino, Einaudi, 2010 [ed. orig. tedesca 1925], p. 45, maiuscolo nell’originale. È a questa edizione che si farà riferimento da qui in poi in merito alle citazioni estratte dal testo originale.

un medium capace di elaborare e diffondere una «nuova visione», un nuovo sguardo sulla realtà, al tempo stesso oggettivo e dinamico, che avrebbe consentito all'uomo moderno di essere all'altezza delle sollecitazioni sensoriali provenienti da un ambiente sempre più trasformato dalla tecnologia⁵.

In questa prospettiva estetica legata al tema della percezione di una nuova realtà, che travalica il valore della fotografia nella sua esclusiva funzione mimetica di rappresentazione, il *medium* fotografico assume le sembianze di una protesi oculare e ottica. Franz Roh e Jan Tschichold lo definiscono un *foto-occhio* (*foto-auge*) nel volume pubblicato nel 1929 a loro cura in occasione della mostra internazionale *Film und Foto* di Stoccarda⁶, evento dall'indiscussa portata storiografica che celebra l'autonomia linguistica della fotografia nel territorio delle arti visive. “La fotografia – scrive infatti Roh nell'introduzione al libro, manifesto verbo-visivo della nuova estetica fotografica – non è una semplice **copia** della natura, ma una trasposizione meccanica di tutti i valori cromatici, delle tensioni di profondità dello spazio e delle strutture formali”⁷. Un campo tensivo, dunque, entro cui riorganizzare i rapporti tra le forme in termini compositivi, che diventano primari e subordinano la scelta del soggetto e dell'oggetto.

Pur presentandosi come un concetto fluido, complesso da circoscrivere teoricamente, lo specifico fotografico cerca una propria definizione all'interno di peculiari prospettive culturali ed estetiche, a partire dalle teorie del primo modernismo che analizzano opere degli anni Dieci assolutamente moderne di autori come Alfred Stieglitz e Paul Strand. Come scrive lo storico e critico Giuseppe Turrone nel 1959, in riferimento ai contributi di Gio Ponti per la rivista “Fotografia”, che nei primissimi anni Trenta era riuscita “a gettare le basi di una futura estetica” in Italia, lo specifico fotografico è inoltre “incanalato verso un divenire fotografico”⁸,

⁵ Antonio Somaini, *Fotografia, cinema, montaggio. La «nuova visione» di László Moholy-Nagy*, in L. Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, cit., p. IX. Un'altra edizione recente in italiano di *Malerei Photographie Film* è stata pubblicata a cura di Antonello Negri (Milano, Scalpendi, 2008). Nel saggio di introduzione, dal titolo *Verso una 'nuova visione'*, Negri contestualizza l'opera di Moholy-Nagy nell'ambito della scuola Bauhaus, per poi passare a un'analisi del contributo in relazione al pensiero del suo autore. In un passaggio del testo, inoltre, si fa un breve riferimento alla fortuna critica dell'opera dell'artista ungherese nell'ambiente culturale italiano, in cui Negri rintraccia i primi scritti a partire dal 1931 (cfr. Ivi, pp. 15, 28-29).

⁶ Si veda Franz Roh / Jan Tschichold, *Foto-auge*, Stuttgart, Akademischer Verlag 1929. Su *Film und Foto* cfr. Karl Steinorth, *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes Film und Foto Stuttgart 1929*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1979 [ed. orig. 1929]. In occasione della mostra è stato pubblicato anche: Werner Gräff, *Es kommt der neue Fotograf!*, Köln, König, 1978 [ed. orig. 1929].

⁷ Franz Roh, *Meccanismo ed espressione*, in Idem, *Foto-auge*, a cura di Sara Cecchini, Napoli, Liguori, 2007, p. 7.

⁸ Giuseppe Turrone, *Nuova fotografia italiana*, Milano, Schwarz, 1959, p. 10.

dunque proiettato in direzione propriamente progettuale. Anche Francesca Alinovi, nel suo contributo del 1982 sulla fotografia italiana degli anni Trenta, ragiona sul concetto di specificità individuando, a partire da un assunto proposto da Claudio Marra, la possibilità di una sua duplice caratterizzazione:

la fotografia possiede un suo specifico ‘naturale’ oppure, come tutti i mezzi espressivi, uno specifico ‘culturale’ variabile da epoca a epoca? E, inoltre, l’assolutizzazione modernista degli specifici (separazione rigida tra pittura, architettura, fotografia e così via) non è stata forse messa fuori gioco dagli eventi stessi, verificatisi già ai tempi del modernismo, favorevoli a una contaminazione e ibridazione sempre più stretta e ‘intima’ tra gli specifici?⁹.

Seppur il testo non sviluppi del tutto alcune delle intuizioni critiche proposte, Alinovi suggerisce una lettura interessante sul tema dello specifico fotografico, identificandolo come una categoria storico-artistica all’interno di un apparato discorsivo che si fonda sulla dialettica natura-cultura. La studiosa, inoltre, pone l’accento sul fondamentale aspetto dell’ibridazione tra gli specifici, che contraddice la tendenza a ingabbiare le pratiche artistiche e i processi che le definiscono, in ragione di precipue caratterizzazioni teoriche e formali, favorendo invece quel dialogo interagente tra di esse che contraddistingue le opere del modernismo.

Era però Marra, in effetti, a spiegare da una prospettiva più articolata l’assunto alla base di queste considerazioni, in un contributo che si allinea alle riflessioni di Renato Barilli sul concetto di culturologia¹⁰ e che può ritenersi ancora di valido interesse in merito alle prime riflessioni teoriche sviluppate intorno ad alcuni temi del modernismo fotografico italiano. Per Marra, lo “specifico struttural-naturale” emerge nel Novecento con una funzione “rivelativa [...] per cui, un tal fare, altro non corrisponderebbe se non alla natura vera del mezzo, alle sue capacità proprie, finalmente intuite e giustamente sfruttate”¹¹. Ma, prosegue, esso richiede di essere sostituito dal concetto di “specifico culturale”:

così da considerare la «rivelazione» come un motivo di tutta la cultura del nostro secolo e non invece, riduttivamente, come l’affermazione essenzialistica delle proprietà vere del mezzo. Certo,

⁹ Francesca Alinovi, *La fotografia in Italia negli anni Trenta*, in Nadine Bortolotti (a cura di), *Gli anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 1982), Milano, Mazzotta, 1982, p. 409.

¹⁰ Cfr. Renato Barilli, *Culturologia e fenomenologia degli stili*, Bologna, Il Mulino, 1982. Il volume fa parte dei “Quaderni di culturologia”, dedicati allo studio delle relazioni tra le arti visive e gli aspetti materiali e teorici che caratterizzano la vita culturale.

¹¹ Claudio Marra, *La fotografia come rivelazione*, in Francesca Alinovi / Claudio Marra (a cura di), *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, “Quaderni di culturologia”, Bologna, Il Mulino, 1981, p. 165.

si può poi tranquillamente sostenere che il *medium* fotografico, con certe sue caratteristiche, riesce ad interpretare bene questa linea culturologica, ma in ogni caso il rapporto sarà da intendersi elasticamente e non in maniera obbligata, così da lasciare spazio e dignità d'esistenza ad altri tipi di pratiche, diverse da quella rivelativa e sostenute da differenti *specifici culturali*¹².

Dunque, in sostanza, come Marra chiarisce ancor meglio nella nota a piè di pagina, ricorrere alla definizione di “specifico culturale” significa estendere in maniera esponenziale i contesti in cui la fotografia e il suo linguaggio possono essere significati. Inoltre, in un altro passaggio che condividiamo pienamente, lo studioso attribuisce proprio alla specificità degli stessi una funzione fondamentale nel determinare la natura del *medium* fotografico, che da quegli ambienti culturali mutua i tratti identitari precipui:

Una delle differenze chiave tra «specifico naturale» e «specifico culturale» sembra essere quella che, mentre nel primo caso non se ne può ammettere altri che uno solo (quello che appunto asseconda la natura «vera» del mezzo), nel secondo caso si può invece benissimo pensare ad una pluralità di «specifici», tanti quante sono le identità che una cultura è disposta ad ammettere¹³.

Al di là di queste considerazioni, le riflessioni sullo “specifico naturale” invitano comunque a riflettere sulla natura intrinsecamente moderna del *medium* fotografico in relazione alla definizione che il filosofo Vilém Flusser dà alla fotografia come “immagine tecnica”, ovvero prodotta da un apparecchio, grazie al quale essa sembra “situarsi allo stesso livello di realtà del [suo] significato”¹⁴. Allo stesso tempo, lo specifico fotografico ci interroga sulla natura dello sguardo e sull'atto stesso del guardare attraverso l'utilizzo di dispositivi ottici, chiamando in causa il ruolo che la fotografia ha assunto nei processi di trasformazione del regime scopico in epoca moderna sin dal suo avvento¹⁵.

¹² *Ibidem*, corsivo nell'originale.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Vilém Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, Milano, Mondadori, 2006 [ed. orig. tedesca 1983], p. 12.

¹⁵ Per un approfondimento su questi temi si veda Maurizio Guerri / Francesco Parisi (a cura di), *Filosofia della fotografia*, Milano, Raffaello Cortina, 2013, soprattutto la *Parte prima. Per una genealogia dello sguardo fotografico*. Cfr. inoltre, per le origini della fotografia, anche Jonathan Crary, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Torino, Einaudi, 2013 [ed. orig. americana 1990].

2.2. Il fotografo come autore

Nei processi di definizione del modernismo fotografico italiano, il fotografo-autore occupa un ruolo di fondamentale importanza sia nell'ambito della pratica fotografica, sia in quello del pensiero teorico-critico, soprattutto nel caso di personalità tra le più influenti come quelle di Mario Bellavista, Guido Pellegrini o Antonio Boggeri (i primi due come fotografi *tout court*, il secondo principalmente come grafico). Un impegno paritetico che consiste nella possibilità di verificare l'“applicazione del metodo esposto”, così come verrà suggerito da Alex Franchini Stappo e Giuseppe Vannucci Zauli nel titolare uno dei capitoli della loro *Estetica fotografica* (1943) dedicato all'analisi formale di alcune fotografie sulla base dei temi critici affrontati nel volume¹⁶. C'è da chiedersi, allora, se e in quali articolazioni il linguaggio teorico degli scritti si relazioni con quello visivo delle immagini fotografiche; quanto queste due forme espressive del pensiero e dello sguardo entrino in dialogo; e, ancora, quanto il loro confronto possa contribuire a definire i tratti di una specifica cultura estetica e visiva nell'ambito dell'attività fotografica nazionale.

Negli anni Trenta, la figura del fotografo-autore si costituisce nella sua più evidente complessità: oltre a essere un operatore e promotore culturale (attivo, fra le altre cose, contemporaneamente come giudice e curatore di mostre e di pubblicazioni periodiche), è anche un cultore dell'estetica fotografica, che coniuga teoria e prassi definendo le proprie idee, talvolta con una certa continuità programmatica, soprattutto sulle pagine delle riviste. In relazione ai cambiamenti culturali e sociali di cui il *medium* fotografico si fa testimone nel regime scopico della modernità – dove, lo specificherà Ermanno Federico Scopinich nell'introduzione al celebre annuario di Domus del 1943, “non vi è manifestazione del lavoro e del pensiero umano nella quale oggi la fotografia non abbia parte importante”¹⁷ – l'autore organizza le proprie riflessioni critiche e figurative assimilando e sottoponendo a personale verifica e rielaborazione le suggestioni provenienti dai contesti extra-nazionali, a cui si avvicina attraverso la frequentazione dei periodici di cui sono sovente tradotti gli articoli e tratte delle immagini da pubblicare su quelli italiani. Da cultore della fotografia, dunque, egli deve inoltre ampliare il proprio sguardo, nutrendosi di tutto ciò che possa stimolarne l'intesse e la creatività

¹⁶ Cfr. Alex Franchini Stappo / Giuseppe Vannucci Zauli, *Introduzione per una estetica fotografica*, Firenze, L. Cionini, 1943, pp. 109-147.

¹⁷ Ermanno Federico Scopinich, *Considerazioni sulla fotografia*, in Ermanno F. Scopinich / Albe Steiner / Alfredo Ornano (a cura di), *Fotografia. Prima rassegna della attività fotografica in Italia*, Milano, Gruppo Ed. Domus, 1943, p. 8.

e appropriandosi delle immagini del mondo da sottoporre al proprio vaglio interpretativo. Lo spiega negli anni Trenta, con una particolare precisione ed enfasi che si rintraccia in più di un contributo, soprattutto un autore come Mario Bellavista. In un commento pubblicato nel 1939, che si propone come una sintesi, in certi passaggi, del discorso teorico sviluppato nel corso dell'intero decennio, egli tratteggia la potenziale fisionomia del fotografo dilettante da consegnare al decennio successivo:

Si frequentino quanto è più possibile persone diverse, dagli umili ai grandi; in tutti si troveranno elementi di sensazione interessanti la nostra psiche. Si ricerchino di preferenza le persone intellettuali: il loro pensiero ha visioni di largo orizzonte, il che è molto utile al fotografo che è destinato a dover lottare continuamente contro le angustie del mezzo tecnico. Si accostino gli artisti di tutte le arti: essi sono dotati di estrema sensibilità per le bellezze della natura; sensibilità dalla quale è dato imparare a “vedere artisticamente” le immagini più comuni della vita¹⁸.

Nel rimarcare l'importanza di porsi al centro di spazi in cui la molteplicità di prospettive potenzia le possibilità di arricchire il proprio orizzonte intellettuale, Bellavista tratteggia quella che dovrebbe essere la biografia artistica di un autore:

Vivere bisogna perciò la vita in estensione ed in profondità; variare al massimo grado le proprie occupazioni; interessarsi a tutte le cose; indagare con curiosità su tutti gli avvenimenti; viaggiare il più possibile, visitare nuovi luoghi; galvanizzare lo spirito con nuove sensazioni visive sulla bellezza di luoghi differenti: ecco l'imperativo categorico. Più immagini raccoglierà e racchiuderà il nostro spirito, più questo potrà consentirci generosità di ispirazioni nel momento psicologico in cui avvertiamo la necessità interiore di ritrarre l'immagine che ci ha colpito¹⁹.

Il “corpo a corpo fisico e mentale del fotografo con l'esterno”, per riprendere quanto scritto da Antonello Frongia a proposito dell'atto fotografico²⁰, si condensa in un processo esperienziale di costruzione di una cultura visiva affollata di immagini. Queste idee, d'altra parte, erano già state elaborate da Bellavista negli anni precedenti, a dimostrazione di una certa consapevolezza alla base della costruzione di un pensiero critico che sembra restituire, tra le altre cose, alcuni aspetti di quella tradizione fotografica “umanista” che, a partire dagli anni Trenta, inizia ad assumere in Italia un significativo portato culturale nell'interesse non solo verso il mondo colto, ma anche verso quello umile dei lavoratori:

¹⁸ Mario Bellavista, *Fotografia: vibrazione di luce e di spirito*, in *XXV Esposizione sociale Società Fotografica Subalpina*, catalogo della mostra, Torino, Società Fotografica Subalpina, 1939, p. IV.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Antonello Frongia, *Fine della città. Occhio quadrato di Alberto Lattuada*, Milano, Scalpendi, 2022, p. 10.

che si conosca sempre più l'animo umano; di qui l'opportunità della compagnia di persone diverse, variandola spesso. Frequentare avanti tutto gli artisti, che sono esseri muniti di sensibilità superiore, fortemente comunicativa; nonché le persone colte le quali della vita hanno visioni di grande orizzonte; e non trascurare infine gli operai, i contadini, le persone umili; in costoro si trova la più ingenua freschezza del sentimento umano²¹.

L'interesse di Bellavista verso questi temi e soggetti, infatti, è pienamente verificabile in una fotografia pubblicata dall'autore a metà degli anni Trenta, e sulla quale si tornerà anche più avanti, come *Gente di mare* (**cat. 73a**), che ritrae da un punto di vista fortemente ribassato quattro figure maschili di marinai, tutti con lo sguardo rivolto verso un altrove lontano; uno di loro, ripreso in primo piano, occupa la parte sinistra della composizione seduto su una tavola, sulla quale poggia una mano 'spezzata' dall'intervento di taglio in corrispondenza del bordo inferiore dell'immagine.

2.2.1. Il fotografo moderno

La definizione dei requisiti necessari per riconoscersi come autore della fotografia moderna viene tracciata ancora da Mario Bellavista in una nota rubrica a puntate dal titolo *Tre concetti per fotografi moderni*, apparsa dal 1934 al 1936 sulle pagine di "Galleria". È in questa rivista, con sede centrale a Vienna e pubblicata a Torino sotto la direzione di Luigi Andreis, che le idee dell'autore si pongono a confronto con gli esiti e gli sviluppi teorici e visivi più aggiornati della fotografia europea contemporanea²². Sebbene l'opera sui *Concetti* sia stata ritenuta

²¹ Mario Bellavista, *La preparazione spirituale del fotografo moderno*, in "Galleria", n. 11, novembre 1935, p. 5 [*Bellavista 1935]. Il passaggio cita quello già pubblicato in *Bellavista 1934-1936, concetto 21. Il riferimento per la "fotografia umanista" è a: Martina Caruso, *Italian Humanist Photography from Fascism to the Cold War*, London, Bloomsbury, 2016. Il volume problematizza un periodo ampio della storia della fotografia italiana proponendone una sfaccettata rilettura storiografica. Caruso, che individua i legami dell'opera di Bellavista con l'ideologia fascista, fa altresì accenno a un passaggio tratto da un suo articolo dal titolo *Evoluzione di un'arte*, in cui l'autore, a commento delle opere pubblicate sull'"Annuario Nazionale Italiano di Fotografia Artistica U.S.I.A.F" del 1938-39, "epitomized the state of ruralist photography" ("Il folklore paesano modernamente reso ci riporta i costumi delle nostre valli", p. X).

²² Nel colophon del numero di luglio del 1933 di "Galleria", il primo pubblicato nell'edizione italiana, si fa riferimento anche all'edizione tedesca (ma sempre con sede a Vienna), inglese (Worcester), nordica (Copenaghen), ungherese (Budapest). Si annuncia, inoltre, la preparazione delle edizioni jugoslava e spagnola, poi

unitariamente importante dalla storiografia e il suo autore “uno dei nostri studiosi più attenti e lucidi nei confronti del linguaggio fotografico e del suo «specifico»”²³, il pensiero teorico di Bellavista è stato finora oggetto di un’analisi piuttosto sommaria, che ha lasciato sovente sullo sfondo l’importante contesto culturale nel quale queste argomentazioni sono state elaborate.

L’espedito editoriale della rubrica così come concepita da Bellavista prevede in genere la pubblicazione, più o meno continuativa, di tre “concetti” per ogni fascicolo mensile di “Galleria”, numerati singolarmente e in progressione (per un totale di ben 44). Significativamente privi di immagini a corredo, essi sono disposti all’interno di una gabbia grafica che fa emergere in grassetto il titolo dell’intera edizione periodica (*Tre concetti per fotografi moderni*, appunto) disposto all’interno di un tetragramma tipografico²⁴. Nella rubrica, che può considerarsi unica nel suo genere fra le pubblicazioni di questi anni per continuità, importanza dei contenuti, autorevolezza del firmatario ed edizione²⁵, si condensano una serie di argomentazioni che traducono, nella forma di suggerimenti, riflessioni critiche e considerazioni teoriche di lunghezza e densità varia, il pensiero di Bellavista sull’estetica fotografica moderna. Con il primo “concetto”, pubblicato sul numero di gennaio 1934 di “Galleria” e seguito dal secondo e dal terzo sulla stessa pagina della rivista, l’autore fa emergere infatti con chiarezza la natura del suo progetto, manifestando l’utilizzo di un preciso vocabolario – lo vedremo nel dettaglio nelle pagine seguenti – con il quale puntellare i suoi interventi²⁶.

presenti dagli anni successivi insieme a quelle francese e olandese. Le varie redazioni pubblicano gli stessi articoli (tradotti nelle diverse lingue) e le stesse tavole dell’edizione originale “Die Galerie”.

²³ Italo Zannier, *Storia della fotografia italiana. Dalle origini agli anni '50*, 2° ed., Castel Maggiore, Quinlan, 2012 [prima ed. Laterza, 1986], p. 248.

²⁴ In tutti i casi tranne in uno, i “concetti” sono pubblicati a gruppi di tre: l’eccezione è costituita dai “concetti” 34 e 35, che invece vengono pubblicati in coppia. Se per l’anno 1934 la rubrica esce con cadenza mensile regolare fino a settembre, in seguito la pubblicazione dei “concetti” diviene meno frequente, con due uscite nel 1935 e cinque nel 1936. I due gruppi di “concetti” 1-3 e 4-6 vengono pubblicati anche su “Pagine fotografiche”, rispettivamente nei numeri di maggio e agosto del 1934, per “gentile concessione della Rivista ‘Galleria’”. Nel fascicolo di aprile 1934 di “Galleria” (“concetti” 10-12), il titolo della rubrica cambia curiosamente in *Tre concetti per fotografi evoluti*, per ritornare nuovamente a quello originale a partire dal numero successivo.

²⁵ La sezione editoriale della rubrica è, in generale, piuttosto ricorrente nelle pubblicazioni periodiche. Per quanto riguarda il tema propriamente fotografico, numerose sono le rubriche edite negli anni in esame in riviste specializzate ma anche non specializzate, per esempio a commento delle immagini pubblicate nei fascicoli mensili o come approfondimenti su questioni più specifiche di tecnica fotografica. Fra le rubriche più longeve pubblicate nel periodo di riferimento si possono ricordare, per fare accenno solo ad alcuni esempi: *Le nostre illustrazioni* di Comirias De Albroit su “Il Corriere fotografico” (1924-1933); *La rubrica del piccolo formato* di Ivo Mezzo su “Galleria” (1936-1937); *Voi fotografate noi pubblichiamo* di Marie Onussen su “Cinema” (1937-1939).

²⁶ Cfr. *Bellavista 1934-1934, concetto 1.

Il ricorso allo strumento argomentativo e retorico del “concetto” frammenta il discorso di Bellavista in segmenti critici solo in parte autonomi, annotazioni che si ricompongono in quello che Italo Zannier definisce a ragione una forma di “saggio a puntate”²⁷. L’idea stessa di “concetto” rimanda, poi, a una duplice interpretazione di questa parola in termini filosofici e pedagogici. Da un lato, come una “nozione esprimente i caratteri essenziali e costanti di una data realtà che si forma afferrando insieme (lat. *concipĕre = cum-capĕre, comprehendĕre*) i vari aspetti di un determinato oggetto che alla mente preme aver presenti nel suo complesso”²⁸. Dall’altro, invece, in rapporto ai processi alla base della formazione e dell’apprendimento, che rivelano la struttura grammaticale dei contributi di Bellavista alla luce di un “uso dei medesimi come forme del pensiero”²⁹. Quest’ultimo aspetto, oltretutto, ci induce a considerare l’importanza dei *Concetti* anche in relazione al ruolo assunto dall’autore come docente, conferenziere e coordinatore di alcuni corsi di cultura e tecnica fotografica organizzati, negli stessi anni, dalle formazioni associazionistiche attive in vari ambiti del *milieu* torinese (e sovente sostenute dall’appoggio del regime fascista). Ne sono un esempio i corsi di cultura fotografica promossi dalla Società Fotografica Subalpina fra il 1934 e il 1935, il corso di fotografia svolto dall’autore alla Società Pro Cultura Femminile nel 1933 e il ciclo di conferenze radiofoniche a puntate tenute per conto della Società italiana Fotoprodotti Gevaert e pubblicate in riassunto su “Galleria” e “Rivista fotografica italiana” fra il 1933 e il 1934³⁰. La

²⁷ I. Zannier, *Storia della fotografia italiana. Dalle origini agli anni '50*, cit., p. 248.

²⁸ La definizione proviene dall’Enciclopedia Treccani: <<https://www.treccani.it/enciclopedia/concetto>> (27.04.2024).

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Per il corso alla Società Fotografica Subalpina cfr. Mario Bellavista, *La preparazione spirituale del fotografo moderno*, cit. Per quello alla Società Pro Cultura, si rimanda all’approfondimento di chi scrive in: Cristiana Sorrentino, *La I Mostra femminile italiana di fotografia (1934): contesti di un’iniziativa pionieristica*, in “Piano b. Arti e culture visive”, vol. 8, n. 1, 2023. In questi anni, il sostegno del regime alle attività associazionistiche che operano nell’ambito della pratica fotografica si esplicita con chiarezza nel paragrafo che introduce il volume del 1933 dell’annuario “Luci ed Ombre”: “Molte associazioni fotografiche, alcune delle quali costituite nel 1933, prosperano in svariate città d’Italia. Tra le più fiorenti sono le società di Torino, Milano, Genova, Bologna, Firenze, Trieste, Merano, Bergamo, ecc. Tutte coteste associazioni godono il pieno appoggio del Governo Fascista, il quale scorge nello sviluppo e nel perfezionamento della fotografia uno dei migliori mezzi per allargare e diffondere la conoscenza delle bellezze dell’Italia, nonché delle grandiose imprese portate a compimento dal regime» (Redazionale, *La fotografia artistica in Italia nel 1933*, in “Luci ed Ombre”, 1933, p. VII). Il discorso viene ribadito, poi, anche nell’introduzione all’annuario dell’anno successivo, l’ultimo di questa pubblicazione periodica: “L’impulso del Fascismo / provvidamente animatore in questo come in ogni altro campo / ha stimolato sempre più la costituzione e lo sviluppo, in seno ai “Dopolavoro” provinciali ed aziendali, delle Sezioni di dilettanti fotografi: [...]” (Redazionale, *La fotografia artistica in Italia nel 1934*, in “Luci ed Ombre”, 1934, p.

precisazione è rilevante non solo in rapporto al profilo biografico dell'autore, ma anche alla dimensione pedagogica che caratterizza, più ampiamente, la tendenza modernista in ambito italiano, europeo e internazionale. Essa si concretizza, oltre che nelle riviste, principalmente nelle esposizioni, che per un autore come Guido Pellegrini sono luoghi di educazione delle masse in cui "il gusto del pubblico si appassiona e si affina" e palestre "di studio incessante, [di] tentativi ora arguti ora geniali, con cui gli artisti foggiano a loro modo il volto dell'arte nuova"³¹. Ma altresì nei recenti spazi di formazione scolastica specializzata, a lungo prefigurati come necessari allo sviluppo della fotografia, come nell'esempio virtuoso della Scuola professionale di fotografia, fotomeccanica ed ottica Teofilo Rossi di Montelera nata a Torino nel 1935, la cui fondazione riceve una forte risonanza nelle pubblicazioni coeve e alla quale lo stesso Bellavista dedica alcuni articoli³².

Nel tracciare il profilo ideale del fotografo moderno, ricco di sfumature e connotazioni teoriche, Bellavista asserisce con fermezza che:

Per essere "fotografi moderni" non basta il "voler fare" della fotografia moderna, ossia la riproduzione di soggetti nuovi o con prospettive e inquadrature nuove. Occorre essere profondamente moderni prima di tutto nei pensieri, nella cultura, nel modo di sentire la vita come oggi essa è. Soltanto in siffatte condizioni sono possibili "fotografie moderne", le quali così possono chiamarsi in quanto idealizzano una sincera interpretazione personale oggetti, soggetti e concetti consentanei al nostro tempo³³.

VII). Nel testo che introduce il "Foto annuario italiano A.L.A." del 1936, l'appoggio del regime viene altresì indicato come una direzione di metodo per la fondazione dell'omonima associazione (Ad Lucis Artem) nata a Torino nel 1932: "Raccogliere e coordinare le sparse forze degli amatori italiani della fotografia artistica, in una sola grande famiglia e secondo le direttive del Regime Fascista, è stato ed è lo scopo dell'organizzazione nazionale A.L.A.. Avvicinare al maestro il neofita, è il primo mezzo di assistenza, di cultura e di propaganda" (Redazionale, *Ad Lucis Artem 1932-1936*, in "Foto annuario italiano A.L.A.", 1936, s.p.).

³¹ Guido Pellegrini, *Un appello di Guido Pellegrini per la II Mostra Internazionale Fotografica alla Fiera di Milano 1932*, in "Il Progresso fotografico", n. 12, dicembre 1931, p. 422. In quest'ultimo passaggio l'autore si riferisce nello specifico alla *Mostra fotografica internazionale* della Fiera di Milano del 1932, in quel momento in fase di organizzazione.

³² Cfr., ad esempio: Mario Bellavista, *All'Italia la più bella scuola di fotografia*, pubblicato in due parti in "Rassegna fotografica e cinematografica" (settembre-dicembre 1935) e "Rivista fotografica italiana" (ottobre-dicembre 1935).

³³ *Bellavista 1934-1936, concetto 9.

Per l'autore essere moderni significa, di fatto, fare una diretta "esperienza della modernità"³⁴ e dei processi che la definiscono sul piano culturale e sociale, utilizzando il *medium* fotografico non tanto come uno strumento con il quale limitarsi a sperimentare nuove soluzioni figurative, ma soprattutto come un vero e proprio alleato nell'esercizio della visione, con cui dare forma interpretativa alle cose del mondo attraverso il filtro soggettivo dello sguardo. È sulla base di queste stesse considerazioni, infatti, che Bellavista individua "due modi di essere fotografi moderni", rimettendo in gioco il rapporto tra modernità e tradizione:

- a) fotografare i *soggetti nuovi* in quanto essi sono espressioni caratteristiche della nostra civiltà e della nuova vita che viviamo; quei soggetti cioè che simboleggiano le presenti conquiste e sono un affidamento per le conquiste future;
- b) o fotografare i *soggetti tradizionali*, quelli che pur sempre ci circondano e fanno parte della nostra vita consueta, ma ritraendoli in *modo nuovo*, cioè con la sensibilità nuova che i pensieri, i principi, le abitudini rinnovate hanno creato in noi³⁵.

Da una prospettiva del tutto simile si muovono le riflessioni di Guido Pellegrini, interprete eccezionale dell'estetica fotografica italiana, che tenta di affrontare la complessità dello specifico fotografico facendo costante riferimento al contesto in cui la modernità si definisce nella sua dimensione esperenziale³⁶. Dal canto suo, l'autore milanese ritrae il fotografo moderno al centro di un'epoca densa di cambiamenti tecnologici, culturali e sociali che sfidano la sua capacità di osservazione, allargandone a dismisura gli orizzonti e le possibilità visive e interpretative:

la nuova fotografia è innegabilmente aderente alla vita che oggi si vive: epoca di grattacieli, questa, di ferrei ponti smisurati, di automobili, di motoscafi; epoca di aeroplani, epoca della radio, dei raggi X, della micro e della telefotografia: il modo di «vedere» la natura che ci circonda, di valutarne i fenomeni e le forme è totalmente cambiato: tutto ha contribuito a dare prospettive e finalità nuovissime al fotografo «moderno»; il quale ormai lanciato verso nuovi orizzonti, siano pur essi racchiusi nelle meraviglie di una tremula goccia d'acqua, non si ferma più ed ogni giorno

³⁴ L'espressione viene ripresa dal titolo di: Marshall Berman, *L'esperienza della modernità*, Bologna, Il Mulino, 1999 [ed. orig. americana 1982]. Il contributo del filosofo esamina il tema della modernità da una prospettiva ampia e trasversale per cronologie, aeree geografiche e contesti culturali, definendola come una "forma dell'esperienza vitale" che si costruisce su un eterno e paradossale conflitto tra una spinta propulsiva di rinnovamento e una distruttiva di disgregazione.

³⁵ *Bellavista 1934-1936, concetto 9. Il passaggio viene ripreso anche in Mario Bellavista, *La preparazione spirituale del fotografo moderno*, in "Galleria", n. 11, novembre 1935, p. 6 [*Bellavista 1935].

³⁶ A oggi si registra la mancanza di un approfondimento storiografico sull'opera di questo autore, il cui pensiero viene qui restituito per la prima volta in forma organica attraverso la selezione di numerosi dei suoi scritti.

porta alla iconografia della nostra vita un contributo nuovo, che se non sempre persuade, attrae sempre e fa pensare³⁷.

La modernità in cui prende forma il pensiero estetico di Pellegrini è uno spazio di invenzione e di ricodifica in cui ripensare il ruolo delle immagini fotografiche all'interno di un nuovo sistema di relazioni sociali e mediali. Se la fotografia (ma anche il cinema) avevano sì fino a quel momento permesso di vedere il mondo “con tutt'altri occhi”, come sintetizzava Moholy-Nagy nel 1925 mettendo l'accento proprio su questi aspetti, “finora il risultato complessivo non va molto più al di là di una produzione visiva enciclopedica. Questo non ci basta. Noi vogliamo produrre secondo un piano, in quanto per la vita è importante la creazione di nuove relazioni”³⁸. Un'idea di modernità, dunque, che si definisce in senso progettuale, intervenendo sull'osservazione delle cose attraverso la specificità interpretativa del *medium* fotografico.

2.3. Soggetti moderni

La rilevanza di cogliere e rappresentare soggetti moderni, per Bellavista “espressioni caratteristiche della nostra civiltà e della nuova esistenza che viviamo”, che “simboleggiano le meravigliose conquiste del presente e preannunciano quelle ancor più grandi del futuro”³⁹, costituisce un punto nevralgico del pensiero di Guido Pellegrini. Ai soggetti moderni quest'ultimo attribuisce una funzione stimolatrice della visione, nell'ambito delle infinite possibilità che si aprono allo sguardo testimone del progresso sociale e tecnologico. Secondo

³⁷ Guido Pellegrini, *La nuova fotografia alla triennale d'arte*, in “Rassegna fotografica e cinematografica”, n. 7, luglio 1932, p. 17 [*Pellegrini 1932]. Il passaggio si ripete similmente anche in G. Pellegrini, *La nuova fotografia. Per la Mostra Fotografica della V Triennale d'Arti Decorative Milano 1933* (I parte), in “Il Progresso fotografico”, n. 3, marzo 1933 [*Pellegrini 1933a].

³⁸ L. Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, cit., p. 27. Il concetto di “relazione” in rapporto alle idee di questo autore va comunque inserito in un contesto più ampio, che si iscrive nelle teorie legate al biocentrismo. Questo orientamento culturale, che si sviluppa in Germania agli inizi del Novecento assumendo rilevante importanza nella definizione dei linguaggi del modernismo europeo, inserisce i concetti di natura e di vita all'interno di una prospettiva olistica, interpretando l'organismo nella sua complessità strutturale e sempre in relazione con l'ambiente che lo circonda. Per un approfondimento su questi temi si rimanda a: Oliver Botar / Isabel Wünsche (a cura di), *Biocentrism and Modernism*, Farnham, Ashgate, 2011.

³⁹ M. Bellavista, *La preparazione spirituale del fotografo moderno*, cit., p. 6. Il passaggio riprende quasi totalmente quello pubblicato in *Bellavista 1934-1936, concetto 9.

l'autore, le “nuove forme” dell'arte fotografica, in grado di restituire visivamente i prodotti, i processi e gli esiti generati dal fenomeno della modernità:

si riferiscono e si identificano in modo meraviglioso al panorama parossistico che si apre dinanzi ai nostri occhi, che ogni giorno più vanno abituandosi alla enorme evidenza plastica e geometrica del cemento e dell'acciaio; alla corsa folle dell'aerovelivolo, dell'automobile e del fuori bordo; e per intenderne completa la bellezza, pieno il significato, bisogna appartenere ed aderire interamente all'epoca in cui oggi viviamo, senza voltare nostalgicamente gli occhi sul passato, che non può tornare!⁴⁰

Da ultimo, precisa appunto Pellegrini, è facendo esperienza diretta e totale della modernità – rivendicando, cioè, la propria appartenenza “all'epoca in cui oggi viviamo” – che si genera una piena consapevolezza del processo di traduzione in immagine dei soggetti che ne fanno parte. Nel fare un rapido accenno a quel fondamento estetico che più avanti definiremo come spirito del tempo (*zeitgeist*), l'autore ci direziona verso i temi che costituiranno il nucleo più vivo del suo pensiero critico, in cui il presente è un tempo teso verso l'avvenire⁴¹. È proprio nel concetto di “presente”, d'altra parte, che per un pensatore come Charles Baudelaire si annidava il cuore della fenomenologia della modernità, la cui comprensione non avviene in relazione alla filosofia della storia e in opposizione a un passato idealizzato e mitizzato, ma alla luce di uno sguardo che scorge ciò che di duraturo e di eterno può nascondersi nell'effimero dell'istante. Nel saggio *La modernità* che compone la celebre raccolta *Il pittore della vita moderna* (1863), Baudelaire mette già in luce la contraddizione costitutiva del modernismo come tensione, utile per relativizzare certe prese di posizione degli anni Venti e Trenta. Per il filosofo e critico francese, l'artista “cerca quell'indefinito che ci deve essere permesso di chiamare la *modernità*, giacché manca una parola più conveniente per esprimere l'idea a cui rimanda. Il segreto è, per lui, di distillare dalla moda ciò che essa può contenere di poetico nella trama del quotidiano, di estrarre l'eterno dall'effimero. [...] La modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile”⁴². Per Georg Simmel, vicino al pensiero di Baudelaire, questa idea di “eterno presente” serve a definire una modernità la cui

⁴⁰ Guido Pellegrini, *La nuova fotografia. Per la Mostra Fotografica della V Triennale d'Arti Decorative Milano 1933* (II parte), in “Il Progresso fotografico”, n. 4, aprile 1933, p. 106 [*Pellegrini 1933b].

⁴¹ “La vita è del presente ed è tesa fatalmente, con le sue forze in eterno riflorenti, verso le nuove certezze dell'avvenire” (*Ibidem*).

⁴² Charles Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, Milano, Abscondita, 2004 [ed. orig. francese 1863], pp. 27-28.

analisi non si costruisce sulla ricerca storica, ma considerando ««la realtà sociale come analisi empirica dell'oggi, come esperienza specifica del presente, del nuovo»»⁴³.

Come spiega, già negli anni Sessanta, lo storico Geoffrey Barraclough, le innovazioni avviate sul finire dell'Ottocento con la Seconda rivoluzione industriale definiscono i cambiamenti strutturali che stanno alla radice della società del Novecento, determinando una “trasformazione rivoluzionaria nella vita e nelle prospettive dell'uomo”⁴⁴. Lo sviluppo tecnologico e tecnico, che genera quella che lo storico Daniel Halévy non avrebbe esitato a definire un’“accelerazione della storia”⁴⁵, si pone alla base di un accorciamento delle distanze negli spazi dell'agire sociale, ma anche di una revisione, in termini relazionali, dei micro-spazi del vivere quotidiano. È in questo contesto che la fotografia, come evidenzia Maria Morris Hamburg facendo una considerazione che interessa anche il concetto di specifico fotografico:

played an essential role in interpreting this new order. Mechanical and scientific in technique, rapid and precise in function, it captured the machine age in terms appropriate to it [...]. Moreover, as the camera extended the capacity of the eye and hand, it seemed an exemplary modern instrument, expanding the human through the mechanical.

After World War I photographers began to explore machines as objects in themselves, bringing them from the periphery to the center of their art⁴⁶.

Se la macchina, lungi dall'essere un semplice strumento d'uso, si configura invece come un potente dispositivo simbolico che “made the modern city and shaped the lives lived in it”⁴⁷, la fotografia, dal canto suo, accoglie le medesime sfide figurative nel “vortice” provocato da quelle forze sociali riunite sotto il nome di “modernizzazione”. Esse, per riprendere il filosofo

⁴³ Vincenzo Mele, *Metropolis. Georg Simmel, Walter Benjamin e la modernità*, Livorno, Salomone Belforte, 2011, p. 56 (l'autore cita a sua volta Heinz-Jürgen Dahme). Al di là dei possibili riferimenti diretti di Pellegrini (e degli altri autori esaminati) all'opera di Simmel, di cui non si hanno specifiche notizie, in Italia l'opera del sociologo e filosofo tedesco inizia a essere tradotta già a partire dal 1894 e poi per tutto il corso dei decenni successivi: cfr. Silvia Fornari, *Georg Simmel: problemi interpretativi e processi educativi*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Perugia, tutor Maria Cristina Federici, a.a. 1996-1999, p. 346 e ss.

⁴⁴ Geoffrey Barraclough, *Guida alla storia contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 2011 [ed. orig. inglese 1964], p. 42. Per un approfondimento sul tema in rapporto ai mutamenti culturali della società tra Otto e Novecento si veda: Lewis Mumford, *Tecnica e cultura. Storia della macchina e dei suoi effetti sull'uomo*, Milano, Net, 2005 [ed. orig. americana 1934].

⁴⁵ Il riferimento è a Daniel Halévy, *L'accelerazione della storia*, Milano, Oaks, 2019 [ed. orig. francese 1948].

⁴⁶ Maria Morris Hamburg / Christopher Phillips (a cura di), *The New Vision. Photography Between the World Wars*, catalogo della mostra, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1989, p. 126.

⁴⁷ *Ibidem*.

Marshall Berman, “hanno alimentato una sorprendente varietà di concezioni e di idee miranti a rendere uomini e donne i soggetti non meno che gli oggetti della modernizzazione, a dar loro il potere di cambiare il mondo che li sta cambiando”⁴⁸. Siamo nel processo vivo di una “modernità che appunto – come scrive Gio Ponti nei primissimi anni Trenta – vediamo essere potentemente *in atto* in tutte le manifestazioni sociali della vita dei contemporanei”⁴⁹. È qui, poi, che l’“enorme evidenza plastica e geometrica del cemento e dell’acciaio”⁵⁰ richiama, in ambito architettonico, i principi costruttivi del Razionalismo, influenzato dalle rivoluzioni tecniche del dopoguerra e sorto, come evidenza fra gli altri uno dei suoi maggiori promotori in Italia, l’architetto Alberto Sartoris, “per essere sincron[o] collo spirito della nostra epoca”⁵¹.

La centralità del soggetto moderno nella definizione della nuova fotografia costituisce un tema di riflessione anche per Antonio Boggeri, che insieme a Bellavista e Pellegrini si qualifica come uno dei maggiori pensatori del modernismo fotografico italiano. Impegnato principalmente nel settore della grafica pubblicitaria, ma insieme attento e raffinato conoscitore della fotografia, oltre che autore di importanti contributi di estetica fotografica già a partire dalla fine degli anni Venti, Boggeri reinterpreta con sapienza e, talvolta, con sorprendente capacità di visione le istanze della fotografia europea. E lo fa, prima di tutto, grazie alla sua vicinanza ai linguaggi delle avanguardie tedesche (la scuola Bauhaus in testa), coltivata nel suo studio milanese in cui si avvale della collaborazione di artisti come come Marcello Nizzoli, Bruno Munari, Erberto Carboni, Xanti Schawinsky ed Albe Steiner⁵².

Sul tema dei soggetti moderni, e in una cornice discorsiva piuttosto articolata, Boggeri si sofferma in un interessante passaggio tratto da un articolo pubblicato nel 1930 a commento di un concorso fotografico per la rivista “Natura” (1928-), periodico mensile di divulgazione

⁴⁸ M. Berman, *L’esperienza della modernità*, cit., p. 26.

⁴⁹ Gio Ponti, *Gli italiani alla Triennale di Milano*, in “Domus”, n. 6, giugno 1931, p. 21.

⁵⁰ Guido Pellegrini, *La nuova fotografia. Per la Mostra Fotografica della V Triennale d’Arti Decorative Milano 1933* (II parte), cit., p. 106 [*Pellegrini 1933b].

⁵¹ Alberto Sartoris, *Le ragioni dell’architettura detta “razionale”*, in “Domus”, n. 8, agosto 1930, pp. 35, 70. Per un approfondimento sui rapporti tra Razionalismo e fotografia si veda Giuliana Scimé (a cura di), *Bauhaus e razionalismo nelle fotografie di Lux Feininger, Franco Grignani, Xanti Schawinsky, Luigi Veronesi*, catalogo della mostra (Milano, 1993), Milano, Mazzotta, 1993. Sul tema fotografia e Bauhaus cfr. Paolo Costantini (a cura di), *La fotografia al Bauhaus*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Fortuny, 1993), Venezia, Marsilio, 1993.

⁵² Sulle attività dello Studio Boggeri e sui numerosi legami con il contesto tedesco e i suoi protagonisti si rimanda a: *Lo Studio Boggeri 1933-1973. Comunicazione visuale e grafica applicata*, Cinisello Balsamo, Pizzi, 1974; Bruno Monguzzi (a cura di), *Lo Studio Boggeri, 1933-1981. Archetipi della seduzione grafica*, Milano, Electa, 1981; Camilla Chiappini, *Antonio Boggeri. Considerazioni su un protagonista della grafica italiana*, in “Ricerche di S/confine”, vol. III, n. 1, 2012, pp. 138-148.

scientifico di importanza cardinale per la definizione del modernismo fotografico italiano degli anni Trenta, con cui l'autore collabora a partire dall'anno precedente. Con un linguaggio colto e persuasivo da osservatore attento, l'autore restituisce in poche righe il clima di (tiepida) novità, ma anche di incertezza, che ancora si respira negli ambienti della fotografia italiana, considerando la necessità di inscrivere gli sviluppi di quest'ultima in senso moderno all'interno di un più ampio processo evolutivo dell'arte:

Abbiamo già detto che la fantasia ha bisogno d'esperimentarsi in una latitudine ariosa e stimolante, tanto più se gli sforzi, le spinte, gli ondeggiamenti debbono portare ad una stabile costruzione stilistica. [...] Inoltre dobbiamo convenire che se la fotografia è arte, dell'arte deve subire le tempeste prima di godere l'immortalità. Parole grosse è vero, ma ancora troppo poco persuasive per coloro che male s'adattano ai mutamenti delle mode e del gusto.

Timori esagerati perché sulla situazione generale si può dire che la media della temperatura non è tanto canicolare da far temere incendi. Invece di fotografare tramonti e montagne, marine e boschi si fotografano cose, macchine, foglie e cristalli: ecco tutto. Giudicatene voi i risultati. Sì, ritroverete ancora i vecchi inalterati soggetti; ma non come già li conoscevate, oramai da tempo immemorabile, ma inediti, impreveduti, diversi insomma⁵³.

Oltre a porre l'accento sulla centralità che la visione del modernismo attribuisce agli oggetti, alle "cose" della vita quotidiana, facendone uno tra i soggetti privilegiati della sua poetica, in quest'ultimo passaggio Boggeri rimette in gioco, in realtà anticipandola e ampliandola, la riflessione su quel rapporto tra sguardo fotografico e soggetto rappresentato che, nell'ambito del discorso sulla modernità, Bellavista definirà nella duplice possibilità di "fotografare i *soggetti nuovi* [...] o fotografare i *soggetti tradizionali* ma ritraendoli in *modo nuovo*"⁵⁴. Una considerazione che l'autore milanese traduce, dal canto suo, con l'opportunità di fotografare "cose, macchine, foglie e cristalli" – includendo nel repertorio dei soggetti moderni anche gli elementi naturali, tanto cari soprattutto alla fotografia tedesca fortemente contaminata con l'ambito delle scienze e delle applicazioni della fotografia – o trovare i "vecchi inalterati soggetti ma inediti, impreveduti, diversi"⁵⁵.

⁵³ Antonio Boggeri, *Il concorso fotografico di "Natura"*, in "Natura", n. 7, luglio 1930, p. 50 [*Boggeri 1930]. L'articolo, illustrato da fotografie di Achille Bologna, Ermanno Biagini, Cesare Giulio, Giulio Parisio, Italo Bertoglio e Carlo Baravalle, è pubblicato anche su "Il Corriere fotografico" con il titolo *Caratteri della moderna estetica fotografica* (agosto 1930), ma privo in quest'ultimo caso di immagini a corredo.

⁵⁴ *Bellavista 1934-1935, concetto 6.

⁵⁵ *Boggeri 1930. Anche Guido Pellegrini affronta la questione nei medesimi termini nel contributo che anticipa l'allestimento dell'importante *Mostra internazionale di fotografia* per la V Triennale di Milano (1933), che si propone come determinante per l'affermazione dei caratteri più moderni della fotografia contemporanea: "Un anno

In entrambi i casi, le considerazioni di Bellavista e Boggeri consentono di ampliare le riflessioni su questo tema intrecciandosi a due interrogativi di importanza fondante per la definizione della visione moderna. I soggetti che sono di per sé moderni, risultati cioè del progresso storico-sociale e appartenenti alla cultura e all'immaginario della modernità nella loro più concreta presenza e funzionalità (gli elementi dell'architettura razionale, gli apparati tecnologici, le macchine e via dicendo) sono sufficienti per identificare e definire una fotografia come moderna? E quanto, invece, a prescindere dal soggetto rappresentato, è dirimente la novità del linguaggio, dello sguardo, della postura d'osservazione; dunque, come suggerisce Boggeri, un'inedita capacità creativa dell'"occhio inesorabile e selezionatore che in ogni rettangolo di carta iscrive la sintesi e la semplificazione di una idea di bellezza"⁵⁶? Nel pensare alla visione moderna come a "un nuovo sguardo sulla realtà, al tempo stesso oggettivo e dinamico"⁵⁷, per riprendere quanto scritto da Somaini, i due autori propongono una duplice risoluzione di tale problema estetico ammettendo entrambe le eventualità ("fotografare i *soggetti nuovi* [...] o fotografare i *soggetti tradizionali* ma ritraendoli in *modo nuovo*", appunto) come funzionali alla definizione della modernità fotografica italiana, in un assunto teorico che pare poggiarsi su quella dialettica tra modernità e tradizione che ne costituisce il più evidente fondamento. È in quest'ultimo senso, inoltre, che si potrebbe leggere l'ottimismo di Boggeri nell'immaginare, alla svolta degli anni Trenta, il futuro della fotografia italiana, a parer suo ancora in parte restia ad accogliere le novità internazionali. Fiducioso nella possibilità di un rinnovamento che può ritrovarsi, tra le altre cose, nelle esposizioni mondiali, l'autore colloca l'interesse ancora non del tutto vivo del linguaggio fotografico nostrano per gli esiti a cui approdava la fotografia d'oltralpe all'interno di un discorso più complesso, che intende invece individuare nella fotografia moderna italiana una possibile specificità tutta nazionale:

Da noi oggi pochi del resto hanno tentato queste strade: e i loro risultati non sono tanto salienti da dominare e rappresentare la nostra scuola presso gli stranieri che guardano a noi e attendono di

circa ci separa dalla manifestazione: noi esortiamo i confratelli italiani a lavorare con lena ed a prepararsi al cimento: studino con attento amore il progressivo evolversi dell'arte, rilevando quali distanze oramai ci separino fatalmente dalle vecchie composizioni della fotografia accademica; sappiano con giudizio, gusto e genialità «vedere» il vero con occhi nuovi; e quando, tentati dalla forza dell'abitudine, si soffermeranno ancora ai tradizionali soggetti della consueta fotografia pittorica sappiano dar loro una struttura, una efficienza ed una evidenza di linee e di valori, in armonia con le nuove esigenze del nostro gusto e della mentalità d'oggiorno" (G. Pellegrini, *La nuova fotografia alla triennale d'arte*, cit., p. 18 [*Pellegrini 1932]).

⁵⁶ Antonio Boggeri, *Commento*, in "Luci ed ombre", 1929, p. 11 [*Boggeri 1929c].

⁵⁷ A. Somaini, *Fotografia, cinema, montaggio. La «nuova visione» di László Moholy-Nagy*, cit., p. IX.

giudicare il nuovo raccolto. In generale invece la tendenza odierna italiana non abbandona ancora quei principi idealisti che si esprimono in forme pittoriche, piacevoli o decorative. [...] Però ad un vigile osservatore non saranno sfuggiti sintomi di un cauto, vigilato progredire. Le prossime esposizioni internazionali ci diranno sino a che punto hanno potuto sopra i nostri migliori rappresentanti le necessità di un rinnovamento non derivato da una tarda comprensione delle mode straniere, ma da una più recente incorrotta sensibilità⁵⁸.

Se, da un lato, Boggeri attribuisce ancora al linguaggio fotografico italiano quei tratti “idealisti” che, dal suo punto di vista, caratterizzano le istanze della fotografia pittorica, per esempio nel “poetico sentimento del paesaggio” e in “un sottomesso rispetto dei fondamentali postulati del romanticismo”⁵⁹, dall’altro, invece, ci suggerisce di analizzare il confronto con i modelli stranieri da una prospettiva che è al contempo di assimilazione e preservazione di una certa identità linguistica, la cui specificità intende per certi versi rimanere “incorrotta”.

A dire il vero, già nell’articolo *Fotografia moderna* pubblicato sulle riviste “Natura” e “Il Corriere fotografico” tra luglio e agosto 1929, dunque nello stesso anno in cui si allestisce a Stoccarda la mostra *Film un Foto* (inaugurata a maggio) ed esce il volume *Foto-auge* di Franz Roh e Jan Tschichold, Boggeri anticipa alcune delle riflessioni sul tema in esame. Utilizzando un titolo esemplificativo che, come diversi altri simili in quel contesto (a partire dai *Concetti per fotografi moderni* di Bellavista), annuncia e legittima un preciso metodo, l’autore si orienta verso il dibattito internazionale per ridefinire l’estetica fotografica italiana, ormai decisamente pronta ad accoglierne gli esiti:

Ecco dunque che varcati i confini del tradizionalismo tutto un mondo nuovo attrae potentemente i più sensibili verso spettacoli capaci di entusiasmarci colla sola loro visione. [...] Circa la scelta del soggetto non si può dire che lo smodato desiderio del nuovo ad ogni costo prevalga sul senso della logica e della riflessione. Ma è innegabile che la vita d’oggi – conquistata dal possente ritmo delle macchine – abbia influenzata la nostra sensibilità. Ed il fotografo che di questa vita ci presenti gli aspetti, le creazioni, i prodotti, precisa a noi stessi il gusto nuovo che di queste cose ci siamo andati formando. Immagini guardate con vigile attenzione dove è presente il desiderio di mostrare la potenza o la grazia o l’armonia delle forme, laddove la materia sembrerebbe negarla:

⁵⁸ *Boggeri 1930. Aggiunge poi Boggeri, offrendo, seppur brevemente, ulteriori spunti di riflessione sul tema: “A onor del vero, fra quei tali primi sintomi che tanto ci inorgogliscono, abbiamo riconosciuto uno spirito e una marca diversi da quelle delle divise straniere. Una segreta qualità selezionatrice ha saputo forse distinguere, apprezzare e assimilarsi l’essenziale concetto del nuovo verbo e praticamente valorizzarlo? Qualunque sia la ragione, a questo primo passo sono stati di garanzia la moderata audacia e la sapiente compenetrazione delle spirituali esigenze attuali, e noi siamo certi che sarà possibile giungere alle estreme prove senza turbare l’equilibrio naturale del gusto moderno; equilibrio attraverso il quale, per successive elaborazioni, nulla è precluso al talento italiano”.

⁵⁹ *Ibidem*.

la mole imponente di una macchina gigante, l'architettura audace di una costruzione di acciaio, un delicato congegno...⁶⁰.

L'articolo è corredato di cinque fotografie⁶¹, prive di crediti ma provenienti – almeno tre di esse, come segnalato in didascalia – da due riviste internazionali di enorme prestigio: il periodico inglese “The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art” (1893-) e l'annuario di fotografia tedesca “Das Deutsche Lichtbild”⁶² (1927-1938), a esplicita testimonianza di un interesse concreto e aggiornato dell'autore verso i linguaggi fotografici europei, mediati dalle riviste (**figg. 23-24**). Le fotografie scelte per illustrare l'articolo sulle pagine dei due periodici italiani “rappresentano temi che le nuove scuole suggeriscono agli appassionati perché ne ricavano quei risultati e quelle soddisfazioni che è lecito attenderne” e, ancora, un esempio esaustivo dei “primi sintomi di un progresso della fotografia modernissima che persegue scopi e traccia indirizzi assolutamente ignorati dai passati cultori”⁶³.

Fra le immagini di soggetti diversi, dove in ognuna “è evidente la costante ricerca dell'autore attorno alla scelta del soggetto ed al modo di fotografarlo”⁶⁴, quella proveniente da “The Studio” si riconosce come la fotografia dal titolo *Matches and match boxes (fabric design for Stehli Silk Corp.)* (1926) realizzata dal fotografo americano Edward Steichen, da poco votato alla pubblicità e tra i pochi autori statunitensi a essere presenti, in effetti, sulle riviste italiane di questi anni, come dimostra l'*Autoritratto* pubblicato nel settembre 1929 su “Il Corriere fotografico” e alcuni dei suoi ritratti femminili usciti sull’“Almanacco letterario” del febbraio 1932⁶⁵. Esempio nel coniugare i linguaggi moderni agli ambiti creativi della

⁶⁰ *Boggeri 1929a.

⁶¹ Le fotografie a corredo dell'articolo nelle due riviste italiane in cui viene pubblicato, ovvero le già citate “Natura” e “Il Corriere fotografico”, sono uguali tranne che in un caso: l'immagine su “Natura” che mostra, da un punto di vista rialzato e diagonale, un operaio a lavoro con un macchinario di fabbrica è infatti sostituita, su “Il Corriere fotografico”, dalla fotografia di un aeroplano in volo ripreso da sotto in su. In ogni caso, l'impaginazione delle immagini rispetto al testo risulta piuttosto diversa nei due periodici.

⁶² È solo su “Natura”, però, che si fa riferimento alla provenienza originale delle immagini nei tre casi menzionati.

⁶³ *Boggeri 1929a.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ In generale, il modernismo americano della fotografia diretta non risulta molto diffuso sulle riviste circolanti in Italia quanto quello centro-europeo. Nelle fonti prese in esame, ad esempio, in nessun caso è stato rintracciato un fotografo come Paul Strand, che sarà noto in Italia soprattutto a partire dalla fine degli anni Quaranta. Cfr. Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno*, Torino, Einaudi, 2011, p. 150; Maria Antonella Pelizzari, *Un Paese (1955) et le défi de la culture de masse*, in “Études photographiques”, vol. 30, 2012, pp. 116-140. Nel numero di agosto del 1924, “La Rivista illustrata del Popolo d'Italia” pubblica come tavola fuori testo la fotografia *The Steerage* di Alfred Stieglitz (1907). Nell'ottobre 1932,

fotografia commerciale e del design industriale⁶⁶, l'immagine di Steichen è fra quelle pubblicate anche a corredo dello stesso articolo su "Il Corriere fotografico", seppur con una didascalia leggermente diversa rispetto a quella che si legge su "Natura" (*Originale motivo decorativo ottenuto con semplicissimi elementi: dei cerini su di un tavolo*). La scelta di Boggeri di includere questa fotografia fra quelle che illustrano il suo articolo sottolinea, fra le altre cose, il suo aggiornamento internazionale sugli esiti più fecondi della fotografia pubblicitaria d'autore, oltre che un suo precoce interesse per questo tema, che in Italia sarà al centro di un dibattito concreto solo a partire dagli anni immediatamente successivi, ad esempio con i contributi di Federico Ferrero, Giuseppe Borghi e Mario Ferrigni⁶⁷.

Le due fotografie a soggetto naturalistico che provengono dall'annuario "Das Deutsche Lichtbild" del 1928-1929, una delle quali (quella in alto, in **fig. 24**), che inquadra da vicino il tronco e i rami di un albero spoglio di fogliame, firmata da Albert Renger-Patzsch con il titolo *Deutsche Blutbuche*⁶⁸, testimoniano, invece, la profonda vicinanza culturale di Boggeri ai linguaggi tedeschi quantomeno in due direzioni parallele⁶⁹. Da un lato, in relazione all'importanza cardinale di quella rivista, di cui in Italia si discute già dal 1927, anno d'inizio delle sue pubblicazioni, riconoscendo come da "quest'opera fotografica risulta chiaramente l'altissimo valore della fotografia tedesca"⁷⁰. Sarà lo stesso Boggeri, in una recensione

a corredo di una recensione all'annuario "Photographie" di Arts et Métiers Graphiques, su "Natura" viene pubblicata fra le altre (tra cui una fotografia di Emmanuel Sougez e un'altra di Stefano Bricarelli) *Cypress, Pebble Beach* di Edward Weston. Per un approfondimento, impossibile da esaurire in questa nota, sulla fotografia americana tra anni Dieci e Trenta e sulle relative questioni a essa strettamente collegate si rimanda direttamente a Maria Morris Hamburg, *From 291 to the Museum of Modern Art: Photography in New York, 1910-37*, in M. M. Hamburg / C. Phillips (a cura di), *The New Vision. Photography Between the World Wars*, cit., pp. 3-63.

⁶⁶ Cfr. Todd Brandow / William A. Ewing (a cura di), *Edward Steichen. Un'epopea fotografica*, catalogo della mostra (Parigi, Losanna, Reggio Emilia, Madrid, 2007-2008), Milano, Skira, 2007, pp. 237-238 e 179.

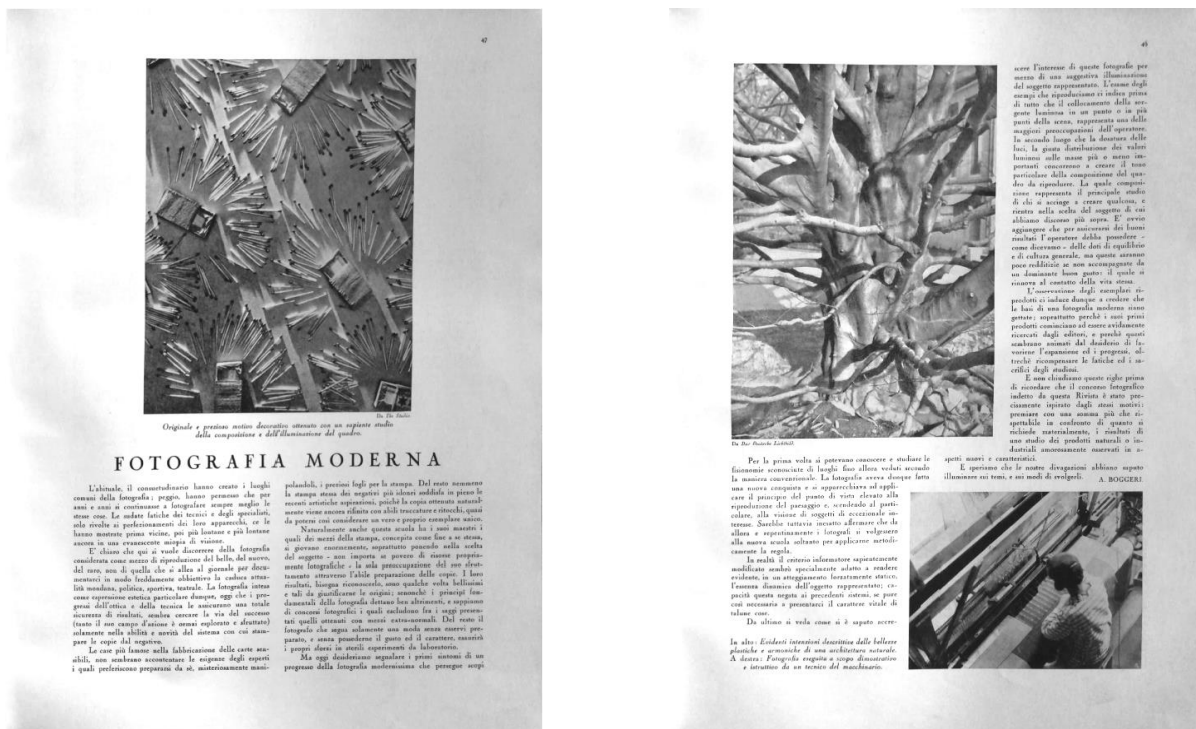
⁶⁷ Su questo tema, che sarà oggetto di approfondimento nel terzo capitolo di questa tesi, si vedano, in ordine cronologico progressivo di pubblicazione: *Ferrero 1931, *Maggini 1933, *Ferrigni 1934, *Borghi 1935, *Boggeri 1937. Cfr., inoltre: Guido Pellegrini, *Fotografia pubblicitaria*, in "Galleria", n. 3, marzo 1935, pp. 3-5.

⁶⁸ Cfr. "Das Deutsche Lichtbild", 1928-1929, p. 87. L'altra fotografia, dal titolo *Eisblumen*, è firmata da "Joh. Graf" e pubblicata a p. 2.

⁶⁹ I titoli riassegnati a queste due immagini, ma riportati esclusivamente su "Il Corriere fotografico", sono rispettivamente: *Gli eleganti disegni di una cristallizzazione a inflorescenza di ghiaccio* e *Le plastiche armoniose bellezze di un'architettura arborea*. È interessante notare l'utilizzo di un linguaggio che attribuisce ai soggetti naturalistici un'evidente valore estetico.

⁷⁰ Redazionale, «*Das Deutsche Lichtbild*». *Annuario del 1927 della fotografia tedesca*, in "Il Corriere fotografico", n. 11, novembre 1927, p. 209. La recensione, pubblicata nella rubrica "I libri nuovi", sottolinea il valore

all'annuario del 1932, a sottolineare infatti come: “Questa rassegna annuale della fotografia tedesca ha saputo conquistarsi in pochi anni un altissimo rango che le viene dall'essere la più copiosa perfetta e precisa esposizione di fotografie che si conosca”. Precisando poi, con un interesse che coinvolge anche l'aspetto grafico e tipografico della pubblicazione, che “gran parte del suo successo è dovuto, crediamo, alla qualità superlativa delle riproduzioni alla quale è affidata, in opere di questo genere, una enorme responsabilità”⁷¹.



Figg. 23-24. “Natura”, n. 7, luglio 1929, pp. 47, 49. Articolo di Antonio Boggeri, *Fotografia moderna*. A sinistra: *Originale e prezioso motivo decorativo ottenuto con un sapiente studio della composizione e dell'illuminazione del quadro* [*Matches and match boxes (fabric design for Stehli Silk Corp., Edward Steichen, 1926)*, da “The Studio”. A destra: *Evidenti intenzioni descrittive delle bellezze plastiche e armoniche di una architettura naturale* [*Das Deutsche Blutbuche, Albert Renger-Patzsch*], da “Das Deutsche Lichtbild”, 1928-1929; *Fotografia eseguita a scopo dimostrativo e istruttivo da un tecnico del macchinario*.

enciclopedico dell'opera tedesca in quanto “permette di dare uno sguardo alla fotografia in tutte le sue applicazioni”.

⁷¹ Antonio Boggeri, *Das Deutsche Lichtbild 1932*, in “Natura”, nn. 11-12, novembre-dicembre 1931, p. 113. Al pregio materico e figurativo dell'annuario tedesco si fa riferimento anche in altri contributi a esso dedicati. In una recensione su “Il Corriere fotografico” del 1929, che non manca di notare come “il complesso delle opere è decisamente intonato al genere «fotografia moderna» e può dare un'idea assai chiara e favorevole delle mèta a cui il nuovo stile può condurre”, si legge ad esempio come “assolutamente superba è poi la presentazione del libro; dalla rilegatura in fine tela grigia a modernissimi schematici fregi bianco-neri, alla carta ed alla stampa delle illustrazioni, che [...] è davvero un portento per l'esattissima resa di tutte le gradazioni e finezze degli originali fotografici”: s.b. [autore non identificato], *Das Deutsche lichtbild*, in “Il Corriere fotografico”, n. 11, novembre 1929, p. 785).

Dall'altro lato, la scelta delle due immagini a soggetto naturalistico inserite nell'articolo del 1929 rappresenta un'ulteriore conferma della conoscenza di Boggeri degli esiti più aggiornati di quella che egli stesso definirà la “scuola scientifica tedesca” – e che include anche le fotografie a soggetto zoologico – esemplare delle “speranze che oggi si nutrono sull'avvenire della fotografia pura, di quella cioè che vuole rappresentarci ciò che essa sola, coi suoi mezzi fisici, può vedere”⁷². La considerazione proviene da un articolo di commento alla seconda *Mostra fotografica internazionale* della Fiera di Milano (1932), in cui l'autore fa riferimento, nello specifico, alla fotografia *Ala di piccola farfalla* del tedesco August Kreyenkamp, tra l'altro pubblicata fra quelle che illustrano il contributo⁷³. L'idea di uno specifico fotografico che si iscrive nella purezza della fotografia naturalistica, intendendo con “fotografia pura o integrale” quella “che chiede soltanto all'ausilio delle sue risorse meccaniche il successo”⁷⁴, viene accolta in Italia già a partire dai primi anni Trenta nei periodici specializzati, in cui i soggetti naturalistici risaltano per raffinatezza compositiva e valore estetico (**cat. 130a, 131a-b**); ma anche nelle riviste di ambiente propriamente scientifico, per esempio con le numerose immagini pubblicate dal fotografo Lando Colombo, specializzato in quel ramo, sul quindicinale di divulgazione “Sapere” (1935-) soprattutto come immagini di copertina dei fascicoli⁷⁵.

⁷² Antonio Boggeri, *La fotografia alla Fiera di Milano*, in “Natura”, n. 5, maggio 1932, p. 48 [*Boggeri 1932, ma il passaggio è stato omissso nel testo riportato in antologia].

⁷³ Boggeri sottolinea la presenza in mostra di altre opere di soggetto naturalistico, che definisce “pezzi di autentico valore fotografico inteso in senso moderno” (*Ibidem*). L'autore, inoltre, fa riferimento alle fotografie di animali anche in un altro articolo, in cui sottolinea come a questo genere di fotografie: “si devono i risultati eccellenti che un gruppo di maestri tedeschi produce instancabilmente. Sono fotografie dove si compie il miracolo di presentare il bello, oltreché il raro e interessante documento [...]. Speriamo dunque che anche da noi presto si vedano i primi felici tentativi coronati da vittoriosi risultati” (A. Boggeri, *Commento*, in “Luci ed ombre”, 1929, p. 12) [*Boggeri 1929c]. Per un approfondimento storiografico sui rapporti fra scienze della vita ed estetica si veda: Andrea Pinotti / Salvatore Tedesco (a cura di), *Estetica e scienze della vita. Morfologia, biologia teoretica, evo-devo*, Milano, Raffaello Cortina, 2013; Elena Canadelli, *Icone organiche. Estetica della natura in Karl Blossfeldt ed Ernst Haeckel*, Milano, Mimesis, 2006.

⁷⁴ *Boggeri 1929c, p. 10.

⁷⁵ Su Colombo, che si dedica anche alla cinematografia, si veda anche quanto scritto sempre da Boggeri in merito al suo film documentario *Vita del baco da seta*. Cfr. Antonio Boggeri, *Arte scienza film*, in “Natura”, n. 5, maggio 1931, pp. 41-44. Diverse sono, in ogni caso, le recensioni dedicate a volumi di tema naturalistico presenti sui periodici italiani. Tra i contributi usciti su “Natura” si veda, ad esempio: Redazionale, [*Die Pflanze als Lebewesen* di Fuhrmann], in “Natura”, n. 4, aprile 1931, p. 79. In quest'ultima recensione, si legge a proposito di questo genere di pubblicazioni: “L'elenco bibliografico dei volumi pregevolissimi dedicati alle raccolte di fotografie di eccezione si arricchisce continuamente. Per merito di coraggiosi editori stranieri, i tedeschi in prima fila, vengono in luce capolavori di genialità [...]. L'infinitamente modesto del mondo vegetale, il comune, l'abbandonato dal

La pubblicazione nel 1928 di due volumi cardinali della storia della fotografia internazionale come *Die Welt ist Schön* dello stesso Renger-Patzsch e *Urformen der Kunst* di Karl Blossfeldt⁷⁶ aveva effettivamente stimolato la possibilità di partecipare a un dibattito che in Germania si riconosceva nella più ampia tendenza artistica della Nuova oggettività (*Neue Sachlichkeit*) e come reazione al linguaggio espressionista e astratto in favore di un ritorno alla raffigurazione oggettiva della realtà⁷⁷. Le opere di Renger-Patzsch e Blossfeldt rappresentano, inoltre, un nuovo riconoscimento del potenziale della fotografia attraverso il formato editoriale del libro fotografico, che in quegli anni iniziava a diffondersi con un impulso fino ad allora senza precedenti. Entrambe le opere, poi, si servono del *medium* fotografico come di un dispositivo ottico in grado di penetrare capillarmente il “mondo” (*Welt*)⁷⁸ e le “forme” (*Formen*) che lo popolano nella dimensione costruita dei paesaggi industriali, delle macchine, degli oggetti quotidiani, e in quella naturale degli elementi vegetali e delle piante, posti sullo stesso piano⁷⁹. Di essi, i due autori restituiscono una traduzione visiva estremamente curata negli aspetti formali e nell’attenzione alla resa dei dettagli, con l’esattezza propria delle

nostro gusto convenzionale, qui lo rivedete isolato, sezionato, ingrandito cento volte, in curiose, strane, fantastiche forme, le quali ricordano e suggeriscono immagini di altri corpi, sostanze, materie, ricreate in una nuova individualità”. Nell’ambito della fotografia zoologica, ma per quanto concerne il contesto editoriale francese, si rimanda inoltre a: Redazionale, [*Bêtes* di Bourdelle e Roule], in “Natura”, n. 10, ottobre 1931, p. 78. Cfr. inoltre: Rud[olf] Zimmermann, *Animal Photography*, in “Das Deutsche Lichtbild”, 1928-29, s.p. [4 pp.].

⁷⁶ Cfr. Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist Schön*, Munchen, Einhorn, 1928; Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, Berlin, E. Wasmuth, 1928.

⁷⁷ Sulla Nuova oggettività in Germania, che fa riferimento al titolo della mostra di pittura organizzata nel 1925 dallo storico dell’arte Gustav Friedrich Hartlaub alla Kunsthalle di Mannheim, si rimanda a: Stephanie Barron / Sabine Eckmann (a cura di), *New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic 1919-1933*, catalogo della mostra (LACMA, 2015), Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 2015. Per un approfondimento sui testi di ambito fotografico: Oliver Lugon (a cura di), *La photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nimes, Editions Jacqueline Chambon, 1997, in particolare pp. 135-207 (*III. La Nouvelle objectivité: “Le monde est beau”*).

⁷⁸ Nel titolo definitivo, che in origine doveva però essere *Die Dinge* (“Le cose”).

⁷⁹ Le cento fotografie del libro di Renger-Patzsch, di soggetti diversi, sono suddivise in sezioni titolate: *Pflanzen, Tiere un menschen, Landschaft, Material, Architektur, Technik, Bunte welt, Symbol*. Su Renger-Patzsch cfr. Ann Wilde / Jürgen Wilde / Thomas Weski (a cura di), *Albert Renger-Patzsch. Photographer of Objectivity*, London, Thames and Hudson, 1997. Dell’autore si veda anche: A. Renger-Patzsch, *Photography and Art*, in Christopher Phillips (a cura di), *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, New York, The Metropolitan Museum of Art-Aperture, 1989, pp. 142-144 [pubblicaz. orig.1929?]. Si segnala, inoltre, la recente mostra *Albert Renger-Patzsch. Frühe bücher*, allestita tra giugno e settembre 2022 alla Pinakothek der Moderne di Monaco di Baviera ma priva di catalogo.

illustrazioni scientifiche portata all'iperbole dall'utilizzo di negativi di grande formato, non conforme alle tendenze del momento. In tal senso, l'imponente materialità del libro di Blossfeldt, interamente dedicato ai dettagli delle piante, presenta fotografie riprodotte a piena pagina che ne accentuano il potente valore estetico e scultoreo, quasi totemico⁸⁰.

I principi estetici della Nuova oggettività tedesca vengono accolti pienamente da un autore come Boggeri, che a essi fa diretto riferimento sempre nel 1929 e ancora sulla rivista "Natura", riconoscendone con chiarezza l'importanza all'interno del discorso sul rinnovamento in senso moderno dei linguaggi fotografici e artistici europei. È proprio a quest'altezza cronologica, d'altra parte, che l'autore avvia una collaborazione con quel periodico illustrato, terreno culturalmente fertile per la definizione e la maturazione della propria concezione teorica:

È che il nostro sguardo può divenire un perspicace obiettivo soltanto con un continuo, sagace, addestramento. Le facoltà di selezione, di accostamento, di ricostruzione, in una parola, di composizione del tema fotografico, sono evidentemente tutte personali e si capisce come sia possibile distinguere a lungo andare un prodotto di un fotografo da un altro, così come si individualizza un'opera di pittura. Da questa evidenza scaturisce il concetto fondamentale della nuova fotografia, concetto che deriva per naturale parentela dal principio informatore di tutta l'arte moderna, che i tedeschi definiscono della "neue Sachlichkeit"⁸¹.

Nel considerare la Nuova oggettività come un imprescindibile indirizzo di metodo da assumere e fare proprio nell'esperienza estetica della nuova fotografia, Boggeri mette nuovamente l'accento sull'importanza che, nell'atto fotografico, assume la potenzialità selettiva e compositiva dello sguardo. Marcatore identitario del linguaggio di chi se ne fa portatore e, al contempo, esito (soggettivo) della sua esperienza visiva, culturale e intellettuale, dalla facoltà di esercizio dello sguardo "praticamente ne deriva che tutto lo sforzo della creazione del fotografo mira a scorgere e distinguere nel soggetto la sua spiccata realtà fotogenica ed a rappresentarla nel suo nudo valore essenziale"⁸². È attraverso la perlustrazione del quotidiano che si attua tramite una nuova "composizione del tema fotografico" che la fotografia moderna, lo afferma anche Pellegrini, "promette di far cadere le bende dai nostri occhi, additandoci la bellezza fin nei più umili e più disadorni degli oggetti che ci

⁸⁰ Su Blossfeldt si veda: Hans Christian Adam (a cura di), *Karl Blossfeldt. The Complete Published Work*, Köln, Taschen, 2014.

⁸¹ A. B. [Antonio Boggeri], *La fotografia dei dilettanti*, in "Natura", n. 9, settembre 1929, p. 57.

⁸² *Ibidem*.

circondano”⁸³. Con lo scopo di raggiungere, attraverso la mediazione dell’immagine fotografica, quella forma di purezza estetica che per Renger-Patzsch e Blossfeldt bisogna ricercare nell’essenzialità delle forme degli elementi naturali e del costruito: “si deve essere sempre, in ogni momento e in ogni circostanza – aggiunge Mario Bellavista – profondi e intimi osservatori della Natura nelle sue manifestazioni, dalle più grandiose alle più umili (quanta bellezza c’è nelle piccole cose!)”⁸⁴.

In Italia, il pensiero estetico di Renger-Patzsch, ma naturalmente pure le sue fotografie, si diffondono infatti in Italia non solo grazie alla loro pubblicazione sui periodici nazionali già a partire dal 1925⁸⁵, ma anche, e parallelamente, grazie alla circolazione delle riviste tedesche, tramite le quali il linguaggio dell’autore viene conosciuto e in qualche modo assimilato⁸⁶. Anche il lavoro pionieristico di Blossfeldt, che tenta di definire, d’accordo con quanto sostenuto

⁸³ *Pellegrini 1933b, p. 106. Il concetto viene chiarito dall’autore anche in *Pellegrini 1933a, p. 17: “Con lo zelo dei neofiti, con la passione e l’entusiasmo dell’esploratore in cerca di nuovi paesi e di visioni nuove, i fotografi hanno volto l’occhio scrutatore della loro «camera» nei più riposti angoli della natura; e dalle cose più umili, dalle situazioni più semplici ed apparentemente più insignificanti, dai punti di vista più illogici e meno consueti, hanno tratto immagini così vive e sorprendenti, da fissare simpaticamente l’attenzione del pubblico”.

⁸⁴ *Bellavista 1935, p. 5. Il passaggio riprende quanto scritto precedentemente in uno dei *Concetti per fotografi moderni*: “Cercate la bellezza spontanea tanto nelle grandi quanto nelle piccole cose. Spesso ricercatela ai **margini** delle cose. Nei più piccoli e umili particolari esistono bellezze impensate che sfuggono all’occhio superficiale del fotografo comune” (*Bellavista 1934-1936, concetto 28, grassetto nell’originale). Si veda anche M. Bellavista, *Fotografia: vibrazione di luce e di spirito*, cit.

⁸⁵ Si veda la fotografia dal titolo *Gelo* pubblicata in “Photo-Ars”, n. 34, ottobre 1925, s.p. (tavola fuori testo), presente altresì tra quelle che compongono il libro *Die Welt ist schön* (cit., p. 85). Nel 1931, quattro fotografie di Renger-Patzsch, due delle quali tratte da quel volume, vengono pubblicate sul numero di dicembre de “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”. Nel 1937, inoltre, il fotografo tedesco espone quattro opere al *Quinto Salone internazionale* di Torino.

⁸⁶ Fra le riviste tedesche che accolgono l’opera di Renger-Patzsch e che circolano regolarmente in Italia vi è, oltre al già citato annuario “Das Deutsche Lichtbild”, il “Deutscher Kamera Almanach” (1905-1941), certamente noto già a partire dal 1925. Cfr. c.s. [autore non identificato], «*Deutscher Kamera Almanach 1925*», in “Il Corriere fotografico”, n. 12, dicembre 1925, p. 186). Tra il 1923 e il 1926 Renger-Patzsch pubblica su questa rivista due articoli illustrati dedicati allo studio fotografico delle piante (cfr. A. Renger-Patzsch, *Pflanzenaufnahmen*, in “Deutscher Kamera Almanach”, n. 14, 1923, pp. 49-53 e A. Renger-Patzsch, *Photographische Studien im Pflanzenreich*, in “Deutscher Kamera Almanach”, n. 17, 1926, pp. 137-141). Nel 1924, inoltre, il fotografo consacra a questo stesso tema i volumi *Die Welt der Pflanze. Band 1, Orchideen* e *Die Welt der Pflanze. Band 2, Crassula* (Albert Renger-Patzsch / Ernst Fuhrmann, *Die Welt der Pflanze. Bd. 2, Crassula*, Berlin, Auriga-Verlag, 1924).

da Elena Canadelli, un concetto complesso e stratificato di “estetica della natura”⁸⁷, è certamente noto nell’ambiente culturale italiano. Come sottolinea la studiosa, tra la fine dell’Ottocento e i primi del Novecento in Germania, il tema della relazione fra arte e natura trova spazio in un contesto filosofico ed estetico in cui “l’aspirazione a comprendere il vivente da parte degli scienziati si ricollegerebbe anche all’impulso artistico e imitativo”⁸⁸. Sull’opera dell’autore tedesco si era poi pronunciato lo stesso Walter Benjamin in *Novità sui fiori*, il primo contributo che egli dedicava, in forma di recensione, interamente al tema fotografico, in cui sottolineava come: “Chi ha realizzato tale raccolta di fotografie di piante è uno in gamba. In quella grande revisione dell’inventario percettivo che cambierà ancora e in modo imprevedibile la nostra immagine del mondo egli ha fatto la sua parte”⁸⁹.

A commentare, su “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia” (**fig. 25**), le soluzioni visive adottate da Blossfeldt per le 120 tavole del volume *Wundergarten der Natur* (1932)⁹⁰, che segue alla pubblicazione di *Unformen der Kunst*, è il medico e professore Ernesto Bertarelli, noto per le numerose attività svolte nel corso della sua carriera, tra cui la presidenza della casa editrice Hoepli e la direzione della rivista “Sapere”, con la quale collabora attivamente già a partire dalla sua fondazione nel 1935. Dal suo punto di vista, il fotografo tedesco è:

uno dei maghi che sa scoprire nelle foglie più umili, nei fiori più modesti, il segreto estetico. Il suo “Wundergarten der Natur” è un altro superbo documento del come si possa strappare alla natura il suo segreto, rivelando con mezzi semplicissimi, che fanno soltanto in apparenza di artificio, meraviglie inattese⁹¹.

E prosegue poi l’autore, sottolineando il valore pedagogico di quell’opera: “È veramente un peccato che i suoi mirabili documenti non possano (a cagione del loro formato e del loro costo) andare per le mani di tutti, perché difficilmente si potrebbe pensare ad una più utile lezione

⁸⁷ Elena Canadelli 2003, *Forme artistiche della natura. Ernst Haeckel e Kark Blossfeldt*, in “Itinera”, aprile 2003, p. 2.

⁸⁸ Ivi, p. 1.

⁸⁹ Walter Benjamin, *Novità sui fiori*, in *Walter Benjamin. Opere complete. III. Scritti 1928-1929*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Torino, Einaudi, 2010 [ed. orig. tedesca 1928], p. 174.

⁹⁰ Karl Blossfeldt, *Wundergarten der Natur*, Berlin, Kunstwissenschaft, 1932.

⁹¹ Ernesto Bertarelli, *Realtà ed artifici dell’estetica della natura*, in “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, n. 5, maggio 1933, pp. 84-85 [*Bertarelli 1933]. Per la biografia dell’autore cfr. *Ernesto Bertarelli nell’80° anno d’età. Cenni biografici*, Milano, Tip. U. Allegretti di Campi, 1953.

educativa⁹². Su questo punto, d'altra parte, è bene ricordare come il genere figurativo sviluppato da Blossfeldt, che ne rivendica il portato eminentemente artistico, era già stato sperimentato, per scopi scientifici e pedagogici, dai grandi stabilimenti ottocenteschi come Alinari, ma anche Adolphe Braun e Charles Aubry⁹³.

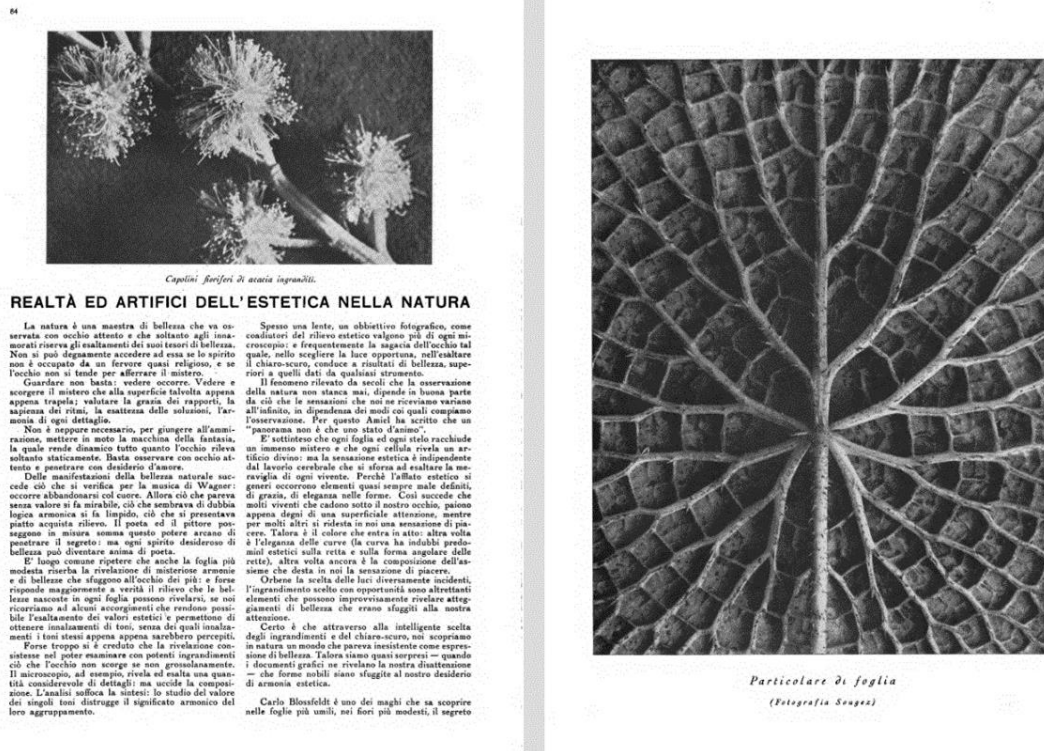


Fig. 25. “La Rivista illustrata del popolo d’Italia”, n. 5, maggio 1933, p. 84. Articolo di Ernesto Bertarelli, *Realità ed artifici dell'estetica nella natura*. A destra: Emmanuel Sougez, *Particolare di foglia* (tavola fuori testo).

Il peculiare punto di osservazione di Bertarelli, finora mai oggetto di approfondimento negli studi storiografici sugli anni in esame, risulta di rilevante importanza anche in relazione alla formazione e alle competenze dell'autore in un campo che è quello propriamente scientifico. In ogni caso, già nei primissimi anni Trenta, egli si propone come uno dei maggiori conoscitori della cultura fotografica tedesca legata ai temi del naturalismo, che traghetta, interpretandone le istanze e i principi estetici, nel dibattito italiano moderno:

Bisogna convenire che la fotografia coi mezzi moderni di applicazione permette in questo campo una raccolta mirabile di elementi di bellezza. Dettagli e contrasti che l'occhio privo di armi

⁹² *Ibidem*. L'articolo è illustrato con due fotografie di soggetti vegetali e floreali, che non provengono però dal libro di Blossfeldt. All'opera di Blossfeldt si fa comunque riferimento anche nel già citato Redazionale, [*Die Pflanze als Lebewesen* di Fuhrmann], cit.

⁹³ Cfr. Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Gli Alinari*, Firenze, Alinari, 2003, p. 409.

opportune non sapeva raccogliere, assumono valore nuovi. Un filo d'erba, una ingenua pannocchia di granoturco, un cirro semplicissimo, si presentano d'improvviso come opere d'arte. Il giuoco e la varietà degli elementi che si possono rivelare con alcuni accorgimenti della tecnica fotografica, costituiscono una reale sorpresa anche per coloro i quali sanno a priori che in ogni manifestazione della natura si riscontrano divini accorgimenti⁹⁴.

Cogliendo l'attuazione di quell'aspirazione scientifica a comprendere il vivente tramite la creazione artistica (e in questo caso fotografica) di cui parla Canadelli, lo scienziato mette in luce la capacità del *medium* fotografico di "presentare" i soggetti naturalistici "come opere d'arte" attraverso le peculiarità del suo stesso linguaggio. Lo spiega bene in un altro passaggio, in cui fa anche diretto riferimento ad alcuni autori e interpreti di questi temi in fotografia:

Wolff, Bartels, Dohe e altri in Germania hanno formato un vero e proprio gruppo di artisti, i quali vanno alla ricerca di questi piccoli segreti della natura. Si è osservato che il risultato di commozione estetica è in buona parte legato ad un artificio fotografico: e cioè la scelta dell'opportuno ingrandimento e la sapiente valutazione del chiaroscuro⁹⁵.

Da una prospettiva che conferma, fra le altre cose, l'importanza delle riviste non specializzate come fonti primarie per lo studio della cultura fotografica italiana degli anni Trenta, oltre che l'inedito tessuto di relazioni che il panorama italiano costruisce con i modelli transnazionali, Bertarelli si muove nell'ambito a lui caro delle scienze naturali per definire la fotografia nei termini di un oggetto culturale moderno. E, ancora, come uno strumento di conoscenza e di "educazione estetica"⁹⁶ in grado, anche nella dimensione del libro fotografico,

⁹⁴ Ernesto Bertarelli, *Alla ricerca della bellezza nel mondo naturale*, in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 12, dicembre 1931, p. 82 [*Bertarelli 1931].

⁹⁵ Ivi, p. 83. L'articolo è illustrato da tre fotografie, una a firma Niccolini (con molta probabilità Raimondo) e le altre due, a tema floreale, di Paul Wolff. Quest'ultimo può considerarsi il fotografo tedesco più noto negli ambienti fotografici italiani sia per la circolazione di un elevato numero di sue fotografie sulle riviste nazionali e internazionali diffuse nel nostro paese, sia per la pubblicazione di libri fotografici segnalati e recensiti sui periodici italiani. Bertarelli citerà il lavoro di Karl Otto Bartels anche in un altro articolo del 1934, riferendosi al volume *Belaushtes Leben* (cfr. Karl Otto Bartels, *Belaushtes Leben*, Berlin-Lichterfelde, Bermühler, 1933) come a "uno dei più notevoli saggi di questo genere apparsi negli ultimi due anni" (Ernesto Bertarelli, *Educazione estetica e amore alla natura*, in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 5, maggio 1934, pp. 86-87). Sempre di Bertarelli, ma in relazione alla fotografia zoologica, si veda: *Fauna e fotografia*, in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 10, ottobre 1931, pp. 77-79.

⁹⁶ Ernesto Bertarelli, *Alla ricerca della bellezza nel mondo naturale*, in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 12, dicembre 1931, p. 83 [*Bertarelli 1931]. L'espressione viene citata anche nel titolo di E. Bertarelli, *Educazione estetica e amore alla natura*, cit.

di “parlare all’occhio, attraverso le immagini [...], così che dall’amore per l’illustrazione si possa giungere all’amore per le cose vive”⁹⁷.

2.3.1. Usi moderni della fotografia

Il tema dei soggetti moderni, di cui finora si è tentato di problematizzare gli addentellati, si interseca con quello che possiamo denominare degli usi moderni della fotografia, ovvero delle soluzioni tecnologiche e tecniche (dunque linguistiche) che consentono al *medium* fotografico di definirsi pienamente in merito al suo specifico. In uno degli ultimi *Concetti per fotografi moderni* (il n. 42), Mario Bellavista pone a tal proposito a chi legge due questioni di particolare interesse:

Quale altra scienza, quale diversa arte è in grado di vantare l’universalità di applicazioni come la Fotografia moderna? Quale altra diversa sintesi di risultati e di applicazioni potrebbero comporre un più fulgido poema glorificatore dello Scienziato benemerito?⁹⁸.

Nel far convivere significativamente sullo stesso piano argomentativo i settori della scienza e dell’arte in merito alla definizione della fotografia, Bellavista sviluppa una serie di considerazioni in effetti ampiamente dibattute anche in Italia già dalla seconda metà dell’Ottocento, con il riconoscimento, in pieno clima positivista, della capacità del *medium* fotografico di affermarsi, come spiega Paolo Costantini: “sia come potenziamento dell’«imperfetto» organo della vista per penetrare nelle oscurità del reale, che, e in modo sempre più rilevante, per la sua ormai irrinunciabile capacità di registrare le diverse informazioni che l’esperienza non è in grado di afferrare durante l’osservazione dei fenomeni naturali”⁹⁹. Alle questioni qui riportate, Bellavista antepone una panoramica dei numerosi ambiti di sperimentazione tecnico-scientifica – dalla radiografia alla micrografia, dalla

⁹⁷ *Bertarelli 1931, p. 82.

⁹⁸ *Bellavista 1934-1936, concetto 42.

⁹⁹ Paolo Costantini, «Vedere» e «far vedere»: la fotografia e le sue applicazioni, in Italo Zannier / Paolo Costantini (a cura di), *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia (1839-1949)*, Milano, Franco Angeli, 1985, p. 173. In merito alle applicazioni della fotografia in campo scientifico si rimanda più ampiamente, e nell’ambito storiografico internazionale, a: Kelley Wilder, *Photography and Science*, London, Reaktion Books, 2009; Jennifer Tucker, *Photography and the Making of Modern Science*, in Gil Pasternak (a cura di), *The Handbook of Photography Studies*, London-New York, Bloomsbury Visual Arts, 2020, pp. 235-254.

fotografia astronomica alla fotogrammetria, dalla cinematografia alla radiotelegrafia¹⁰⁰ – che, attraverso l'utilizzo del *medium* fotografico, trovano il più fecondo terreno di sviluppo per, nelle parole di Moholy-Nagy: “estendere a scopi produttivi quegli apparati (mezzi) finora usati solo a fini riproduttivi”¹⁰¹, intendendo la “produzione (creatività produttiva) [ciò che] serve soprattutto allo sviluppo dell'uomo”¹⁰². La fotografia viene dunque consacrata nel suo valore di strumento universale, ovvero capace di ricorrere a una gamma potenzialmente infinita di applicazioni, e di *medium* in grado di definirsi anche nella relazione con altri ambiti del sapere e della pratica conoscitiva. Essa si costituisce, cioè, come un generatore di soluzioni sperimentative che non si limita “all'esteriorità delle cose riproducibili”¹⁰³, ma che interviene sul piano della realtà visibile e invisibile ampliando lo spettro delle possibilità percettive attraverso “risultati che sembrano destinati a turbare e scuotere le basi della nostra conoscenza”¹⁰⁴. Così avviene, per Antonio Boggeri, con particolari tecniche fotografiche “come la solarizzazione, la copia negativa, il fotogramma [in cui] la tecnica stessa si innalza sino a idealizzarsi”¹⁰⁵, come evidenzia in un contributo pubblicato nel 1934 su “Campo grafico” che illustra con un ritratto femminile solarizzato e la più nota opera di grafica pubblicitaria *L'Uovo di Colombo*, realizzati entrambi dal suo Studio¹⁰⁶.

È mediante la fotografia, che nel riconoscimento del proprio specifico si impone come complesso dispositivo epistemologico dell'esperienza del reale, che è dunque fattivamente pensabile di poter penetrare l'oscurità (tramite la tecnica infrarossa), risalire alla “composizione fisico-chimica dei corpi” (con la spettrografia), ritrarre “esseri lontani che non si sentono

¹⁰⁰ Nel commento, Bellavista fa riferimento anche alla radiotelegrafia e alla televisione. In particolare, i primi contributi sulle riviste italiane dedicati a quest'ultimo apparecchio, che inizia a diffondersi dopo la Seconda guerra mondiale e più ampiamente a partire dagli anni Cinquanta, risalgono proprio agli anni Trenta. Alla fotomicrografia, ovvero alla pratica di “fotografare l'infinitamente piccolo”, l'autore aveva fatto un breve accenno anche in *Bellavista 1934-1936, concetto 35.

¹⁰¹ L. Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, cit., p. 28.

¹⁰² *Ibidem*. “Io mi sono occupato di questo – precisa Moholy-Nagy – in due campi: nel grammofono e nella fotografia. Lo stesso è pensabile naturalmente anche a proposito di altri mezzi di riproduzione”. L'apparato illustrativo di *Malarei, Photographie, Film* comprende, fra le altre cose, anche riproduzioni di microfotografie, fotografie astronomiche e radiografie.

¹⁰³ *Bellavista 1934-1936, concetto 42.

¹⁰⁴ Antonio Boggeri, *Lettera di Antonio Boggeri ad Attilio Rossi*, in “Campo grafico”, n. 12, dicembre 1934, p. 271 [*Boggeri 1934].

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *L'Uovo di Colombo*, in particolare, viene utilizzata come immagine di copertina dell'opuscolo promozionale dello Studio Boggeri per il 1933-1937.

veduti” (con l’utilizzo del teleobiettivo); o, ancora, “moltiplicare all’infinito con incredibile rapidità le belle immagini fotografiche” (attraverso i processi fotomeccanici)¹⁰⁷. Sebbene questi temi non entrino per la prima volta nel dibattito fotografico negli anni in esame, ma ne siano già evidentemente parte da decenni – si pensi anche alle applicazioni della fotografia in ambito microscopico, di cui in Italia le prime pubblicazioni risalgono agli anni Ottanta dell’Ottocento¹⁰⁸ –, la funzionalità di queste idee solleva delle riflessioni sulla loro efficacia nel tempo e fino in epoca moderna. Se, da un lato, infatti, i progressi tecnologici individuano nuovi territori di sviluppo della fotografia in ambito tecnico, dall’altro, in senso propriamente artistico ed estetico, la possibilità del *medium* fotografico di creare un’esperienza inedita della visione si lega a quell’ambiguità della “verità fotografica”¹⁰⁹ che ne ha caratterizzato la natura sin dalla sua nascita. Antonio Boggeri parla in questi termini facendo riferimento all’obiettivo, protesi oculare che “vittoriosamente capisce e rivela”, risignificando le implicazioni stesse dell’atto del guardare se mediato da un apparato ottico-meccanico e riformulando i rapporti tra chi osserva e il mondo osservato. L’obiettivo, argomenta con lucidità l’autore:

compie in questo caso una reale funzione di creatore quando, per suo mezzo, o con l’ausilio del microscopio, dei raggi X, o anche alterando i rapporti normali che intercedono fra noi e le cose che ci circondano, entra in sfere ignorate. Ma queste immagini non saprebbero che stupirci, se non vi scopriremmo, all’infuori dell’interesse scientifico e naturalistico, quelle particolari bellezze

¹⁰⁷ *Bellavista 1934-1936, concetto 42.

¹⁰⁸ Si veda: Luigi Guaita, *La microfotografia applicata all’anatomia patologica oculare*, Pavia, Bizzoni, 1882; Giorgio Roster, *Manuale di fotomicrografia. Apparecchi e modo di operare*, Firenze, Loescher & Seeber, 1892. Per un elenco esaustivo dei volumi pubblicati in Italia tra 1839 e 1949 relativi anche alle applicazioni della fotografia in altri ambiti della ricerca scientifica, si rimanda a: Paolo Costantini (a cura di), *Regesto bibliografico*, in I. Zannier / P. Costantini (a cura di), *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia*, cit., pp. 319-350.

¹⁰⁹ P. Costantini, «Vedere» e «far vedere»: la fotografia e le sue applicazioni, cit., 175.

di armonia e di ritmo architettonico che ne fanno degli esemplari superiori, rispondenti agli ideali estetici insiti nel nostro gusto¹¹⁰.

In un esercizio retorico che pone la fotografia al centro di un confronto fra arte e scienza, considerando il rapporto con la prima come l'esito del tutto moderno delle interazioni con la seconda, il discorso di Boggeri del 1929 si interseca a quello di Bellavista del 1936. Da questa prospettiva, dunque, la fotografia, più di ogni altra forma d'arte, vuole superare e arricchire in termini conoscitivi i risultati puramente sperimentali della scienza, proponendosi come elemento generativo e creativo di processi che assumono al contempo interesse empirico ed estetico e rivendicando esplicitamente questo procedimento. Nel contesto delle riviste, eccellerà in questo senso un periodico di divulgazione scientifica come "Sapere" (1935-), sul quale, tra l'altro, pubblicano le proprie fotografie, di soggetti vari e non esclusivamente legati all'ambito naturalistico, alcuni fra i protagonisti più autorevoli del modernismo italiano come Stefano Bricarelli, Achille Bologna e Bruno Stefani (**cat. 34b, 76, 78a**)¹¹¹.

Un altro aspetto richiamato da Bellavista nel suo *Concetto* n. 42 riguarda, poi, quello che abbiamo riconosciuto come il carattere universale ed enciclopedico della fotografia moderna,

¹¹⁰ Antonio Boggeri, *La fotografia alla Fiera di Milano*, cit., pp. 45-46 [*Boggeri 1932]. Boggeri fa riferimento al tema delle applicazioni fotografiche nell'ambito delle sperimentazioni scientifiche anche nel contributo *Fotografia moderna* del 1929 (*Boggeri 1929a): "Ma l'obiettivo fortunatamente ha cominciato a mirare oltre ed a spaziare nella volta celeste, o a fissarsi nel regno degli animali inferiori ricchi di aspetti meravigliosi (come quelli della flora finalmente osservati con occhio più indagatore), a tramandarci le configurazioni decorative dei microrganismi. Seguendo questo indirizzo di ricerche appassionate è naturale che ci si debba attendere mirabilia specialmente se l'esecuzione delle fotografie sarà all'altezza del soggetto e s'adeguerà ad esso". Fra queste applicazioni, l'autore include anche la fotografia aerea, "per spiegare la rivoluzione avvenuta repentinamente nella scelta del così detto punto di vista [che ha rivelato] prospettive meravigliosamente nuove". Nel *Commento* all'annuario "Luci ed Ombre" del 1929, Boggeri raggruppa più ampiamente questo genere di fotografie – includendovi le fotografie aeree, ma anche le fotografie subacquee, microscopiche e cosmiche – sotto la definizione di "fotografie specializzate" [*Boggeri 1929c, p. 13].

¹¹¹ Fra i numerosi contributi illustrati dedicati alle applicazioni fotografiche nell'ambito delle sperimentazioni scientifiche e pubblicati su "Sapere" si rimanda, solo a titolo d'esempio, a: P. Cucchetti, *Modernissime applicazioni della fotografia*, in "Sapere", n. 29, marzo 1936, pp. 142-145 (uscito anche su "Rassegna fotografica e cinematografica", n. 7, luglio 1937, pp. 13-16). Sulla microscopia si veda, inoltre: Edgardo Baldi, *Meraviglie della microscopia. Sotto il pelo dell'acqua*, in "Sapere", n. 63, agosto 1937, pp. 78-80. Dello stesso autore cfr. *Microcosmo. Cento tavole di vita invisibile*, Milano, Hoepli, 1939. Per un approfondimento sulle relazioni tra ricerca scientifica e pratica fotografica soprattutto nell'ambito della microscopia ottica e per un affondo sulla rivista "Sapere" (1935-) si veda: Alessandro Ferraro, *Tra ricerca dell'invisibile, microscopi e astrazione: influenza delle immagini tecnico scientifiche sulle rappresentazioni artistiche*, in "Annali online di Unife. Sezione di lettere", vol. XVII, 2022, pp. 229-256.

adottando il medesimo punto di osservazione attraverso il quale, in riferimento al contesto europeo, Matthew S. Witkovsky legge l'opera di due autori come László Moholy-Nagy e Albert Renger-Patzsch. Proprio in merito a quest'ultimo, lo studioso specifica infatti come egli “stressed the ability of photography, when properly practiced, to grant viewers a feeling of existential presence [...]. That encyclopedic potential, which gave Renger licence to photograph any scene, for any purpose, also elevated his particular approach to the status of a general model of ‘new photography’”¹¹². La lettura in senso enciclopedico suggerita da Witkovsky del volume *Malerei Fotografie Film* di Moholy-Nagy, inoltre, si dirige soprattutto verso la determinazione del ruolo omnicomprensivo ed epistemologico che la fotografia assume nella complessità del mondo moderno. Nel contesto italiano dei primi anni Trenta, questo concetto è ben argomentato da Gio Ponti nel suo celebre *Discorso sull'arte fotografica* (1932), affermando l'esistenza di una realtà del tutto propria, la “realtà fotografica”, fondamento stesso di un perenne processo di disvelamento delle cose del mondo diversamente invisibili:

Ecco adunque addirittura un'altra realtà per noi, la realtà fotografica; essa ormai ci è abituale: è la realtà della veduta fotografica che attraversa i corpi (raggi X), che avvicina in mostruosi ingrandimenti le cose, che raggiunge con la telefotografia esseri che «non si sentono guardati». La fotografia ci ha reso naturali tutte queste immagini: essa le va senza posa moltiplicando, isolando, frugando, deformando; essa è un elemento ormai essenziale alla nostra conoscenza, un elemento formatore di essa: senza di essa torneremmo non solo in una cecità di molti aspetti delle cose, ma addirittura in una cecità di molte cose¹¹³.

Nel definire pienamente il concetto di Nuova visione come “un'altra realtà” a cui si accede attraverso il *medium* rivelatore dell'occhio artificiale, una vista che determina nuovi processi di conoscenza, Ponti, in testa al dibattito teorico italiano sul tema, assimila le riflessioni sull'estetica fotografica contemporanea europea e le interpreta in un sistema di pensiero altrettanto elaborato. Come scriveva, d'altra parte, il critico francese Waldemar George nell'introduzione all'annuario *Photographie* pubblicato da “Arts et Métiers Graphiques” nel 1930, che saggiamente titolava *Photographie vision du monde*: “Le mécanisme de la

¹¹² Matthew S. Witkovsky (a cura di), *Foto Modernity in Central Europe 1918-1945*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 2007), London, Thames & Hudson, 2007, p. 108.

¹¹³ Gio Ponti, *Discorso sull'arte fotografica*, in “Domus”, n. 5, maggio 1932, p. 287 [*Ponti 1932b].

photographie permet de fixer, de transmettre des images. Mais ce mécanisme est la mise en pratique d'une idée, d'une conception du monde" ¹¹⁴.

2.4. Un "universo che era chiuso alla nostra vista": la visione moderna

Il *Discorso sull'arte fotografica* pubblicato da Gio Ponti nel 1932, dapprima nel fascicolo pilota della rivista "Fotografia", poi nel numero di maggio di "Domus", e in entrambi i casi corredato di sette fotografie di Guido Pellegrini¹¹⁵, rappresenta, come è già stato in parte riconosciuto dalla storiografia¹¹⁶, una fonte preziosa per comprendere in che modo, nei primissimi anni Trenta, le riflessioni europee sulla Nuova visione siano state recepite ed elaborate in ambito nazionale.

Nel primo paragrafo del testo, Ponti ribadisce il superamento del dibattito sul rapporto tra fotografia e pittura, risolvendolo in termini dissociativi¹¹⁷. Se la pittura, "che è sintesi", è "l'arte di «creare» le immagini", la fotografia, che è "documento", è "l'arte di «vedere» le immagini: se "l'una è vista pura; l'altra è visione"¹¹⁸. Rafforzando un assunto che si era imposto, per certi versi, sin dalle origini della fotografia, ma tracciando una differenza netta tra il linguaggio pittorico e quello fotografico, l'autore identifica quest'ultimo nei termini di un complesso *medium* metavisivo, che "ci dà addirittura una «vista» ulteriore; una vista astratta, mediata,

¹¹⁴ Waldemar George, *Photographie vision du monde*, in *Photographie*, "Arts et métiers graphiques", 1930, p. 5. Al volume si fa riferimento anche sulle pagine di "Natura": Redazionale, *Segnaliamo ai nostri lettori la rassegna moderna...*, in "Natura", n. 9, settembre 1930, p. 86. L'annuario, costituito da 130 tavole fotografiche riunite con la collaborazione di Emmanuel Sougez, è il primo di una serie di pubblicazioni che usciranno ogni anno sempre con lo stesso titolo (*Photographie*) per le edizioni "Arts et métiers graphiques".

¹¹⁵ Tutte titolate, sono di soggetti e generi vari (paesaggio, soggetti naturalistici, fotografie pubblicitarie, etc.). Tra di esse è presente anche una fotografia dal titolo *Raggi x*.

¹¹⁶ Si veda, soprattutto: Antonella Pelizzari, *Gio Ponti, "Discorso sull'arte fotografica" (1932)*, in "Visual Resources", vol. 27, n. 2, 2011, pp. 146-153. Al contrario, il contributo di Ponti non è mai citato nell'antologia di Zannier e Costantini del 1985. Sui rapporti tra Ponti e la fotografia, e nello specifico la fotografia d'architettura, in una rivista come "Domus" fino agli anni Settanta cfr. Luigi Spinelli, *La fotografia e le riviste italiane di architettura: la "Domus" di Gio Ponti*, in Maria Antonietta Crippa / Ferdinando Zanzottera (a cura di), *Fotografia per l'architettura del XX secolo in Italia. Costruzione della storia, progetto, cantiere*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2017, pp. 146-159. Il contributo dedica anche un breve paragrafo al *Discorso*.

¹¹⁷ Il *Discorso sull'arte fotografica* è diviso in due parti distinte, rispettivamente dal titolo *Fotografia e pittura e Nuova realtà fotografica*.

¹¹⁸ *Ponti 1932b, p. 285.

composta, una vista che a nostra volta «vediamo»; una *vista* indipendente, autonoma, che moltiplica, isola la cosa o il movimento veduti, che li frammenta e nel tempo stesso li fissa”¹¹⁹. Se la ‘vista fotografica’ ha proprietà e leggi proprie, in grado di dare nuovi significati ai soggetti osservati attraverso processi di frammentazione, la sua autenticità si attesta, come Ponti spiegherà nella conclusione al secondo paragrafo del suo testo, nel dominio esclusivo di un “vero” che è propriamente quello della “realtà fotografica”:

Non dunque la fotografia deve perseguire il nostro vero soltanto o un tempismo perfetto negli aspetti culminanti del movimento, il che è già arte raggiungere con essa; ma, libera nella sua implacabilità, essa deve perseguire e rappresentarci il *suo* vero, quello che solo attraverso di essa noi percepiamo, che è nascosto alla diretta percezione dei nostri sensi¹²⁰.

Nelle riflessioni coeve sulla nuova estetica fotografica, d’altra parte, il dibattito sui rapporti tra fotografia e pittura è comunque affrontato solo in minima parte, ma eventualmente nei termini di una sua definitiva emarginazione come fondamento stesso del rinnovamento moderno, riconoscendo la prima come “una manifestazione artistica a sé, che ha ispirazione, mezzi, scopi, unicamente e squisitamente suoi”¹²¹. In tali termini, appunto, si esprime in più occasioni anche Guido Pellegrini, per il quale il riferimento al valore pittorico della fotografia in epoca moderna “perpetua nell’idea di tanti il concetto falso ed ingiusto di una correlazione non desiderata fra pittura e «nuova fotografia»”¹²². L’autore, che si pone a difesa dello specifico fotografico come fondamento dell’estetica moderna, discute in questo senso il rapporto tra modernità e tradizione (o classicità) proprio nei termini di un totale riconoscimento della fotografia come arte al di fuori di ogni necessario tentativo di confronto con il linguaggio pittorico:

Noi non neghiamo affatto i «talora magistrali» risultati cui la fotografia artistica «classica» è giunta; ma non si può onestamente negare che il ricorrere, come si è fatto fino ad ora, per far dell’arte fotografica, ai dettami dell’arte pittorica; [...] non insegnargli [al fotografo] a conoscere tutte le prerogative sostanziali che sono unicamente e squisitamente fotografiche, e che possono esse ed esse sole dare all’artista «in fieri» il modo di raggiungere veramente un risultato

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ Ivi, p. 288. Corsivo nell’originale.

¹²¹ Guido Pellegrini, *La figura nel paesaggio*, in “Progresso fotografico”, n. 1, gennaio 1933, p. 6.

¹²² Guido Pellegrini, *L’estetica moderna della fotografia*, in “Galleria”, n. 1, gennaio 1935, p. 14 [*Pellegrini 1935a].

tipicamente fotografico; è proprio un volere incoscientemente falsare tutte le peculiari caratteristiche dell'arte, è proprio un voler degradare la fine e distinta arte nostra¹²³.

La posizione di Pellegrini è ancor più netta in un altro articolo da includersi all'interno del dibattito sulla fotografia a colori, che inizia a profilarsi sulle riviste a partire dalla seconda metà degli anni Trenta, a seguito dell'immissione nel mercato delle innovative pellicole Agfacolor¹²⁴. Nell'apostrofare i detrattori del colore, l'autore respinge la questione senza mezzi termini, asserendo come il linguaggio fotografico e quello pittorico non possano essere valutati sullo stesso piano argomentativo, né posti in dialogo alcuno:

Tutte le accuse restanti, poi, ed i pronostici non lieti hanno origine dall'eterno malinteso, che per tanti anni ha nociuto alla fotografia e che noi nella nostra ininterrotta propaganda non ci siamo mai stancati di contribuire a dissipare: quello, cioè, del paragone idiota della fotografia alla pittura. Oggi finalmente si va comprendendo sempre più che il paragone non regge¹²⁵.

Al di là delle considerazioni sui rapporti tra fotografia e pittura, che il testo di Gio Ponti risolve nella prima parte, il *Discorso sull'arte fotografica* pone al centro il tema della visione, una “ricerca ardua e incessante di «vedere»”¹²⁶ al centro di quelle che, alcuni decenni dopo, Giuseppe Turrone riconoscerà con autorevolezza come precipue enunciazioni delle “teorie dello «specifico fotografico»”¹²⁷. E “non si può tracciare un panorama dell'estetica fotografica italiana di ieri e di oggi – aggiunge il critico – senza tenere conto di *Fotografia* della Domus [che] lanciò in quegli anni idee vive, scoprì nuove forze, bandì messaggi e tendenze, fu insomma un «manifesto» di buona cultura italiana”¹²⁸.

¹²³ *Pellegrini 1933b, p. 104. È interessante notare come alcuni interventi di Pellegrini su questo tema vengano pubblicati sulle pagine de “Il Progresso fotografico”, rivista con la quale l'autore inizia a collaborare dal 1933 per la redazione artistica, convenzionalmente legata a un'idea di fotografia più tradizionale e meno incline ad accogliere i rinnovamenti al centro del dibattito estetico moderno. È soprattutto in questo genere di spazi culturali, in ogni caso, che la disputa sui rapporti tra fotografia e pittura rimane ancora aperta.

¹²⁴ Cfr. Alfredo Ornano, *A proposito della fotografia a colori*, in “La Fotografia Leica”, n. 8, giugno 1939, pp. 121-122. Si veda anche la copertina del fascicolo, illustrata con una fotografia a colori dello stesso autore di una *Danzatrice nell'opera Marùf*.

¹²⁵ Guido Pellegrini, *A proposito dei colori*, in “Note fotografiche Agfa”, n. 12, giugno 1937, p. 279 [*Pellegrini 1939b].

¹²⁶ *Ponti 1932b, p. 287.

¹²⁷ G. Turrone, *Nuova fotografia italiana*, cit., p. 10.

¹²⁸ *Ibidem*.

Nell'elaborare le sue riflessioni sulla visione fotografica, Ponti sembra fare riferimento al genere di esperienza visiva che lo storico dell'arte e filosofo Jonathan Friday definirebbe nei termini di "immagine kepleriana", la cui cornice "racchiude una rappresentazione del mondo visto, o più semplicemente, una rappresentazione della visione"¹²⁹. Per lo studioso, l'"immagine kepleriana", che può riferirsi a tutte le tipologie di immagini e non solo a quelle fotografiche, si differenzia da quella che egli denomina "immagine albertiana", una finestra che racchiude un mondo finzionale e simbolico che esaurisce il proprio significato nello spazio stesso delimitato dalla cornice. Nel "rappresentare l'esperienza visiva del mondo reale", per riprendere ancora Friday¹³⁰, l'immagine fotografica, che per Ponti costituisce "gran parte del nostro apprendere visivo", è inoltre capace di decostruire uno degli assiomi filosofici che definiscono i meccanismi alla base della conoscenza intellettuale a partire dalla relazione con l'esperienza sensibile:

Quali e quante cose oggi ci appaiono, quindi sono, soltanto attraverso l'immagine fotografica! L'*aberrazione fotografica è per molte cose la nostra sola realtà*: è per molte cose addirittura la nostra conoscenza, ed è quindi il nostro giudizio. Enorme importanza della fotografia.

Essa è gran parte del nostro apprendere visivo. *Nihil est in intellectu quod non fuerit in sensu*: ma con la fotografia mediato è il senso rispetto alla cosa che entra *in intellectu*¹³¹.

Per prima cosa, il termine "aberrazione", che nella tecnica fotografica fa propriamente riferimento ai difetti del sistema ottico delle lenti, si potrebbe pensare in questa circostanza in un'accezione più ampia, ponendo l'accento sul suo significato letterario di spostamento, deviazione da un principio o una norma, metaforicamente alla base degli assunti estetici della fotografia moderna. In secondo luogo, partendo dall'assioma peripatetico (che letteralmente si traduce con "niente è nell'intelletto, che prima non sia stato nei sensi") per formulare una definizione di fotografia valida sul piano estetico, Ponti arricchisce le considerazioni elaborate fino a quel momento nell'ambito della teoria fotografica europea e internazionale almeno in due sensi. Da una parte, complicando la relazione tra senso e intelletto e considerando il primo come l'esito di un processo di mediazione avviato dalla fotografia, egli riflette, seppur brevemente, sul rapporto fra il concetto di "originale" e di "copia" – ovvero di "realtà" e "realtà mediata", dunque di autenticità – che poco dopo sarà al centro delle riflessioni di Walter

¹²⁹ Jonathan Friday, *La fotografia e la rappresentazione della visione* in M. Guerri / F. Parisi (a cura di), *Filosofia della fotografia*, cit., p. 369.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Ponti 1932b, p. 286.

Benjamin in un saggio capitale come *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936)¹³². Nell'elaborare questa idea, Ponti riprende un'osservazione del critico Ugo Ojetti a proposito di altri media visuali e sonori, come il cinema, il grammofono e la radio:

Ojetti ha notata [...] la sostituzione della realtà con una realtà mediata; l'ha definita la fuga dal reale, l'occultazione del reale. Infinite sono le conseguenze della enorme diffusione di questi che non sono, come parrebbero, «mezzi di trasporto» di immagini, di musiche. Essi, questi occultatori del reale, sono una nuova realtà, sono oramai i nostri «originali»; [...]. L'autentico è così la copia, non il fatto che la crea; [...] analogamente la nostra visione ha imparato, e imitato specie in alcuni disegni, le istantanee fotografiche¹³³.

Dall'altra parte, le osservazioni di Ponti sui meccanismi della percezione a partire dal funzionamento del dispositivo fotografico come oggetto metacognitivo possono essere lette adottando come strumento di interpretazione le teorie sulla fenomenologia della percezione elaborate negli anni Quaranta dal filosofo francese Maurice Merleau-Ponty, in particolare in relazione al ruolo assunto dal corpo. Se, infatti, per Merleau-Ponty la corporeità costituisce, tramite la sua funzione mediatrice, l'apertura percettiva al mondo, dunque la condizione necessaria dell'esperienza e della conoscenza, per Ponti, nella prospettiva moderna in cui “la realtà fotografica” diviene “per molte cose la nostra sola realtà”, questo ruolo viene assunto dal corpo fotografico, mediatore sintetico di “gran parte del nostro apprendere visivo” e, aggiungiamo, intellettuale¹³⁴. Nel porre l'accento sull'autonomia e le possibilità precipue del nuovo linguaggio fotografico, Ponti sembra altresì interrogarsi come Moholy-Nagy sulla “problematica dell'attuale configurazione ottica”¹³⁵, oltre che sulle potenzialità della fotografia nell'organizzare un’“esplorazione visiva del mondo moderno”¹³⁶. La fotografia, dunque, come

¹³² Come ha già fatto notare M. A. Pelizzari, *Gio Ponti, “Discorso sull'arte fotografica” (1932)*, cit., p. 149.

¹³³ *Ponti 1932b, p. 286.

¹³⁴ Per un approfondimento sul concetto di corpo nel pensiero di Merleau-Ponty, di cui qui si ricorda almeno la *Fenomenologia della percezione* (1945), si rimanda a Massimo Marassi, *Il corpo di Maurice Merleau-Ponty*, in Annalisa Risoli / Alessandro Antonietti (a cura di), *Il corpo al centro. Dalla teoria alla riabilitazione con il metodo SaM®*, Milano, LED, 2015, pp. 15-33.

¹³⁵ L. Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, cit., p. 5.

¹³⁶ A. Somaini, *Fotografia, cinema, montaggio. La «nuova visione» di László Moholy-Nagy*, cit., p. IX. Sui riferimenti di Ponti alle teorie di Moholy-Nagy si vedano anche: Giorgio Grillo, *Il libro fotografico italiano 1931-1941. Sperimentazione, industria, propaganda*, Ravenna, Danilo Montanari, 2020, p. 13; Silvia Paoli, *L'annuario di Domus del 1943*, in Tiziana Serena (a cura di), *Per Paolo Costantini. Fotografia e raccolte fotografiche*, vol. I, 1999, Pisa, Scuola Normale Superiore, p. 102. Per una panoramica più ampia sui contributi teorici riferibili alla

scrive nel 1967 l'artista Otto Stelzer in un poscritto a un'edizione di *Malerei Photographie Film* – i cui contenuti egli considera, tra le altre cose, come le premesse sperimentali per le successive teorie di Benjamin – non è dunque solo un mezzo per riprodurre la realtà, ma è un *medium* in grado di scoprirla¹³⁷.

Sebbene non siano state rintracciate fonti primarie (recensioni, articoli o trafiletti) direttamente legate alla ricezione in Italia del volume di Moholy-Nagy in seguito alla sua pubblicazione, certo è invece che negli ambienti della fotografia nazionale l'opera dell'autore ungherese fosse ben conosciuta all'altezza cronologica in cui Gio Ponti licenzia il suo *Discorso*. Nelle riviste italiane sono presenti, infatti, sia interventi di ambito propriamente fotografico a firma dello stesso Moholy-Nagy o illustrati da sue fotografie, sia suoi contributi consacrati ad altri ambiti di ricerca, fra cui il cinema¹³⁸. Nel fascicolo di aprile del 1931 de "La Casa bella", a beneficio della celebre rubrica "Il libro bello" particolarmente attenta agli sviluppi della fotografia contemporanea europea e soprattutto tedesca, anche grazie a un collaboratore come Edoardo Persico¹³⁹, viene pubblicata una recensione a firma di quest'ultimo

Nuova visione, compresi alcuni degli scritti di Moholy-Nagy, si rimanda a O. Lugon (a cura di), *La photographie en Allemagne*, cit., pp. 31-124.

¹³⁷ Otto Stelzer, *Moholy-Nagy e la sua visione*, poscritto, 1967, in L. Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, cit., p. 143.

¹³⁸ Si veda a questo proposito: László Moholy-Nagy, *Il problema della cinematografia moderna: emanciparsi dalla pittura*, in "Rivista internazionale del cinema educatore", n. 12, dicembre 1930, pp. 1411-1417. All'impegno dell'autore nell'ambito della cinematografia si fa riferimento anche in un trafiletto pubblicato da Edoardo Persico su "La Casa bella" nell'ottobre 1932, a proposito di un film da lui girato a Marsiglia: "I fotogrammi, che si son potuti vedere, fanno capire che il film è veramente bello: un documento eccezionale della vita di una città, scrutata con occhio d'artista moderno, cioè di uno che pensa all'arte come ad un'attività assai complessa di bellezza e di vita sociale ([Edoardo Persico], *Moholy Nagy, che è stato uno dei fondatori...*, in "La Casa bella", n. 10, ottobre 1932, p. 63). Già nel 1927, un articolo di Moholy-Nagy sulla fotografia moderna veniva pubblicato nel primo volume dell'annuario di fotografia tedesca "Das Deutsche Lichtbild", certamente conosciuto negli ambienti fotografici italiani: László Moholy-Nagy, *Die beispiellose fotografie*, in "Das Deutsche lichtbild", 1927, pp. X-XI.

¹³⁹ Fra i diversi contributi, molti dei quali illustrati, che negli stessi anni la rubrica "Il libro bello" dedica alla fotografia tedesca, si vedano ad esempio: [Edoardo Persico], *Fotografia tedesca* [sull'annuario "Das Deutsche lichtbild" 1931], in "La Casa bella", n. 3, marzo 1931, p. 48; [Edoardo Persico], *Il lavoro tedesco*, in "La Casa bella", n. 8, agosto 1931, p. 54 [su Emil O. Hoppé, *Deutsche Arbeit. Bilder vom Wiederaufstieg Deutschlands*, Berlin, Ullstein, 1930]; Redazionale?, *Fotografia tedesca* [sull'annuario "Das Deutsche lichtbild" 1932], in "La Casa bella", n. 1, gennaio 1932, pp. 60-61. Su altri contesti fotografici europei si veda, fra gli altri: Luisa Gusberty C., *Fotografia ungherese*, in "La casa bella", n. 2, febbraio 1932, p. 60; [Edoardo Persico], *Fotografie di Munkacs*, in "La Casa bella", n. 9, settembre 1932, pp. 56-57. Le attribuzioni a Edoardo Persico provengono dall'importante contributo di Giulia Veronesi (a cura di), *Edoardo Persico. Tutte le opere (1923-1935)*, Milano, Edizioni di Comunità, 1964.

su un altro libro di Moholy-Nagy, stavolta interamente fotografico, dal titolo *60 Fotos* (1930), destinato, insieme al volume omonimo di Aenne Biermann, alla collana “Fototek” a cura di Franz Roh. La raccolta, che, come *Malerei Photographie Film*, comprende una varietà di immagini fotografiche diverse per soggetti e tecniche, ma in questo caso tutte a firma dell’artista ungherese:

è un contributo notevolissimo a quell’arte della fotografia che ha assunto, specialmente in Germania e per opera di uomini assai esperti, un carattere ben definito ed a parte nello sviluppo delle arti plastiche. [...] Nelle prefazioni che il dottor Franz Roh ha scritto per i due volumi si possono cogliere molti spunti teorici assai interessanti per chiarire lo sviluppo non solo tecnico, ma anche estetico della fotografia. [...] La prefazione [al volume di Moholy-Nagy] è intitolata «Moholy-Nagy e la nuova fotografia», ed illustra la parte che ha avuto questo singolarissimo artista nell’affermarsi di un nuovo stile fotografico¹⁴⁰.

In effetti, nell’introduzione al volume (in cui *Malerei Photographie Film* viene citato come il libro il cui autore “at an early date professed his interest in modern photography”¹⁴¹), Roh mette in luce la polifonia degli interessi di Moholy-Nagy verso le numerose applicazioni della fotografia moderna (la copia negativa, il fotogramma, il fotomontaggio, e così via). Al contempo, egli non dimentica di associare il modernismo fotografico a una “modern mental attitude in contemplating the world”¹⁴², dunque di considerare l’esperienza visiva e intellettuale della modernità a partire da un nuovo posizionamento dello sguardo, suggerendo ai possibili detrattori di questa tesi di utilizzare invece quel volume come un efficace strumento pedagogico in cui attribuire alle fotografie un importante ruolo critico: “they should study the pictures in this book *assiduously*. This will surely help to reveal to them the aspect of the world of today and of tomorrow”¹⁴³. Anche secondo Antonio Somaini, nell’opera di Moholy-Nagy

¹⁴⁰ [Edoardo Persico], *Fotografia tedesca*, in “La Casa bella”, n. 4, aprile 1931, pp. 52-53. A corredo della recensione sono pubblicate le riproduzioni delle copertine dei due libri fotografici: *L. Moholy-Nagy. 60 Fotos*, Berlin, Klinkhardt & Biermann, 1930 e *Aenne Biermann. 60 Fotos*, Berlin, Klinkhardt & Biermann, 1930. Si tratta dei primi due volumi della collana (gli unici poi pubblicati su un totale di otto), impaginati da Jan Tschichold. A entrambi si fa riferimento anche in un breve trafiletto pubblicato nel numero di febbraio del 1933 della “Rivista fotografica italiana”.

¹⁴¹ Franz Roh, *Moholy-Nagy and New Photography*, in *L. Moholy-Nagy. 60 Fotos*, cit., p. 7. Come nel caso del volume di Franz Roh e Jan Tschichold *Foto-auge* (1929), l’introduzione è pubblicata anche nelle traduzioni in inglese e francese. Si riportano qui direttamente le citazioni nella traduzione in inglese, che segue l’originale in tedesco.

¹⁴² Franz Roh, *Moholy-Nagy and New Photography*, cit., p. 8.

¹⁴³ *Ibidem*.

l'arte acquisisce una funzione educativa nodale proprio come mezzo in grado di configurare nuove soluzioni figurative e linguistiche nel confronto con il portato estetico del moderno: "l'artista ungherese riteneva che l'arte [...] dovesse essere considerata come un insostituibile strumento di *educazione estetica*, nel senso letterale dell'espressione [...]. L'arte e tutte le forme della *Gestaltung*, in altre parole, dovevano proporsi secondo Moholy-Nagy come gli strumenti attraverso cui elaborare una risposta adeguata alle sfide percettive poste dalla modernità"¹⁴⁴.

L'importanza pedagogica della fotografia moderna, per riprendere tra l'altro le osservazioni di Matthew S. Witkovsky, viene ribadita dallo stesso Moholy-Nagy in un suo più noto articolo, dal titolo *Su l'avvenire della fotografia*, pubblicato nell'agosto 1932 sulla rivista "Note fotografiche Agfa", particolarmente incline, per la sua stessa identità editoriale, ad accogliere gli esiti più aggiornati della moderna fotografia tedesca¹⁴⁵:

Solo in questi ultimi tempi il nostro modo di vedere si è armonizzato con le nuove tendenze. [...] Dobbiamo cercare di convincere il fotografo della sua alta responsabilità per gli sviluppi ulteriori della fotografia. Egli oggi può coi mezzi che ha a disposizione, fare dei lavori che non si poteva fare sino ad ora. Dunque, l'essenza della fotografia moderna non è tanto nell'espressione artistica, quanto piuttosto nella sua funzione pedagogica.

Il compito più elevato della fotografia dovrebbe essere quello di servire da mezzo di comprensione e dovrebbe quindi assurgere alla stessa importanza come l'invenzione della stampa tipografica. L'analfabeta dell'avvenire non sarà soltanto colui che ignorerà la scrittura, ma anche colui che sarà profano di fotografia¹⁴⁶.

Pur non essendo presenti dei riferimenti su un eventuale prima edizione di questo testo, si può ipotizzare che esso sia stato pubblicato inizialmente per l'edizione tedesca della rivista e poi tradotto in italiano per il periodico milanese. In ogni caso, l'idea che associa la conoscenza della fotografia a un necessario processo di alfabetizzazione era stata già espressa da Moholy-Nagy in un contributo del settembre 1927 dal titolo *Die Photographie in der Reklame*, pubblicato sulla rivista "Photographische Korrespondenz"¹⁴⁷, e poi ripresa, tra l'altro, da Walter

¹⁴⁴A. Somaini, *Fotografia, cinema, montaggio. La «nuova visione» di László Moholy-Nagy*, cit., p. XI.

¹⁴⁵ La rivista viene infatti pubblicata per cura della Società Anonima Agfa tedesca specializzata nella produzione di apparecchi e prodotti fotografici. Nell'edizione italiana, la rivista è edita a Milano da Rizzoli e diretta da Alfredo Ornano.

¹⁴⁶ László Moholy-Nagy, *Su l'avvenire della fotografia*, in "Note fotografiche Agfa", n. 2, agosto 1932, p. 60.

¹⁴⁷ L'articolo è riportato, nella traduzione inglese, in Christopher Phillips, *Photography in the Modern Era.*, cit., pp. 86-93.

Benjamin nella già citata recensione *Novità sui fiori* del 1928¹⁴⁸, oltre che nella *Piccola storia della fotografia* del 1931 (in cui farà riferimento anche all'importanza del rapporto immagine-testo attraverso l'uso delle didascalie)¹⁴⁹. Tale concetto si ritrova, negli stessi anni, anche in altri scritti. Secondo l'artista e teorico ceco Karel Teige, ad esempio: "It has been pointed out several times that in the near future people ignorant of photography will be considered illiterate"¹⁵⁰. In ogni caso, nello stesso articolo su "Note fotografiche Agfa", che pur si apre con una digressione sulla storia della fotografia a partire dall'invenzione di Daguerre¹⁵¹, Moholy-Nagy ripropone fedelmente alcune delle idee già elaborate ed espresse in *Pittura Fotografia Film*, tirando le fila di un discorso che aveva aperto la strada alla definizione della Nuova visione per gran parte delle declinazioni fin qui esaminate¹⁵². D'altra parte, è bene ricordare che all'artista ungherese era stata affidata la curatela della prima sala della mostra *Film und Foto* (1929) di Stoccarda, nella quale aveva esposto fotografie dei generi e soggetti più vari senza alcuna soluzione di continuità.

A questo proposito, nell'articolo su "Note fotografiche" l'autore riabilita le fotografie non artistiche, ovvero legate alle applicazioni scientifiche del *medium* fotografico, come parte

¹⁴⁸ Sempre a proposito dell'opera di Karl Blossfeldt, egli infatti afferma come il fotografo: "Ha dimostrato quanto abbia ragione il pioniere della nuova fotografia, Moholy-Nagy, quando dice: «I confini della fotografia non sono prevedibili. Qui tutto è ancora così nuovo che lo stesso cercare porta già a risultati creativi. La tecnica è l'ovvio battistrada. L'analfabeta del futuro non sarà chi non sa scrivere, ma chi non conosce la fotografia»" (W. Benjamin, *Novità sui fiori*, cit. p. 174).

¹⁴⁹ "Ma un fotografo che non sappia leggere le proprie immagini non vale forse meno di un analfabeta? La didascalia non diverrà la parte più essenziale della fotografia?" (Walter Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in Idem, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica e altri saggi sui media*, a cura di Giulio Schiavoni, Milano, BUR, 2013, p. 163 [ed. orig. tedesca 1931]).

¹⁵⁰ Karel Teige, *The Tasks of Modern Photography*, in C. Phillips, *Photography in the Modern Era.*, cit., p. 320 [ed. orig. 1931].

¹⁵¹ Anche le quattro immagini a corredo dell'articolo ripercorrono visivamente la storia della fotografia dal 1844 (con un ritratto maschile in dagherrotipia proveniente da una collezione privata) al 1900. Tra di esse, ma priva di data, vi è una micrografia attribuita al Dott. Schmidt di Amburgo.

¹⁵² Un riferimento specifico all'espressione "nuova visione" come decisiva per la definizione della fotografia moderna proviene, inoltre, da un articolo pubblicato nel numero di ottobre 1929 de "Il Corriere fotografico" e firmato dal dr. Wilhelm Kästner, curatore della mostra tedesca *Fotografie der Gegenwart* allestita nel gennaio al Folkwang Museum di Essen e poi itinerante: cfr. Wilhelm Kästner, *L'ora presente nella fotografia*, in "Il Corriere fotografico", n. 10, ottobre 1929, pp. 708-711. Pur proponendo delle riflessioni su alcuni temi portanti, quali il concetto di "nuova oggettività [...] che si manifesta nella precisa riproduzione del soggetto in sé", le applicazioni della fotografia alla pubblicità e alla tipografia e le sperimentazioni astratte con la tecnica del fotogramma, il contributo non risulta però di particolare rilievo rispetto agli interventi analizzati finora.

integrante del processo di affermazione estetica della visione moderna, in cui anche quelli che la buona pratica fotografica considererebbe degli errori tecnici assumono pari valore rivelatorio:

L'apparecchio fotografico ci ha fornito delle possibilità sorprendenti, e solo ora l'umanità incomincia a sfruttarle.

Queste sorprese del processo fotografico ci vennero assai spesso rivelate dai lavori «non artistici» dei dilettanti, degli scienziati, dei naturalisti, ecc. Sono essi che ci hanno insegnato molte cose sul carattere specifico del processo fotografico, e sui mezzi che la fotografia mette a nostra disposizione. Nell'ampliamento della potenza visiva, l'obiettivo moderno non è più legato agli stretti limiti del nostro occhio. Nessun altro mezzo figurativo manuale, come il pennello, la matita, ecc., può fermare con tanta fedeltà le cose che vediamo nel mondo. Così pure è impossibile al nostro occhio di afferrare l'essenza di un movimento. Anche le possibili distorsioni dell'obiettivo, le cosiddette fotografie sbagliate (come ad esempio la visuale dal basso, dall'alto e di fianco, e le doppie esposizioni) si possono utilizzare assai bene, esse ci danno spesso una concezione ottica nuova, che il nostro occhio, troppo legato alle leggi di associazione, non sarebbe in grado di realizzare¹⁵³.

Il riconoscimento di Moholy-Nagy come esponente di quella “falange di giovani studiosi degli sviluppi espressivi dell'arte fotografica”¹⁵⁴, citando le parole che il pittore Enrico Prampolini gli riferisce in un suo articolo per “Natura”, si riscontra in un altro dei contributi più rilevanti pubblicati nei primissimi anni Trenta in Italia. Il testo, dal titolo *Fotografia 1931* e a firma del tipografo e grafico Guido Modiano, esce sulla rivista “L'industria della stampa” nello stesso anno e poi nel 1934 su “Campo grafico”, in un fascicolo interamente dedicato ai rapporti tra fotografia e topografia¹⁵⁵ (**fig. 26**). Considerato come ancora valido nella sua attualità, giudizio che ne legittima la ripubblicazione a distanza di qualche anno, esso è oltretutto sintomo di come il dibattito estetico del periodo si caratterizzi, in tutta la sua vivacità intellettuale, a partire da quella visione d'insieme definita dalle ibridazioni tra il linguaggio fotografico e altri ambiti del sapere, tanto da imporci di pensare a un modernismo fotografico inscindibile da quello tipografico e grafico. Da un osservatorio privilegiato che gli consente di

¹⁵³ L. Moholy-Nagy, *Su l'avvenire della fotografia*, cit., p. 59. Si confronti questo passaggio con L. Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, cit., p. 5.

¹⁵⁴ Enrico Prampolini, *Conquiste e strategie della camera oscura*, in “Natura”, n. 3, marzo 1936 [*Prampolini 1936].

¹⁵⁵ *Modiano 1931-1934. Fra gli altri articoli pubblicati su questo numero di “Campo grafico” si ricorda: Redazionale, *Fotografia e tipografia*, in “Campo grafico”, n. 12, dicembre 1934, p. 269 e Antonio Boggeri, *Lettera di Antonio Boggeri ad Attilio Rossi*, cit. (con illustrazioni dello Studio Boggeri) [*Boggeri 1934].

rimanere sempre aggiornato sui linguaggi moderni europei, Modiano articola le proprie riflessioni sulla fotografia in questi termini:

La stessa scelta dei soggetti è un'indicazione dei diversi modi di concepire la finalità fotografica ed i mezzi per attuarla. Dai paesaggi, dalla «natura» ottocentesca, [...] l'obiettivo si è volto al mondo dell'uomo ed ha cercato negli oggetti, nelle cose, nelle opere di questi, l'emotività, i volti inconsueti di cose note, i ritmi nuovi. E della natura riprende soltanto aspetti originali: insetti, piante, minerali, che si dispongono secondo forme interessanti, che possono proporre motivi e sviluppi di motivi spiritosi.

È stato scoperto, così, tutto un universo che era chiuso alla nostra vista ed all'indagine, e ne sono scaturiti dei rapporti impensati e sostanziali. Si sono svelati, per esempio, l'accordo prodigioso fra uomo e macchina, l'espressività di questa, l'armonia del gesto nel lavoro: risultati assai importanti.

La scelta dei soggetti è stata integrata dai nuovi «modi» della fotografia: una plasticità più ardita e piena, una sensibilità più acuta, una nuova graduazione del chiaroscuro e, specialmente, un nuovo impiego della prospettiva, da quello orizzontale a quella verticale suggerita dalle possibilità della tecnica d'oggi (ascensori, aeroplani)¹⁵⁶.

¹⁵⁶ *Modiano 1931-1934. Di Modiano, autore di numerosi testi soprattutto di ambito tipografico, oltre che protagonista del rinnovamento in senso moderno delle arti grafiche italiane negli anni di riferimento, si ricorda anche: Guido Modiano, *Fotografia-Tipografia*, in "Tipografia", n. 1, novembre-dicembre 1931, p. 8 [*Modiano 1931]. Di questa rivista, da lui fondata e diretta, usciranno però tre soli numeri tra il 1931 e il 1932. Per un approfondimento sulle attività di Modiano nel contesto delle innovazioni legate alla grafica italiana si rimanda a G. Grillo, *Il libro fotografico italiano 1931-1941*, cit., in particolare pp. 17-29. Sui rapporti tra fotografia e tipografia si veda anche: Attilio Rossi, *Fotografia e tipografia*, in "Campo grafico", n. 3, marzo 1937, pp. 12-13 (con un'illustrazione del fotografo Orazio Coppola).



Fig. 26. “Campo grafico”, n. 12, dicembre 1934, pp. 276-277.
 Articolo di Guido Modiano, *Fotografia 1931* (*Modiano 1931-1934).

La fotografia, *medium* di accesso a un mondo diversamente ermetico e impenetrabile, che l’obbiettivo scruta scegliendo nuovi soggetti di indagine – le cose, gli oggetti – e nuove modalità per rappresentarli, ricodifica al tempo stesso i rapporti fra essere umano e macchina, quest’ultima caratterizzata, in senso quasi antropomorfo ma comunque simbolico, da una propria natura “espressiva”. Se, poi, “uno dei caratteri dell’arte fotografica contemporanea [è] l’obbiettività, che si esalta nella contemplazione di quel che un oggetto è per sé stesso”¹⁵⁷, le nuove modalità di ripresa consentono di riorganizzare i rapporti fra l’obbiettivo e lo spazio, per esempio in quello spostamento del punto di vista, come già suggeriva Antonio Boggeri, “in alto e sopra la scena (e ciò in seguito ai risultati stupefacenti ed allo studio delle fotografie prese dall’aeroplano) e quindi in basso e al di sotto, secondo la conseguente teoria dei contrari”¹⁵⁸.

Il testo di Modiano, pubblicato poco prima del *Discorso sull’arte fotografica* di Gio Ponti, ragiona altresì sui rapporti e i caratteri comuni tra fotografia e tipografia in linea con le riflessioni condotte in quegli anni soprattutto in ambito tedesco¹⁵⁹. Esso contribuisce a

¹⁵⁷ *Modiano 1931-1934.

¹⁵⁸ *Boggeri 1929c, p. 11.

¹⁵⁹ Si veda, oltre alle considerazioni di Moholy-Nagy sull’argomento (L. Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, cit., pp. 36-38), l’importante contributo di Jan Tschichold, *Photography and Typography* (1928), in C. Phillips (a cura di), *Photography in the Modern Era*, cit., pp. 121-127.

individuare alcuni dei paradigmi teorici attorno ai quali fissare i “caratteri precipui della nuova fotografia”, a cui occorre “visione rapida e suggestiva, chiarezza di espressione figurativa, semplicità della disposizione, invenzioni spiritose di photomontages, di accostamenti, di legature”¹⁶⁰. Fra le immagini di soggetti vari che illustrano il contributo, alcune delle quali tratte direttamente da riviste¹⁶¹, due “opere tipiche” di Moholy-Nagy (senza titolo) fanno da punto di riferimento delle “tendenze [che] animano la fotografia d’avanguardia. E chi conosca i fotogrammi, i photomontages, le «copie negative» di Moholy-Nagy, per esempio, sa quale importanza assume la fotografia in cospetto del purismo della pittura astratta e delle altre teorie nelle arti plastiche”¹⁶². Seppure entrambe le fotografie dell’artista ungherese scelte a corredo dell’articolo siano di natura propriamente figurativa, Modiano inquadra l’opera di Moholy-Nagy entro un più articolato contesto di produzione che include anche le sue creazioni più sperimentali come le fotografie *off camera* (i fotogrammi) e i fotomontaggi, che circoscrive nell’ambito della “fotografia d’avanguardia”. Questa locuzione, qui da considerare anche in relazione alle riflessioni sulle arti plastiche che lo stesso Moholy-Nagy affrontava parallelamente in una forma che egli stesso definiva di “sperimentazione totale”¹⁶³, è generalmente meno utilizzata in Italia nel dibattito estetico sul moderno per definire le nuove tendenze della fotografia, mentre in nessuna occasione essa viene adoperata nei titoli dei contributi. È possibile supporre, infatti, che questo termine fosse più propriamente pensato in relazione alla produzione futurista, unico movimento d’avanguardia italiano di quei decenni ancora attivo negli anni Trenta, oltre che a una sfera più specificatamente socio-politica, che negli “avanguardisti” individuava i giovani fascisti allineati tra le file dell’Opera Nazionale Balilla e della Gioventù Italiana del Littorio. A usare questo genere di espressione è, in alcune occasioni, un autore come Mario Bellavista, che scrive a difesa dei linguaggi della fotografia moderna: “Ha ragione Marinetti allorquando dice che le *avanguardie audaci sono*

¹⁶⁰ *Modiano 1931-1934.

¹⁶¹ Le illustrazioni a corredo del contributo pubblicato nelle due sedi editoriali, “L’Industria della stampa” e “Campo grafico”, sono le stesse nella maggior parte dei casi. Per un approfondimento si rimanda alle didascalie inserite in calce al testo di Modiano trascritto per l’antologia.

¹⁶² *Modiano 1931-1934. L’apparato illustrativo di *Pittura Fotografia Film*, da cui è tratta una delle due fotografie di Moholy-Nagy (*Bambole*) pubblicata insieme al testo di Modiano, si presenta d’altra parte come un catalogo eterogeneo di esempi visivi che comprende fotogrammi, copie negative, “fotoplastiche” e fotomontaggi (fra cui quelli di Hannah Höch e Paul Citroën).

¹⁶³ Il riferimento è a Sybil Moholy-Nagy, *Moholy-Nagy. La sperimentazione totale*, Milano, Longanesi, 1975 [ed. orig. inglese]. In effetti, la collana dei quattordici Bauhausbücher che include anche *Malerei Photographie Film* si presenta come un ambizioso progetto editoriale e didattico in cui intrecciare temi, problemi e prospettive culturali a partire da diversi campi del sapere e della ricerca artistica, dall’architettura alla pittura astratta, fino al design.

indispensabili in arte come i reparti d'assalto sono indispensabili a un forte esercito. Avversare l'avanguardismo artistico equivale infatti a propugnare la sterilità se non la paralisi artistica; il che prelude inevitabilmente al convenzionalismo delle espressioni, il quale è negazione del fatto artistico"¹⁶⁴.

Il dibattito sulle sperimentazioni visive sviluppate intorno al *medium* fotografico trovano d'altra parte riverbero anche nel dibattito culturale italiano. Secondo il già citato Prampolini, infatti, è proprio nella capacità delle arti d'avanguardia di osservare il mondo da una prospettiva del tutto nuova che può attestarsi il processo di "rivoluzione", e non di semplice "evoluzione (tecnica od artistica)", alla base delle nuove tendenze della fotografia contemporanea:

Questa rivoluzione nella tecnica e nell'arte della fotografia ha origini culturali e artistiche, non di mestiere. È tutta una nuova generazione di pittori, scultori e studenti dell'avanguardia nello spirito e nelle arti, che in nome di una sensibilità e di una psicologia del mondo visibile del tutto rinnovata, hanno messo il loro intelletto a servizio dell'apparecchio fotografico. Come nel cinema, così nella fotografia, sono state le ultime tendenze dell'arte plastica (futurismo, cubismo, surrealismo e astrattismo) che hanno ispirato i giovani permeati da quelle ideologie artistiche, a trovare le nuove leggi estetiche e tecniche dell'arte fotografica. L'astrazione lirica della realtà trasfigurata, l'apparizione metafisica degli oggetti e delle cose nei loro aspetti incidentali o accidentali, la simultaneità e compenetrazione degli elementi figurativi, le prospettive aeree; tutte infine queste nuove esperienze plastiche hanno condotto alla formazione di una specie di contrappunto dell'immagine riprodotta con mezzi meccanici¹⁶⁵.

Da questa prospettiva di analisi, l'autore individua nelle ibridazioni fra linguaggi artistici le basi estetiche e culturali per significare i processi creativi legati al progresso della scienza ottica, esperienze di "contrappunto" di cui mette in luce le combinazioni e la complementarità. Si tratta, d'altro canto, di una linea di pensiero poi sviluppata anche dagli studi storiografici, intenti a problematizzare questo reticolo di relazioni, oltre che a "tutelare la polifonia di un decennio", gli anni Trenta in Italia, particolarmente significativo e denso dal punto di vista storico-artistico¹⁶⁶. L'articolo di Prampolini, riccamente illustrato con fotografie, fra gli altri, di

¹⁶⁴ Mario Bellavista, *Per un'arte fotografica del tempo di Mussolini*, in "Galleria", n. 4, aprile 1936, p. 6; poi anche in "Rassegna fotografica e cinematografica", n. 7, luglio 1936 (corsivo nell'originale). All'espressione "fotografie di avanguardia" egli fa riferimento, anche se con un tono più mitigato, in *Bellavista 1934-1936, concetto 11.

¹⁶⁵ *Prampolini 1936.

¹⁶⁶ Il riferimento della citazione è a Renato Barilli, *Perché gli anni Trenta*, in N. Bortolotti (a cura di), *Gli anni trenta. Arte e cultura in Italia*, cit., p. 8. Per una panoramica più generale sui rapporti tra fotografia e arte, e

Moholy-Nagy (*Riposo*), Bruno Munari (*Confessione astrale*), Xanti Schawinsky (*La macchina da scrivere*) e Bettina Weymar (*Fotogramma a luce solare*), fa altresì riferimento ad alcune esperienze fotografiche coeve citando autori e autrici di fama internazionale come Man Ray, che “si può considerare come uno dei creatori dell’arte fotografica nuova”, Germaine Krull, con le sue “interpretazioni sociali delle grandi metropoli” e André Kertész, di cui si apprezza “la fotocronaca dalle ardite prospettive e dagli scorci inattesi”¹⁶⁷.

Il dibattito sugli aspetti più sperimentali della fotografia si articola comunque in questi anni soprattutto intorno a celebri figure di artisti come Luigi Veronesi e Bruno Munari, che (soprattutto quest’ultimo) pubblicano i loro lavori – principalmente “fotocomposizioni” e fotomontaggi, ma anche fotogrammi – su diverse riviste non specializzate come l’“Almanacco letterario Bompiani”, “L’Ala d’Italia”, “La Lettura”, “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia” e “Natura”. La partecipazione di questi artisti al dibattito coevo, già a partire dalle riflessioni sul *fotomontage* organizzate da Vinicio Paladini nel 1929 e riconosciute dalla storiografia come punto di riferimento fondamentale per lo stato dell’arte su questo tema in Italia¹⁶⁸, si consolida anche con la pubblicazione di contributi propriamente testuali¹⁶⁹. “Il fotomontaggio”, scrivono a tal proposito Veronesi e Battista Pallavera su “Campo grafico”:

non è un semplice insieme di fotografie con pretese più o meno documentarie come spesso si vede, ma è anzitutto una composizione pittorica [...]. Il fotomontaggio è dunque una composizione nella quale si creano dei rapporti di sensibilità fra la fotografia, colori e forme, per un risultato di contenuto unico. Inteso come rapporti di superfici piane dipinte: forme e colori, e

soprattutto pittura, si vedano: Claudio Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Milano, Mondadori, 2012; Alfredo De Paz, *L’occhio della modernità. Pittura e fotografia dalle origini alle avanguardie storiche*, Bologna, CLUEB, 1989 [prima ed. 1987]. Per ulteriori riferimenti sul tema si rimanda a p. 41, nota 105.

¹⁶⁷ *Prampolini 1936.

¹⁶⁸ Vinicio Paladini, *Fotomontage*, in “La Fiera letteraria”, n. 45, novembre 1929, p. 4 [*Paladini 1929]. Cfr. Ilaria Schiaffini, *I fotomontaggi immaginisti di Vinicio Paladini tra pittura, teatro e cinema*, in “Ricerche di Storia dell’Arte. Culture visive e pratiche sinestesiche fra simbolismo e avanguardie”, n. 109, 2013, 54-65; Ilaria Schiaffini, *Scambi nell’avanguardia europea degli anni Venti: Vinicio Paladini, Karel Teige e il fotomontaggio*, in Ilaria Schiaffini / Claudio Zambianchi (a cura di), *Contemporanea. Scritti di storia dell’arte per Jolanda Nigro Covre*, Roma, Campisano, 2013, pp. 193-202; Silvia Bignami, *Il fotomontaggio nelle riviste illustrate degli anni Trenta tra ricerche d’avanguardia e cultura visiva di massa*, in Silvia Bignami / Paolo Rusconi (a cura di), *Gli anni Trenta a Milano. Tra architetture, immagini e opere d’arte*, Milano-Udine, Mimesis, 2014, pp. 199-222.

¹⁶⁹ Cfr. Bruno Munari, *Che cosa sono i fotogrammi e come si fanno*, in “La Lettura”, n. 4, aprile 1937, pp. 352-355 [*Munari 1937]; Luigi Veronesi / Battista Pallavera, *Del fotomontaggio*, in “Campo grafico”, n. 12, dicembre 1934, pp. 278-281 [*Veronesi-Pallavera 1934].

forme plastiche monocrome (fotografie), risolve dei problemi nel campo illustrativo, che la sola pittura, o la sola fotografia non possono assolvere¹⁷⁰.

Un'altra fonte importante in cui si fa riferimento alla varietà di possibilità tecniche ed espressive che caratterizzano il linguaggio fotografico moderno è il regolamento per la partecipazione alla *Mostra internazionale di fotografia* organizzata in occasione della V Triennale di Milano (1933), che coinvolge direttamente Gio Ponti come rappresentante del direttorio dell'evento espositivo. Con piglio programmatico, il testo intende infatti salvaguardare i contenuti di specificità, aggiornamento e "attualità" della fotografia moderna con l'obiettivo di accogliere:

fotografie, fotogrammi, composizioni fotografiche, prove ricavate da films, "photomontages", fotografie pubblicitarie, ecc. di qualunque genere e soggetto, di qualunque tecnica, processo e destinazione, purchè siano il risultato di procedimenti puramente fotografici [...] e purchè in ogni opera sia presente il contenuto d'arte e di "attualità" che deve caratterizzare ogni manifestazione in questo modernissimo campo¹⁷¹.

L'entusiasmo nel definire i precisi requisiti alla base della partecipazione alla mostra si legge, tra l'altro, in altri contributi che ne preannunciano la preparazione, prefigurandone l'importanza nei termini di uno sviluppo decisivo nell'ambito degli eventi espositivi interamente dedicati alla fotografia:

¹⁷⁰ *Veronesi-Pallavera 1934, p. 279. Sull'opera di Veronesi e Munari si vedano anche articoli coevi come: Raffaele Carrieri, *Munari: illusionista degli spazi*, in "Natura", nn. 11-12, novembre-dicembre 1932, pp. 67-71; Attilio Podestà, *Le fotografie di Veronesi*, in "Natura", n. 12, dicembre 1938, s.p. Per un approfondimento storiografico, in particolare per quanto riguarda l'utilizzo della fotografia da parte dei due autori, cfr. *Luigi Veronesi e la fotografia. Spazio e struttura per un'immagine*, catalogo della mostra, Torino, Galleria Martano, 2002; Luigi Di Corato, *Bruno Munari illustratore e grafico futurista: 1927-1933*, in Cecilia De Carli / Francesco Tedeschi (a cura di), *Il presente si fa storia. Scritti in onore di Luciano Caramel*, Milano, Vita e Pensiero, Milano 2008, pp. 209-226; Italo Zannier, *Bruno Munari: fotocronache e fotomontaggi*, in "Fotologia", nn. 21-22, 2001, pp. 10-16. Sul più ampio tema della fotografia sperimentale in Italia si rimanda al recente: Antonella Russo (a cura di), *Forma/Informe. La fase non oggettiva nella fotografia italiana*, catalogo della mostra (Torino, GAM, 2020), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2020.

¹⁷¹ Gio Ponti?, *Programma particolare della Mostra internazionale della fotografia*, in *V Triennale di Milano. Catalogo ufficiale. Edizione d'inaugurazione*, Milano, Ceschina, 1933, p. 36 [*Ponti? 1933]. Per il catalogo generale dell'evento espositivo si rimanda anche a *V Triennale di Milano. Catalogo ufficiale*, 4° edizione, Milano, Ceschina, 1933. Come specificato nel catalogo stesso, l'organizzazione della mostra fotografica è affidata a: "Carlo A. Felice, architetto Gio Ponti, pittore Mario Sironi del Direttorio della Triennale - Mario Broggeri, Luigi Poli" (Ivi, p. 529).

La V Triennale d'Arti Decorative di Milano lancerà in questi giorni il regolamento della Esposizione di Fotografia del prossimo anno; esortiamo i consoci e tutti i fotografi italiani a prepararsi degnamente a questa manifestazione, che segnerà, ne siamo certi, una data di evoluzione nella storia delle Mostre d'arte fotografica. La Esposizione, come è noto, raccoglierà solo lavori eccellenti di tendenza specialmente moderna; come abbiamo detto altra volta, è necessario provarsi a «vedere con occhi nuovi»; chi si ferma rimane fatalmente indietro¹⁷².

2.4.1. “Una vista indipendente, astratta, disumana”

Al centro delle riflessioni sulla Nuova visione, il dispositivo meccanico-oculare è un corpo transumano necessario all’“ampliamento della potenza visiva”¹⁷³, un varco di accesso a una realtà nuova e, se intesa come spazio superiore di conoscenza altrimenti impermeabile, per certi versi magica. Nel 1929, Salvador Dalì e Luis Buñuel traducevano questo assunto nel film surrealista *Un chien andalou*, in cui il tema dell’occhio come soggetto simbolico di apertura si trasfigura nella celebre sequenza del taglio dell’occhio, che assume carattere metafilmico rispetto alla dimensione del vedere e al prolungamento delle possibilità percettive attraverso il *medium* cinematografico¹⁷⁴.

Nell’atto fotografico, l’occhio artificiale della macchina fotografica aderisce strutturalmente a quello umano divenendone un’estensione protesica, così come l’ha intesa Marshall McLuhan nei termini di un prolungamento tecnologico dei sensi¹⁷⁵, in una dialettica tra “immagine-atto” e “immagine-arto”¹⁷⁶ che dinamizza l’esercizio e l’esperienza visiva dello sguardo. Il presupposto, come spiega bene Gio Ponti nel suo *Discorso sull’arte fotografica* del 1932, è che:

¹⁷² Redazionale, *La V Triennale d'Arti Decorative di Milano...*, in “Fotografia”, n. 3, novembre 1932, s.p.

¹⁷³ L. Moholy-Nagy, *Su l'avvenire della fotografia*, cit., p. 59.

¹⁷⁴ Cfr. Marie Rebecchi, *Luis Buñuel, Sergej Ejzenštejne Georges Bataille. Il “taglio dell'occhio”: un montaggio delle attrazioni in chiave surrealista*, in “Predella”, n. 31, 2012, pp. 113-131.

¹⁷⁵ Cfr. Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 2015 [ediz. orig. inglese *Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964].

¹⁷⁶ Le due espressioni fanno riferimento alle osservazioni teoriche che Sergio Giusti dedica alla fotografia digitale. Cfr. Sergio Giusti, *Immagine-atto / immagine-arto: la fotografia come protesi tra performance e comportamento nell'era della condivisione con le fotocamere in rete*, in “Mediascapes Journal”, n. 12, 2019, pp. 23-40.

la fotografia non è sempre fedele alle cose come noi le vediamo, appunto perché essa è una vista indipendente, astratta, disumana. Della fotografia occorre servirsi con arte; quest'arte è già il saper «raggiungere» con essa ciò che noi già vediamo e intendiamo nelle cose: ma non è qui tutto, la indipendenza stessa della vista fotografica ci ha ancora rivelato a sua volta un inedito aspetto delle cose, ci ha portato una tutta nuova comprensione, un tutto nuovo senso di esse e dell'interpretarne le immagini¹⁷⁷.

Il riferimento ricorrente a tale vista “disumana” nel dibattito sull'estetica fotografica moderna in Italia, oltre a confermare la costante condivisione di temi e prospettive di provenienza internazionale, conferisce alla fotografia un potente valore metavisivo, iconopoietico. La vista fotografica, cioè, nell'agire come un *medium* concretamente demiurgico, proietta le possibilità visive dell'occhio umano in un campo disumanizzato, accessibile solo a partire da una ricodifica del rapporto tra occhio naturale e occhio artificiale. Antonio Boggeri riassume chiaramente questo concetto già in un intervento del 1931, in parte anticipando alcune delle riflessioni che Gio Ponti svilupperà l'anno successivo in merito alla relazione tra conoscenza intellettuale ed esperienza sensibile che genera l'atto della visione:

Quanto alla conoscenza del nostro piccolo mondo abituale basta poco per accorgerci che essa è ben superficiale e solo relativa ad immagini-tipo. Ed ecco che l'occhio implacabile dell'obiettivo opera delle vere e proprie scoperte della materia: vetro, ferro, stoffa, legno, le quali si accompagnano istantaneamente a infinite sensazioni latenti nella nostra conoscenza. È impossibile descrivere queste sensazioni: esse sono in effetti soltanto proprie alle immagini in quanto esse solo le suscitano precise ed inconfondibili. Ma ancora il fotografo può trarre profitto dalle proprietà naturali di questi elementi e liricamente esprimerne la bellezza.

Allora veramente possiamo dire che la fotografia opera una funzione creatrice in quanto le immagini che essa ci dona sono suo privilegio, né prima ch'essa le rivelasse mai i nostri occhi l'avevano conosciute¹⁷⁸.

Alle categoria dell'“immagine-tipo”, a cui ricorre, per opposizione alla vista “disumana”, con lo scopo di individuare una forma di traduzione del reale incapace di restituirne la complessità quanto invece è in grado di fare la fotografia moderna, Boggeri contrappone una forma di iperimmagine che genera un secondo grado di enunciazione nel rapporto con la

¹⁷⁷ *Ponti 1932b, p. 285.

¹⁷⁸ Antonio Boggeri, *Il III “Salon” italiano d'arte fotografica internazionale a Torino*, in “Natura”, n. 1, gennaio 1931, pp. 61-62 [*Boggeri 1931].

fenomenologia della visione. Se in tal senso la fotografia si dispone, da un lato, come una “seconda vista”¹⁷⁹, dall’altro, lo ribadirà anche Guido Pellegrini poco più tardi:

dà sempre quello che le si chiede; talvolta, anzi, dà molto di più, in quanto rivela all’umana percezione quello che l’occhio non avrebbe visto, se l’obbiettivo non avesse visto! L’immagine fotografica è spesso stupefacente, appunto perché fissa talora situazioni estetiche, cui il cervello umano non avrebbe attribuito importanza estetica alcuna!¹⁸⁰.

Pellegrini interviene sul tema, rendendone ancora più articolate le possibili declinazioni e interpretazioni, anche in un altro contributo dal titolo *La fotografia d’oggi* pubblicato sulla rivista “Cinema” (1936-), con la quale collabora dal principio del 1937¹⁸¹:

È nella ricerca del vero più ‘vero’, della realtà più riposta, perché meno percettibile e più rapida, che si può dare un aiuto utile al fotografo che voglia essere all’altezza del suo mestiere: l’oggetto non è facile da conquistare; i suoi ‘tempi’ più belli e più significativi sfuggono dall’umana riflessione; la logica dell’umano cervello tradisce la realtà delle cose, perché attribuisce loro soggettivamente un senso che esula dalla loro plastica significazione. L’obbiettivo, invece, ha una sua indiscussa superiorità: non sa, non pensa, ma vede solo nudamente *quello che è*¹⁸².

Nel riferirsi all’atto fotografico nei termini di quello che Vilém Flusser non ha esitato a definire un “gesto venatorio”, di cattura e conquista dell’oggetto da fotografare¹⁸³, l’autore individua nella meccanicità dell’obbiettivo – dunque nel suo specifico valore di apparecchio, di “macchina da vista”¹⁸⁴ – la possibilità di accedere a quella forma di “superiorità” visiva che

¹⁷⁹ Redazionale [Gio Ponti?], *Fotografia*, in “Domus”, n. 6, giugno 1932, p. 361 (*Redazionale [Gio Ponti?] 1932).

¹⁸⁰ Guido Pellegrini, *La fotografia e il libro moderno*, in “Il Risorgimento grafico”, n. 11, novembre 1935, p. 552 [*Pellegrini 1935-1936]. L’autore riprende poi questo passaggio anche in altri contributi successivi: “l’obbiettivo fotografico è duttile e fulmineo; non solo serve cento volte l’operatore in un’ora; non solo gli rende in infinite immagini quello che ha visto; ma gli rivela spesso con evidenza plastica anche quello che egli non avrebbe visto senza l’occhio acuto della camera oscura” (G. Pellegrini, *Per una mostra internazionale di fotografia a Venezia*, in “Cinema”, n. 55, ottobre 1938, p. 231) [*Pellegrini 1938].

¹⁸¹ Per “Cinema”, Pellegrini cura, a cadenza generalmente mensile e almeno fino a tutto il 1939, la rubrica *Fotografia*. In essa pubblica interventi di diverso genere, spesso illustrati, come contributi di estetica fotografica, articoli di argomento tecnico o commenti critici.

¹⁸² Guido Pellegrini, *La fotografia d’oggi*, in “Cinema”, n. 22, maggio 1937, p. 417 [*Pellegrini 1937b], corsivo nell’originale.

¹⁸³ V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, cit., p. 39.

¹⁸⁴ Ivi, p. 25.

enuclea il significato della Nuova visione. È in tal senso, allora, che la “ricerca del vero più ‘vero’” a cui fa riferimento Pellegrini può essere letta a partire da quella definizione di “verità” che si genera, come sostiene il filosofo Maurizio Ferraris, “nell’incontro fra ontologia ed epistemologia operato dalla tecnologia”, ovvero da quei procedimenti, tra i quali includiamo la visione fotografica, che consentono a questa relazione di compiersi¹⁸⁵.

Il trionfo dell’immagine designata dalla potenza visiva dell’occhio fotografico era stato comunque decretato, nel *milieu* europeo e internazionale, dal volume *Foto-auge* (1929) di Franz Roh e Jan Tschichold, pubblicato in occasione della mostra internazionale *Film un Foto* di Stoccarda. Il libro, celebrazione della modernità visiva nella varietà di linguaggi e di tecniche fotografiche in dialogo con le riflessioni teoriche della Nuova visione, presenta in copertina il fotomontaggio di El Lissitzky *Selbstporträt – Der Konstrukteur* (1924), in cui al volto dell’artista si sovrappone, all’altezza del suo occhio destro, una mano che regge un compasso, a definire uno spazio metaforico dove l’atto della visione e quello della costruzione si uniscono e si integrano¹⁸⁶.

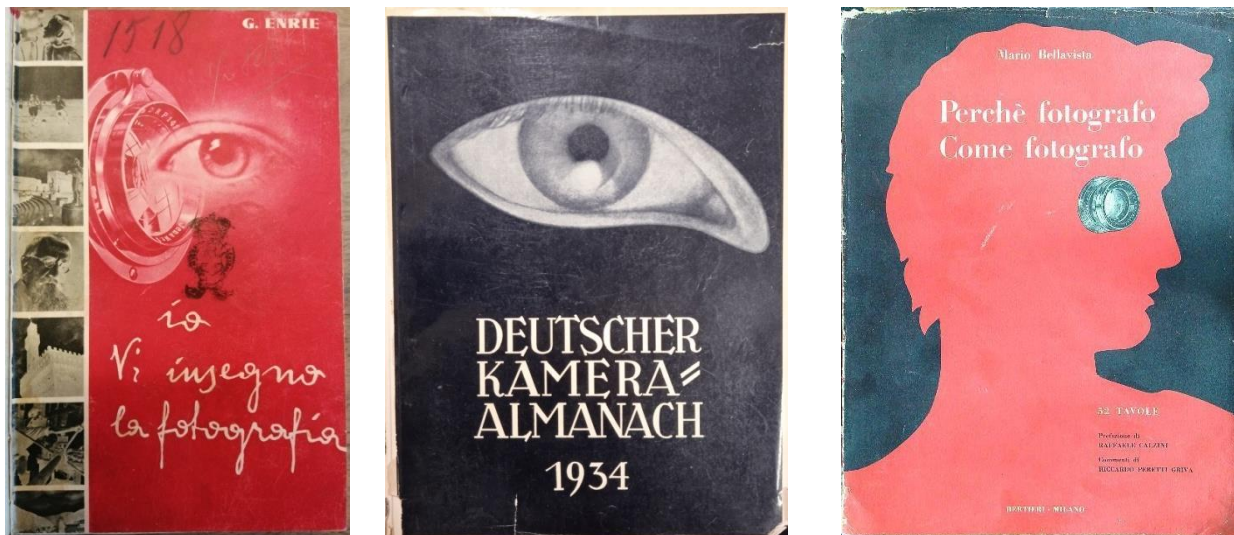
Nell’ambito editoriale italiano, una soluzione di compenetrazione grafica tra occhio umano e occhio meccanico viene invece sperimentata nella copertina per il volume di tecnica fotografica *Io vi insegno la fotografia*, pubblicato nel 1934 a cura del fotografo torinese Giuseppe Enrie¹⁸⁷. Su un fondo rosso bordato, sul lato sinistro, da una striscia verticale di riproduzioni di negativi di formato quadrato, il paradigma teorico dell’occhio dell’obiettivo si iconizza nella crisi simbolica tra i due apparati ottici divenendone sinossi iconografica e visiva (**fig. 27**). Nel 1929, il regista russo Dziga Vertov inseriva fra l’altro un’immagine del tutto simile nel suo celebre film *L’uomo con la macchina da presa*, un viaggio metalinguistico nel mondo del “cine-occhio” che si chiude in dissolvenza con la forma sferica e semitrasparente dell’obiettivo della cinepresa che si sovrappone all’occhio umano aperto e vigile: un dispositivo indivisibile adatto

¹⁸⁵ Maurizio Ferraris, *Postverità e altri enigmi*, Bologna, Il Mulino, 2017, p. 127. Precisa il filosofo: “La realtà è qualcosa che c’è, ed esiste, indipendentemente dal fatto che ci sia qualcuno disposto ad apprezzarla. La verità è qualcosa che sappiamo, e che si dice a proposito di qualcosa che c’è” (*Ibidem*).

¹⁸⁶ Per un approfondimento bibliografico sulle analogie tra occhio e macchina in rapporto al tema della visione, soprattutto in merito all’opera di El Lissitzky, si rimanda all’esautistica bibliografia citata in: Carlotta Castellani, *El Lissitzky biocentrico: la fotografia come nuova sintesi tra Organismo e Meccanismo*, in “RSF. Rivista di studi di fotografia”, n. 11, 2020, pp. 20-39.

¹⁸⁷ Cfr. Giuseppe Enrie, *Io vi insegno la fotografia*, Torino, SEI, 1934. Nel 1933, a distanza di più di un trentennio dal celebre lavoro di Secondo Pia, Enrie aveva realizzato una serie fotografica sulla Sacra Sindone conservata nel capoluogo piemontese (cfr. Giuseppe Enrie, *La Santa Sintone rivelata dalla fotografia*, Torino, Società editrice internazionale, 1933).

a osservare, elaborare, scomporre e ricomporre la realtà e i suoi fenomeni visibili attraverso il linguaggio meta-rappresentativo del cinema. La centralità dell'occhio richiama poi l'illustrazione che sovrasta, sulla copertina nera dal fondo omogeneo, il titolo dell'annuario tedesco "Deutscher Kamera Almanach" del 1934, traducendo la crisi simbolico-visiva tra occhio umano e occhio meccanico in una soluzione iconotestuale che comprende il riferimento linguistico all'apparecchio fotografico ("Kamera")¹⁸⁸ (fig. 28). Nel contesto nazionale, una soluzione grafica non molto dissimile a quella del volume di Enrie verrà altresì adottata, diversi anni dopo, anche per la copertina del libro di Mario Bellavista *Perché fotografo, come fotografo* (1948)¹⁸⁹. Qui sul nero dello sfondo campeggia il profilo stilizzato di una testa maschile, priva di dettagli fisiognomici e interamente campita di colore rosso, in cui in corrispondenza dell'occhio si trova l'obiettivo di una macchina fotografica (fig. 29).



Figg. 27-29. Giuseppe Enrie, *Io vi insegno la fotografia*, Torino, SEI, 1934, copertina; "Deutscher Kamera Almanach", 1934, copertina; Mario Bellavista, *Perché fotografo, come fotografo*, Milano, Bertieri, 1948, copertina.

Sulla capacità della fotografia di accedere, al pari delle altre arti figurative, a un mondo apparentemente impenetrabile attraverso il proprio occhio meccanico, Giuseppe Enrie si era comunque già espresso nell'introduzione al piccolo catalogo della *Mostra sperimentale di fotografia futurista* tenutasi a Torino nel 1931. Qui viene richiamato il tema centrale delle teorie sul fotodinamismo formulate dai fratelli Bragaglia negli anni Dieci¹⁹⁰, e poi riprese tra la

¹⁸⁸ Il "Deutscher Kamera Almanach" è una rivista di fotografia particolarmente diffusa in Italia, come confermano le numerose recensioni pubblicate, soprattutto negli anni Trenta, su periodici tra cui "Il Progresso fotografico" e "Il Corriere fotografico".

¹⁸⁹ Mario Bellavista, *Perché fotografo, come fotografo*, Milano, Bertieri, 1948.

¹⁹⁰ Si veda fra tutti Anton Giulio Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, Roma, Nalato, 1913 ca.

fine degli anni Venti e gli anni Trenta¹⁹¹, attribuendo dunque al futurismo il valore di “archetipo di riferimento per una nuova cultura della modernità”¹⁹². Come sottolinea Giorgio Grillo, che mette in luce il tentativo di superamento delle ostilità dei futuristi nei confronti della fotografia, ritenuta dai pittori del movimento incapace di tradurre il dinamismo se non in termini esclusivamente cinetici (e non concettuali)¹⁹³, la riflessione di Enrie costituisce tra l’altro “una specie di risarcimento teorico alle incomprensioni del loro sforzo di quasi vent’anni prima per rendere visibile l’invisibile attraverso lo specifico «inconscio tecnologico» del mezzo fotografico”¹⁹⁴. Scrive, infatti, Enrie:

Potrebbe ancora parere assai assurdo che la fotografia col suo occhio meccanico giunga a realizzare quella parte del programma futurista in cui si chiede alla arti figurative la rappresentazione del mondo invisibile ed irreale.

Difficile in verità, ma non assurdo. Le altre arti figurative quando operano sotto la dettatura di un cervello, o della fantasia che dir si voglia, creano soltanto per modo di dire; cioè, più esattamente, compongono servendosi di una quantità di elementi raccolti dal mondo visibile. Ora la fotografia può fare un lavoro abbastanza consimile, può anzi certe volte superarlo per la prontezza di esecuzione, per la sicurezza instancabile, per la sua illimitata possibilità di risorsa¹⁹⁵.

Nel maggio 1931, un’importante recensione su *Foto-auge* di Roh e Tschichold appare sulle pagine di “La Casa bella”, dove il valore moderno dell’immagine fotografica si afferma con sempre maggiore rilevanza. Il testo, che si intitola *Occhio e fotografia*¹⁹⁶ riprendendo le parole

¹⁹¹ Cfr. Anton Giulio Bragaglia, *Fotodinamica, cronofotografia e cinema*, in “Comoedia”, n. 6, giugno-luglio 1929, pp. 25-26 [*Bragaglia 1929]. Si vedano, inoltre, altri contributi illustrati pubblicati su riviste non specializzate di settori molto diversi come: Anton Giulio Bragaglia, *La fotografia in movimento*, in “La Fiera letteraria”, n. 26, giugno 1934, p. 4; Anton Giulio Bragaglia, *Fotodinamismo e aerodinamica*, in “L’Ala d’Italia”, n. 7, luglio 1935, pp. 26-32.

¹⁹² Giovanni Lista (a cura di), *Il futurismo nella fotografia*, catalogo della mostra, Firenze, Alinari, 2009, p. 21.

¹⁹³ Cfr. Ivi, p. 12.

¹⁹⁴ G. Grillo, *Il libro fotografico italiano 1931-1941*, cit., p. 11. Con la locuzione “inconscio tecnologico” l’autore fa naturalmente riferimento all’espressione con cui il fotografo Franco Vaccari definirà la sua idea di autonomia visiva del *medium* fotografico, mutuando l’espressione da Walter Benjamin per cui nel “concetto di «inconscio tecnologico» applicato al mezzo fotografico avevo visto la possibilità di scardinare i miei condizionamenti visivi e arrivare così a vedere *quello che non sapevo*” (Franco Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Modena, Punto e virgola, 1979, introduzione, s.p.).

¹⁹⁵ Giuseppe Enrie, *La fotografia contro il suo assoluto*, in *Mostra sperimentale di fotografia futurista*, Torino, Fedetto, 1931, p. 5 [*Enrie 1931].

¹⁹⁶ Cfr. *Persico 1931. La recensione è illustrata con la riproduzione della copertina di *Foto-auge* e un fotogramma di Man Ray.

del volume tedesco, è pubblicato per la rubrica “Il libro bello” a firma di Edoardo Persico, redattore (e poi condirettore) del periodico¹⁹⁷. Per la rivista, nel 1930 egli aveva firmato anche alcuni brevi commenti riccamente illustrati riuniti in una sorta di rubrica dal titolo *Stile* e dedicati alla valorizzazione dello “stile moderno”, ricercato nell’analisi e nella comparazione tra immagini, gesti ed espressioni della vita quotidiana:

Un ritratto di antenato ed una fotografia dei nostri giorni, una stampa ottocentesca ed una circolare industriale stabiliscono per contrasto definitivamente l’esistenza di uno stile moderno, cioè di un mezzo di espressione che corrisponde allo spirito ideale ed ai bisogni pratici di un mondo nuovo. [...] La creazione di uno stile non è mai l’impegno di uno sforzo solitario, ma la collaborazione vivente di tutta un’epoca. L’impiegato che sale al mattino in un tram, l’operaio che manovra una leva, la signora che va a passeggio, l’elegantone che accende una sigaretta creano, senza volerlo, un modo di esprimersi; cioè, un modo di essere¹⁹⁸.

Con queste riflessioni, dunque, Persico definisce e certifica la presenza di uno “stile moderno” proprio a partire da quelle che nella filosofia di Benjamin vengono intese come “immagini dialettiche”, ovvero nel “contrasto”, nell’opposizione di figure apparentemente dissimili ma compresenti nella lettura dei mutamenti d’esperienza che caratterizzano la nuova realtà sociale. Di *Foto-auge* il critico elogia, invece, l’eterogeneità di “lavori fotografici eseguiti dagli operatori più esperti e più originali che siano oggi in Europa”, che illustra “non solo un panorama della fotografia «vivente», ma un campionario di tutte le tecniche”¹⁹⁹. Allo stesso tempo, non trascurava di riconoscere il ruolo pedagogico del testo introduttivo di Franz Roh, *Meccanismo ed espressione*, che definisce “un’utilissima guida estetica per riuscire a «vedere» meglio le fotografie riprodotte nel volume”, dunque per approcciarsi con metodo ed esercizio visivo (compiendo “lo stesso tirocinio che occorre per «gustare» qualunque altra manifestazione d’arte moderna”) alla complessa varietà delle opere pubblicate. Le fotografie di quel libro, con le quali secondo Persico “ci si può rigorosamente documentare sul gusto moderno di quest’arte che ha assunto caratteri e valori particolari nell’evoluzione delle forme durante gli ultimi anni”, costituiscono altresì dei modelli visivi da elaborare e con i quali

¹⁹⁷ Per una panoramica più generale sull’attività di Persico e i numerosi interventi a sua firma nell’ambito della critica d’arte moderna degli anni in esame, si rimanda, oltre al volume già citato curato da Giulia Veronesi, a: Cesare De Seta (a cura di), *Edoardo Persico*, Napoli, Electa, 1987; Elena Pontiggia (a cura di), *Edoardo Persico. Destino e modernità. Scritti d’arte (1929-1935)*, Milano, Medusa, 2001. Diversamente, il rapporto specifico di questo autore con la fotografia è stato finora oggetto di pochi approfondimenti (cfr. Pietro Boragina, *Edoardo Persico e la fotografia*, in “AFT. Rivista di Storia e Fotografia”, n. 13, 1991, pp. 70-71).

¹⁹⁸ Edoardo Persico, *Stile*, in “La Casa bella”, n. 5, maggio 1930, p. 47 [*Persico 1930].

¹⁹⁹ *Persico 1931, p. 58.

confrontarsi, in quella pluralità di linguaggi che è tra i fondamenti estetici della Nuova visione. Attraverso di esse, in sintesi:

si possono seguire, così, i tentativi che, in tutta l'Europa e con i criteri più diversi, sono stati fatti in fotografia: dalla ricerca della pura obiettività ai tentativi di un realismo magico; dalla simultaneità del «montaggio» all'accordo di fotografia e pittura; dalla sostituzione della camera oscura, con l'impressione diretta sulla carta, alla fotografia documentaria ed al cartello *rèclame*²⁰⁰.

In questo stesso passaggio, Persico introduce appunto il riferimento alla poetica del Realismo magico, che già la studiosa Francesca Alinovi ha individuato come un elemento particolarmente significativo per la definizione del modernismo fotografico italiano degli anni Trenta, in relazione al dibattito artistico e letterario coevo²⁰¹. In tal senso, è nella natura “epifanica” della fotografia²⁰², ovvero in quella possibilità, per riprendere ancora le parole di Enrie, di “rappresentazione del mondo invisibile ed irreali”²⁰³ propria di questo *medium*, che l'estetica fotografica individuerrebbe uno spazio teorico di confronto con le istanze formulate in quegli anni da personalità come lo stesso Franz Roh, che aveva avviato il dibattito sul Realismo magico nella pittura europea, e, nel *milieu* italiano, da un autore come Massimo Bontempelli²⁰⁴. In questo contesto, Alinovi fa riferimento a una fotografia che:

pur mantenendosi aderente alla quotidianità delle cose comuni, ne sappia estrarre il potere immaginifico e di stupefazione, stravolgendone il normale punto di vista. Tale tipo di foto[grafia] è epifanica per eccellenza, perché riesce a svelare, con accorgimenti semplicissimi, ciò che è nascosto, ma già esiste, sotto i nostri occhi²⁰⁵.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ Cfr. F. Alinovi, *La fotografia in Italia negli anni Trenta*, cit., p. 409.

²⁰² Ivi, p. 412.

²⁰³ *Enrie 1931, p. 5.

²⁰⁴ Si vedano: Franz Roh, *Post-espressionismo. Realismo magico. Problemi della nuova pittura europea*, Napoli, Liguori, 2007 [ed. orig. tedesca 1925]; Massimo Bontempelli, *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, a cura di Elena Pontiggia, Milano, Abscondita, 2006. Sul tema del Realismo magico nell'arte italiana si rimanda soprattutto a: Maurizio Fagiolo Dell'Arco (a cura di), *Realismo magico. Pittura e scultura in Italia 1919-1925*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello scudo, 1988-1989), Milano, Mazzotta, 1988 e al più recente Valerio Terraroli / Gabriella Belli (a cura di), *Realismo magico. Uno stile italiano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2021-2022), Milano, 24 ore cultura, 2021.

²⁰⁵ F. Alinovi, *La fotografia in Italia negli anni Trenta*, cit., p. 412. In realtà, Alinovi estende poi la definizione di “realismo magico” in fotografia includendovi anche la poetica dei toni alti di Giuseppe Cavalli.

Se il *medium* fotografico diviene uno strumento magico di osservazione e rivelazione inedita di quella bellezza delle cose del mondo che aveva ispirato il titolo definitivo (*Die Welt ist Schön*) del libro di Albert Renger-Patzsch del 1928, secondo Marina Miraglia, che sostiene la tesi di Alinovi, la questione modernista della visione problematizza e supera le teorie sulla rappresentazione che avevano definito in senso naturalistico la tradizione della fotografia pittorica:

I principi di una ‘fotografia pura’, impliciti tanto nella Straight Photography statunitense quanto nella Neue Sachlichkeit tedesca, prendono le mosse dalla considerazione che la macchina vede molto più dell’occhio umano e vede inoltre in maniera perfettamente oggettiva e scevra da qualsiasi adeguamento ai preconetti culturali della precedente tradizione pittorica, si allontana dalla referenzialità e approda alla creazione di una realtà concreta e autosignificante, diversa e contrapposta alla ‘datità’ del mondo delle cose. [...] Ora tutti gli sforzi si orientano verso una fotografia che – grazie all’uso del mezzo meccanico – può diventare pura, legata essenzialmente all’analisi del reale, scevra dal soggettivismo del quadro, ma che, in ultima analisi, dimostra soltanto la totale impossibilità della rappresentazione e dell’oggettività²⁰⁶.

L’ambiguità segnalata da Miraglia, e che si genera dall’incontro fra le potenzialità meccaniche della fotografia e le possibilità di una rappresentazione ‘ultravisibile’²⁰⁷ della realtà fenomenica, si rifletteva, da ultimo, anche nei principi stessi del Surrealismo. È in relazione alla poetica surrealista, infatti, che la fotografia vive una disputa dialettica che la identifica da un lato come una sorta di suo alter ego concettuale, nella creazione di una realtà duplicata comune a entrambe, dall’altro come una specie di paradossale antitesi che si definisce nell’impossibilità di conciliare l’attività inconscia e quella di registrazione meccanica. Tanto che, lo specifica Rosalind Krauss in un fondamentale contributo sul tema: “il semblerait qu’il ne peut y avoir

²⁰⁶ Marina Miraglia, *Il ‘900 in fotografia e il caso torinese*, Torino, Hopefulmonster, p. 16. A tal proposito, risulta interessante riportare dei frammenti di un contributo di Guido Pellegrini pubblicato nel 1935, che riprende alcune delle riflessioni già sviluppate due anni prima (cfr. *Pellegrini 1933a) contribuendo a mettere in luce l’esigenza di un cambio di paradigma dettato dalla visione moderna: “Ora, la fotografia è nata 80 anni fa, [...] sempre catalogata e definita e sfruttata per questa somiglianza con l’occhio umano. Si è cercato, cioè, per tanti anni quanti sono quelli che risalgono alla sua stupefacente invenzione, di fissare sulla lastra, e poi sulla carta sensibile, quelle immagini che la retina, nella sua necessaria e fulminea mutevolezza percettiva, non può trattenere. [...] Insomma, la fotografia sino a pochi anni fa ha sempre risentito nei suoi risultati di questo concetto egoistico e cerebrale, col quale i suoi cultori hanno sfruttato erratamente le sue enormi possibilità” [*Pellegrini 1935a, p. 14].

²⁰⁷ Il termine è ripreso da G. P. [Guido Pellegrini], *Di giorno in giorno*, in “Bollettino del Circolo Fotografico Milanese”, n. 5, maggio 1936, p. 5: “È, dunque, certo e pacifico che la fotografia, solo per questa sua suggestiva facoltà di ricerca e di ultra visibilità, amplifica la sensazione del vivere, estendendola profondamente” [*Pellegrini 1936].

surréalisme *et* photographie, ma seulement surréalisme *ou* photographie”²⁰⁸. D'altra parte, Antonio Boggeri, che Francesca Alinovi considera il maggiore interprete del Realismo magico teorizzato da Bontempelli²⁰⁹, si riferiva al “surrealismo” come a una poetica in cui “la fotografia rinnega tutto il suo passato e se stessa. Si tratta di vedere coll’obbiettivo una realtà astratta, costituita da ciò che noi tutti possediamo nell’archivio intimo delle sensazioni più segrete, nel cielo dei sogni: una realtà non tangibile, in altre parole”²¹⁰. Ovvero, come scrivevano nel frattempo Marinetti e Tato nel *Manifesto della fotografia futurista* (1930), che al surrealismo pare rimandare in alcune delle sue “possibilità fotografiche”: di una realtà che si tende nella “sovrapposizione trasparente e semitrasparente di persone e oggetti concreti e dei loro fantasmi semiastratti con simultaneità di ricordo sogno”; o, ancora, nell’“interpretazione tragica o satirica della vita mediante un simbolismo di oggetti camuffati”²¹¹. Dal canto suo, Mario Bellavista intende il “surrealismo” una “creazione di immagini surreali, quelle cioè che conducono il nostro spirito in un mondo di fantasia per confortarlo con bellezze inesistenti nella realtà”²¹². Ma ragiona su questo aspetto anche in rapporto alle facoltà dell’immaginazione di cui necessita l’artista:

Trattasi della linfa che scaturendo rigogliosa come una polla da una sorgente inestinguibile costituisce l’alimento vitale delle facoltà creatrici. L’immaginazione riallaccia infatti l’estetica del soggetto al nostro spirito dandoci la possibilità di vedere nel soggetto stesso qualche cosa che

²⁰⁸ Rosalind Krauss, *La Photographie au Service du Surréalisme*, in Rosalind Krauss / Dawn Ades / Jane Livingstone (a cura di), *Explosante-fixe. Photographie et surrealisme*, catalogo della mostra, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985, p. 15. Per un approfondimento sui rapporti tra fotografia e surrealismo si rimanda anche a: Quentin Bajac / Clement Chéroux (a cura di), *La subversion des images. Surréalisme Photographie Film*, catalogo della mostra, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2009.

²⁰⁹ Cfr. F. Alinovi, *La fotografia in Italia negli anni Trenta*, cit., p. 411.

²¹⁰ *Boggeri 1930. Come segnalato nel numero di settembre del 1934 di “Galleria”, sul tema *Surrealismo e fotografia* interviene anche Italo Bertoglio in occasione del Corso di cultura fotografica organizzato per quell’anno e il successivo dalla Società Fotografica Subalpina all’interno di un programma di lezioni presentato dalla rivista nello stesso fascicolo (cfr. Redazionale, *Corso superiore di cultura fotografica alla Soc. Fotografica Subalpina*, in “Galleria”, n. 9, settembre 1934, p. 14). Il testo della conferenza non è però fra quelli che vengono pubblicati nel periodico. Inaugurato nel novembre 1934 con la coordinazione di Luigi Andreis e Mario Bellavista, il corso si compone, più in generale, di una ventina di lezioni eterogenee per temi (soprattutto di argomento tecnico, ma anche estetico), tenute da autori come Carlo Baravalle, Guido Pellegrini, Domenico Riccardo Peretti Griva, Mario Bellavista, Rodolfo Namias, Achille Bologna, Cesare Giulio e diversi altri.

²¹¹ Filippo Tommaso Marinetti / Tato, *La fotografia futurista. Manifesto*, in “Il Futurismo. Rivista sintetica illustrata”, n. 22, gennaio 1931 [1930]. *Marinetti-Tato 1931[1930].

²¹² *Bellavista 1934-1936, concetto 39.

trascende le proporzioni ed i contorni della realtà obbiettiva; ossia qualche cosa che, esistendo e vivendo nella realtà soggettiva, si muova nel mondo della nostra psiche. Un aspetto delle cose, cioè, che gli altri non vedono²¹³.

È dunque in quel desiderio “di esplora[re] la possibilità di sporgersi ancora di più verso ciò che si vede e non si può rappresentare” – che, secondo Piero Boragina, Edoardo Persico esprime altresì nella lettura dell’opera di un fotografo come il francese Eugène Atget, le cui opere suscitavano il profondo interesse degli artisti surrealisti²¹⁴ – che si condensa “il complesso problema della percezione espressiva” di fronte all’“imponderabilità del reale”²¹⁵.
Scriva ancora Boggeri, da leggere in filigrana:

Come in una continua rinascenza, ogni giorno che viene reca ai nostri avidi occhi sempre nuove e insospettate rivelazioni. Quanto alle cose che mirate nella loro superiore verità sorprendono, emozionano, esse ci’o dicono che la nostra vita interiore è popolata dai fantasmi (alterati, deformati) che quella esteriore vi proietta nostro malgrado, e che il paesaggio naturale coi suoi incanti e abbandoni lo ritroviamo in noi con un insensibile ma reale sforzo di adattamento. [...] Soltanto un istinto di liberazione può lasciarci intravedere la faccia segreta di questi elementi; e la visione della loro solitudine ci apparirà come uno spettacolo prodigioso. Così non v’è pietra, meccanismo o corpo esistente che non sveli a chi sappia spiarlo l’aspetto più intimo suo; e noi tutti, mirandolo, ci sembrerà di vederlo la prima volta: ma già lo sentiremo nostro. E forse più ameremo le cose mediocri e comuni che l’abitudine fa apparire indifferenti o inutili o morte²¹⁶.

2.5. “La fotografia valorizza la vita”

Nella temperie culturale che fa da sfondo al dibattito estetico e critico sulla fotografia moderna tra anni Venti e Trenta, l’opera di un autore come Guido Pellegrini rappresenta un

²¹³ *Bellavista 1935, p. 5.

²¹⁴ P. Boragina, *Edoardo Persico e la fotografia*, cit., p. 71. In particolare, Boragina fa riferimento alla recensione di Persico al libro fotografico *Atget. Lichtbilder* a cura di Camille Recht (Paris-Leipzig, H. Jonquières, 1930), pubblicata su “La Casa bella” nel febbraio 1931 (c. g. [Edoardo Persico], *Camille Recht: Atget*, in “La Casa bella”, n. 2, febbraio 1931, pp. 50-52). In un altro trafiletto pubblicato su “Domus” poco dopo, l’opera viene descritta come “una specie di testo sacro che gli amatori della fotografia come arte non dovrebbero ignorare” (Redazionale, *E. Atget – Lichtbilder*, in “Domus”, n. 4, aprile 1931, pp. 62-63). Del volume vi è in realtà anche la versione francese *Atget. Photographie de Paris*, con prefazione di Pierre Mac-Orlan, Paris-Leipzig, H. Jonquières, 1930.

²¹⁵ P. Boragina, *Edoardo Persico e la fotografia*, cit., p. 71.

²¹⁶ *Boggeri 1929c, p. 12.

caso di studio di particolare interesse, nonostante il silenzio della storiografia. Con un consistente numero di contributi usciti a partire dai primissimi anni Trenta e poi per tutto il decennio, Pellegrini mette a fuoco un pensiero teorico sulla fotografia con un'adesione a quello spirito del tempo – “l'epoca nostra”²¹⁷ – in cui si galvanizza la spinta propulsiva alimentata dal motore della modernità. Pubblicati soprattutto sulle riviste, gli interventi di Pellegrini hanno, anche nei titoli scelti per presentarli, le sembianze di “frammenti di modernità”²¹⁸ che svelano, se considerati e letti nel loro insieme, un pensiero piuttosto coerente sui principi estetici e gli sviluppi socio-culturali della pratica fotografica nella società moderna.

Il tema della visione, e con esso quello dell'occhio dell'obbiettivo come dispositivo protesico di accesso a un ulteriore livello di significazione della realtà, costituisce un'importante oggetto di riflessione anche per questo autore, fortemente coinvolto nella definizione e nella difesa dello specifico fotografico che assume in gran parte dei suoi scritti. Nell'articolo *Tendenze moderne della fotografia*, pubblicato nel numero di febbraio 1935 di “Note fotografiche Agfa”, egli si interroga sulla questione riferendosi alla natura e alla funzione stessa del *medium* fotografico:

Quale altro mezzo di riproduzione della natura viva potrà, infatti, non dico raggiungerla, ma starle a pari? Quale altro mezzo potrà cogliere, con assoluta veridicità di linea e di atteggiamento, un rapido gesto; una danza; il fumo di una locomotiva; il raggio di un proiettore nella notte; la corsa dello sciatore; gli spruzzi del mare agitato; o il sorriso di una bella donna? Qui, non solo la ricerca del nuovo è infinita; non solo le cose, attraverso la pura ed impensata obiettività... dell'obbiettivo fotografico, hanno rivelato aspetti ed espressioni assolutamente emozionanti; ma l'interpretazione, la famosa interpretazione, che dà il crisma dello stile e distingue autore da autore, ha trovato finalmente il suo puro ed esclusivo senso fotografico!²¹⁹.

Tali considerazioni possono leggersi da una prospettiva duplice e complementare. Da un lato, a sostegno delle coeve considerazioni sullo specifico dispiegate negli stessi anni, Pellegrini sostiene come l'autenticità meccanico-visiva del linguaggio fotografico (l'“obiettività dell'obbiettivo”) consenta di cogliere la “veridicità” del ‘reale’, il suo “vero più

²¹⁷ *Pellegrini 1932, p. 14.

²¹⁸ Il riferimento è al titolo di David Frisby, *Frammenti di modernità. Simmel, Kracauer, Benjamin*, Bologna, Il Mulino, 1992 [ed. orig. inglese 1986]. Per i titoli degli scritti di Pellegrini, nei quali ricorrono (almeno nei principali) termini esemplificativi del discorso sull'estetica fotografica moderna, si rimanda all'antologia a corredo di questa tesi.

²¹⁹ Guido Pellegrini, *Tendenze moderne della fotografia*, in “Note fotografiche Agfa”, n. 8, febbraio 1935, p. 228 [*Pellegrini 1935b].

‘vero’²²⁰, strutturando la ricerca estetica a partire da quel “metodo puramente fotografico”²²¹ rivendicato all’unisono dai protagonisti del pensiero moderno. Lo spiega bene in *L’estetica moderna della fotografia* (1935), in cui pone una certa enfasi sulla condizione culturale del vedere, che sembra collegarsi a questo stesso concetto:

oggi non basta più nemmeno «saper vedere»: al fotografo artista, che ambisca di partecipare con la sua attività e con la sua sensibilità a questo grande movimento di appassionati verso la nuova fotografia, non si chiede solamente di «saper vedere»; ma di saper vedere «con occhi nuovi!» [...] Questo è, dunque, l’errore egoistico commesso dal nostro occhio a carico dei valori estetici delle cose: noi diamo comunemente all’oggetto che guardiamo un significato che non è quello suo, vero, originale, oggettivo, reale; ma quella espressione che per bisogno, per tradizione, per opportunità o per semplice abitudine mentale siamo portati a dargli: i nostri occhi, dunque, non «vedono»; ma piuttosto «pensano» attraverso alla retina meravigliosa; soprat[t]utto, quello che è certo è che essi non vedono come vede la macchina fotografica, come vede la camera oscura. La quale spoglia l’oggetto della sua attenzione di ogni attributo derivante dall’umano apprezzamento, restituendogli il suo solo e vero significato esteriore!²²².

Dall’altro lato, Pellegrini articola le riflessioni sullo specifico fotografico anche in merito al concetto di “stile” – quell’“interpretazione [che] distingue autore da autore” – a cui riserva una funzione centrale nel riconoscere e rivendicare il valore che caratterizza (sulla base delle differenze interpretative) ciascun fotografo²²³. È dunque sul piano della visione e dello sguardo, risultato dell’intersezione fra le proprietà linguistiche del *medium* e i portati visivi, culturali e intellettuali insiti nell’esperienza fotografica, che egli definisce la fotografia moderna, reclamandone la totale autonomia artistica. In ogni caso, entrambe le accezioni proposte per l’analisi del testo pubblicato su “Note fotografiche” individuano una presa di posizione metodologica ben precisa, volta a salvaguardare la fotografia come un campo di indagine in cui lavorare esclusivamente con gli strumenti che essa stessa mette a disposizione: “Restituire alla

²²⁰ *Pellegrini 1937b, p. 417.

²²¹ *Pellegrini 1935a, p. 17.

²²² Ivi, p. 15. Il testo riprende un passaggio pubblicato in *Pellegrini 1933a.

²²³ “Non basta una matita per fare un disegno, né lo scalpello per sbizzare una forma: come non basta una macchina fotografica per fare una fotografia, degna artisticamente di questo nome. Il mezzo materiale non può essere che «mezzo». L’arte è temperamento. L’arte è interpretazione, immaginazione, fantasia, natura vista attraverso all’originale concezione di un carattere, e vista, dunque, sì, anche attraverso un obbiettivo fotografico, ma dietro il quale ci sia veramente un occhio che vede, un cervello che pensa e trasforma a suo modo” (Guido Pellegrini, *Tecnica ed arte*, in “Galleria”, n. 3, marzo 1934, p. 13)

fotografia i suoi veri attributi – scriveva nel 1933 – è cooperare coscientemente e sicuramente, nel concetto dei suoi cultori e del pubblico, alla sua elevazione”²²⁴.

Un elemento interessante che Pellegrini innesta nel dibattito sull'estetica fotografica moderna si focalizza, inoltre, sul concetto di adesione alla “vita”, attraverso il quale celebrare il presente e il reale nella sua vitalità pulsante, non idealizzato secondo vecchi precetti. Il tema assume per l'autore milanese un valore primario, tanto da costituire nella sua lettura l'essenza stessa dello specifico fotografico. Nel già citato articolo *L'estetica moderna della fotografia*, testo della conferenza tenuta per il corso organizzato dalla Società Fotografica Subalpina di Torino, Pellegrini sviluppa ampiamente questa intuizione facendo il punto su alcune delle questioni da lui già affrontate:

la nuova fotografia [...] per le sue enormi prerogative di istantaneità, di mobilità, di sensibilità; per le sue smisurate possibilità tecniche nate pur ieri da una espressione chimica meravigliosa, è aderente sopra ad ogni altra arte alla vita di oggi. Nessun'altra espressione artistica, infatti, può rivaleggiare con lei nel fissare istantaneamente i modi e le situazioni della nostra vita dinamica: l'epoca del cemento e dell'acciaio, dell'aerovelivolo e del fuoribordo, la nostra vita all'aperto, nella grande aria della montagna e del mare, han trovato nella fotografia il mezzo più tipico, più attuale, più rispondente per le prerogative sue alle sue figurazioni molteplici: cosicchè i fotografi di tutto il mondo si sono veramente convinti che se la nostra arte giovane vuole affermarsi e consolidarsi deve cercare nella vita i suoi soggetti più tipici, le sue situazioni più originali, le sue più efficaci e dinamiche manifestazioni; è nel ritrarre la vita che essa può differenziarsi dalle altre arti, rivelando all'osservatore tutto un mondo nuovo di sconosciuti o trascurati aspetti delle cose²²⁵.

La vita vissuta all'aperto, ed esplorata dalla macchina fotografica nel suo più florido dinamismo, definisce nuove tipologie iconografiche che si contrappongono a quelle che, per Mario Bellavista, sono le tipiche scene in cui “l'ideale familiare si rappresentava ancora con

²²⁴ G. Pellegrini, *La figura nel paesaggio*, cit., p. 8. E prosegue l'autore, nello stesso contributo citato sopra pubblicato su “Galleria”: “Ed oggi l'arte fotografica va rapidamente acquistando fama ed estimazione per merito dei suoi migliori cultori; oggi ad essa facilmente vengono riconosciute quelle caratteristiche e prerogative che fanno di essa una arte a sè, tutta tempismo, vita, istantaneità, luce, movimento, possibilismo smisurato in ogni campo ed in ogni evenienza: ha mezzi suoi e risultati suoi; rifiuta ogni somiglianza, ogni scimmiettamento di altre espressioni artistiche; è lei! cammina così trionfalmente che non si sa dove potrà giungere, nè quando si dovrà fermare: perché la sua vita diritta è quella del progresso umano” (G. Pellegrini, *Tecnica ed arte*, cit., p. 13).

²²⁵ *Pellegrini 1935a, p. 15. Anche in questo caso il passaggio era stato pubblicato similmente in *Pellegrini 1933a.

lo starsene rinchiusi in casa, lontano dall'aria libera anche quando c'era il sole"²²⁶. Se poi l'idea di una fotografia totalmente aderente ai principi della vita moderna rimanda, da un lato, a molte delle considerazioni già discusse in merito ai cambiamenti tecnologici alla base del suo sviluppo, dall'altro essa sembra fondarsi sulla consapevolezza, che attinge dalla cultura positivista, che il *medium* fotografico sia pienamente un interprete e testimone del suo tempo per la sua capacità di offrire una conoscenza globale della natura e della società attraverso l'osservazione e la registrazione dei fenomeni²²⁷. Ne fa accenno il fotografo fiorentino Fosco Maraini in un intervento del 1935 pubblicato su "Il Progresso fotografico", in cui si riferisce alla fotografia (e ancor più alla cinematografia) come "le forme d'arte dei nostri tempi. In esse c'è quel germe d'assoluto realismo a cui le scienze positive ci hanno educato, ci sono la istantaneità di percezione e la velocità di esecuzione come si confà a chi dà valore alle più minute unità di tempo, e c'è infine quel non so che di tecnico e di scientifico ch'ormai non sembra potersi disgiungere da alcuna nostra attività"²²⁸. In ogni caso, la premessa che Pellegrini propone a introduzione del suo intervento suggerisce la possibilità di situare la fotografia moderna all'interno del più complesso processo di creazione artistica, un territorio di costante sperimentazione e ricerca in cui essa si definisce attraverso i processi fluidi che animano l'esperienza stessa della modernità. Scrive infatti l'autore: "l'arte oggi, e più la fotografia, è continuamente in divenire; cerca la sua vita; saggia sperimenta; trova o crede di aver trovato; ma va oltre, sempre, con una mobilità che è lo specchio veridico di questa instabile e meccanica vita d'oggi"²²⁹.

²²⁶ Mario Bellavista, *Rinnovarsi per non morire*, in "Pagine fotografiche", n. 5, novembre 1936, p. 73. "Ma oggi – prosegue l'autore – una scena di letizia familiare si rappresenta raffigurando magari quella mamma quel papà e quel bimbo mentre si ricreano giocondamente al sole, sulla terrazza di casa o sulla spiaggia o sui campi di neve. Aria, sole, luce, movimento per lo spirito e per il corpo: ecco la nuova felicità dei tempi moderni!" (*Ibidem*).

²²⁷ A tal proposito, John Berger fa notare come la fotografia e la filosofia positivista siano nate nel medesimo periodo e clima culturale, con la velleità che "tutto quanto c'è di più oscuro e nascosto nell'animo umano sarabbe stato illuminato dalla conoscenza empirica"; per poi ammettere, in fondo, che quella positivista non è che un'utopia irrealizzata, schiacciata dai meccanismi tardo-capitalisti: John Berger, *Fotografia e verità*, in Maria Nadotti (a cura di), *John Berger*, Milano, Marcos y Marcos, 2012, pp. 67-68.

²²⁸ Fosco Maraini, *La fotografia è una forma d'arte*, in "Il Progresso fotografico", n. 7, luglio 1935, p. 428.

²²⁹ *Pellegrini 1935a, p. 14. L'autore ribadisce le questioni appena esaminate anche nel già citato contributo *Tendenze moderne della fotografia*, pubblicato subito dopo in "Note fotografiche Agfa": "Un giorno i fotografi dilettanti, cioè l'avanguardia dei fotografi, si sono accorti che la vita era instabilità, movimento, continuo ed incessante divenire; e in questa tendenza moderna verso tutto quello che è moto, macchina, spazio, trasformazione rapida di ciò che è vivo e vitale, hanno constatato che il loro apparecchio li secondava in pieno; non c'era

Pensare alla fotografia come a un oggetto che interpreta la fenomenologia della modernità condividendone i processi mutevoli risulta di fondamentale importanza per comprendere il pensiero di Pellegrini, che egli stesso, a un certo punto, suggerisce di tradurre con il semplice motto: “Fotografare: vivere di più!”²³⁰. Nell’accogliere il momento presente, di cui appropriarsi nella sua complessità, la fotografia infatti:

è una cosa essenzialmente moderna, nel suo tipo e nel suo tempo; appartiene a noi; le sue forme nuove si riferiscono e si identificano magnificamente al panorama che si apre dinanzi ai nostri occhi; i quali ogni giorno più vanno abituandosi alla evidenza plastica delle forme nuove; e per intenderne completa la bellezza, pieno il significato, bisogna appartenere ed aderire interamente all’epoca in cui oggi viviamo, senza voltare nostalgicamente gli occhi sul passato, che non può tornare: la vita è del presente ed è tesa fatalmente, con le sue forze eternamente rifiorenti, verso le nuove certezze del domani²³¹.

Questi appelli alla “vita”, nei termini in cui già si era espresso un interprete della fotografia diretta come Alfred Stieglitz, per esempio nel celebre testo di presentazione dell’ultimo numero doppio di “Camera Work”, interamente illustrato con undici fotografie di Paul Strand²³², possono poi essere messi in relazione alla pratica stessa del fotografo dilettante. In quest’ultimo, secondo Pellegrini, il “modo di vedere la natura e soprattutto la vita si intona perfettamente al panorama che lo circonda; nelle sue fotografie c’è sempre o quasi sempre quel senso dinamico, che oggi caratterizza non solo i nostri atti ed i nostri movimenti, ma lo stesso nostro pensiero”²³³. È d’accordo, in qualche misura, anche Antonio Boggeri, secondo il quale

instabilità di cui la tendina e la emulsione pancro non potessero trionfare! un grande campo inesplorato si è aperto, così, alle loro avido esperienze!” [*Pellegrini 1935b, p. 228].

²³⁰ *Pellegrini 1936, p. 5. Un simile motto, “La fotografia valorizza la vita”, veniva adottato in quegli anni dalla società Agfa, specializzata nella produzione di apparecchi e prodotti fotografici (cfr. Redazionale, *La mostra dell’Agfa alla XVII Fiera di Milano*, in “La rivista Agfa del negoziante”, n. 2, giugno 1936, pp. 24-25). Anche alcune pagine pubblicitarie di Agfa pubblicate sulle riviste, per esempio per la promozione delle sue pellicole, presentano titoli come “Fotografie piene di vita...” (cfr. l’inserzione in “Note fotografiche Agfa”, n. 10, aprile 1938, s.p.).

²³¹ *Pellegrini 1935a, p. 17.

²³² Per Stieglitz, le fotografie di Strand rappresentano “the direct expression of today”, frutto del lavoro di un autore “in close touch with all that is related to life in its fullest aspect” (Alfred Stieglitz, *Our Illustrations*, in “Camera Work”, nn. 49-50, June 1917, p. 36).

²³³ Guido Pellegrini, *Le impressioni di una giuria*, in “Note fotografiche Agfa”, n. 7, gennaio 1937, p. 148 [*Pellegrini 1937a]. E prosegue l’autore in un altro contributo: “il fotografo dilettante fa il suo tifo propiziatore sempre al contatto con la vita all’aperto; la sua passione per l’immagine lo conduce spesso lontano, dinanzi agli spettacoli della natura e della realtà di ogni giorno, ch’egli osserva ed interpreta con la sua esperienza artistica”

possono essere le “appassionate fatiche dei dilettanti”, nutrite da “una vigile e rinnovata curiosità”, a suggerire come “la più moderna e autentica espressione della fotografia si identifica con il suo assioma originario: rappresentare nelle mille forme note e ignote il vero”²³⁴. Per Pellegrini, inoltre, è proprio attraverso questa adesione alla “vita, nelle infinite e dinamiche sue manifestazioni, che [la fotografia] può differenziarsi dalle altre arti, può conquistare in pieno la sua specialissima ed intiera efficacia, che la distingue nel fiorito ed infinito campo dell’immagine”²³⁵. Si tratta, altresì, come aveva sostenuto il critico Mario Tinti sulle pagine di “La Casa bella”, di pensare più ampiamente alla modernità come a un concetto:

scaturito da quella coscienza riflessa, critica, delle cose dell’arte, che nei nostri tempi ha trovato il massimo del suo sviluppo e del suo rigore. Mai come oggi si è avuto un’aspirazione così esigente verso ciò che in arte deve corrispondere allo spirito e alle necessità pratiche dei nostri tempi²³⁶.

È anche in tal senso, allora, che l’aspetto del vivere moderno, della fenomenologia del quotidiano o del dinamismo sociale acquisisce nel pensiero di Pellegrini un ruolo cardinale non solo rispetto alla lettura critica della fotografia moderna, che è appunto per lui “fotografia dinamica”²³⁷; ma, più in generale, in rapporto allo sviluppo relazionale del sistema delle arti, incluse l’architettura, il design e tutte

quelle svariatissime forme che accompagnano e secondano il viver civile; e in ognuna di tali forme la pratica attuazione di nuove idee, realizzate con gusto e con genialità e soprattutto con aderenza al nostro modo di vivere e di operare; sì che gli oggetti che ci circondano portino genialmente impressi nella loro sostanza e nella loro forma esteriore, i caratteri fondamentali del nostro tempo²³⁸.

Nella “natura transitoria del presente”²³⁹ che definisce la società moderna, la fotografia viene inoltre risignificata nella sua funzione di “documento”, lemma ora inteso nel senso di

(Guido Pellegrini, *Urgono fotografi*, in “Bollettino del Circolo Fotografico Milanese”, n. 3, maggio-giugno 1939, pp. 5-7 [*Pellegrini 1939a]).

²³⁴ A. B. [Antonio Boggeri], *La fotografia dei dilettanti*, cit.

²³⁵ *Pellegrini 1933a, p. 72.

²³⁶ Mario Tinti, *Modernità e modernismo*, in “La Casa bella”, n. 9, settembre 1931, pp. 43-44 [*Tinti 1931].

²³⁷ La “fotografia dinamica” si distingue dunque, specifica Pellegrini, dalla “fotografia classica, accademica, che [...] chiamerò «fotografia statica»” [*Pellegrini 1933a, p. 71].

²³⁸ *Pellegrini 1933b, p. 102.

²³⁹ David Frisby, *Modernità*, in “Enciclopedia delle scienze sociali”, vol. 5, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, p. 755.

frammento istantaneo e rappresentativo del moto che agita il processo virtuoso della modernità.

Scrive ancora Pellegrini:

Ma all'obbiettivo fotografico, all'occhio incomparabile della camera, un attimo basta per ritrarre quello che vede, e allora si comprende facilmente come un atteggiamento statico, all'opera fotografica non si addica più; [...] il fine può e deve essere sempre quello di ottenere che l'opera appaia all'osservatore un documento di vita sottratta magistralmente alla estrema mobilità dell'attimo che passa²⁴⁰.

Negli anni Trenta, l'attribuzione e la rivendicazione del valore documentario della fotografia, riconosciuto come fondativo dello specifico fotografico, opposto ai principi pittorici, si dota di una legittimazione se non del tutto stilistica, come suggerisce Olivier Lugon²⁴¹, in ogni caso certamente estetica, precipua nel definirla come *medium* fondamentale per la configurazione visiva dell'esperienza moderna. "I fotografi del nostro tempo – scrive infatti Guido Modiano nel 1931 – attribuendo alla fotografia il valore di «documento» sanno [...] che la sua bellezza è totalmente diversa da quella di una pittura: si potrebbe dire che è il contrario"²⁴². Anche secondo Maraini, poi: "Tutti son d'accordo sull'importanza che ha la fotografia nella vita moderna come documento. Le riviste, i giornali, i libri anche, ormai parlano più all'animo per mezzo di queste immagini che per mezzo di scritti"²⁴³. A questa altezza cronologica, in cui la diffusione della stampa illustrata è tra l'altro sempre crescente, in Italia il dibattito sul tema non marginale del documento in fotografia, che nel modernismo appunto si intreccia, certificandolo, a quello del valore estetico dell'immagine fotografica, si risolve ampiamente in questa direzione, sebbene non manchino ancora i lacerti della vecchia contesa sulla fotografia come arte o documento, però ormai declassati a interventi del tutto isolati²⁴⁴.

²⁴⁰ *Pellegrini 1933b, p. 106.

²⁴¹ Cfr. O. Lugon, *Lo stile documentario in fotografia*, cit. Per un approfondimento sul tema della fotografia come documento nel contesto europeo si veda anche: Dominique Baqué, *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, J. Chambon, 1993, pp. 22-24 e i brani antologici a pp. 59-83.

²⁴² *Modiano 1931-1934.

²⁴³ F. Maraini, *La fotografia è una forma d'arte*, cit., p. 424.

²⁴⁴ Si veda, ad esempio: AA.VV., *La fotografia è arte o documento?*, in "Il Progresso fotografico", n. 12, dicembre 1936, pp. 547-548.

L'introduzione e lo sviluppo degli apparecchi di piccolo formato per pellicola 35 mm (la prima macchina fotografica Leica era stata lanciata sul mercato tedesco nel 1925²⁴⁵) assumono poi in questo contesto una funzione comprimaria, anche in parallelo a un denso dibattito che ne accompagna la diffusione. Se, da un lato, essi alleggeriscono l'esperienza fotografica rendendola più agile, dall'altro, sempre citando Pellegrini, sono "un prodotto tipico del nostro tempo e rispondono egregiamente alle esigenze del fotografo, della movimentata e complessa vita di oggi" ²⁴⁶. In merito al punto di vista dell'autore milanese, è però interessante notare come, poco dopo, egli contenga in parte il suo entusiasmo per il 35 mm, "fanatismo nuovo della modernità fotografica [...] troppo sommario in certe sue bravure esageratamente decantate come trionfi", riferendo invece la sua predilezione per formati medi come il 6 × 6 o il 6 × 9 cm, "formato, questo, veramente ideale!" ²⁴⁷. In questo periodo, sono comunque molti i contributi consacrati all'utilizzo del piccolo formato, che costituisce uno fra i temi più attuali sulle riviste specializzate nazionali già dai primi anni Trenta nella forma di singoli articoli²⁴⁸ o di rubriche dedicate, come *La rubrica del piccolo formato* a cura di Ivo Mezzo, pubblicata tra il 1936 e il 1937 su "Galleria". Nel 1932, inoltre, l'Associazione fotografica ligure bandisce, a livello nazionale, il I Concorso per fotografie con apparecchi Leica²⁴⁹, seguito da un secondo e un terzo concorso organizzati tra il 1935 e il 1938. In ambito editoriale, d'altra parte, rivestono particolare importanza i volumi realizzati da Erberto Rüedi sull'utilizzo tecnico della Leica²⁵⁰.

L'uso del piccolo formato, che consente di ripensare la pratica fotografica all'interno di nuove prospettive socio-culturali, si lega, in senso complementare, anche alla necessità di adeguare, soprattutto a partire dalla seconda metà degli anni Trenta, i processi di produzione fotografica alla crescente diffusione di immagini sulla stampa e "pubblicazioni d'ogni genere

²⁴⁵ Cfr. Redazionale, *Il nuovo apparecchio "Leica" per fotografie continue*, in "Il Progresso fotografico", n. 9, settembre 1927, pp. 294-297.

²⁴⁶ Guido Pellegrini, senza titolo (*Come si giudica in Europa l'apparecchio di piccolo formato*), in "Galleria", n. 5, novembre 1933, p. 16. Tra la fine del 1933 e il principio del 1934 il periodico pubblica tre puntate di questa inchiesta, in cui intervengono, esprimendo punti di vista diversi posti a confronto, alcuni dei protagonisti della scena fotografica contemporanea.

²⁴⁷ *Pellegrini 1935a, p. 16.

²⁴⁸ Cfr., fra i pareri più entusiastici: Federico Ferrero, *Elogio del piccolo formato*, in "Il Corriere fotografico", n. 11, novembre 1932, pp. 589-590.

²⁴⁹ Cfr. Redazionale, *L'Associazione Fotografica Ligure ci ha comunicato...*, in "Il Corriere fotografico", n. 5, maggio 1932, pp. 270, 272.

²⁵⁰ Si veda: Erberto Rüedi, *Come si lavora con la Leica*, Milano, Stucchi, 1934; Erberto Rüedi, *La fotografia e la Leica*, Milano, Stucchi, 1938. Per alcune considerazioni sul tema provenienti dal dibattito tedesco tra anni Venti e Trenta si rimanda a O. Lugon, *La photographie en Allemagne*, cit., pp. 261-281.

[che] vanno moltiplicandosi di giorno in giorno”²⁵¹, tra cui i primi periodici di attualità in forma di rotocalchi come “Omnibus” (1937-1939), fondato e diretto da Leo Longanesi, e “Tempo” (1939-)²⁵². Si tratta, in altri termini, come spiega Pellegrini in un articolo del 1939, di soddisfare la richiesta sempre più rapida di “fotografie e fotografie, che documentino l’attualità della Nazione”²⁵³, disponendosi sulla pagina stampata come ampie finestre spalancate sul mondo attraverso le quali, per riprendere una riflessione della fotografa e studiosa Gisèle Freund, “si amplia lo sguardo e il mondo si rimpicciolisce. La parola scritta è astratta, ma l’immagine è il riflesso concreto del mondo in cui ciascuno vive”²⁵⁴. Allo stesso tempo, l’autore lamenta però ancora “la mancanza pressoché assoluta di agenzie fotogiornalistiche nostrane, che possano rispondere in modo adeguato, cioè rapido e completo, alle richieste della stampa, [aspetto che] fa sì che questa deve ricorrere ancora forzatamente, e con vero disappunto, al contributo delle agenzie estere, che da tempo adempiono con ogni cura a questo servizio”²⁵⁵.

2.5.1. L’“occhio di vetro” tra fotografia e cinema

Nel commento dal titolo *Fotografia, arte di guardare...*, che introduce l’annuario “Luci ed ombre” del 1932, il critico Donato Pellice imposta il suo contributo, quasi privo di riferimenti diretti alle tavole del volume come di consueto, su un’analisi più generale dedicata ad alcuni temi dell’estetica fotografica. Tra le altre cose, la sua riflessione si sofferma sulle relazioni fra fotografia e cinema: “Circa il caso, ognuno sa quanto potentemente abbiano influito i modi del cinematografo sulla fotografia moderna, e quanto sull’arte dell’operatore cinematografico stesso, a loro volta, le necessità fisiche, drammatiche, didascaliche della ripresa”²⁵⁶. E prosegue più avanti, ponendo l’accento sul tema della percezione del tempo nella cattura dell’istante:

²⁵¹ *Pellegrini 1939a, p. 5.

²⁵² Per un approfondimento su questo tema molto denso, qui analizzato esclusivamente in relazione al dibattito estetico al centro delle riflessioni di questo capitolo, si rimanda più ampiamente a Irene Piazzoni / Raffaele De Berti (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Milano, Cisalpino, 2009.

²⁵³ *Pellegrini 1939a, p. 5.

²⁵⁴ Gisèle Freund, *Fotografia e società*, Torino, Einaudi, 2007, p. 91 [ed. orig. francese 1974]. La studiosa si riferisce, in particolare, all’introduzione dell’immagine fotografica nei giornali a partire dagli ultimi due decenni dell’Ottocento.

²⁵⁵ *Pellegrini 1939a, p. 5.

²⁵⁶ Donato Pellice, *Fotografia, arte di guardare...*, in “Luci ed ombre”, 1932, pp. XIV.

Ed allora rimane il documento istantaneo, vero, colto di schiocco da uno degli atteggiamenti fuggevoli della vita di tutti i giorni, ma non altrimenti significabile che nell'istantanea fotografica. [...] Il movimento sarà certo uno degli elementi più tipici della nuova fotografia, mirabilmente educata dal cinematografo ad osservare dapprima, e poi, mercè il concorso della tecnica fotografica nuova [...] a fermare della vita il più volubile palpito. Fermare, che vuol dire conoscere [...]²⁵⁷.

Già nel 1929, sempre sulle pagine di “Luci ed ombre”, il commento di Antonio Boggeri, riconosciuto dalla storiografia come “forse il testo più alto” – lo suggerisce Paolo Costantini²⁵⁸ – tra quelli pubblicati a introduzione degli annuari editi da “Il Corriere fotografico”, riservava al cinema uno spazio altrettanto importante nella definizione dell'estetica fotografica moderna, sebbene non ne citi direttamente opere o autori. Sempre secondo lo studioso, però, un primo, seppur timido, riconoscimento del linguaggio cinematografico “come forma espressiva dell'immagine [che] ha radicalizzato quelle tensioni di rinnovamento”²⁵⁹ che coinvolgono la fotografia può già rintracciarsi nel *Commento* del critico d'arte Marziano Bernardi a introduzione del volume del 1927. Per quest'ultimo, che anticipa un tema poi in parte sviluppato anche da Boggeri, la lezione che la fotografia apprende dal cinema è soprattutto quella di spostare l'attenzione verso gli aspetti minuti del mondo:

la fotografia [...] nelle sue applicazioni cinematografiche è andata a poco a poco rinunciando ai larghi panorami in favore di un rapido succedersi di limpidissimi quadretti descrittivi della varie parti di un insieme che si abbandona alla fantasia dello spettatore [...]; e sempre di più si specializza nello studio di un particolare che in natura passa quasi sempre inavvertito perché poco o nulla dice²⁶⁰.

Il testo di Boggeri del 1929, sul quale si ritornerà per altri aspetti anche più avanti, risulta in ogni caso particolarmente moderno nel contesto delle pubblicazioni di “Luci ed ombre”, i cui apparati critici appaiono ancora in parte attardati sui problemi più tradizionali e annosi che avevano animato il dibattito teorico sulla fotografia. Ne è un esempio il *Commento* del 1931 a firma di Guido Lorenzo Brezzo, critico tra i più presenti anche su un'altra pubblicazione

²⁵⁷ Ivi, pp. XVI-XVII.

²⁵⁸ Paolo Costantini, *Una «sana ed eclettica modernità». L'esperienze di Luci ed ombre tra conservazione e innovazione*, in Paolo Costantini / Italo Zannier (a cura di), *Luci ed ombre. Gli annuari della fotografia artistica italiana 1923-1934*, catalogo della mostra, Firenze, Alinari, 1987, p. 32.

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ Marziano Bernardi, *Commento*, in “Luci ed ombre”, 1927, p. 12.

torinese come “Il Corriere fotografico”²⁶¹, che, pur ponendo il problema della “modernità” al centro della sue considerazioni, ne analizza gli addentellati da una posizione piuttosto distante, anche sul piano del linguaggio, dalle proposte interpretative coeve. Per il volume del 1933, il commento dal titolo *Fotografia come arte* del critico Alberto Rossi, personalità di interessi poliedrici nell’ambito culturale italiano di primo Novecento, ritorna, poi, su uno dei temi più frequentati dal dibattito fotografico, ma con l’incapacità di andare oltre un sistema di argomentazioni in gran parte ormai ripetitive e generiche²⁶². In generale, i testi a introduzione degli annuari sono firmati, si potrebbe dire con l’eccezione di quello di Boggeri, da autori molto più vicini all’ambito propriamente artistico, che adottano i metodi della critica d’arte per l’analisi dei volumi fotografici²⁶³.

L’obbiettivo primario di Boggeri nel trattare la materia della modernità fotografica viene dichiarato dall’autore nei primi capoversi del suo *Commento*, introdotto dalla brevissima citazione, che recita “*La photographie est actuelle*”, attribuita a Claude De Santeul, collaboratore dell’importante rivista francese “Photo illustrations”, oltre che vicepresidente della Société Française de Photographie²⁶⁴:

Le diverse raccolte di ‘*LUCI ED OMBRE*’ mostrano, a chi le voglia considerare nel loro organico insieme, lo sviluppo e i progressi della fotografia contemporanea in Italia. Esse sono come le tappe di un viaggio, con le sue soste e le sue riprese, di cui l’ultima rappresenta ogni volta la fine e lo scopo. [...]

²⁶¹ Per cui scrive già dai primi anni Venti. Per “Luci ed ombre”, Brezzo firma anche i commenti introduttivi dei volumi del 1926 e del 1934.

²⁶² Presenza fondamentale nella pagine culturali del quotidiano “La Stampa”, Rossi si dedica alla critica letteraria, artistica, musicale e cinematografica.

²⁶³ Per una lettura di tutti i commenti pubblicati su “Luci ed ombre” si rimanda direttamente a P. Costantini / I. Zannier (a cura di), *Luci ed ombre. Gli annuari della fotografia artistica italiana 1923-1934*, cit.

²⁶⁴ Su “Photo Illustration”, rivista ben nota negli ambienti fotografici italiani, De Santeul interviene attivamente nel dibattito sulla fotografia moderna europea affrontando alcuni dei temi al centro delle riflessioni coeve anche in ambito nazionale. Si veda, ad esempio: Claude De Santeul, *Les artistes photographes d’aujourd’hui*, in “Photo Illustration”, n. 9, 1935, pp. 1-4; Claude De Santeul, *Reportage-document*, in “Photo Illustration”, n. 24, 1936, pp. 67-68. Di De Santeul, inoltre, sono i commenti pubblicati nei numeri della rivista francese dedicati specificamente alla fotografia italiana contemporanea, che giustificano l’interesse in Italia per questo autore. Cfr. Claude De Santeul, *L’art photographique italien*, in “Photo Illustration”, n. 14, 1935, pp. 51-53; Claude De Santeul, *La photographie italienne*, in “Photo Illustration”, n. 22, 1936, pp. 42-44 e *Coup d’œil sur l’art photographique italien*, Ivi, pp. 45-47.

Fatta questa premessa ci si perdonerà se abbandoneremo di proposito quei temi estetici o tecnici o polemici, già trattati e svolti in ogni senso, per discorrere solamente della fotografia quale ci appare nella sua viva attualità.

Un rapido sguardo alla produzione internazionale rivela, nei suoi caratteri più salienti, una evidente affinità di tendenze e di metodi. Ciò significa che essi rappresentano realmente lo spirito moderno della fotografia nella sua espressione universale²⁶⁵.

Nel rivelare una certa consonanza di intenti tra la produzione italiana e quella internazionale, alla luce di una concezione “universale” dell’attività fotografica moderna, Boggeri pone un primo accento, anticipando le riflessioni più stimolanti attorno a questo tema, sull’importanza di considerare la pratica e il pensiero fotografico in stretta congiunzione al tempo vivo dell’epoca attuale. Per quanto riguarda propriamente la cinematografia, secondo l’autore essa può individuarsi “fra le cause che hanno originato la nuova estetica”, soprattutto in relazione alla configurazione di un metodo di osservazione ‘puro’, interessato “a sorprendere il volto delle cose più modeste e comuni, o rivolto ai regni finora inesplorati”²⁶⁶. Il ragionamento di Boggeri si struttura certamente sulla base delle considerazioni che egli iniziava ad articolare con sistematicità, in quegli stessi anni, in merito alla visione fotografica moderna come nuovo e inedito sguardo sulla realtà:

La regola cinematografica assegnando alla fotografia un compito d’eccezione, ha mostrato quali bellezze di composizione, di chiaroscuro, di valori plastici, nascondessero le più umili cose. Tale compito riguardava in primo luogo la necessità pratica e inesorabile di raggiungere la massima chiarezza di espressione per mezzo di immagini di un significato visivo assoluto; e ancora di mantenere al grado superlativo l’interesse e l’attenzione della folla degli spettatori, altresì sui particolari minori e obbligati dalla trama.

[...] L’immagine tradotta di un pensiero, originava una emozione di un valore intrinseco indipendente. Il particolare, il dettaglio ricercato a scopo didascalico, potevano dunque assumere un interesse anche solamente fotografico? E chi aveva mai fermato l’obbiettivo su tali soggetti? Chi aveva saputo guardarli in tale maniera?

[...] Ma intanto, e quello che più conta, la fotografia vera aveva fatto tesoro di così preziosi suggerimenti, e si apprestava con rinnovato ardore a metterli in pratica²⁶⁷.

A partire dall’insegnamento del cinema, la fotografia trova dunque un proprio dimensionamento nell’avvicinamento all’oggetto (attraverso l’espedito del dettaglio) nello svolgersi della sua indagine sul quotidiano, acquisendo un’autonomia visiva indipendente dalla

²⁶⁵ *Boggeri 1929c, p. 9 (maiuscolo nell’originale).

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ *Ibidem*.

logica della scomposizione e ricomposizione che governa, invece, la sequenza cinematografica. In tal senso, come osserva Louise Hornby, è proprio nella categoria estetica della *stillness*, della fissità, che essa si afferma come linguaggio pienamente modernista. Lungi, infatti, dall'essere un *medium* ormai superato dai progressi tecnologici dell'immagine in movimento, la fotografia “formalizes stillness as a kind of difference [...] to negotiate the shifting coordinates of the visual world and shore up the terms of a modernist epistemology that wants both stilling and stillness to see and to render the world visible”²⁶⁸. In ogni caso, Boggeri farà riferimento alla disposizione della fotografia ad apprendere dal linguaggio cinematografico anche in un altro contributo del 1934, uscito su “Campo grafico”: “Quanto alla sensibilità della fotografia nuova ed alla sua capacità d’acclimatarsi, il cinematografo ha provveduto a risvegliarla ed eccitarla, a darle soprattutto un suo carattere adeguato a più nobili ispirazioni; ed ecco segnata la sua strada”²⁶⁹. Una posizione non dissimile veniva assunta del resto, sulle pagine di “Photographie”, dal critico d’arte Waldemar George, che asseriva come “la réhabilitation de la photographie est l’œuvre du cinématographe”²⁷⁰.

A intervenire sui rapporti tra fotografia e cinema in merito alla formulazione di un metodo di osservazione e di conoscenza del mondo sarà ancora Guido Pellegrini in un articolo del 1938 pubblicato su “Cinema”, in cui avanza la proposta “di organizzare ogni anno a Venezia, accanto alla Mostra cinematografica ed a completamento di questa, una Esposizione internazionale di Fotografia [...] perché i rapporti ed i riferimenti fra arte fotografica ed arte cinematografica [...] sono talmente connessi e interdipendenti, che la nostra nuova si innesterebbe a quella esistente, con un apporto d’interesse artistico altamente significativo”²⁷¹. Per l’autore, che nel cinema vede “l’applicazione più enorme del metodo fotografico”, esso è infatti:

questo figliol prodigo della fotografia documentaria ed artistica, che con le sue grandi realizzazioni ha valorizzato al massimo l’immagine fotografica: i due valori di espressione, integrandosi, si sono affinati a vicenda; e questa ha dato a quello la perfezione tecnica del metodo, la maestria delle luci, la trasparenza delle ombre; e quello ha dato a questa l’efficacia dei tagli di immagine colti sul vero in movimento, l’evidenza dei primi piani, la struttura dei corpi e degli elementi fissata sulla gelatina sensibile nelle più straordinarie situazioni dinamiche²⁷².

²⁶⁸ Louise Hornby, *Still Modernism. Photography, Literature, Film*, New York, Oxford University Press, 2017, pp. 1-2.

²⁶⁹ *Boggeri 1934, p. 271.

²⁷⁰ W. George, *Photographie vision du monde*, cit., p. 134.

²⁷¹ *Pellegrini 1938, p. 232.

²⁷² Ivi, p. 231.

La scelta della città lagunare, la “più fotogenica del mondo”, ma che si apprezza soprattutto per “il suo grande pubblico intellettuale ed internazionale”²⁷³, probabilmente pensando a quello della Biennale, viene avallata anche in un trafiletto pubblicato su “Domus” in risposta all’intervento di Pellegrini, in cui si pone l’accento sull’importanza di Venezia nell’ambito delle iniziative artistiche contemporanee, oltre che sulla centralità della fotografia nella cultura moderna. Essa, infatti: “se non ha una storia secolare, se ne sta facendo ora una che più estensiva non potrebbe davvero essere. La storia della fotografia rischia di diventare la storia della civiltà moderna! Dunque: misuriamo i risultati: i nostri e gli altrui. Anzi, prendiamo noi l’iniziativa di queste grandi rassegne mondiali. È Venezia la piattaforma”²⁷⁴.

La capacità della fotografia e del cinema, come scriveva Pellice, di “fermare della vita il più volubile palpito”²⁷⁵ richiama altresì quella necessità di registrare e restituire “una emozionante documentazione della vita del nostro tempo, attraverso un mezzo fra i più tipici di esso”²⁷⁶, intorno alla quale si soffermano le riflessioni di questi anni anche in ambito propriamente cinematografico²⁷⁷. Con il fine di “ritrarre la vita nei suoi movimenti più realistici e complessi”, per riprendere le parole che lo stesso Pellegrini riserva al cinematografo, esso è in grado di dare:

ogni giorno esempi grandiosi della potenza, cui attualmente può giungere l’immagine fotografica [...] con prospettive inattese, dalla quale è derivata alla fotografia tutta una teoria nuova del taglio e della composizione; con giochi geniali di luce e di ombre; con espressioni di volti, descritte mirabilmente da enormi ingrandimenti; con accorte situazioni estetiche combinate da elementi artistici di una semplicità eloquente; con martellamenti d’immagini atti a dare emozioni crescenti²⁷⁸.

È in tal senso, cioè, che fotografia e cinema funzionano come linguaggi complementari dalla funzione relativa, al contempo, all’osservazione e al pensiero, nei termini di una vera e propria

²⁷³ Ivi, p. 232.

²⁷⁴ Redazionale, *Per una Internazionale Fotografica a Venezia*, in “Domus”, n. 11, novembre 1938, p. XXII.

²⁷⁵ D. Pellice, *Fotografia, arte di guardare...*, cit., p. XVII.

²⁷⁶ *Redazionale [Gio Ponti?] 1932, p. 361.

²⁷⁷ Si veda, ad esempio: Redazionale, *Elementi emotivi di vita*, in “Rivista internazionale del cinema educatore”, n. 3, marzo 1930, pp. 303-309 (nel fascicolo dedicato a *Gli aspetti sociali del cinema*); Daniel-Rops, *Cinema, realtà, vita*, in “Intercine”, n. 1, gennaio 1935, pp. 3-7.

²⁷⁸ *Pellegrini 1935a, p. 17.

visione binoculare del mondo, una postura stereoscopica dello sguardo di cui si dota il fotografo moderno. In merito a quest'ultimo, prosegue Pellegrini:

il suo modo di vedere la natura e soprattutto la vita si intona perfettamente al panorama che lo circonda; nelle sue fotografie c'è sempre o quasi sempre quel senso dinamico, che oggi caratterizza non solo i nostri atti ed i nostri movimenti, ma lo stesso nostro pensiero; il modo di concepire una istantanea [...] ha sempre una funzione, diremo così, cinematografica; forse è il cinematografo stesso, con le sue stupefacenti realizzazioni; o forse è il senso stesso della nostra vita, impostata sulla insaziabile volontà di moto, che ci hanno dato questa speciale attitudine visiva: certo è che la fotografia moderna, attraverso la profonda modificazione della sua essenza, che è andata affermandosi universalmente, ha ritrovato se stessa²⁷⁹.

A proporre una propria lettura dei rapporti tra *medium* fotografico e cinematografico è ancora Fosco Maraini, che nonostante dei due linguaggi individui “una reciproca serie d'influenze”²⁸⁰, nota però alcune differenze sostanziali a partire dalle quali difenderne le rispettive specificità. Pone l'accento, in tal senso, sul già accennato discorso della *stillness* come caratteristica identificativa della fotografia moderna, che rivendica la propria autonomia come unità singola e in sé conclusa, al di fuori della logica della sequenza che caratterizza, invece, la collocazione del frammento filmico:

L'influsso del cinema sulla fotografia è essenzialmente d'ordine estetico. Spesso isolando dei fotogrammi ci si è accorti dell'interesse che destano queste immagini in cui il movimento par lì lì per essere ripreso, e alcuni fotografi, sentendo il fascino di questa via, hanno cercato di creare delle vedute simili che avessero valore di per sé. Quest'influenza ch'è visibilissima in molta fotografia contemporanea, da un lato ha aperto all'artista nuovi orizzonti e nuove possibilità, dall'altro però ha fatto scordare che un fotogramma e una fotografia son cose ben diverse. Un

²⁷⁹ *Pellegrini 1937a, p. 148. Ai primi anni Trenta risalgono tra l'altro diversi articoli, come quelli dell'ing. Carlo Todeschini, che suggeriscono di fare uso della fotografia stereoscopica, tema su cui tanto si era dibattuto sul finire dell'Ottocento, proprio per la sua capacità, prossima al rilievo tridimensionale, di “rendere la visione sempre più vicina alla realtà” (Carlo Todeschini, *Perché non siete stereoscopisti?*, in “Rivista fotografica italiana”, n. 6, giugno 1932, p. 107). Pellegrini si esprime poi sul tema anche in altri passaggi affini a quello sopra citato: “certe stilizzazioni di gesti, certe armonizzazioni di movimenti, non composte ad arte e perciò artificiali ma prese in un attimo della verità viva, sono solo ed essenzialmente fotografiche; ed è proprio il cinematografo che ce ne mostra su ogni schermo la emozionante certezza; quei tagli audaci d'immagine, quegli scorci impreveduti, quelle fughe architettoniche colte da impreveduti ed imprevedibili punti di vista, sono concepibili solamente ora, perché l'obbiettivo ce li documenta ogni giorno” [*Pellegrini 1938, p. 231]. A oggi, non vi sono studi storiografici specifici sui rapporti tra fotografia e cinema negli anni tra le due guerre, a differenza di quelli dedicati invece al Neorealismo. Per un breve affondo sul tema cfr. Silvia Paoli, *L'annuario di Domus del 1943*, cit., pp. 122-126.

²⁸⁰ F. Maraini, *La fotografia è una forma d'arte*, cit., p. 428.

fotogramma è determinato da quelli che lo precedono e presuppone gli altri che lo seguono, è parte d'una serie: una fotografia è invece un'individualità completa e deve accogliere in sé stessa la ragione della sua unità. Dunque la cinematografia è essenzialmente dinamica, mentre la fotografia è statica; e ciascuna arte deve tenere conto delle sue possibilità e limitazioni per realizzare nel mondo più completo ciò che le è proprio²⁸¹.

Nella prospettiva delineata soprattutto da Pellegrini, che problematizza il mito originario dell'origine fotografica del cinema rendendo più complesse le articolazioni tra questi due linguaggi, il *medium* cinematografico assume dunque una funzione di “modèle” per la fotografia moderna così come prefigurato dall'esposizione *Film und foto* di Stoccarda (1929), che secondo la studiosa Dominique Baqué apre a una vera e propria tradizione:

celle d'un questionnement – aujourd'hui encore d'actualité – autour des deux régimes d'images, de leur écart, de leur filiation, de leurs échanges et de leurs transferts. On y croise la question de l'origine photographique du cinéma, celle du cinéma comme finalité de la photographie, la distinction de l'image mobile et de l'image fixe, le problème de leur concurrence, leur conjugaison, leur intrication²⁸².

Tale legame di interdipendenza, nella ricerca cooperativa di soluzioni estetiche e linguistiche, tanto da poter attribuire “alla concezione cinematografica, appunto perché si pone dal punto di vista del movimento, un fortissimo stimolo verso le nuove mete della fotografia”, come sostiene il curatore tedesco Wilhelm Kästner su “Il Corriere fotografico”²⁸³, si fa esplicito nei testi pubblicati sulle riviste italiane. Da una parte su quelle cinematografiche, che ospitano sempre più volentieri contributi di estetica e tecnica fotografica, per esempio con gli interventi del critico d'arte e psicologo Rudolf Arnheim usciti su “Cinema”²⁸⁴; dall'altra nei periodici specializzati in fotografia, che negli anni Trenta, oltre ad accogliere numerosi scritti sulla cinematografia, iniziano a dedicare a quest'ultima dei numeri monografici, come il fascicolo

²⁸¹ Ivi, p. 438.

²⁸² D. Baqué, *Après le modèle pictural, un modèle cinématographique?*, in Idem, *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, cit., p. 84. Si veda anche la selezione di testi sul tema nelle pagine seguenti dell'antologia (pp. 84-96).

²⁸³ Wilhelm Kästner, *L'ora presente nella fotografia*, in “Il Corriere fotografico”, n. 10, ottobre 1929, p. 711. L'articolo proviene dalla rivista tedesca “Photographische Rundschau”.

²⁸⁴ Cfr. rhn [Rudolf Arnheim], *Memorie della camera oscura*, in “Cinema”, n. 36, dicembre 1937, pp. 433-435 (poi in “Rassegna fotografica e cinematografica”, n. 6, giugno 1938, pp. 11-14); Rudolf Arnheim, *Esame di coscienza*, in “Cinema”, n. 44, aprile 1938, pp. 289-290. Sui rapporti tra una rivista come “Cinema” e la fotografia si veda inoltre Uliano Lucas / Tatiana Agliani, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, Torino, Einaudi, 2015, pp. 75-80.

del novembre 1934 di “Note fotografiche Agfa”, che in copertina presenta il ritratto in primo piano e di profilo di una giovane donna che adopera una cinepresa amatoriale. In alcuni casi, e in senso più ampio, le riviste specializzate di fotografia esplicitano poi nei propri titoli o sottotitoli l’interesse a occuparsi di entrambe le materie, come “Il Progresso fotografico”, che dal 1924 è “Rivista mensile illustrata di fotografia, cinematografia e applicazioni”, o la “Rassegna fotografica e cinematografica” (1932-).

In ogni caso, l’idea di uno scambio tra i due linguaggi, che potenzia il valore dell’immagine tesa a tradurre il *panta rei* del vivere sociale, risuonerà quantomeno fino ai primi anni Quaranta, innanzitutto con le riflessioni che Federico Patellani dispiega nel celebre articolo *Il giornalista nuova formula*, pubblicato sull’annuario *Fotografia* di Domus uscito dai torchi nel 1943. Facendo un’efficacia sintesi di molte delle considerazioni già elaborate da autori come Boggeri e Pellegrini, e chiarendone ancor meglio gli assunti anche in relazione al linguaggio fotogiornalistico e al suo valore “narrativo”, per Patellani infatti:

Se è vero ciò che io penso, che la rapidità è la chiave della buona fotografia moderna, se è esatta la mia aspirazione di fare fotografie che appaiano viventi, attuali, palpitanti, come lo sono di solito i fotogrammi di un film, mi pare si debba trovare nel cinema l’ispirazione per la fotografia d’oggi. Non solo per quella giornalistica [...] ma in ogni caso.

La «fotografia di movimento» richiede la scelta di un momento narrativo quale solo il cinematografo ci ha abituati a vedere, con l’offrirci la possibilità tecnica di sezionare ed analizzare i valori successivi di ogni atteggiamento e di ogni movimento dell’uomo, delle macchine che egli ha creato e di tutto ciò che vive attorno a lui²⁸⁵.

Se la riflessione di Patellani si pone come una considerazione di metodo sui rapporti linguistici tra fotografia e cinema ormai agli inizi del nuovo decennio, già nei primi anni Trenta l’ecclettico Leo Longanesi rifletteva sull’importanza di pensare a quest’ultimo come a un *medium* in grado di cogliere, esattamente come la fotografia, il lato palpitante, vivo e vero di una realtà apparentemente semplice ma in fondo estremamente sorprendente. Nel contributo dal titolo *L’occhio di vetro*, pubblicato nel 1933 sulle pagine della rivista storico-letteraria “L’Italiano” (di cui è direttore), in un numero monografico dedicato al cinema, egli celebra infatti la vita di strada come uno spazio da osservare e configurare attraverso lo sguardo della macchina da presa, alla scoperta di una ‘verità magica’ altrimenti sfuggente e sconosciuta²⁸⁶.

²⁸⁵ Federico Patellani, *Il giornalista nuova formula*, in E. F. Scopinich / A. Steiner / A. Ornano, *Fotografia. Prima rassegna della attività fotografica in Italia*, cit., pp. 134, 137.

²⁸⁶ Cfr. Leo Longanesi, *L’occhio di vetro*, in “L’Italiano”, nn. 17-18, gennaio-febbraio 1933, pp. 35-45 [*Longanesi 1933]. Il titolo dello scritto riprende quello dell’omonima rubrica pubblicata da Longanesi su

“Mentre il cinema [...] sotto la guida geniale dell’obiettivo – scriverà pochi anni dopo Walter Benjamin – aumenta da un lato la comprensione degli elementi costrittivi da cui è governata la nostra esistenza, riesce dall’altro anche a garantirci uno spazio di manovra enorme e impreveduto!. [...] In tal modo diventa tangibile che la natura che parla alla cinepresa sia diversa da quella che parla all’occhio”²⁸⁷. L’idea cinematografica di Longanesi anticipa in alcuni passaggi certi temi che saranno cari alla poetica neorealista, ma al tempo stesso si allinea ad alcune delle teorie fotografiche sulla Nuova visione:

la realtà ha sempre questo aspetto di visione, è sempre al di fuori del nostro spazio, anche se l’abitudine ha creato una intimità con lei, un velo che copre i nostri occhi.

Il cinematografo [...] cercherà sempre una maggiore aderenza al vero, portando sullo schermo i segreti che solo *una macchina* sa rapire alla realtà²⁸⁸.

L’adesione dell’autore a quello che Antonio Costa definisce un “cinema della realtà”, che “prefigura un contatto diretto della cinepresa con la vita di tutti i giorni”²⁸⁹, per Longanesi deve riflettersi in qualcosa di più di “semplici documentari”. Deve riconoscersi, cioè, in un *medium* in grado di “trasportare sullo schermo certi aspetti della realtà bianca che sfugge al passante”²⁹⁰, in una ricerca verso il realismo, “tendenza dello spirito del nostro tempo”²⁹¹, a cui il cinema, come la fotografia e la letteratura non possono sottrarsi. In certa produzione letteraria

“L’Italiano” a partire dal 1931 e a cadenza irregolare, che si presenta come una miscelanea *sui generis* di pensieri sparsi, e talvolta taglienti e ironici, su alcuni temi della contemporaneità. Tra le immagini che illustrano il contributo, soprattutto fotogrammi di film di autori italiani ed europei di cui Longanesi discute nel testo, vi è una fotografia di Achille Bologna (*Mezzogiorno*, 1933). Per un resoconto più dettagliato sull’utilizzo della locuzione “occhio di vetro” nel dibattito coevo si rimanda a: A. Frongia, *Fine della città. Occhio quadrato di Alberto Lattuada*, cit., pp. 103-108. Per un approfondimento sull’importante e poliedrica figura di Longanesi nel contesto culturale degli anni in esame, anche in relazione all’ambito della pubblicistica e della direzione di un altro periodico come il settimanale “Omnibus”, si vedano: Cesare Barzacchi, *L’Italia di Longanesi. Memorie fotografiche di Cesare Barzacchi*, Milano, Edizioni del Borghese, 1964; Ivano Granata, *L’Omnibus di Leo Longanesi. Politica e cultura (aprile 1937-gennaio 1939)*, Milano, Franco Angeli, 2016; Annamaria Andreoli / Franca De Leo, *Leo Longanesi. La fabbrica del dissenso*, catalogo della mostra (Roma, BNCR, 2006), Roma, De Luca, 2006.

²⁸⁷ Walter Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2014 [ed. orig. tedesca 1935-1936], pp. 29-30.

²⁸⁸ *Longanesi 1933, p. 38 (corsivo nell’originale).

²⁸⁹ Antonio Costa, *Leo Longanesi da «Dieci minuti di vita» a «Vivere ancora»*, in “Studi novecenteschi”, vol. 31, n. 67-68, giugno-dicembre 2004, p. 148.

²⁹⁰ *Longanesi 1933, p. 36.

²⁹¹ Adolf Eyermann, *Pensieri sul realismo moderno*, in “Note fotografiche Agfa”, n. 12, giugno 1930, p. 356.

italiana degli anni Trenta, infatti, la ricerca sul realismo si manifesta nella “volontà di ristabilire un contatto operante con la realtà”, che non si afferma in una scuola o in una corrente, come era stato con il verismo, ma in forme letterarie e tecniche espressive diverse e autonome²⁹², si pensi per esempio a opere come *Tre operai* di Carlo Bernari (1934) o *Quartiere Vittoria* di Ugo Dettore (1936). Soprattutto in quest’ultimo caso, il testo si costruisce su narrazioni parallele e sull’“intenzione di rendere la vera essenza del quartiere di una città [...] mediante l’affastellamento della casuale copiosità di percezioni, visive e acustiche, che si propongono a chi vi si muove in mezzo”²⁹³, uno stile che sembra prendere forma dal principio del montaggio cinematografico.

Le considerazioni espresse nell’articolo del 1933 vengono ribadite da Longanesi, con le stesse premesse, in un altro contributo pubblicato pochi anni dopo su “Cinema”, che intitola con limpidezza di metodo *Sorprendere la realtà*, in gran parte illustrato da una serie di fotografie dello stesso autore che colgono principalmente l’aspetto della quotidianità romana nei gesti e nelle azioni dei passanti sulla strada (**fig. 30**). Qui egli traccia una definizione di quello che dovrebbe essere un “documentario”, riflettendo allo stesso tempo sul compito dell’operatore che gira per la città con la macchina da presa:

Il principale segreto di molti documentari è di mostrare non la realtà, così come passa casualmente davanti a un obiettivo, ma il coglierne quei particolari che diventano d’eccezione perché insoliti. Siffatte pellicole hanno, senza alcun dubbio, un fascino e divertono come ogni novità, ma il vero documentario, a parer mio, è tutt’altra cosa, o meglio è proprio il contrario. Intendo dire che il sorprendere non gli aspetti strani ma quelli comuni della vita di ogni giorno è il vero e difficile compito del documentario. E dico sorprendere giacché si tratta proprio di una vera sorpresa, di un improvviso cogliere in fallo situazioni che, trasportate sullo schermo, rivelano gli infiniti segreti della nostra società [...].

²⁹² Adelaide Sozzi Casanova, *I «Realisti degli anni Trenta»*. *Lecture*, Milano, Cooperativa libraria IULM, 1980, s.p.

²⁹³ Liborio Mario Rubino, *La Neue Sachlichkeit e il romanzo italiano degli anni Trenta*, in Franco Petroni / Massimiliano Tortora (a cura di), *Gli intellettuali italiani e l’Europa (1903-1956)*, San Cesario di Lecce, Manni, 2007, pp. 261-262.

Ebbene, se io fossi un operatore girerei per strada con la macchina da presa e coglierei scene di questo genere, stenografando i dialoghi su un taccuino. Per farne che? Per allestire un documentario sulla vita degli anonimi²⁹⁴.

La conclusione dell'articolo è altrettanto interessante da essere riportata:

Ma non avrei cercato di scoprire di più di quel che tutti potevano vedere: non avrei intrapreso la ricerca dei loro caratteri né tessuto la trama di una immaginaria vicenda; quel che con la macchina avrei colto di sfuggita, mi sarebbe bastato per aprire il mio documentario. [...] Ma è proprio necessario, a questo mondo, mostrare la verità?²⁹⁵

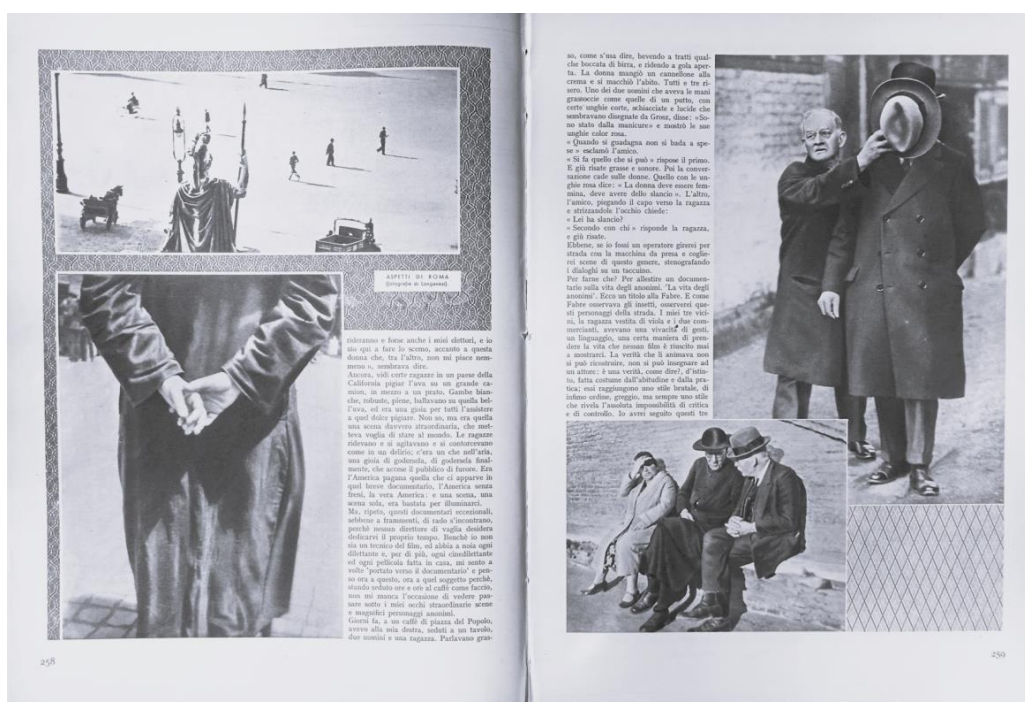


Fig. 30. “Cinema”, n. 7, ottobre 1936, pp. 258-259. Articolo di Leo Longanesi, *Sorprendere la realtà* (*Longanesi 1936). Fotografie dell'autore (*Aspetti di Roma*).

²⁹⁴ Leo Longanesi, *Sorprendere la realtà*, in “Cinema”, n. 7, ottobre 1936, p. 259 [*Longanesi 1936]. Sempre sulle pagine di “Cinema”, il regista americano Robert Flaherty riferirà da parte sua come “oggetto del documentario, come io l’intendo, è di rappresentare la vita nella forma in cui si vive” (Robert Flaherty, *La funzione del “documentario”*, in “Cinema”, n. 22, maggio 1937, p. 403). Per un approfondimento, seppur breve, sui rapporti di Longanesi con il cinema e la fotografia si veda: Orio Caldiron, *La realtà insospettata tra cinema e fotografia*, in A. Andreoli / F. De Leo, *Leo Longanesi. La fabbrica del dissenso*, cit., pp. 93-95. Per il loro carattere provocatoriamente ostile, le fotografie di Longanesi per l’articolo *Sorprendere la realtà* avevano comunque causato l’ira del regime (cfr. A. Costa, *Leo Longanesi da «Dieci minuti di vita» a «Vivere ancora»*, cit., p. 149). Il ruolo di quest’ultimo, d’altra parte, è centrale nella produzione cinematografica e documentaria degli anni in esame, soprattutto in relazione all’opera dell’Istituto Luce. Per un approfondimento bibliografico sul cinema degli anni Trenta in Italia si veda, inoltre: Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*, Roma, Editori Riuniti, 1993 [prima ed. 1979].

²⁹⁵ *Longanesi 1936, p. 260.

Longanesi si avvicina a quell’“ebbrezza della verità documentaria” per cui, secondo Rudolf Arnheim, che scrive di fotografia sulle stesse pagine di “Cinema”, “l’occhio si avvicina alle cose umili fino a escogitarne i dettagli quasi microscopici”²⁹⁶. In tal senso, come giustamente fa notare anche Francesca Alinovi: “non diversamente Arnheim nel suo *Film come arte* [...] scrive apertamente che il mezzo di espressione del cinema (e qui si potrebbe tranquillamente sostituire cinema con fotografia) è la «realtà stessa»: vale a dire che il mezzo in sé è la forma e il contenuto dell’opera”²⁹⁷. Con *Soprendere la realtà*, Longanesi consegna dunque un fototesto che si sviluppa sul piano visivo dell’impaginazione, ma anche su quello concettuale dell’intreccio tra teoria del cinema e immagini fotografiche. Nella complementarità tra *medium* fotografico e cinematografico che consente di costruire una visione binoculare del mondo, la “verità” diviene dunque la porzione di esso che si è scelto di sottoporre al filtro acuto e indagatore dello sguardo.

2.6. La fotografia moderna come materia d’arte e di spirito

Nel dibattito sull’estetica fotografica moderna che si sviluppa sui temi e negli anni in esame, l’annoso interrogativo sui rapporti tra fotografia e arte, dunque le riflessioni sulla fotografia come forma d’arte, ancora al centro dei più nutriti confronti critici e teorici sulle pagine delle riviste, trova ormai un proprio risoluto compimento. In merito alla fotografia moderna, o meglio all’“arte fotografica moderna”, locuzione che accorda i due concetti costituendone la sintesi più riconosciuta, “non si discute più se essa sia vera arte o no; si riconosce senz’altro – lo sottolinea Guido Pellegrini nel 1930 – che, posta al servizio di un artista, è un mezzo, che vale qualunque altro, di espressione artistica”²⁹⁸. Sulla questione, tanto antica da essere al

²⁹⁶ R. Arnheim, *Esame di coscienza*, cit., p. 289. Per un approfondimento sugli scritti di Arnheim sul cinema si rimanda comunque a: Adriano D’Aloia (a cura di), *Rudolf Arnheim. I baffi di Charlot. Scritti italiani sul cinema 1932-1938*, Torino, Kaplan, 2009.

²⁹⁷ F. Alinovi, *La fotografia in Italia negli anni Trenta*, cit., p. 410.

²⁹⁸ Guido Pellegrini, *La fotografia d’arte*, in “La Lettura”, n. 3, marzo 1930, p. 245. Pellegrini ribadisce questa posizione in un’inchiesta, dal titolo *Come deve essere giudicato il valore artistico di una fotografia?*, pubblicata nel 1934 su “Galleria”, che coinvolge alcuni dei fotografi attivi in quegli anni (fra i quali, in ambito italiano, Luigi Andreis, Domenico Riccardo Peretti Griva e Cesare Schiaparelli): “Quando si può dire che una fotografia ha carattere artistico? Molti dei nostri eterni contraddittori direbbero che prima di tutto è da decidere se una fotografia «può» avere carattere artistico e propenderebbero per il no. Ma noi superiamo, anzi abbiamo già superato da tempo, il «clima» di questa sterile discussione ed affermiamo che una fotografia ha senz’altro carattere artistico,

centro del dibattito sin dalle origini della fotografia, tra gli anni Venti e Trenta si assiste in effetti a un cambio di prospettiva, legato soprattutto alla difesa dello specifico fotografico come condizione necessaria e sufficiente per convalidarne il valore artistico. A confermarlo è quanto suggerito anche da Gio Ponti, che si esprime in merito alla rilevanza estetica dell'arte fotografica a prescindere dalla natura specifica del mezzo con il quale viene praticata: "Non è il mezzo, è lo spirito che fa l'arte e che crea il 'carattere' di una immagine. Il 'mezzo' invece arricchisce l'artista di ulteriori possibilità per esprimere una cosa, o per esprimere quella che è la propria visione delle cose"²⁹⁹.

Questo assunto porta a ripensare alla fotografia come forma d'arte in un ambito teorico ben più complesso di quello che si circoscrive esclusivamente intorno a queste due categorie estetiche. Negli anni Venti e Trenta, infatti, come spiega Christopher Phillips in merito alle sperimentazioni condotte dagli artisti europei della Nuova visione: "their primary aim was not to win photography's acceptance as an artform. Instead they embraced photography as medium which, together with other reproducible media like cinema and graphic design, could revolutionize the visual language not only of the arts but also of an entire culture"³⁰⁰. Lo scarto pare piuttosto importante. Nella nuova prospettiva estetica, che non può che articolarsi sul fondamento di una visione d'insieme dialogica e progettuale, la fotografia è dunque finalmente considerata come un *medium* che, al pari degli altri e insieme a essi, contribuisce a restituire una traduzione dell'esperienza moderna attraverso la specificità del proprio linguaggio. "Si accostino gli artisti di tutte le arti", scrive appunto Mario Bellavista nel 1939 a sintesi della sua

quando in essa il soggetto rappresentato possiede una «messa in valore», da cui traspare viva ed efficiente la personalità del fotografo; tale, insomma, che altri farebbe e rappresenterebbe differentemente" (Guido Pellegrini, *Come deve essere giudicato il valore artistico di una fotografia?*, in "Galleria", n. 7, luglio 1934, p. 17). Sul tema si veda anche *Bellavista 1934-1936, concetto 15.

²⁹⁹ Gio Ponti, *Una fotografia giapponese*, in "Domus", n. 12, dicembre 1932, p. 753 [*Ponti 1932d]. Della stessa idea è anche Mario Bellavista: "L'immagine fotografica, dunque, altro non è se non lo strumento di cui dispone l'artista fotografo per rappresentare graficamente le proprie sensazioni spirituali. Ecco perché l'immagine non è mai il fine dell'opera, ma soltanto un mezzo al servizio dell'artista" [*Bellavista 1934-1936, concetto 43]. E ancora, in un altro intervento: "Che la fotografia divenga arte soltanto in mano dell'artista è assiomatico. Ma è del pari incontrastabile che l'artista autentico, qualunque sia la forma d'arte con cui egli opera, dona all'immagine grafica, alla materia plastica, al suono o alle rime della propria creazione il linguaggio stesso del proprio spirito avvalendosi di qualsiasi spunto. Lo spunto, cioè il soggetto rappresentato nell'opera d'arte, non è che un "mezzo" di espressione" (Mario Bellavista, *Arte fotografica: modificazione umana del vero*, in "Il Corriere fotografico", n. 9, settembre 1936, pp. 223-224). Si veda anche *Bellavista 1934-1936, concetto 40.

³⁰⁰ Christopher Phillips, *Resurrecting Vision: The New Photography in Europe Between the Wars*, in M. Morris Hamburg / C. Phillips (a cura di), *The New Vision. Photography Between the World Wars*, cit., p. 66.

concezione: “essi sono dotati di estrema sensibilità per la bellezza della natura; sensibilità dalla quale è dato imparare a ‘vedere artisticamente’ le immagini più comuni della vita”³⁰¹.

L’opera teorica di Bellavista, che negli stessi anni è parallelamente molto attivo anche come fotografo, è stata finora poco considerata dalla storiografia, che l’ha frettolosamente esaminata soprattutto per aver adottato, nell’ambito propriamente artistico e fotografico, quella che lo storico Renzo De Felice definirebbe la prospettiva di un intellettuale fascista di fronte al fascismo³⁰². Se, da un lato, questa posizione risulta certamente evidente in gran parte degli scritti di questo autore, soprattutto con il corroborarsi dell’ideologia di regime – che ha comunque condizionato, seppur nella controversia della materia, una parte rilevante delle riflessioni coeve³⁰³ –, dall’altro però non costituisce l’unica possibilità di lettura del suo pensiero negli anni cruciali per la definizione del modernismo fotografico italiano.

Le idee di Bellavista sull’estetica fotografica moderna si fondano, in effetti, sulla possibilità di restituire la propria definizione del significato e del compito dell’Arte³⁰⁴ e, insieme, di considerare artisticamente la fotografia, i suoi scopi e le sue possibilità espressive in costante relazione al concetto filosofico di *zeitgeist* (spirito del tempo), che egli identifica con l’epoca mussoliniana. In uno dei *Concetti per fotografi moderni*, scrive infatti l’autore in merito al primo aspetto:

Non bisogna dimenticare che l’arte deve rappresentare soltanto la spiritualità dell’artista, sibbene anche la **spiritualità del tempo** in cui l’artista opera; motivo per cui il soggetto dell’immagine, non meno dello stile realizzativo, occorre rappresenti lo spirito storico dell’epoca nella pienezza

³⁰¹ M. Bellavista, *Fotografia: vibrazione di luce e di spirito*, cit., p. IV.

³⁰² Il riferimento è soprattutto al titolo di: Renzo De Felice, *Intellettuali di fronte al fascismo. Saggi e note documentarie*, Milano, Luini, 2018 [prima ed. 1985]. Nel volume l’autore individua tre degli aspetti caratterizzanti l’atteggiamento degli intellettuali di fronte al regime: quello fascista, afascista o antifascista, ovvero “entro, fuori o contro il fascismo” (Ivi, p. 7).

³⁰³ Si veda, solo a titolo di esempio, un passaggio di uno scritto di Pellegrini pubblicato nel 1936, in cui l’autore fa riferimento al cinematografo: “Tutti abbiamo visto, in questi meravigliosi mesi di guerra italiana, i documenti dell’Istituto «Luce» ripresi in Etiopia; e tutti noi fotografi, protesi, ahimè, fatalmente, gli occhi dal buio sedile delle sala di proiezione, abbiamo sentito il rimpianto vivo di non esser là, a cogliere col «nostro» apparecchio l’intensa vita di conquista dei nostri eroi” (G. P. [Guido Pellegrini], *Di giorno in giorno*, in “Bollettino del Circolo Fotografico Milanese”, n. 5, maggio-giugno 1936, p. 6).

³⁰⁴ “L’Arte è la ‘riproduzione del vero attraverso un temperamento’. Il che vuol dire che ogni ‘arte’, in virtù dell’‘apporto’ soggettivamente interpretativo di colui che la professa, sia anche soprattutto ‘creazione’. La copia fedele, automatica, fredda della natura non è dunque Arte appunto perchè priva dell’apporto d’interpretazione (creazione) fluente dal temperamento dell’interprete” [*Bellavista 1934-1936, concetto 7]. Sul concetto di Arte si veda anche *Bellavista 1934-1936, concetto 11.

delle sue caratteristiche. [...] Se adottassimo ancor oggi le immagini di un tempo che fu otterremmo manifestazioni del tutto estranee allo spirito dell'ora che volge, anche nella ipotesi di veraci opere d'arte in sé considerate. Ci incombe dunque il compito storico di far sì che la nostra opera d'arte **sia del nostro tempo nell'immagine e nello stile** in guisa che essa parli a noi e ai nostri posteri della vita che abbiamo vissuto noi e della verità del tempo a cui apparteniamo³⁰⁵.

E poi, sempre nei *Concetti*, nella celebrazione dell'epoca mussoliniana come stadio sublime di un processo evolucionistico della storia e dell'estetica, con una retorica tipica della propaganda:

Quale contributo gli artisti fotografi, questi sublimi raccontatori della bellezza, potranno portare all'eterno ciclo della storia artistica, che è poi la storia estetica della vita, se non saranno in grado di marcare il nostro tempo con opere ad esso potentemente aderenti e quindi inconfondibili rispetto a quelle di altre epoche? Intendiamo dire mediante opere le quali documentino ai posteri che l'arte fotografica del primo '900 non si è estraniata alle vicende della nostra epoca, cioè dell'epoca Mussoliniana, bensì che ne ha vissuto in pieno le ansie, le lotte, le vittorie, l'epopea.

Via dunque le titubanze le nostalgie di un passato che più non conta, via le tradizioni inutili, cioè quelle che legano l'animo nostro a ciò che vale soltanto come ricordo di tappe superate; via il misonismo che ostacola la esatta comprensione della vita di oggi e tanto più di quella di domani! Viviamo il nostro tempo in tutta la sua nuova poesia e incidiamone lo spirito nell'opera fotografica con lo splendore di cui si può essere capaci quando si respiri un clima eroico come quello dell'epoca Fascista, e si viva il presente con l'animo teso verso l'avvenire, cioè verso la realtà di ciò che oggi è ancora aspirazione. Soltanto in questo spirito potranno germogliare opere fotografiche virili, possenti, geniali, cioè degne della nuova Italia³⁰⁶.

Il programma estetico di Bellavista si costruisce dunque sull'interazione teorica tra il concetto di spirito del tempo e quello di modernità, corrispondenza che può porsi su due livelli complementari di lettura. Da un lato, essa pare ispirarsi alla filosofia di matrice hegeliana, che pure viene interpretata dal pensiero fascista soprattutto in relazione alla riaffermazione dei valori dello spirito per la definizione di uno stato moderno³⁰⁷ e in merito alle riflessioni di

³⁰⁵ *Bellavista 1934-1936, concetto 44 (grassetto nell'originale).

³⁰⁶ *Bellavista 1934-1936, concetto 22. Il gruppo di concetti a cui appartiene questo testo, pubblicati su "Galleria" nel settembre 1934, si apre con una citazione di Mussolini: "Se da due avvenimenti così capitali di un popolo quali una guerra e una rivoluzione noi non sapessimo trarre ispirazione a qualche cosa che abbia il sugello dell'ingegno dovremo pensare che lo spirito odierno sta attraversando un periodo di sterilità".

³⁰⁷ Sul tema si rimanda alla lettura di: Pietro Pavan, *Il pensiero di Mussolini nelle opere di Mussolini*, Treviso, Trevigiana, 1936. Il taglio metodologico e critico sul quale si struttura questa tesi porta inevitabilmente a porre in secondo piano alcune questioni più generali legate alla politica di regime, in ogni caso certamente importanti per comprendere, tra le altre cose, i rapporti culturali che essa favorisce o censura anche nel contesto internazionale.

Giovanni Gentile, fondamentale per la costruzione teorica dell'ideologia di regime *in primis* per quanto riguarda la nozione di coscienza collettiva e l'idea di intendere lo stato fascista come “il prodotto immanente di un determinato sistema di forze storiche e spirituali”³⁰⁸. Della filosofia di Benedetto Croce, che interviene, dal canto suo, sul concetto di spirito definendone l'incarnazione nelle quattro forme – teoriche e pratiche – dell'attività umana (ovvero Estetica e Logica, Morale ed Economia)³⁰⁹, Bellavista sembra poi riprendere soprattutto l'idea del portato conoscitivo dell'arte (dell'arte, cioè, come forma di conoscenza), che si attua tramite l'intuizione e il sentimento, oltre che il rifiuto di distinguere in senso gerarchico le concezioni artistiche, invece parimenti importanti nel condividere un “unico impulso creativo”³¹⁰.

Dall'altro lato, la difesa di una modernità come *zeitgeist* riflette e sintetizza, per Bellavista, i principi di quell'estetica puramente fotografica che si rivolge al tempo presente, alla necessità di cogliere le manifestazioni più aderenti al dinamismo vitale – l'“apologia del moto quale nuova bellezza”³¹¹ – che ne caratterizza la specificità; all'obbiettivo, per i fotografi moderni, di “esaltare nelle loro creazioni le bellezze della vita che **si vive** e non soltanto quelle della vita che **si è vissuta**”³¹². È in tal senso, allora, che “la vita, tutta la vita, ha interessato questi nostri fotografi «narratori» di cose belle, e la vieta formula de «l'arte per l'arte» è stata pienamente sostituita dal moto più sincero «arte per la vita»”³¹³.

La celebrazione dello *zeitgeist* quale espressione e nutrimento di una nuova arte che, pur nella dimensione dialettica del confronto con la grande tradizione, “risponde logicamente alle odierne necessità dello spirito”³¹⁴ trova altresì riverbero nelle parole che un pittore come Mario

³⁰⁸ A. James Gregor, *Giovanni Gentile. Il filosofo del fascismo*, Rovato, Pensa multimedia, 2014, p. 125 [ed. orig. americana 2001].

³⁰⁹ Cfr. Antonio Pirolozzi, *Il concetto di “spirito” in Benedetto Croce*, in “Diacritica”, vol. VIII, n. 4, dicembre 2022, <<https://diacritica.it/letture-critiche/il-concetto-di-spirito-in-benedetto-croce.html>> (27.04.2024).

³¹⁰ *Bellavista 1934-1936, concetto 38. Su questi aspetti si rimanda anche alla lettura per intero dei *concetti* 34 e 40. Sull'estetica crociana cfr. Ernesto Paolozzi, *L'estetica di Benedetto Croce*, Napoli, Guida, 2002.

³¹¹ *Bellavista 1934-1936, concetto 39. Si tratta, d'altra parte, di uno dei caratteri che Bellavista attribuisce alla nuova fotografia, per cui “i moderni mezzi tecnici hanno permesso di scoprire, ritrarre ed immettere nel godimento spirituale delle moltitudini nuove impensate forme di bellezza riferibili al dinamismo di cui si alimenta il nostro tempo” (*Ibidem*).

³¹² M. Bellavista, *Rinnovarsi per non morire*, cit., p. 74 (grassetto nell'originale).

³¹³ M. Bellavista, *Evoluzione di un'arte*, cit., p. X. I riferimenti al concetto di “arte per la vita” si ritrovano in altri passaggi dei testi di Bellavista. Si vedano, ad esempio: M. Bellavista, *Arte fotografica: modificazione umana del vero*, cit. e *Bellavista 1934-1936, concetto 39.

³¹⁴ *Bellavista 1935, p. 7. Sul principio dialettico che definisce la modernità in rapporto a un'idea di passato come luogo di ispirazione e mai di totale superamento cfr: M. Bellavista, *Per un'arte fotografica del tempo di Mussolini*,

Sironi sottoscriveva negli stessi anni, insieme ad Achille Funi, Massimo Campigli e Carlo Carrà, in quella fondamentale dichiarazione programmatica che era il *Manifesto della pittura murale* (1932):

Il Fascismo è stile di vita: è la vita stessa degli Italiani. Nessuna formula riuscirà mai a esprimerlo compiutamente e tanto meno a contenerlo. Del pari, nessuna formula riuscirà mai a esprimere e tanto meno a contenere ciò che si intende qui per Arte Fascista, cioè a dire un'arte che è l'espressione plastica dello spirito Fascista. [...] *La concezione individualista dell'«arte per l'arte» è superata*³¹⁵.

E più avanti, in merito al rapporto con il passato:

Le nostre grandi tradizioni di carattere prevalentemente decorativo, murale e stilistico favoriscono potentemente la nascita di uno Stile Fascista. Tuttavia le affinità elettive con le grandi epoche del nostro passato, non possono essere sentite se non da chi ha una profonda comprensione del tempo nostro³¹⁶.

La concezione di spirito del tempo proposta da Bellavista diviene, al contempo, la base di un progetto con cui sviluppare quell'interazione tra metodi e linguaggi artistici che definiscono la visione moderna:

Di siffatto rivolgimento si ha un riverbero fedele nell'Arte nuova, la cosiddetta Arte del '900, ossia l'Arte dei nostri giorni, l'Arte della nostra vita, l'Arte spogliata dei fronzoli inutili, delle decorazioni caduche e superficiali, soprattutto delle insincerità convenzionali.

Questa giovane Arte avanza a grandi passi col suo alito innovatore in tutti i campi: dalla scultura alla pittura all'architettura alla musica alle lettere alla fotografia; il suo stile ha per caratteristica di contenuto la sincerità nella prevalente *sintesi* di forma, con la conseguenziale riduzione del particolarismo analitico al minimo indispensabile per rendere l'idea voluta. [...] stile sostanziato di semplicità e perciò più consentaneo al clima, agli usi, ai costumi, alle passioni ed ai gusti del nostro tempo. La forma architettonica è più razionale, alimentata da linee diritte, sobrie, severe all'esterno e contrassegnata da una maggiore utilizzazione di ambienti all'interno; la forma

cit. e *Bellavista 1936. A questo proposito, si vedano inoltre le parole di Mussolini sulla funzione dell'arte in rapporto allo stato: "l'Opera d'arte risponde alle esigenze di un popolo e vi svolge per natura una missione di elevazione spirituale quando si riallaccia alle grandi tradizioni storiche, soprattutto artistiche, pur riassumendole e superandole. [...] Lo spirito moderno ha il timpano auricolare teso verso la bellezza e la verità. Non si può pensare un uomo moderno che non abbia letto Cervantes, Shakespeare, Goethe, che non abbia letto Tolstoj" (P. Pavan, *Il pensiero di Mussolini nelle opere di Mussolini*, cit., pp. 137-138).

³¹⁵ Mario Sironi *et al.*, *Manifesto della pittura murale*, in "Colonna", n. 12, dicembre 1933, p. 10 (corsivo nell'originale).

³¹⁶ Ivi, p. 11.

sculturale è del pari rinnovata a sempre meglio significare l'idea artistica attraverso il senso della massa.

In fotografia, lo stesso radicale cambiamento³¹⁷.

Seppur sia significativo il fatto che sulla fotografia non fornisca ulteriori dettagli, Bellavista definisce più in generale la modernità in arte come uno “stile” e un principio unificatore della teoria estetica, se intendiamo per stile moderno, riprendendo quanto scritto da Edoardo Persico, “un mezzo di espressione che corrisponde allo spirito ideale ed ai bisogni pratici di un mondo nuovo”³¹⁸. Si tratta, ovvero, di un raccordo di idee e prospettive condivise, “potentemente *in atto* in tutte le manifestazioni sociali della vita dei contemporanei”³¹⁹ – così anche Gio Ponti, che estende il concetto all'agire collettivo – che Bellavista individua nell'espressione “Arte (del) '900”. Allo stesso modo, il critico d'arte Mario Tinti si riferiva su “La Casa bella” a:

un vasto ordito sinfonico ognora in divenire e in cui, dall'architettura alle arti minori, i temi dei capolavori riecheggiano nelle opere più modeste e fino nelle più umili, dando luogo, giusta la molteplicità infinita dei temperamenti, a sempre nuove forme ed espressioni [...] a motivo di una unanimità d'ispirazione che deriva loro, appunto, dal clima dell'epoca³²⁰.

Questo concetto di “stile” può essere letto, poi, a partire dalla definizione che ne fornisce lo storico dell'arte americano Meyer Schapiro nel suo omonimo saggio del 1953, in particolare in relazione alla prospettiva adottata dallo storico della cultura o dal filosofo della storia. Per essi, sottolinea lo studioso: “Lo stile è una manifestazione della cultura nel suo complesso, il segno visibile della sua unità. Lo stile riflette o proietta la «forma interna» del pensiero e del sentire collettivi. L'importante in questo caso non è lo stile di un individuo o di una singola arte, bensì

³¹⁷ *Bellavista 1936, p. 93. Lo “stile nuovo” in fotografia costituisce, d'altra parte, “il seme di quella che sarà domani l'inevitabile forma nuova, compiuta, possente, definitiva: cioè lo stile che caratterizza il secolo. Il secolo fascista” [*Bellavista 1934-1936, concetto 10]. Sulla complessità dei rapporti linguistici e visivi tra le arti nel periodo tra le due guerre, anche in merito alla produzione di regime, si rimanda a: Alessandro Del Puppo, *Arte contemporanea tra le due guerre*, Roma, Carocci, 2021. Secondo l'autore, d'altra parte, quella del Novecento è un'arte fondata sulla scommessa di poter istituire un equivalente dinamico del reale (Ivi, p. 11).

³¹⁸ *Persico 1930.

³¹⁹ Gio Ponti, *Gli italiani alla Triennale di Milano*, cit.

³²⁰ *Tinti 1931, p. 44. Il riferimento più generale al 'Novecento' (o '900) in relazione al discorso sulla modernità fotografica si ritrova anche in altri contributi coevi. Negli anni Trenta, la sintesi tra i diversi linguaggi creativi (artistici, architettonici, plastici), dunque lo scambio e l'interazione di idee e competenze, diviene tra l'altro fondamentale per la realizzazione delle grandi esposizioni celebrative della politica del regime, a partire dalla celebre *Mostra della rivoluzione fascista* del 1932. Per un approfondimento bibliografico su questo tema si rimanda soprattutto ad Antonella Russo, *Il fascismo in mostra*, Roma, Editori Riuniti, 1999.

le forme e le caratteristiche comuni a tutte le arti di una cultura lungo un arco di tempo significativo”³²¹. L’idea della modernità come spirito di un’epoca, che conquista lo spazio della creazione artistica raggiungendone le manifestazioni e le forme più capillari ed eterogenee, viene poi ribadita da Bellavista in un altro intervento del 1936, in cui mette ancor meglio a fuoco la questione anche in rapporto ai retaggi del passato:

E se, per esprimere artisticamente lo spirito di questa vita e di questa epoca, cioè di questa civiltà, si prendono ad prestito le forme d’arte delle epoche passate, ci si mette inevitabilmente «fuori tempo»; le opere divengono per conseguenza insincere epperò convenzionali. Ecco perché da quest’epoca rombante e dinamica è sorta, logicamente, un’arte nuova: la cosiddetta arte «900» che sarà l’arte della nostra generazione. Pur essendo ancora in formazione (è ancora fanciulla: non ha nemmeno vent’anni!) quest’arte possiede già così sicuri e promettenti virgulti che lo sviluppo intero della sua parabola caratterizzerà probabilmente tutto il secolo ventesimo. [...] Il vecchiume ed il convenzionalismo vengono man mano travolti fatalmente e lo spirito nuovo si afferma sempre più, ansioso com’è di eternare l’attimo fuggente, la bellezza sempre cangiante di questi nostri giorni dinamici³²².

Se il ricorso all’espressione “arte 900” identifica l’urgenza di individuare, già negli anni Trenta, una modalità di definire la modernità del nuovo secolo anche per contrapposizione rispetto al precedente, ormai del tutto storicizzato³²³, in un articolo pubblicato su “Galleria” nel 1935 il fotografo Pierluigi Erizzo discute questo assunto, impossibile da riferire, a suo parere, a un secolo invece ancora nel vivo del suo sviluppo:

Ma noi, nel 1935, quando cioè abbiamo percorso solo un terzo di questo secolo, e di un secolo così dinamico e così fervido in rivoluzioni, non dimostriamo forse una certa dose di faccia tosta a battezzare col nome dell’intero secolo un’arte che di questo secolo può, a conti fatti, essere solo un’espressione secondaria? [...] Che cosa avverrà in questi altri sessantacinque anni che mancano? Per poter definire un’arte col nome di «Novecento» vi do appuntamento qui tra settant’anni: prima di allora un simile nome è presunzione pura³²⁴.

Nelle riflessioni delineate da Bellavista, inoltre, il “potente rinnovamento” del sistema delle arti ha origine nel periodo post-bellico e in particolare a partire dalla prima metà degli anni

³²¹ Meyer Schapiro, *Lo stile*, Roma, Donzelli, 1995 [ed. orig. americana 1953], p. 4.

³²² M. Bellavista, *Rinnovarsi per non morire*, cit., p. 73.

³²³ “Ecco perché i tempi dell’800 ci appaiono già remoti; perché cioè al regno delle vaporiere a 40 km. all’ora, delle serenate notturne e dei romantici ballabili lehariani, è succeduto il dominio dell’elettricità, della radio, dell’aeroplano, della fotografia, della televisione, della cinematografia stereoscopica” [*Bellavista 1936, p. 93].

³²⁴ Pierluigi Erizzo, *Il “Novecento” in fotografia e cinematografia*, in “Galleria”, n. 7, luglio 1935, p. 17.

Venti, momento in cui “cominciava l’epopea dei tempi nuovi davanti alla quale era logico che il nastro di celluloidi si svolgesse e palpitasse”³²⁵. La funzione che l’autore attribuisce al conflitto mondiale come spartiacque, in cui “un periodo di artificioso convenzionalismo” lascia il passo a “un’atmosfera di spregiudicata freschezza e sincerità”³²⁶, un “autentico rinascimento dell’arte fotografica”³²⁷, si riflette nella definizione di un’“arte fotografica italiana e fascista”. Ovvero, di una “*idealizzazione artistica* di qualsiasi immagine della vita contemporanea italiana; di un’elaborazione, cioè, che conferisca all’episodio riprodotto l’impronta dello spirito col quale il Fascismo ha dato un volto nuovo alla Patria e alla vita”³²⁸. Il *medium* fotografico, in tal senso, diviene uno strumento linguistico atto a decodificare l’esperienza socio-politica della contemporaneità, di cui si fa in qualche modo suggello visivo, oltre che un mezzo per “ogni fotografo italiano che della fotografia voglia fare, oltre che un diletto artistico per il proprio spirito, anche uno strumento di educazione nazionale attraverso la glorificazione estetica dell’eccezionale periodo storico in cui abbiamo la fortuna di operare”³²⁹.

³²⁵ M. Bellavista, *Evoluzione di un’arte*, cit., p. IX.

³²⁶ *Bellavista 1936, p. 93.

³²⁷ Mario Bellavista, *Fotografia: glorificazione dell’epoca*, in *XXIV Esposizione sociale Società Fotografica Subalpina*, Torino, Società Fotografica Subalpina, 1936, p. X. “Ecco perché il nuovo stile fotografico vuole essere dritto, saldo, essenziale, tutto sostanza, al contrario delle forme artistiche dell’800 e dell’900 anteguerra, ossia dei periodi dove spesso la ricca e ornata forma sopravanzava la essenza così che il sembrare contava più dell’essere” (Ivi, p. 9). E in un altro contributo, a difesa del linguaggio moderno come necessario strumento di osservazione e interpretazione di un nuovo momento storico: “La guerra mondiale ha trasformato radicalmente il nostro modo di vivere! Sugli insanguinati campi di battaglia si è chiusa definitivamente un’epoca che aveva percorso interamente la sua parabola; sulle rovine di un tempo ormai divenuto artificioso e convenzionale sorse l’alba di una vita nuova che alle esauste ideologie sostituì ideali nuovi e nuove speranze” (M. Bellavista, *Rinnovarsi per non morire*, cit., p. 73).

³²⁸ M. Bellavista, *Per un’arte fotografica del tempo di Mussolini*, cit., p. 5 (corsivo nell’originale). Il passaggio è riportato anche in Mario Bellavista, *Fotografia: arte dei giorni nostri*, in *IX Mostra sociale di fotografia*, a cura del Dopolavoro FIAT di Torino, Firenze, Tip. V. Bona, s.p..

³²⁹ *Bellavista 1934-1936, concetto 4. In un contributo successivo, Bellavista si riferisce a tal proposito alla fotografia come “glorificazione del nostro periodo storico. Questo compito può essere svolto [...] in modo ideale poiché nessun’altra forma d’arte consente come questa di fissare con *immediatezza* gli aspetti fuggenti e cangianti della vita di un popolo in rapida evoluzione. Nulla di meglio dell’obbiettivo fotografico, nessuno più degli artisti fotografi possono dunque tramandare ai posteri le fulgenti immagini delle vicende del nostro tempo” (M. Bellavista, *Fotografia: arte dei giorni nostri*, cit., s.p., corsivo nell’originale). Si veda, a questo proposito, anche quanto affermato da Italo Mario Angeloni in un contributo pubblicato su “Il Corriere fotografico” nel 1934: “Per vocazione e per dovere io seguì, durante tutta una vita, i processi delle Arti e debbo constatare che soltanto la Fotografia giunge sempre prima, con la sua sensibilità, ad afferrare i salienti della Storia, ossia della vita in azione, che si fissa nel tempo. [...] Essa si imprime, oggi, della forma di questo misticismo italiano che si chiama:

Seppur aderendo chiaramente al progressivo sviluppo dell'ideologia fascista, il pensiero di Bellavista si focalizza, allo stesso tempo, sul tentativo di ricondurre l'analisi sulla nuova fotografia, come ha sottolineato Italo Zannier, “agli elementi strutturali di base dell'immagine fotografica, incentrata sulla *geometria*, che sembrò essere una nuova garanzia per l'«estetica fotografica»”³³⁰. Si tratta, in effetti, di un aspetto centrale che rivela la piena adesione dell'autore a quel moto di rinnovamento che interessava l'estetica e i linguaggi della fotografia italiana ed europea nel cuore degli anni Trenta. È in tal senso, allora, che il quadro fotografico deve intendersi per Bellavista come “una superficie piana sulla quale si sia realizzata la riproduzione grafica di una determinata immagine. L'immagine fotografica, come qualunque altra, è una vera e propria «costruzione» sostanziata di **linee, masse e toni**”³³¹. L'importanza capitale della risoluzione grafica del problema dell'inquadratura invita altresì a riflettere sulla fotografia nei termini di quella che Moholy-Nagy definiva un'“arte della rappresentazione [che] non è una semplice copia della natura”³³². Il tema della composizione, d'altra parte, è in questi anni oggetto di riflessioni anche per altri autori come Federico Ferrero, che al “Il Corriere fotografico” consegna un articolo su *L'importanza delle linee nella composizione del quadro*, illustrato da fotografie dello stesso Bellavista³³³, e Guido Pellegrini, secondo il quale: “un genere di fotografia che poggia manifestamente su basi solide e sicure, è quello che vorremmo chiamar «costruttivo» per il suo intento evidente di ricercare, con le sue linee e le sue masse strutturali scelte accortamente, di dare all'immagine un senso di solidità”³³⁴.

Sul discorso compositivo Bellavista torna poi anche nel fototesto *Perché fotografo. Come fotografo*, pubblicato nel 1948 a compendio della sua attività quasi trentennale³³⁵. Nel volume illustrato da 52 tavole, in cui il suo pensiero teorico viene ora epurato da ogni riferimento diretto al sentimento fascista, l'autore afferma di aver aderito con entusiasmo alla fotografia moderna a partire dal 1930, dopo una prima fase legata allo studio e alla pratica della fotografia

Fascismo, tutto ciò assai prima che le grandi Arti Maggiori lo abbiano integralmente vissuto e rappresentato alle folle” (Italo Mario Angeloni, *Sotto il Segno del Littorio*, in “Il Corriere fotografico”, n. 10, ottobre 1934, p. 525).

³³⁰ I. Z. [Italo Zannier], *Per un'estetica della fotografia*, in I. Zannier / P. Costantini (a cura di), *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia*, cit., p. 274.

³³¹ *Bellavista 1934-1936, concetto 36 (grassetto nell'originale).

³³² L. Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, cit., p. 31.

³³³ Cfr. Federico Ferrero, *L'importanza delle linee nella composizione del quadro*, in “Il Corriere fotografico”, n. 10, ottobre 1934, pp. 537-539.

³³⁴ Guido Pellegrini, *La composizione*, in “Cinema”, n. 34, novembre 1937, p. 353.

³³⁵ Cfr. Mario Bellavista, *Perché fotografo, come fotografo*, cit. Il volume, che comprende anche una cinquantina di fotografie infratesto, è introdotto da una prefazione di Raffaele Carrieri. I commenti alle singole tavole sono, invece, di Domenico Riccardo Peretti Griva.

pittorica poi rilevatasi, però, del tutto inadeguata a interpretare i rinnovamenti dell'epoca attuale:

Mi dedicai alla resinotopia dal 1925 al 1928, perfezionandomi nel procedimento e partecipando ad Esposizioni italiane ed a *Salons* esteri. [...] Fotografavo quasi esclusivamente paesaggi di vasto orizzonte, com'era di prammatica per un dilettante che si rispettasse. [...] Ben pochi altri motivi d'ispirazione alimentavano il non vasto giardino della fotografia artistica nel primo dopoguerra. Ci si trovava in un circolo chiuso poichè sembrava che la vita fosse tutta lì. Salvo qualche rara eccezione la massa dei fotografi «ignorava» la nuova vita che pur progrediva velocemente; non vedeva cioè i mutamenti che rinnovavano ogni cosa, dalle idealità ai modi di vivere; si cullava nel culto del passato e non considerava il presente dal quale anzi rifuggiva, direi quasi con paura, scorgendovi idealismi e simboli troppo diversi da quelli cui era rimasta avvinta per tradizionale venerazione durante tanti anni. Di conseguenza la fotografia come espressione d'arte rimaneva distante dagli avvenimenti, chiusa nelle torri d'avorio (onuste di gloria ma inespressive ormai) di un placido mondo che volgeva a sera³³⁶.

Nel suo testo di introduzione al volume *Bellavista* riprende, inoltre, ampliandone alcuni passaggi e aggiungendone altri, uno dei *Concetti per fotografi moderni*, in particolare il n. 39, fra i più interessanti tra quelli che compongono la rubrica dei 44 brevi commenti. In esso vengono esposti, come una sorta di manifesto programmatico, i principi fondamentali dell'estetica fotografica moderna, ovvero in sintesi: *la libertà assoluta del soggetto, la libertà assoluta nella maniera di ritrarre il soggetto, la libertà assoluta nell'interpretazione personale, il sintetismo, l'apologia del moto quale nuova bellezza, il surrealismo, la sincerità intenzionale*³³⁷. Attraverso tali “nuovi orientamenti”, che emergono da quella transizione estetica (e metaforica) che si muove, nell'esperienza dell'autore, “dal pittorico al fotografico, dai passaggi obbligati agli schemi liberi”³³⁸, Bellavista definisce una profonda revisione della propria *forma mentis* linguistica e culturale, ora consapevole delle istanze della nuova visione moderna. L'obiettivo si sposta, dunque, dalla dimensione pittorica e lirica del paesaggio verso l'esplorazione delle cose piccole e ancora ignote, in un cambio di scala che certifica l'accesso a una nuova esperienza visiva:

³³⁶ M. Bellavista, *Perché fotografo, come fotografo*, cit., pp. 14, 16.

³³⁷ Cfr. *Bellavista 1934-1936, concetto 39. Nel volume del 1948, a queste voci si aggiungono: *il soggetto in funzione realizzativa di visioni elaborate dallo spirito e contribuire a formare un proprio volto alla fotografia* (M. Bellavista, *Perché fotografo, come fotografo*, cit., p. 18). Sul tema del “sintetismo” o della “sintesi”, che sarà oggetto di approfondimento nel prossimo capitolo, si veda anche *Bellavista 1934-1936, concetto 1.

³³⁸ M. Bellavista, *Perché fotografo, come fotografo*, cit., p. 17.

E finalmente sentivo che il paesaggio doveva «restringersi» e scendere dai vasti orizzonti ai piccoli dettagli. Nelle piccole cose v'era una riserva di bellezze non ancora captate. Mi ero convinto che per molto tempo si sarebbe dovuto penetrare nelle piccole cose per compensare i troppi decenni dedicati ai grandi spazi: era tutto un mondo nuovo da esplorare, specialmente con l'obbiettivo di lungo fuoco.

Mi avvidi soprattutto come gli ormai pallidi simboli che avevano sorretto e ispirato il mio lavoro passato fossero divenuti altrettante catene psicologiche che impedivano di vedere; ed ero felice di averle infrante³³⁹.

³³⁹ *Ibidem.*

CAPITOLO 3

Autori, temi e modelli del modernismo fotografico italiano

3.1. La fotografia dei dilettanti

Negli anni Venti e Trenta, la figura del fotografo-autore può essere ancora associata a quella del dilettante, status in cui si identifica la maggior parte dei protagonisti della nostra cultura fotografica almeno fino al secondo dopoguerra¹. Per riprendere le parole con cui Giuseppe Turrone apre il suo volume *Nuova fotografia italiana* del 1959: “La fotografia italiana d’anteguerra vive soprattutto dell’apporto dei dilettanti”². L’attività del professionista, in questo momento, è infatti legata soprattutto a due ambiti di produzione, oltre al tradizionale settore della fotografia dedicata al patrimonio storico-artistico. Da una parte gli stabilimenti fotografici in cui eccellono personalità attive in ambiente romano come Eva Barrett e Ghitta Carell, o ancora Arturo Ghergo ed Elio Luxardo, quest’ultimo noto anche per le sue collaborazioni con il settore della pubblicità, della moda e del cinema³. Dall’altra l’impegno fotogiornalistico, considerato però meno vicino ai valori della fotografia artistica e autoriale e in ogni caso, come spiega ancora Turrone, “non ancora giunto [...] per ragioni storiche, a un livello internazionale”⁴; “ragioni storiche” che, per Italo Zannier, “sarebbero quelle determinate dal fascismo, innanzitutto, e dalla limitata estensione editoriale dei giornali”⁵. In effetti, se da un lato, nell’ampissima produzione di regime che si affidava esclusivamente all’opera dell’Istituto

¹ Nei contributi relativi agli anni in esame, è molto più frequente il ricorso al termine ‘dilettantismo’ o il riferimento ai ‘fotografi dilettanti’ piuttosto che alla ‘fotografia amatoriale’ o ai ‘fotografi amatori’, ugualmente in uso invece in ambito storiografico. Per una panoramica più generale sul tema dei circoli fotoamatoriali dalla fine dell’Ottocento fino agli anni Cinquanta cfr. Paolo Morello, *La fotografia in Italia 1945-1975*, Roma, Contrasto, 2010, pp. 51-57. Per il periodo del secondo dopoguerra cfr. anche: Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal neorealismo al postmoderno*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 95-144.

² Giuseppe Turrone, *Nuova fotografia italiana*, Milano, Schwarz, 1959, p. 9.

³ Tra il 1927 e il 1931, Ghitta Carell ed Eva Barrett pubblicano rispettivamente tre e quattro ritratti negli annuari “Luci ed ombre”, tra cui una fotografia di quest’ultima a Benito Mussolini ad apertura della raccolta del 1927. Di Barrett si veda anche l’articolo illustrato: *Come fotografo i bimbi*, in “Il Corriere fotografico”, n. 4, aprile 1929, pp. 253-255.

⁴ G. Turrone, *Nuova fotografia italiana*, cit., p. 9.

⁵ Italo Zannier, *Storia della fotografia italiana. Dalle origini agli anni ‘50*, 2° ed., Castel Maggiore, Quinlan, 2012 [prima ed. Laterza, 1986], p. 257.

Luce, i fotografi spesso non venivano citati come autori delle immagini, che rimanevano prive di crediti, dall'altro un fotografo come Guido Pellegrini lamentava ancora, nel 1939, “la mancanza pressoché assoluta di agenzie fotogiornalistiche nostrane, che possono rispondere in modo adeguato, cioè rapido e completo, alle richieste della stampa”⁶. Nei due decenni in esame, l'ambito del fotogiornalismo vede comunque il contributo di protagonisti come Federico Patellani, che inizia la sua carriera di fotoreporter nella seconda metà degli anni Trenta, collaborando tra le altre cose con l'importante settimanale “Tempo” (1939-); Adolfo Porry Pastorel, che apre la strada al fotogiornalismo italiano già dal primo decennio del secolo; Vincenzo Carrese, che nel 1937 fonda a Milano la storica Agenzia Publifoto e Orio Vergani, che nel 1935 realizza due reportage nel continente africano, poi confluiti nei fototesti pubblicati da Treves *45° all'ombra. Dalla Città del Capo al lago Tanganica e Sotto i cieli d'Africa. Dal Tanganica al Cairo*⁷.

Il fenomeno del dilettantismo si definisce principalmente attraverso l'attività delle associazioni fotografiche, fondamentali per assicurare la promozione e la diffusione della fotografia in ambito nazionale e internazionale. Lo fa, inoltre, con una sorprendente ripresa che caratterizza gli anni precedenti al secondo conflitto mondiale⁸, per esempio con la formazione di nuovi gruppi come, nel 1932 a Torino, l'associazione fotografica A.L.A. (“Ad Lucis Artem”), nel 1930 il Circolo Fotografico Milanese (derivazione del Circolo Fotografico Lombardo nato nel 1889) e nel giugno 1936 l'Unione fra le Società Italiane di Fotografia Artistica (U.S.I.A.F.), costituitasi a Roma con la Società Fotografica Subalpina di Torino,

⁶ G. P. [Guido Pellegrini], *Urgono fotografi*, in “Bollettino del Circolo Fotografico Milanese”, n. 3, maggio-giugno 1939, p. 5 [*Pellegrini 1939a].

⁷ Per una panoramica più esaustiva sul tema del fotogiornalismo nel periodo in esame cfr. Uliano Lucas / Tatiana Agliani, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, Torino, Einaudi, 2015, in particolare il cap. II (pp. 47-158).

⁸ Cfr. Carlo Bertelli, *La fedeltà incostante. Schede per la fotografia nella storia d'Italia fino al 1945*, in Carlo Bertelli / Giulio Bollati (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 2. L'Immagine fotografica 1845-1945*, vol. I, Torino, Einaudi, 1979, p. 164. Molte associazioni fotografiche si erano, infatti, formate in Italia alla fine dell'Ottocento; si pensi all'Associazione degli Amatori di Fotografia di Roma (1888), alla Società Fotografica Italiana di Firenze (1889), alla Società Fotografica Subalpina di Torino (1899) o al Circolo Fotografico Bolognese (1896). Cfr. Marina Miraglia, *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, in Federico Zeri (a cura di), *Storia dell'arte italiana. Parte terza. Situazioni momenti indagini*, vol. II, *Grafica e immagine. II. Illustrazione e fotografia*, Torino, Einaudi, 1981, p. 501.

l'Associazione Fotografica Ligure di Genova, il CFM e l'Associazione Fotografica Romana come prime firmatarie⁹. Come specifica Marina Miraglia nel suo studio sul contesto torinese:

L'ambito amatoriale, che costituisce il trampolino di lancio di quasi tutti i fotografi dell'epoca, mostra, sotto questo profilo, il proprio rovescio positivo di palestra formativa, insieme tecnica e culturale: tecnica in quanto apprendimento non solo di tutte le possibilità operative in fase di ripresa e di stampa, ma anche di una conoscenza non superficiale della chimica e dell'ottica [...]; culturale nella duplice accezione di riflessione critica sulle specificità linguistiche del mezzo e di continuo aggiornamento sulla situazione internazionale cui i club amatoriali ampiamente provvedono¹⁰.

Le associazioni dilettantistiche possono dunque essere considerate come degli spazi di formazione, delle "palestre" appunto, in cui fare esercizio pratico e intellettuale della fotografia¹¹. D'altra parte, il ruolo che queste formazioni assumono soprattutto nella geografia culturale dell'Italia centro-settentrionale, l'area industrialmente più avanzata nella quale si concentra la quasi totalità delle iniziative fotografiche del periodo in esame, a discapito delle pochissime proposte associative provenienti invece dalle città del Sud¹², è appoggiato negli

⁹ Successivamente, l'USIAF vede l'adesione di altri gruppi fotografici. Fra i numerosi articoli che riportano la notizia della sua nascita cfr. Redazionale, *Costituzione dell'Unione fra le associazioni fotografiche italiane*, in "Galleria", n. 7, luglio 1936, p. 13; Redazionale, *Nuova "Unione tra le Società Fotografiche Italiane"*, in "Il Corriere fotografico", n. 7, luglio 1936, pp. 179-180.

¹⁰ Marina Miraglia, *Il '900 in fotografia e il caso torinese*, Torino, Hopefulmonster, 2001, pp. 35-36.

¹¹ Diverse riviste pubblicate in Italia in questi anni, e certamente circolanti anch'esse negli ambienti associazionistici, riservano costantemente degli spazi agli aggiornamenti bibliografici sulle pubblicazioni estere. Solo a titolo di esempio, che vale per tutti gli altri, nei primi anni Trenta la rubrica "Bibliografia" pubblicata nella "Rivista fotografica italiana" è ricca di titoli di contributi soprattutto inglesi, francesi e tedeschi, che si rivolgono a più ambiti del sapere e della pratica fotografica, da quello scientifico a quello tecnico, industriale, artistico; ma anche a quello cinematografico. Nel piccolo catalogo pubblicato in occasione della *XX Esposizione sociale* della Società Fotografica Subalpina (1932) si legge, seppur non si faccia riferimento a titoli specifici, come quest'ultima metta "a disposizione dei soci **riviste fotografiche** di tutto il mondo, **pubblicazioni scientifiche di fotografia** [...]" (*XX Esposizione sociale d'arte fotografica*, catalogo della mostra, Torino, Società Fotografica Subalpina, 1932, s.p., grassetto nell'originale).

¹² Per il periodo che segue la fine della seconda guerra mondiale, Antonella Russo fa riferimento alle attività dell'Associazione Fotografica Napoletana Dilettanti (già presente, con un altro nome, da fine Ottocento) e del Gruppo Fotografico Palermitano Dilettanti (cfr. A. Russo, *Storia culturale della fotografia italiana*, cit., pp. 137-138). Un trafiletto pubblicato nel 1934 su "Pagine fotografiche" e dedicato alle associazioni fotografiche nel mondo, lamenta, più in generale, la presenza in Italia solo di "una mezza dozzina di Associazioni con forse duemila aderenti" (Redazionale, *Le più importanti associazioni fotografiche del mondo*, in "Pagine fotografiche", n. 3, ottobre 1934, p. 57).

anni Trenta dai progetti propagandistici del regime. Tale sostegno viene esplicitato con chiarezza nel paragrafo che introduce il volume del 1933 dell'annuario "Luci ed ombre":

Molte associazioni fotografiche, alcune delle quali costituite nel 1933, prosperano in svariate città d'Italia. Tra le più fiorenti sono le società di Torino, Milano, Genova, Bologna, Firenze, Trieste, Merano, Bergamo, ecc. Tutte coteste associazioni godono il pieno appoggio del Governo Fascista, il quale scorge nello sviluppo e nel perfezionamento della fotografia uno dei migliori mezzi per allargare e diffondere la conoscenza delle bellezze dell'Italia, nonché delle grandiose imprese portate a compimento dal regime¹³.

Il discorso viene ribadito, poi, anche nell'introduzione all'annuario dell'anno successivo, l'ultimo di questa pubblicazione periodica, in cui si fa altresì riferimento all'ambito dei dopolavoro¹⁴. Fulcro delle attività ricreative aziendali promosse dal regime, questi ultimi sono anche luoghi di condivisione e di scambio di idee sulla fotografia, restituite talvolta nelle mostre fotografiche e nelle pagine dei piccoli cataloghi pubblicati a corredo con una selezione delle immagini esposte, di particolare valore anche per la presenza di alcune tra le personalità più rilevanti e interessanti del *milieu* dilettantistico che anima la fotografia moderna nazionale, provenienti da ambienti lavorativi differenti (**cat. 25b, 42a, 67b, 82a**)¹⁵. Nell'introduzione al maestoso volume del 1938 *I dopolavoro aziendali in Italia*, che raccoglie schede di testo relative a tutte le attività aziendali nazionali corredate di una serie di fotografie impaginate con soluzioni grafiche moderne e sperimentali, il ministro e presidente dell'O.N.D., Achille Starace, spiega il meccanismo messo in atto dal governo di cooptazione degli appartenenti alle formazioni dopolavoristiche, aperte ai "lavoratori di ogni categoria dipendenti da un medesimo organismo industriale, o commerciale, o addetti a un medesimo servizio [...] fino a inquadrare quasi 4 milioni di lavoratori manuali e intellettuali"¹⁶.

¹³ Redazionale, *La fotografia artistica in Italia nel 1933*, in "Luci ed Ombre", 1933, p. VII.

¹⁴ "L'impulso del Fascismo / provvidamente animatore in questo come in ogni altro campo / ha stimolato sempre più la costituzione e lo sviluppo, in seno ai 'Dopolavoro' provinciali ed aziendali, delle Sezioni di dilettanti fotografi" (Redazionale, *La fotografia artistica in Italia nel 1934*, in "Luci ed Ombre", 1934, p. VII).

¹⁵ Si veda, ad esempio: *Mostra nazionale fotografica OND*, catalogo della mostra a cura del Dopolavoro Provinciale Fiorentino (Firenze, R. Galleria dell'Accademia, 1936), Firenze, Classica, 1936; *IX Mostra sociale di fotografia*, catalogo della mostra (Torino, Salone de La Stampa, gennaio 1939), a cura del Dopolavoro FIAT di Torino, Firenze, Tip. V. Bona, 1938.

¹⁶ Achille Starace, [Introduzione], in *I dopolavoro aziendali in Italia*, Roma, Direz. Gen. Dell'O.N.D. Ufficio Stampa (Novara, Ist. Geogr. De Agostini), 1938, s.p.

Anche nel testo che apre il “Foto annuario italiano A.L.A.” del 1936, altra pubblicazione che ospita alcuni degli esiti più stimolanti della ricerca sui linguaggi moderni, l’appoggio del regime viene indicato alla base della fondazione dell’omonima associazione “Ad Lucis Artem”:

Raccogliere e coordinare le sparse forze degli amatori italiani della fotografia artistica, in una sola grande famiglia e secondo le direttive del Regime Fascista, è stato ed è lo scopo dell’organizzazione nazionale A.L.A. Avvicinare al maestro il neofita, è il primo mezzo di assistenza, di cultura e di propaganda¹⁷.

A riferirsi lucidamente al dilettantismo come a un vero e proprio status intellettuale e creativo dell’autore fotografo è Antonio Boggeri, che nel 1930, in un suo articolo per la rivista “Natura”, così asserisce ragionando sulla definizione di fotografia moderna:

Si deve ammettere che anche per la fotografia il livello estetico è determinato dalle forme libere, aperte cioè alle influenze mobilissime e svariate del momento attuale. Di conseguenza è logico che queste forme siano tentate, affrontate dal non professionista, avendo questi ben altro da pensare. Non fraintendiamo che sia soltanto fotografo il dilettante, per carità! Ma non dimentichiamo di riconoscere la particolare importanza che le viene dall’essere sperimentale e immune dai bisogni materiali e necessità contingenti alla fotografia dei dilettanti. Dilettanti nel senso che la loro opera ubbidisce solo ad una inclinazione del gusto e si prefigge la mera soddisfazione personale dell’autore. Per il resto, dilettanti di questa specie, oltre ad una educazione estetica superiore, non ignorano nessuna delle risorse della tecnica più raffinata¹⁸.

Nel porre l’accento sull’importanza di un’“educazione superiore”, scevra da esigenze di carattere economico, dunque tesa al placido esercizio estetico, Boggeri traccia il profilo di quelli che Francesca Alinovi definirà i “fotografi puri”¹⁹, ovvero gli autori dei circoli amatoriali che, parallelamente allo svolgimento di altri mestieri solitamente da laureati, dedicano il proprio tempo libero alla ricerca e alla sperimentazione sulla fotografia. In tal senso, Boggeri li colloca nella dimensione colta della pratica fotografica, in cui nutrire il gusto artistico osservando e interpretando le “influenze mobilissime e svariate del momento attuale”²⁰, ovvero i frenetici dinamismi dell’agire e del sentire moderno. Anche secondo Guido Pellegrini, per il

¹⁷ Redazionale, *Ad Lucis Artem 1932-1936*, in “Foto annuario italiano A.L.A.”, 1936, s.p.

¹⁸ Antonio Boggeri, *Il concorso fotografico di “Natura”*, in “Natura”, n. 7, luglio 1930, pp. 43-44 [*Boggeri 1930].

¹⁹ Francesca Alinovi, *La fotografia in Italia negli anni Trenta*, in Nadine Bortolotti (a cura di), *Gli anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 1982), Milano, Mazzotta, 1982, p. 409.

²⁰ *Boggeri 1930.

quale “la fotografia artistica è [...] manifestazione di dilettanti, non di professionisti”²¹ (per la cronologia in esame, in effetti, l’unica eccezione sembra essere stata quella di un professionista con l’animo da dilettante come Vittorio Alinari), è in questo stesso territorio aperto al moto e alla vita che bisogna muoversi per cogliere i numerosi stimoli del tempo presente. Lo scriverà in un articolo successivo, pubblicato nel 1937:

[...] il dilettante italiano in genere ha fatto passi giganteschi in fatto di fotografia: il suo modo di vedere la natura e soprattutto la vita si intona perfettamente al panorama che lo circonda; nelle sue fotografie c’è sempre o quasi sempre quel senso dinamico, che oggi caratterizza non solo i nostri atti ed i nostri movimenti, ma lo stesso nostro pensiero²².

Il tema del dilettantismo dava il titolo anche a un altro articolo pubblicato da Boggeri già nel 1929 su “Natura”, in merito alla preparazione di un concorso fotografico indetto dalla rivista, mettendo in luce una certa ambiguità del lessico storico nell’utilizzo del termine, che pare riferito anche agli amatori che si dedicano alla pratica fotografica per puro diletto, senza le aspirazioni artistiche dell’autore colto, in genere anche stampatore delle proprie fotografie. Boggeri ragiona infatti su questo aspetto in relazione alla produzione connessa all’attività fotografica, ora più economica sia per l’acquisto dei materiali in commercio, sia per la possibilità di delegare il lavoro di sviluppo e stampa delle pellicole ai negozi specializzati²³. Lo sviluppo commerciale della fotografia ne incentiva una forma ancora più evidente di democratizzazione, definendo un certo scarto, anche grazie all’utilizzo del piccolo formato (nella cultura fotografica italiana sdoganato, tra i primi, da un dilettante colto come Vincenzo Balocchi), rispetto all’attività dei professionisti, legata piuttosto alle “esigenze e le difficoltà del

²¹ Guido Pellegrini, *La fotografia d’arte*, in “La Lettura”, n. 3, marzo 1930, p. 245.

²² Guido Pellegrini, *Impressioni di una giuria*, in “Note fotografiche Agfa”, n. 7, gennaio 1937, p. 148 [*Pellegrini 1937a]. Il discorso viene ripreso dall’autore poco più tardi: “il fotografo dilettante fa il suo tifo propiziatore sempre al contatto con la vita all’aperto; la sua passione per l’immagine lo conduce spesso lontano, dinanzi agli spettacoli della natura e della realtà di ogni giorno, ch’egli osserva ed interpreta con la sua esperienza artistica: è, dunque, dal dilettante che può e deve nascere il professionista di domani” [*Pellegrini 1939a, pp. 6-7].

²³ “Poichè si riteneva in passato che la fotografia fosse un divertimento costoso, per via delle troppo ingenti necessità del praticarla, i grossi negozianti di materiale fotografico hanno escogitato un sistema, abilissimo, per togliere di mezzo l’ostacolo; regalano tutto o quasi. La macchinetta, s’intende, debbono possederla tutti; e per quei pochi ultimi convertiti, vi sono splendidi apparecchi di costo limitato e davvero alla portata di ogni borsa. [...] Invece domani le case modernamente organizzate per lo sviluppo e stampa eseguiti in serie, penseranno loro a tutto, e consegneranno sempre all’autore qualche risultato della sua istantanea, mostrandogliene magari gli errori, i difetti, ma persuadendolo ed invogliandolo a ritentare” (A. B. [Antonio Boggeri], *La fotografia dei dilettanti*, in “Natura”, n. 9, settembre 1929, p. 57).

laboratorio”, alle quali l’“appassionato” può scegliere di svincolarsi²⁴. Per Boggeri, questa distinzione è funzionale, in ogni caso, a sostenere che è proprio dai metodi della fotografia professionale che il dilettante deve distinguersi attraverso un esercizio di osservazione colta e “sapiente” del mondo e delle sue manifestazioni rivelatrici, con un approccio indagatore e curioso che ne segua i mutamenti repentini e risolva i problemi visivi della contemporaneità affrontandoli come sfide dello sguardo:

Ma cosa ci suggeriscono le ultime esposizioni internazionali, i più importanti premi dei concorsi? Che la più moderna e autentica espressione della fotografia si identifica con il suo assioma originario: rappresentare nelle mille forme note e ignote il vero, creandone una riproduzione tanto suggestiva che, vedendola, ci sorprenda come una rivelazione. Soltanto una vigile e rinnovata curiosità deve presiedere dunque agli inizi della fotografia destinata ai successi di domani; così sparisce d’un colpo il magico nembo che avvolgeva i miracoli della fotografia d’arte e i capolavori che ci dobbiamo aspettare potranno benissimo essere frutto delle appassionate fatiche dei dilettanti. [...] Perché ciò che abbiamo visto di meraviglioso e che promettiamo di pubblicare nei prossimi numeri come esempio, è frutto di semplice osservazione; osservazione sapiente, audace, spiritosa, ma ostinata, implacabile delle cose innumerevoli e sempre rinnovate che il nostro occhio guarda nella sua laboriosa giornata. Soltanto la banalità del soggetto può rappresentare un serio pericolo per un tale programma d’arte²⁵.

Con l’espressione “fotografia d’arte” o “fotografia artistica”, come in un altro passaggio del testo, Boggeri intende curiosamente riferirsi, in questo caso specifico e in maniera piuttosto inedita, a quella che egli stesso chiama “fotografia dei professionisti” (plausibilmente la fotografia degli stabilimenti), lontana nei metodi da quel genere di fotografia che i dilettanti dovrebbero invece perseguire: “È che la così detta fotografia artistica ha potuto poco a poco stabilire agli occhi del mondo dei caratteri suoi propri, ma questi caratteri si sono infine così diversificati da quelli della fotografia originale, da disilludere il dilettante che tenti di accostarvisi coi propri mezzi”. E precisa ancora l’autore, difendendo quell’“originalità” che egli individua nella pratica dilettantistica: “Insomma il grosso sbaglio del dilettante fu sempre quello di voler emulare il fotografo di professione, il fotografo artista, e di voler colmare l’abisso che li ha sempre separati”²⁶. Sul rapporto tra professionismo e dilettantismo si esprimerà, tra l’altro, anche Mario Bellavista in uno dei suoi *Concetti per fotografi moderni*, contestando però una distinzione tra le due pratiche a favore, e coerentemente al suo pensiero teorico, di una loro riconciliazione estetica:

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

In sede artistica la distinzione che taluni vogliono fare tra il professionismo e il dilettantismo della fotografia è artificiosa. La famiglia degli artisti non è suscettiva di distinzioni catalogative. Coloro che perseguono una propria concezione artistica agiscono secondo un solo movente intimo ch'è identico per chicchessia; sono cioè sospinti da un unico impulso creativo che si identifica col bisogno di placare il proprio tormento artistico per dar luogo ad una estrinsecazione di bellezza: la creazione²⁷.

In merito alla prima fase di elaborazione di un solido discorso critico sulla fotografia moderna nel contesto nazionale, è poi di particolare interesse un altro articolo pubblicato da Boggeri nel numero di luglio del 1930 su "Natura" e dedicato agli esiti del già citato concorso fotografico. Il contributo è accompagnato da dodici fotografie di vari autori, che si intervallano al testo occupando in alcuni casi gran parte dello spazio della pagina, singolarmente o accoppiate: cinque di Achille Bologna, due di Ermanno Biagini, una di Giulio Parisio, due di Cesare Giulio, una di Italo Bertoglio e una Carlo Baravalle. La scelta di questa rosa di immagini viene chiarita da Boggeri al principio dello scritto: "Ora, dell'esito avendo già dato notizia, vogliamo finalmente concludere riflettendo su ciò che rappresentano nella fotografia italiana i saggi che abbiamo giudicato, fra cui quelli che riproduciamo, e quanto su di essi abbiano agito le correnti della moderna estetica fotografica determinatasi in campo internazionale"²⁸. L'enfasi dell'autore verso i modelli stranieri moderni, che emerge con una certa evidenza soprattutto in questi anni, può tuttavia essere compresa anche in relazione a una tendenza alla modernità che, nei decenni precedenti, determina in Italia un fitto scambio con i movimenti fotografici extra-nazionali. Ne è un effettivo esempio, lo spiega bene Paolo Costantini, l'esperienza di una rivista cardine come "La Fotografia artistica" (1904-1917), il cui rinnovamento, seppur nei gangli di una "specificità della visione italiana e del suo particolare modo di riflettere sulle immagini [...] rimane comunque il tentativo più consapevole e avanzato per provare a modificare e attualizzare, agli inizi del nuovo secolo, un più articolato modo di rapportarsi della cultura contemporanea all'immagine fotografica"²⁹.

²⁷ Mario Bellavista, *Tre concetti per fotografi moderni*, concetto 38, in "Galleria", n. 8, agosto 1936, p. 6 [*Bellavista 1934-1936, concetto 38].

²⁸ *Boggeri 1930. È evidente che le immagini pubblicate siano tra quelle vincitrici del concorso, anche se nel testo non si specifichi in che grado. È del tutto probabile, inoltre, che in questa occasione Boggeri fosse stato membro della commissione giudicatrice.

²⁹ Paolo Costantini, «*La fotografia artistica*» 1904-1917. *Visione italiana e modernità*, Torino, Bollati Boringheri, 1990, pp. 46-47.

Sebbene Boggeri riconosca con una certa franchezza il clima ancora in parte titubante che si respira negli ambienti della fotografia italiana nei confronti dei linguaggi moderni, ma dimostrandosi al tempo stesso fiducioso nell'osservare come “ad un vigile osservatore non saranno sfuggiti sintomi di un cauto, vigilato progredire”³⁰, il punto del discorso pare risieda proprio nella frase con cui egli chiude l'*incipit* del suo testo. In che modo, si chiede infatti, i nostri autori si sono posti rispetto ai linguaggi moderni diffusi dalla produzione internazionale? Quanto ne hanno assorbito, interpretato e rielaborato i dettami estetici? Nonostante “la tendenza odierna italiana non abandon[i] ancora quei principi idealisti che si esprimono in forme pittoriche, piacevoli o decorative”³¹, è chiaro come le immagini scelte per illustrare l'articolo, che però non vengono commentate singolarmente, proponano delle interessanti soluzioni moderne. Per esempio, la fotografia di formato verticale *La gradinata del tempio* di Achille Bologna (**cat. 9b**) risolve la resa compositiva dello spazio esterno attraverso un punto di vista laterale che accentua il raffinato linearismo della scalinata, ripreso per giustapposizione anche nella proiezione dei fasci di luci e ombre del colonnato che si intersecano ai sottili segmenti dei gradoni. La scelta di punti di vista fortemente rialzati e distanziati si evince, poi, in *Primo sole* ancora di Bologna (**cat. 12a**, con il titolo *Spiaggia*) – pubblicata, come la prima, anche nell'annuario “Luci ed ombre” dello stesso anno – dove la piccola figura umana sembra smarrirsi nella grandezza dello spazio aperto, o in *Piazzetta S. Marco a Venezia* di Cesare Giulio, osservata a precipizio per riprendere un momento di quotidianità urbana. Il soggetto zoologico primeggia, poi, nel primissimo piano di *Gallo* e nel primo piano di *Galline* di Ermanno Biagini, giustapposte nella doppia pagina della rivista³².

Se questo genere di soluzioni compositive guardava certamente ai coevi modelli europei, che sui tagli laterali e le prospettive dall'alto impostavano una parte significativa del nuovo linguaggio moderno, agli insegnamenti della fotografia transnazionale Boggeri si riferiva in un ulteriore trafiletto edito, sempre su “Natura”, nell'ottobre 1929, anche in questo caso in preparazione del concorso organizzato per l'anno successivo. Il testo viene pubblicato, insieme a cinque fotografie a corredo, in un'unica pagina, che diventa un prezioso oggetto di sintesi visiva di quelle che sono considerate le più moderne tendenze fotografiche contemporanee con opere di autori e autrici soprattutto di area tedesca e francese (**fig. 31**).

³⁰ *Boggeri 1930.

³¹ *Ibidem*.

³² A completare il catalogo di immagini a corredo del testo vi sono tre nature morte di oggetti firmate da Bologna dai titoli *Curiosità*, *Argenterie* e *Riccioli*; *Maschere* di Giulio Parisio (cfr. **cat. 10a**); *Sciatore* di Cesare Giulio; *Frutti nell'acqua* di Italo Bertoglio e *La fontana* di Carlo Baravalle.



Fig. 31. “Natura”, n. 10, ottobre, 1929, p. 58. Articolo di A. B. [Antonio Boggeri], *A proposito del nostro concorso fotografico*. Fotografie di: Luigi Diaz, *Originalissima e aristocratica composizione decorativa ottenuta coi mezzi più semplici*; Peter North, *La pubblicità per mezzo della fotografia ha conquistato la simpatia del pubblico*; Germaine Krull, *Fotografia pura*; Eli Lotar, *Tema d'ispirazione architettonica: la copertura d'un capannone gigantesco*; Martin Munkácsi, *Suggestiva visione di un particolare di macchina tipografica*.

Le cinque fotografie selezionate costituiscono un piccolo catalogo illustrato della produzione moderna europea, la quale si distingue per un'eterogeneità non solo delle “scuole” ma anche dei soggetti, che attingono dai vari ambiti: da quello pubblicitario (Diaz e North), al quale Boggeri iniziava già concretamente a interessarsi a questa altezza cronologica, in anticipo rispetto a un dibattito più vivo avviato in Italia solo negli anni successivi, a quello architettonico (Lotar); dalla visione di particolari di oggetti meccanici (Munkácsi), alla fotografia propriamente sperimentale (Krull), qui definita “pura” in riferimento all'applicazione di un metodo eminentemente fotografico (forse una doppia esposizione).

Nelle due brevi colonne di testo che incorniciano la fotografia di Krull, Boggeri invita gli autori italiani a mettere in pratica un consapevole esercizio di “sapiente” e “implacabile”³³ osservazione, in un passaggio che può ritenersi fondamentale per comprendere la posizione critica di questo autore:

³³ A. B. [Antonio Boggeri], *La fotografia dei dilettanti*, cit.

Gli esempi che presentiamo, mantenendo la promessa fatta nel fascicolo precedente, spiegano più chiaramente di ogni discorso, la tendenza e l'indirizzo della moderna fotografia. Essi sono stati scelti di proposito fra i prodotti di scuole di diverse nazionalità, e rappresentano il frutto d'osservazione e di studio nei campi più disparati e lontani. Pure, a ben guardarli, appare chiaro un legame e una intrinseca dipendenza che li accomuna e li fonde in un solo concetto. Se dal loro esame sapranno i più perspicaci trarre incitamento e consiglio ai loro nuovi tentativi, saremo lieti di avere con l'esempio definitivamente chiarito lo scopo della nostra campagna di propaganda per la fotografia del tempo nostro. Lo stesso fine si prefigge, del resto, il Concorso Fotografico indetto da Natura per i suoi abbonati³⁴.

Specificando l'intenzione, già messa in luce nel precedente articolo *Fotografia moderna* pubblicato su "Natura" pochi mesi prima³⁵, di promuovere (con "una campagna di propaganda") i linguaggi europei e internazionali sulle pagine della rivista, Boggeri invoca la centralità dell'opera fotografica, a cui attribuire un peso di gran lunga maggiore rispetto a ogni speculazione. Seppur nell'eterogeneità dei campi di ricerca rappresentati dalla selezione fotografica, l'autore precisa poi come tali immagini siano evidentemente legate "da una intrinseca dipendenza che li accomuna"³⁶ e che possiamo senza dubbio associare al concetto di Nuova visione, suggerendo quell'idea di modernismo come tendenza culturale di cui già lui aveva intuito, nel 1929, la carica dirompente. Proprio alla Nuova visione e alla sua funzione disvelatrice delle piccole cose del mondo, d'altra parte, Boggeri sembra fare chiaro riferimento nella seconda parte del trafiletto, in cui si sofferma sempre su quelle fotografie:

Ciò che ci colpisce nei documenti riprodotti non è l'importanza del risultato tecnico, ma il riconoscimento così chiaro e sensibile di una realtà già segretamente nostra. E se questa realtà ci sorprende come una scoperta, è perché, per la prima volta, qualcuno ha saputo afferrarla e, staccandola dal caos delle nostre sensazioni, nettamente presentarla ai nostri occhi.

Compreso questo principio di indagine più acuta e più intima delle cose che ci circondano, accettate le leggi della fotografia avvenire, sapranno i nostri fotografi innestarvi la scintillante genialità delle conquiste italiane³⁷.

I modelli che Boggeri presenta a supporto delle sue considerazioni sono, nei primi anni Trenta, senza dubbio noti nel contesto culturale italiano per la loro circolazione sulle riviste

³⁴ A. B. [Antonio Boggeri], *A proposito del nostro concorso fotografico*, in "Natura", n. 10, ottobre, 1929, p. 58 [*Boggeri 1929b].

³⁵ Cfr. Antonio Boggeri, *Fotografia moderna*, in "Natura", n. 7, luglio 1929, pp. 47-49 [*Boggeri 1929a].

³⁶ *Boggeri 1929b.

³⁷ *Ibidem*.

nazionali e internazionali, consumate dagli occhi avidi e curiosi degli autori nostrani. Germaine Krull, ad esempio, viene citata in una nota bibliografica pubblicata su “Domus” nel settembre 1932, a proposito del volume sulla sua opera edito a Parigi l’anno precedente a cura dello scrittore e critico francese Pierre Mac Orlan³⁸. Quattro sue fotografie pubblicitarie compaiono, inoltre, nel volume di G. G. Görlich *La pubblicità fotografica moderna* (1932)³⁹, primo libro italiano sul tema, recensito su “La Casa bella” per la rubrica “Il libro bello” (con un riferimento diretto anche alla fotografa) probabilmente da Edoardo Persico⁴⁰. Ma a essere conosciuto è soprattutto il lavoro del fotografo ungherese Martin Munkácsi, in quel momento tra i protagonisti (insieme a un autore come il tedesco Erich Salomon) di quel fotogiornalismo moderno che, come sottolinea Matthew S. Witkovsky, “featured prominently in central European discourse on photography, showcased in panoramic expositions, as *Prensa* or *Fifo*, and occasionally in monographic presentations”⁴¹. Attivo prima in Germania e poi dal 1934 negli Stati Uniti, alla fine degli anni Venti Munkácsi collaborava con la prestigiosa casa editrice Ullstein Verlag, pubblicando i suoi lavori su una rivista di prim’ordine come il “Berliner Illustrierte Zeitung” (1892-1945), all’avanguardia per la selezione fotografica e la realizzazione delle sue impaginazioni⁴². Le sue fotografie, probabilmente distribuite dalle agenzie di stampa, vengono diffuse non solo sulle pagine di “Natura”, in alcuni casi a illustrazione di articoli di reportage su temi vari⁴³, ma anche da una rivista come “La Casa

³⁸ Cfr. Pierre Mac Orlan (a cura di), *Germaine Krull*, Paris, Gallimard, 1931. Il riferimento viene riportato su “Domus” nella sezione dedicata alla fotografia, fra quelle che compongono la rubrica bibliografica “Pubblicazioni d’arte” (p. 575). Una recensione su un altro fotolibro di Krull, *Marseille* (Paris, Éditions d’Histoire et d’Art, 1935), viene pubblicata nel 1935 sulla rivista francese “Photo Illustrations”, ben nota in Italia già dal principio delle sue pubblicazioni. Cfr. C. S. [autore non identificato], *L’album sur Marseille de Mme Germaine Krull*, in “Photo Illustrations”, n. 11, 1935, pp. 21-22.

³⁹ Cfr. G. G. Görlich, *La pubblicità fotografica moderna*, Bolzano, G. G. Görlich, 1932, s.p.

⁴⁰ Cfr. Edoardo Persico?, *L’editore Görlich di Bolzano ha messo fuori...*, in “La Casa bella”, n. 9, settembre 1932, p. 57. Un’altra fotografia di Krull intitolata *Die Kurve* viene pubblicata, poi, nel volume del 1929-30 dell’annuario tedesco “Photofreund Jahrbuch” (p. 25), di cui si rintracciano delle recensioni sulle riviste italiane già a partire dalla sua prima uscita nel 1925-26.

⁴¹ Matthew S. Witkovsky (a cura di), *Foto Modernity in Central Europe 1918-1945*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 2007), London, Thames & Hudson, 2007, p. 97.

⁴² Cfr. Colin Ford, *La photographie: le plus grand produit d’exportation de la Hongrie?*, in Péter Baki / Colin Ford / George Szirtes (a cura di), *La photographie hongrois. Brassai, Capa, Kertész, Moholy-Nagy, Munkácsi*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 2011), Milano, 5 Continents, 2011, pp. 20-21.

⁴³ Si vedano, ad esempio, le fotografie pubblicate a corredo degli articoli *Il “matadero” di Buenos Aires*, in “Natura”, n. 1, gennaio 1934, pp. 17-19 e *La caccia ai nandù*, in “Natura”, nn. 7-8, luglio-agosto 1934, pp. 66-69. Nei primi anni Trenta, diverse fotografie di Munkácsi vengono inoltre pubblicate nei volumi dell’annuario di

bella”. Un articolo uscito su quest’ultima nel fascicolo di settembre del 1932 viene dedicato da Edoardo Persico alle *Fotografie di Munkácsi*, due delle quali presenti a illustrazione del testo⁴⁴, il cui autore viene giudicato come “un artista che si esercita nelle direzioni più vive del gusto d’oggi”⁴⁵; un autore colto e un “operatore espertissimo” che sa muoversi tra le “assonometri[e] di certe «prese» cinematografiche” e “un realismo minuto ed insistente”, con cui è capace di cogliere con esercizio di stile il “brivido delle «città tentacolari»”⁴⁶. Nel contributo, il critico fa pure riferimento a un’altra immagine di Munkácsi (*Danzatrici*) presente sempre su “La Casa bella” nel numero di gennaio di quell’anno, a corredo, insieme a una fotografia di Cami Stone, di una recensione sull’annuario tedesco “Das Deutsche Lichtbild”, ritenuto il “testo più autorevole [dell’]obiettività fotografica”⁴⁷, nel quale era stata pubblicata.

È in tale contesto, dunque, che gli autori delle fotografie selezionate da Boggeri per il suo articolo fanno pienamente parte, nei primi anni Trenta, del repertorio visivo dei fotografi italiani, chiamati a “innestar[e]” – ovvero a sviluppare – su quei modelli le proprie idee creative.

fotografia tedesca “Das Deutsche Lichtbild”, oltre che nel numero di luglio-dicembre 1933 della longeva rivista inglese “The Studio” (cfr. Redazionale, *Photographs by Martin Munkácsi*, in “The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art”, vol. 106, July-December 1933, pp. 216-218), anch’essa più che nota in Italia soprattutto per la pubblicazione, a partire dal 1931, della raccolta annuale “Modern Photography”, dedicata agli esiti più aggiornati della fotografia moderna internazionale.

⁴⁴ Cfr. [Edoardo Persico], *Fotografie di Munkácsi*, in “La Casa bella”, n. 9, settembre 1932, pp. 56-57.

⁴⁵ Ivi, p. 56.

⁴⁶ *Ibidem*. Il riferimento è nello specifico a una delle due fotografie di Munkácsi, che mostra una carrozza ferma in un viale innevato di Berlino e che Persico commenta come “un foglio di delirante drammaticità”.

⁴⁷ Redazionale [Edoardo Persico?], *Fotografia tedesca* [sull’annuario “Das Deutsche Lichtbild” 1932], in “La Casa bella”, n. 1, gennaio 1932, pp. 60-61. Nell’articolo di settembre, Persico fa poi riferimento a un’altra fotografia di Munkácsi pubblicata sulla rivista nel fascicolo successivo di ottobre, oltre che a una serie di ventisette fotografie di soggetti e tecniche varie apparse nel numero di luglio del 1932 del periodico tedesco di grafica “Gebrauchsgraphik”. Su quest’ultimo vengono poi pubblicate, tra il 1931 e il 1932, altre recensioni sempre su “La Casa bella”, due delle quali a firma dello stesso Persico. Cfr. [Edoardo Persico], *Gebrauchsgraphik*, in “La Casa bella”, n. 9, settembre 1931, p. 55; [Edoardo Persico], *Gebrauchsgraphik: n. 2, 1932*, in “La Casa bella”, n. 3, marzo 1932, p. 50. Anche in questo caso, come nel capitolo precedente, le attribuzioni degli articoli a Persico, qualora essi non fossero originariamente firmati, provengono da: Giulia Veronesi (a cura di), *Edoardo Persico. Tutte le opere (1923-1935)*, Milano, Edizioni di Comunità, 1964.

3.2. A partire da *Otto fotografi italiani d'oggi* (1942)

All'importanza dell'autorialità in materia fotografica si riferirà in maniera esplicita un'importante pubblicazione come il volume *Otto fotografi italiani d'oggi*, edito dall'Istituto italiano d'arte grafiche di Bergamo nel 1942⁴⁸. Il libro raccoglie una selezione di autori, otto appunto, a ciascuno dei quali è dedicata una sezione che include una scheda di testo e una rosa di fotografie, tutte impaginate singolarmente sulle pagine a destra, a suggerire il valore implicitamente assertivo e autonomo di quelle immagini, che si sottraggono alla logica del confronto su doppia pagina. Con una copertina grafica di colore nero su cui campeggia il solo titolo in corsivo, il libro presenta nell'ordine le opere di Vincenzo Balocchi, Giuseppe Cavalli, Walter Faccini, Mario Finazzi, Alex Franchini Stappo, Ferruccio Leiss, Ermanno Marelli e Federico Vender. La breve *Prefazione* a cura di Finazzi (in accordo con Cavalli), a cui si devono anche i commenti critici dedicati a ciascun fotografo⁴⁹, chiarisce e difende in poche righe l'importanza della fotografia d'autore, sulla quale ragionare in rapporto a interpreti e linguaggi che “se pur percorrano vie diverse ed operino con tecniche disformi, hanno – a nostro avviso – notevole affinità”⁵⁰. E subito dopo:

Questa nostra pubblicazione si differenzia da altre consimili: essa ha per scopo precipuo non già quello di far conoscere, in guisa di rassegna, opere disparate di molti autori, bensì quello di illustrare, mediante un gruppo di opere caratteristiche ed una breve presentazione singola, la personalità di otto autori nostri⁵¹.

A differenza di un progetto come l'annuario *Fotografia* che verrà edito da Domus l'anno successivo – per il quale, lo specificherà Ermanno Federico Scopinich, “ci siamo preoccupati

⁴⁸ *Otto fotografi italiani d'oggi*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1942.

⁴⁹ Italo Zannier, *Storia della fotografia italiana*, cit., p. 255. In un altro contributo sempre a cura di Zannier, si riporta invece più precisamente che: “«La prefazione è di Cavalli, così come le schede di Faccini, Finazzi e Vender», racconta Mario Finazzi che ha compilato, invece, le aperture alle immagini di Cavalli, Balocchi, Marelli e Leiss, mentre Balocchi ha redatto la scheda di Franchini-Stappo”: Italo Zannier, *Il gruppo “La Bussola” e la fotografia italiana del dopoguerra*, in Italo Zannier / Susanna Weber (a cura di), *Forme di luce. Il Gruppo “La bussola” e aspetti della fotografia italiana del dopoguerra*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Alinari, 1997), Firenze, Alinari, 1997, pp. 6-7.

⁵⁰ [Mario Finazzi], *Prefazione*, in *Otto fotografi italiani d'oggi*, cit., p. 5.

⁵¹ *Ibidem*.

unicamente di presentare delle fotografie, non ci siamo interessati degli autori”⁵² –, questo volume intende invece comporsi di un ristretto catalogo fotografico per mostrare, ponendola in primo piano, la “personalità” di ciascuno dei fotografi selezionati, ovvero la loro singolare cifra stilistica. Se da un lato, poi, il fototesto comprende alcuni esiti importanti della produzione fotografica moderna degli anni precedenti, dall’altro si propone come una sorta di spazio di definizione di una nuova poetica, quella che si organizzerà ufficialmente, passati gli anni della Seconda guerra mondiale, intorno alla figura dell’avvocato e dilettante Giuseppe Cavalli e del Gruppo La Bussola (1947), al quale aderiranno ben cinque degli autori presenti nel volume⁵³. Nel libro, questa estetica emerge infatti già con evidenza nella ricerca di soluzioni raffinate e studiate, levigate dai toni nitidi e preziosi della tecnica *high key*; uno stile, quest’ultimo, che nell’estetica cavalliana rivela un’intrinseca modernità se inteso come metodo puramente fotografico per interrogare e problematizzare il processo visivo, in quello che Antonella Russo definisce un “annientamento della descrizione” e, al contempo, un’“ossessiva affermazione delle cose”⁵⁴.

Ad apertura del volume si collocano il profilo biografico e le quattro fotografie di Vincenzo Balocchi, che “tiene da alcuni lustri un posto di primo piano fra i fotografi italiani”⁵⁵. Di generi molto diversi, attraverso i quali, secondo Finazzi, l’autore “accentua [...] le caratteristiche della sua personalità”⁵⁶, esse si collocano tra una ricerca evidentemente moderna e una certa affezione a composizioni più romantiche e liriche (con il genere del paesaggio, molto caro a

⁵² Ermanno Federico Scopinich, *Considerazioni sulla fotografia italiana*, in Ermanno Federico Scopinich / Albe Steiner / Alfredo Ornano, *Fotografia. Prima rassegna della attività fotografica in Italia*, Milano, Gruppo Ed. Domus, 1943, p. 10.

⁵³ Il nucleo originario de La Bussola, oltre a Cavalli, comprendeva infatti Finazzi, Vender e Leiss, tutti firmatari del manifesto del gruppo insieme a Luigi Veronesi, e poi successivamente anche Balocchi (cfr. A. Russo, *Storia culturale della fotografia italiana*, cit., p. 101). La bibliografia sull’opera di Cavalli e degli autori che circolavano intorno alla sua figura di fotoamatore e intellettuale è sufficientemente ampia. Si rimanda, per esempio, a: *Giuseppe Cavalli. Fotografie 1936-1961*, catalogo della mostra (Lucera, 1998), Foggia, C. Grenzi, 1998; Italo Zannier / Susanna Weber, *Forme di luce. Il Gruppo “La bussola” e aspetti della fotografia italiana del dopoguerra*, cit. e al più recente Arianna Laurenti / Ilaria Schiaffini / Alessia Venditti (a cura di), *Noi e l’immagine. La fotografia di Emanuele e Giuseppe Cavalli*, catalogo della mostra (Roma, MLAC, 2002), Roma, De Luca, 2022.

⁵⁴ Antonella Russo, *Giuseppe Cavalli. Un “irregolare” nella fotografia italiana del dopoguerra*, in *Giuseppe Cavalli. Fotografie 1936-1961*, cit., p. 21.

⁵⁵ [Mario Finazzi], *Vincenzo Balocchi*, in *Otto fotografi italiani d’oggi*, cit., p. 11.

⁵⁶ *Ibidem*.

Balocchi, ma anche con uno studio di mani del 1940, di gusto umanista), aspetto che incarna il linguaggio di questo autore e che sembra ben tradursi nel breve commento del collega:

Balocchi cerca l'analisi, il dettaglio. A volte ci appare arguto, altre volte ci rivela un profondo senso d'umanità. Dalle sue opere traspare una vena di romanticismo, ma il senso di misura dell'autore è così vigile, che la retorica del sentimento vi è sempre evitata. Vincenzo Balocchi resta fedele al suo paesaggio toscano, ma qui pure egli sdegnava forme narrative che non siano schiettamente fotografiche. Poiché egli, pur evitando ogni stranezza di taglio, ogni funambolismo esteriore, è artista essenzialmente nuovo⁵⁷.

In particolare, due delle fotografie di Balocchi scelte per il volume, *Gente che passa e Osservazione*, entrambe del 1936 ca., rimandano direttamente a una sua raffinata interpretazione e rielaborazione dei linguaggi moderni, nei confronti dei quali egli mostra piena e aggiornata consapevolezza. Con la prima, *Gente che passa*, un documento della vita moderna, Balocchi sviluppa un tema portante del modernismo fotografico europeo e internazionale, quello del dinamismo sociale, del ritmo cittadino e della vita di piazza (**fig. 32**). Nel farlo, acquisisce un punto di vista rialzato e non centrale, strutturando una composizione densa, inquadrata da precisi interventi di taglio, come in una forma di “telaio grafico”⁵⁸, che accoglie e comprime le figure nello spazio allungando le ombre portate che si proiettano sulla superficie geometrica del suolo. Lavora inoltre con accuratezza alla resa luministica, come in altre ricerche coeve sullo spazio urbano (**cat. 56b**), con un'intenzione che, più in generale, egli sembra aver recuperato dalle riflessioni già messe in campo per uno studio come *Gettoni*, pubblicato sulle pagine di “Luci ed ombre” nel 1930 (**cat. 20**). In questa direzione, come sottolinea poi Italo Zannier, egli cede a “un'ansia di sperimentazione, che lo induce [...] a verificare le possibilità di rilievo ‘istantaneo’ con il piccolo formato”⁵⁹, di cui si fa tra i primi e principali interpreti visivi in Italia con l'utilizzo, già dal principio degli anni Trenta, della macchina fotografica Leica. Quest'ultimo tema, d'altra parte, risulta particolarmente caro allo stesso Balocchi, che su di esso si esprime in un intervento pubblicato su “Galleria” nel 1933 all'interno dell'inchiesta a puntate *Come si giudica in Europa l'apparecchio di piccolo*

⁵⁷ *Ibidem*. Per le pubblicazioni dedicate nello specifico all'opera di Balocchi si vedano: *Vincenzo Balocchi. Aspetti della fotografia italiana del 900*, catalogo della mostra (Siena, 1979), Siena, Centrooffset, 1979; *Idea e forma nella fotografia di Vincenzo Balocchi*, catalogo della mostra (Firenze, 1984), Firenze, Fotostudio, 1984.

⁵⁸ Italo Zannier, *Anche il segno della poesia*, in *Vincenzo Balocchi. Aspetti della fotografia italiana del 900*, cit., s.p.

⁵⁹ Italo Zannier, *Geometrie fotografiche di Vincenzo Balocchi*, in *Idea e forma nella fotografia di Vincenzo Balocchi*, cit., s.p.

formato, in cui mette altresì in evidenza la capacità dell'agile 35 mm di cogliere e tradurre la dinamicità del vivere moderno:

Quando, or circa due anni, abbandonai la mia reflex 9 × 12 per la Leica, confesso rimasi per vario tempo perplesso per questo repentino passaggio [...]. Oggi queste incertezze, questi dubbi, sono totalmente scomparsi e la Leica sostituisce completamente la mia 9 × 12, anzi, direi, la sorpassa come efficienza in quanto che posso averla con me anche in occasioni nelle quali non mi sarebbe stato possibile portare una camera voluminosa. E questa è una proprietà importantissima dei piccoli formati, poiché molto spesso la bella fotografia capita proprio quando meno ci si aspetta: direi senz'altro che il piccolo formato è appunto aderente alla vita di oggi tanto dinamica e che può essere colta in questo suo dinamismo esclusivamente con camere poco visibili e di facile e precisa messa a punto⁶⁰.

Nei primi anni Trenta, l'utilizzo della Leica in ambito internazionale si affermava anche grazie alla diffusione dei fotolibri di un autore tedesco come Paul Wolff, tra i più noti fotografi europei in ambito italiano e pioniere nell'utilizzo di quell'apparecchio⁶¹. A proposito della circolazione delle sue opere nel contesto nazionale, nel bilancio sulla fotografia artistica in Italia per l'anno 1934 pubblicato su "Luci ed ombre" si riporta, inoltre, che: "Nei maggiori centri italiani venne esposta una collezione di circa duecento grandissime fotografie di Paul Wolff di Francoforte, tratte tutte da negativi 'Leica'; essa incontrò ovunque vivissimo favore e contribuì efficacemente alla propaganda per i minimi formati"⁶². Bisogna ricordare, d'altra parte, che nel giugno 1937 esce in Italia "La fotografia Leica", rivista diretta da Alfredo Ornano, che nell'editoriale del primo numero, sottolineando l'importanza ormai più che affermata di quella macchina fotografica in tutto il mondo, asserisce che: "Si può anche dire che la fotografia stessa deve molto della sua diffusione e del suo progresso alla Leica. Tali sono

⁶⁰ Vincenzo Balocchi, *Come si giudica in Europa l'apparecchio di piccolo formato*, in "Galleria", n. 6, dicembre 1933, pp. 20-21.

⁶¹ Si vedano: Paul Wolff, *Meine Erfahrungen mit der Leica*, Frankfurt am Main, H. Bechhold, 1933; Paul Wolff, *Sonne über See und Strand. Ferienfahrten mit der Leica*, Frankfurt am Main, H. Bechhold, 1936. Cfr. Redazionale, *Libri nuovi* [sull'edizione francese del volume di Wolff *Meine Erfahrungen Mit Der Leica*], in "Note fotografiche Agfa", n. 2, agosto 1936, pp. 42-43.

⁶² Redazionale, *La fotografia artistica in Italia nel 1934*, in "Luci ed ombre", 1934, p. VIII. La notizia viene riportata anche da altre riviste coeve. Ma cfr. anche il volume su Venezia del fotografo svizzero Rudolf Pestalozzi, *Venedig mit der Leica*, München, F. Bruckmann, 1933, che in una recensione di Federico Ferrero pubblicata su "Il Corriere fotografico" viene descritto come: "un altro bellissimo esempio di quel genere di produzione editoriale che potrebbesi chiamare «tutto figure» e che da noi manca quasi completamente. [...] Opera questa pregevolissima, ed insieme monito a noi italiani affinché illustriamo meglio il nostro Paese (Federico Ferrero, *Venedig mit der Leica*, in "Il Corriere fotografico", n. 11, novembre 1933, p. 592).

le buone ragioni che ci hanno spinto a preparare questo fascicolo [in cui] naturalmente ogni illustrazione è ricavata da un ingrandimento Leica”⁶³.

Se il genere di interpretazione fotografica dello spazio, informata ai precetti della Nuova visione, che Balocchi restituisce in *Gente che passa* era ampiamente nota, nella varietà delle sue possibili elaborazioni, già a partire dalla fine degli anni Venti sulle riviste e gli annuari nazionali e internazionali circolanti in Italia (figg. 33-34), oltre che nelle proposte di altri autori italiani come il milanese Bruno Stefani (cat. 49b), Balocchi ne forniva già un’interessante esecuzione in una fotografia precedente dal titolo *Uscita dallo Stadio*, apparsa sull’annuario “Luci ed Ombre” del 1934, l’ultimo di quella serie di importanti pubblicazioni (cat. 49a). A essa il critico Guido Lorenzo Brezzo si riferiva, nel suo commento introduttivo al volume, nei termini di “un vario torrente umano, rapido senza furia, dove l’occhio si piace a scoprire, nella direzione generale segnata dalle ombre, le correnti secondarie ed i ristagni formati da diverse schiere e dai gruppi”⁶⁴.

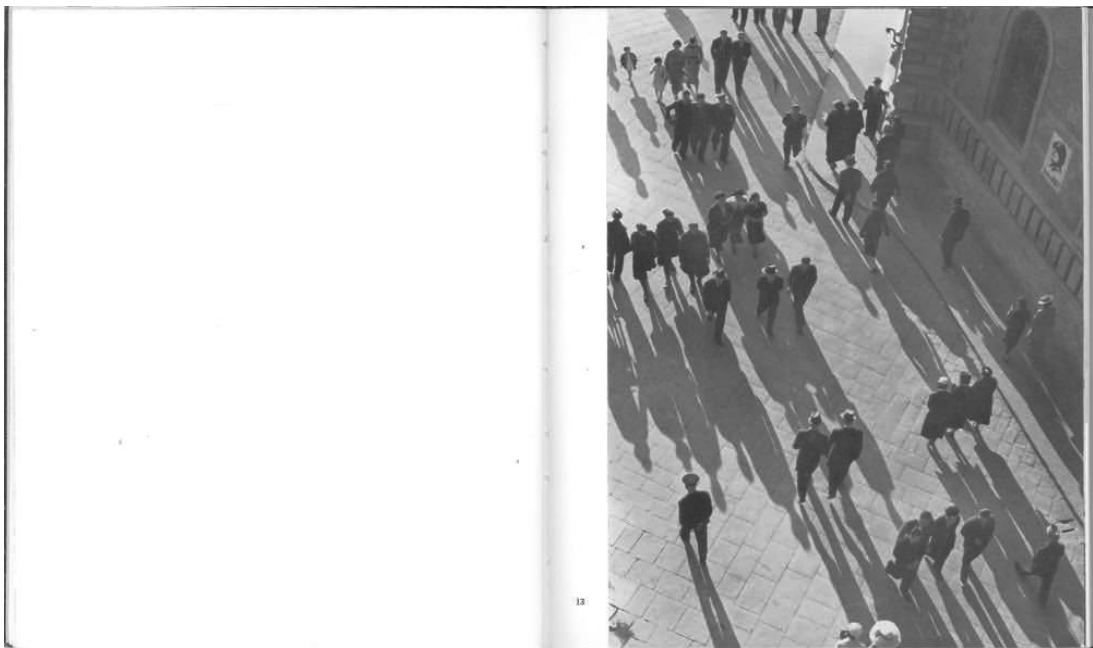


Fig. 32. *Otto fotografi italiani d’oggi*, Bergamo, Istituto italiano d’arti grafiche, 1942, pp. 12-13.
Fotografia di Vincenzo Balocchi, *Gente che passa*.

⁶³ Alfredo Ornano, [Editoriale], in “La Fotografia Leica”, n. 1, giugno 1937, s.p.

⁶⁴ Guido Lorenzo Brezzo, *La messe del 1934*, in “Luci ed ombre”, 1934, p. XIII.

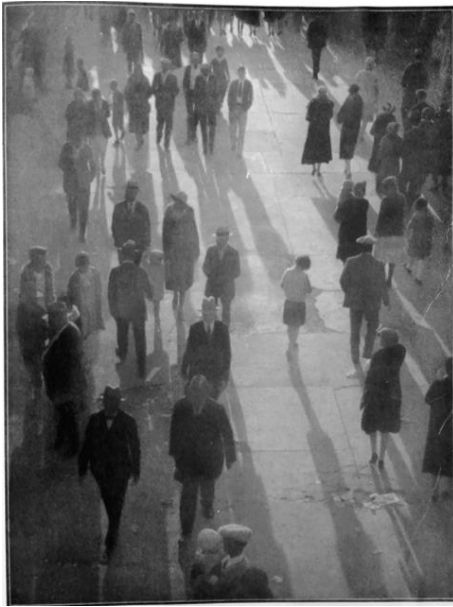


Fig. 33-34: A sinistra: Hisao E. Kimura (Los Angeles), *Ultime luci*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 12, dicembre 1930, tavola fuori testo. Prima in “The American Annual of Photography”, vol. XLIII, 1929, p. 87. Fotografia esposta in occasione del *Terzo Salon italiano d'arte fotografica* di Torino, 1930-1931. **A destra:** Kuckuck, [Senza titolo]. Riproduzione fotomeccanica in “Das Deutsche Lichtbild”, 1931, p. 160.

In *Osservazione*, la seconda fotografia pubblicata da Balocchi nelle pagine di *Otto fotografi italiani d'oggi* (cat. 67b), l'autore direziona la sua ricerca verso il genere del ritratto, al quale egli si interessava sin dagli inizi della sua attività di dilettante tra la fine degli anni Dieci e i primi anni Venti, con una serie di ritratti ad amici e familiari, e che poi aveva continuato a sviluppare nei decenni successivi, come parte integrante e rappresentativa del suo lavoro⁶⁵. La fotografia, pubblicata nel 1936 ma verosimilmente non molto nota⁶⁶, mostra il volto in primo piano di un medico ripreso frontalmente: egli indossa uno specchio riflettore da otorino con attaccatura alla fronte che copre l'occhio destro e parte del volto, mentre l'occhio sinistro è chiuso nell'atto di compiere l'esame di osservazione. D'accordo nuovamente con Zannier, che sull'opera di questo autore ha scritto i contributi più significativi, “il *taglio magistrale* connota l'opera di Vincenzo Balocchi, che ricorre frequentemente al *primo piano*, anche nel ritratto, per evidenziare e caratterizzare il soggetto, oltre che per sottrarre, eliminare, cancellare il superfluo,

⁶⁵ Due ritratti saranno infatti scelti per rappresentare l'opera di Balocchi nell'annuario di Domus del 1943 (pp. 49 e 187). Le informazioni sulla prima produzione ritrattistica dell'autore sono state acquisite grazie all'accesso nel suo archivio a seguito della prof.ssa Tiziana Serena, incaricata di un sopralluogo al fondo Balocchi. Si ringrazia nuovamente la Fondazione Alinari per la Fotografia (FAF) per l'opportunità concessa.

⁶⁶ Al netto delle ricerche effettuate finora, la fotografia in questione risulta infatti essere stata pubblicata solo nel piccolo catalogo della *Mostra nazionale fotografica OND* (cit., s.p.), allestita a Firenze nel giugno del 1936 a cura del Dopolavoro Provinciale Fiorentino. Come emerge dall'elenco delle opere presente all'inizio del volumetto, Balocchi partecipa all'esposizione come membro dell'Associazione A.L.A. e con un totale di tredici fotografie.

utilizzando funzionalmente il fattore più importante dello specifico fotografico”⁶⁷. L’evidente attenzione posta sulla resa compositiva e foto-grafica dell’immagine, che si costruisce a partire dall’elemento della lente, in una bidimensionalità che le conferisce una forma geometricamente pura, consente a Balocchi di misurarsi con il ritratto maschile in una modalità originale, rispetto alla quale non si conoscono, negli stessi anni, soluzioni consimili. Seppur il genere del ritratto continuava, in parte, a rimanere tradizionalmente legato al sistema dei concorsi a premi sulle riviste⁶⁸, e in “Luci e ombre” a essere risolto in senso più tradizionale, anche da autori e autrici molto vicini ai linguaggi moderni⁶⁹, al contempo esso diveniva un importante ambito di esplorazione e sperimentazione, in sintonia con le coeve ricerche del modernismo europeo e internazionale⁷⁰. In tal senso, il volto umano diviene un paesaggio epidermico che riempie il quadro fotografico; un luogo inesplorato sul quale sostare con lo sguardo; una materia da scomporre stringendo il campo visivo fino al primissimo piano, per poterne cogliere frammenti o dettagli. O, ancora, per riprendere quanto scritto da Guido Pellegrini a proposito del ritratto fotografico moderno, esso deve apparire come un “documento di vita, sottratto magistralmente alla mobilità dell’attimo che passa”⁷¹ (**cat. 67a, 68a**).

In *Osservazione*, Balocchi interviene sul soggetto occultandone in parte il volto come già aveva fatto nel ritratto al pittore Primo Conti pubblicato nel 1935, in cui oscura la parte inferiore del viso dell’artista attraverso l’ombra generata dalla forma della tavolozza, che attraversa in primo piano lo spazio inferiore del quadro fotografico come fosse un’uniforme campitura (**cat. 68b**). Se in questo studio del pittore ripreso con gli strumenti di lavoro, come nell’iconografia tipica del ritratto d’artista, il viso di Conti viene svelato solo nella sua parzialità, lasciando alla luce il compito di modellare uno sguardo diretto verso chi osserva,

⁶⁷ I. Zannier, *Anche il sogno della poesia*, cit., s.p.

⁶⁸ Si veda soprattutto una rivista come “Il Corriere fotografico”, che tra anni Venti e Trenta dedica al genere del ritratto diversi concorsi per gli abbonati. Cfr., per gli anni Trenta: Redazionale, “Ritratto in casa e all’aperto”. *L’esito del I° Concorso trimestrale 1932 del “Corriere fotografico”*, in “Il Corriere fotografico”, n. 4, aprile 1932, p. 201; Redazionale, “Ritratto”. *L’esito del IV Concorso trimestrale 1935 del “Corriere fotografico”*, in “Il Corriere fotografico”, n. 12, dicembre 1932, p. 344.

⁶⁹ Si veda, ad esempio, il ritratto *Vecchia contadina* pubblicato da Bettina Weymar in “Luci ed ombre” del 1934 (tav. 26) o, ancora, il primissimo piano di Achille Bologna in *Studio*, tra le tavole dell’annuario del 1933 (tav. 26).

⁷⁰ Qui gli esempi sono innumerevoli. Per una selezione interessante di opere che esplorano questo genere si rimanda a Sarah Hermanson Meister (a cura di), *Capolavori della fotografia moderna 1900-1940*, catalogo della mostra (Lugano, 2021 - Torino, 2022), Cinisello Balsamo, Silvana, 2021, in particolare alle sezioni *Vita d’artista* (pp. 35-65) e *Realismi magici* (pp. 169-191).

⁷¹ Guido Pellegrini, *L’estetica moderna della fotografia*, in “Galleria”, n. 1, gennaio 1935, p. 15 [*Pellegrini 1935a].

misterioso ma espressivo, in *Osservazione* Balocchi sembra invece contravvenire totalmente ai principi con i quali, nel frattempo, si definivano le condizioni ottimali per la realizzazione di un ritratto fotografico moderno. Da una parte, attraverso quello che per l'ingegnere e fotografo Federico Ferrero, che scrive su "Il Corriere fotografico", è l'"essere anche e soprattutto buoni psicologi": ogni fotografo, cioè "non importa se dilettante o professionista – che si accinga a fare il ritratto ad una persona deve prima di tutto studiarla *psicologicamente*, ossia cercare di intuirne, di conoscerne il carattere ed il temperamento"⁷². Dall'altra, come sostiene invece ancora Pellegrini, tramite il dinamismo di una ripresa sul vivo, "all'aperto, ove si svolge la parte migliore e più goduta della nostra vita"⁷³. Rispetto a queste considerazioni, Balocchi opera infatti in maniera del tutto autonoma e veramente moderna. Attraverso l'artificio della lente, pupilla meccanica che osserva e scruta, come l'obbiettivo fotografico, egli costruisce un dispositivo simbolico della visione in una duplice direzione. Da un lato simula lo stesso atto fotografico, utilizzando il ritratto come uno specchio sul quale riflettere la propria immagine di fotografo. Verifica, in tal senso, il procedimento fotografico attraverso la dialettica dello sguardo (del guardare e dell'essere guardati), ma anche tramite il funzionamento della macchina, protesi visiva che del volto si fa prolungamento estensivo. Dall'altro lato, Balocchi pare tradurre visivamente quell'idea stessa della "realtà fotografica" come visione moderna che un teorico come Gio Ponti aveva sintetizzato, pochi anni prima, nel suo celebre *Discorso sull'arte fotografica* (1932): "oggi essa ci dà addirittura una «vista» ulteriore; una vista astratta, mediata, composta, una vista che a nostra volta «vediamo»; una vista indipendente, autonoma, che moltiplica, isola la cosa o il movimento veduti, che li frammenta e nel tempo stesso li fissa"⁷⁴. Nell'osservazione che diviene occultamento, Balocchi sembra coniugare sapientemente, in un'unica e significativa immagine in effetti difficile da ricondurre letteralmente a modelli precedenti, due elementi fondamentali della ricerca modernista europea. Da un lato, il primissimo piano come cifra distintiva di questo linguaggio, i cui esempi si diffondono capillarmente sulle riviste italiane e internazionali circolanti in Italia, come, tra i molti, i ritratti di Aenne Biermann pubblicati tra il 1932 e il 1934 su "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia"⁷⁵. Dall'altro, nell'ambito dello *still life*, l'interesse verso le forme geometriche degli oggetti da restituire in forme pure, che nei primi anni Trenta si rintraccia in diversi casi in

⁷² Federico Ferrero, *Il ritratto fotografico moderno*, in "Il Corriere fotografico", n. 3, marzo 1935, p. 63.

⁷³ *Pellegrini 1935a, p. 15.

⁷⁴ *Ponti 1932b, p. 285. L'archivio della FAF conserva una stampa 40 × 30 cm di questa fotografia di Balocchi (inv. BVA-F-1220).

⁷⁵ Tra di essi, si veda in particolare *Ritratto*, pubblicato nel numero di luglio del 1934.

una pubblicazione come l'annuario tedesco "Das Deutsche Lichtbild", per esempio in una fotografia come *Riemenscheibe* [*Puleggia*] di Arvid Gutschow⁷⁶, che coglie la circolarità perfetta del disco in primo piano.

Un altro esito interessante della produzione fotografica modernista italiana degli anni Trenta presente nel volume del 1942 è poi *Parallelismi* del fotografo milanese Ermanno Marelli (**cat. 109a**), "un lavoro gagliardo"⁷⁷ già ben noto dal 1937 poiché esposto tra maggio e giugno a Torino in occasione del *Quinto Salone internazionale di fotografia artistica* e pubblicato in più occasioni nelle riviste⁷⁸, seppur quasi per niente trattato dagli studi⁷⁹. Come in altre interessanti ricerche coeve, o già databili a partire dai primissimi anni di quel decennio, a mostrare "come anche presso di noi un gusto europeo, vigile e avvertito, si stesse diffondendo"⁸⁰ (**cat. 15a, 16a-b**), *Parallelismi* combina altri due aspetti essenziali del linguaggio moderno. Una è la resa lineare e geometrica del soggetto architettonico, proiettata nella verticalità del formato fotografico; l'altra è quella formale delle relazioni tra figura umana, rilegata ai margini della composizione, e spazio circostante, nell'adozione di un punto di vista che articola e potenzia le differenze gerarchiche tra i due elementi del quadro fotografico (cfr. **cat. 109b, 110a-b**). Il tema della traduzione visiva, nella bidimensionalità dell'immagine fotografica, dei rapporti formali tra figura e spazio architettonico, che sovente si strutturano sulla base di certi valori proporzionali – per cui il primo risulta come inglobato, incorporato nel secondo (**cat. 77a-b**) – è piuttosto frequentato dalla fotografia italiana degli anni Trenta e poi ampiamente rielaborato nei due decenni successivi, come si può intanto vedere in *La grande porta* del giovane fotografo fiorentino Alex Franchini-Stappo, pubblicata anch'essa tra quelle del volume del 1942⁸¹. In questo contesto, la fotografia di Marelli viene accolta come esemplare degli esiti più aggiornati della produzione italiana attuale già nel commento del critico Italo Mario Angeloni,

⁷⁶ Cfr. "Das Deutsche Lichtbild", 1931, tav. 33.

⁷⁷ [Mario Finazzi], *Ermanno Marelli*, in *Otto fotografi italiani d'oggi*, cit., p. 95.

⁷⁸ Per il catalogo della mostra, che raccoglie come d'abitudine una ristretta selezione delle fotografie esposte (fra cui quella di Marelli), cfr. *Quinto Salone internazionale di fotografia artistica fra dilettanti*, catalogo della mostra (Torino, Circolo degli artisti, 1937), Torino, Ajani & Canale, 1937. Per i riferimenti alla pubblicazione della fotografia di Marelli sulle riviste si rimanda alla rispettiva didascalia del catalogo.

⁷⁹ Tra le fonti secondarie più importanti dedicate anche al tema oggetto di questo studio, la fotografia risulta infatti essere stata pubblicata solo nel contributo di Carlo Bertelli *La fedeltà incostante* (cit., tav. 586), in cui però viene datata erroneamente al 1942. Nel catalogo viene inclusa anche un'altra immagine di Marelli proveniente da *Otto fotografi italiani d'oggi* dal titolo *I lavoratori* (tav. 590). D'altra parte, lo studioso riconosce l'importanza del libro includendo anche diverse altre fotografie tratte da quella pubblicazione.

⁸⁰ Alberto Rossi, *Fotografia come arte*, in "Luci ed ombre", 1933, p. XIV.

⁸¹ Cfr. *Otto fotografi italiani d'oggi*, cit., p. 75.

pubblicato su “Il Corriere fotografico”, che accompagna una serie di fotografie esposte al *Quinto Salone* torinese, tra cui quella dell’autore:

È la interpretazione verace lineare, geometrica dell’età nostra. Quale abisso fra i poemi curvilinei del secolo di Bernini e questa ignuda e cerebrale forza costruttrice del 900! I tre uomini seguono il tempo, esprimono la volontà e l’azione; dietro ad essi un’ala di luce scandisce il ritmo dei bulloni d’acciaio che corazzano la parasta di metallo e quello dei travicelli che in una ascensione goticamente moderna come fasci muscolari salgono ad innervare tutta la costruzione⁸².

Nel cogliere il duplice interesse di Marelli verso il soggetto architettonico moderno e una sua resa fedele ai dettami linguistici contemporanei, quell’“interpretazione lineare, geometrica dell’età nostra”, Angeloni pone altresì l’accento sulla volontà di tradurre il dinamismo del gruppo verso cui i “fasci muscolari” della parete metallica simultaneamente si orientano e si originano; figure che del “tempo”, da intendere come il momento presente e attuale, intendono seguire ed esprimere “la volontà e l’azione”⁸³.

Su un simile territorio critico si muove anche Guido Pellegrini, che all’opera di Marelli dedica almeno due commenti pubblicati in occasioni diverse.

In un primo breve testo consacrato anch’esso al *Quinto Salone* di Torino e pubblicato su “Il Progresso fotografico”, Pellegrini riconosce in quell’evento – che conta, analogamente ad altre *kermesse* fotografiche, circa seicento opere esposte – “una grande elevatezza di tecnica, un senso estetico vigile ed accorto; non si notano più eccessivi contrasti per le varie origini: la civiltà moderna sta fatalmente livellando i modi del «vedere» e del «sentire» e dell’esprimere”⁸⁴. Riconosce, in tal senso, una certa uniformità della visione moderna alla quale aderiscono tutte le proposte, tese verso un medesimo linguaggio. Tuttavia, in un altro

⁸² Italo Mario Angeloni, *Le nostre illustrazioni*, in “Il Corriere fotografico”, n. 5, maggio 1937, p. 118. Il trafiletto di commento e la didascalia relativa alla fotografia in questione presentano però un refuso nel nome dell’autore, riportato come Ernesto e non come Ermanno Marelli. La rubrica *Le nostre illustrazioni*, dedicata al *Quinto Salone* di Torino anche per le puntate successive, viene curata con una certa frequenza da Angeloni per “Il Corriere fotografico” a partire dalla fine del 1934 e certamente fino al 1939. In questa sede, il critico riporta le sue osservazioni sulle fotografie, in genere pubblicate a corredo come tavole fuori testo e talvolta selezionate, come nel caso in esame, fra quelle presentate in occasione di importanti eventi espositivi. Per la rivista, Angeloni pubblica altri contributi dedicati al Salone: cfr. Italo Mario Angeloni, *Il V Salone Internazionale di Fotografia Artistica*, in “Il Corriere fotografico”, n. 6, giugno 1937, pp. 134-136 e Italo Mario Angeloni, *Il V Salone Internazionale di Fotografia Artistica*, in “Il Corriere fotografico”, n. 7, luglio 1937, pp. 159-161.

⁸³ I. M. Angeloni, *Le nostre illustrazioni*, cit.

⁸⁴ Guido Pellegrini, *Il V° Salone internazionale di Fotografia a Torino*, in “Il Progresso fotografico”, n. 7, luglio 1937, p. 304.

articolo pubblicato parallelamente su “Cinema”, rivista per la quale iniziava a collaborare al principio del 1937, egli rivendica sorprendentemente la qualità “più genuina più spontanea, più pura” della produzione italiana rispetto a quella di alcune altre grandi nazioni fotografiche come l’Inghilterra, la Francia o gli Stati Uniti, nelle cui opere “si rileva come un arresto, una stasi; fatalmente [...] rispecchiano tendenze artistiche, che non sono sicuramente in progresso”⁸⁵. L’affermazione, che svilupperemo poco più avanti, è certamente interessante, nelle opinioni di un critico attento come Pellegrini, se si tiene conto del ruolo trainante che questi paesi avevano assunto storicamente.

La capacità del “metodo fotografico” italiano di ritrovare “sé medesimo nello studio pronto e dinamico della realtà viva”⁸⁶, fondamento estetico del pensiero di Pellegrini in cui per l’autore si vivifica e si riassume l’esperienza fotografica moderna, trova nell’opera di Ermanno Marelli (pubblicata tra quelle a corredo del contributo) un’efficace traduzione visiva. Essa, secondo Pellegrini:

sfrutta nelle sue ferree linee dominanti lo stesso concetto estetico usato dal precedente artista [Bruno Stefani]: qui, invece, le linee, rigorosamente verticali, conducono immancabilmente l’occhio dell’osservatore verso il basso, che contrasta vivamente con la mole metallica sovrastante; la luce ben disposta dà risalto e rilievo a tutta la composizione, la quale vista, sentita e colta da un giovane, è proprio tipica dell’età nostra⁸⁷.

La ricerca di un rigido linearismo che definisce in maniera netta la struttura formale della composizione, orientando lo sguardo dell’osservatore verso il gruppo più dinamico di figure in basso, contribuisce, prosegue Pellegrini, a creare un contrasto tra persone e cose di cui si avvale spesso la fotografia moderna. Un simile tipo di costruzione, d’altra parte, governa anche la fotografia di Bruno Stefani *Alto Adige* (cat. 113a). Seppur in questo caso la figura umana sia assente, per il critico si tratta di:

⁸⁵ Guido Pellegrini, *Fotografi in mostra*, in “Cinema”, n. 25, luglio 1937, p. 24.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ibidem*. Nel commento, Pellegrini si riferisce all’opera di Marelli con il titolo *Parallele*. Nel catalogo del *Quinto Salone* di Torino, come in *Otto fotografi italiani d’oggi*, il titolo appare invece con la variante *Parallelismi* (cfr. *Quinto Salone internazionale di fotografia artistica fra dilettanti*, cit., p. 13). Di Bruno Stefani, Pellegrini commenta l’opera *Alto Adige*, anch’essa esposta in mostra e riprodotta a corredo dell’articolo insieme a: *Il tuffo* di Enrico Giovanelli, *Fratellino piccino* di Federico Vender (pubblicata anche in *Otto fotografi italiani d’oggi* con il titolo *Curiosità*), *I danzatori* di Andrea Buranelli e *Ritratto in costume* dello stesso Pellegrini.

un nuovo esempio di moderna fotografia, che da pochi elementi ben scelti e bene illuminati trae la sua forza di espressione originale: la linea mediana verticale è la risultante di tante linee orizzontali ed oblique costituite dalla stiva di legname e convergenti tutte verso destra: l'occhio è così condotto necessariamente verso la parte saliente del quadro, che è la chiesetta tipica dell'Alto Adige col campanile aguzzo⁸⁸.

Secondo Pellegrini, che all'opera di Marelli si riferisce anche in un altro articolo illustrato pubblicato nel gennaio del 1938 su "Il Risorgimento grafico", *Parallelismi* consente inoltre al suo autore di sottoporre a verifica la capacità dell'obbiettivo di "scoprire nuovi significati nelle realtà delle cose"⁸⁹, che altrimenti l'occhio non percepirebbe. Si tratta di un discorso, centrale nel suo pensiero teorico, che riveste un ruolo pivotale in relazione al principio stesso della visione moderna, ponendo al centro la potenzialità dello sguardo essere umano-macchina:

Marelli in «Parallelismi» ce ne dà un esempio eloquente, accostando suggestivamente l'uomo e la sua opera: tre individui seduti dinanzi ad una ferrea parete che lancia verso l'alto la sua rigida verticalità. Nessuno alla Fiera di Milano, passando dinanzi a questi tre ometti in vacanza, avrebbe «visto» come ha visto l'obbiettivo; e così l'immagine ridona al distratto una sensazione perduta⁹⁰.

Per tornare al contributo pubblicato su "Cinema" nel 1937, pur nel riconoscere l'indiscutibile qualità della fotografia tedesca esposta al Salone torinese, "presente con pochi

⁸⁸ *Ibidem*. Di parere del tutto contrario è invece Italo Mario Angeloni, tendenzialmente più conservatore nei giudizi e bel lontano, dal canto suo, dall'associare l'espedito visivo adottato da Stefani a quello di Marelli: "Il valoroso artista fotografo del Club Milanese, degno di stima per tante cose belle", scrive riferendosi al primo, "mi consentirà di non essere questa volta molto convinto della sua nuova composizione. [...] Nobile e sana questa ricchezza di rassegnati legni che furono gloria delle foreste atesine, ma parmi che la serie delle diagonali turbi la pace del solenne e composto paese lontano". E poi prosegue, facendo riferimento alla ricorrenza dello stilema geometrico: "Oggi questi richiami di geometria sono alla moda; ne abbiamo visti alle più recenti esposizioni [...]". In questo caso, io resto un antico e rimpiango di non poter allontanare tutte quelle tavole per vedere il paesaggio" (Italo Mario Angeloni, *Le nostre illustrazioni*, in "Il Corriere fotografico", n. 7, luglio 1937, p. 170).

⁸⁹ Guido Pellegrini, *La VII mostra sociale del Circolo Fotografico Milanese*, in "Il Risorgimento grafico", n. 1, gennaio 1938, p. 19.

⁹⁰ *Ibidem*. E prosegue Pellegrini, anche in merito all'importante concetto di fotografia come adesione al tempo presente: "Da tutta la mostra di quest'anno emerge la tendenza della fotografia d'oggi a rivelare lati interessanti ed inesplorati della realtà viva: viva, perché il documento fotografico risulta quasi sempre, anche se trattasi di paesaggio o di architettura, colto dall'obbiettivo in funzione di un «movimento» che rispecchia la vita moderna. Il punto di vista non è quasi mai quello della tradizione: si è spostato in modo da mostrare la nostra abitudine di vivere all'aperto, di muoverci, e il nostro incessante desiderio di vedere".

ma eccellenti lavori di tecnica superiore”⁹¹, secondo Pellegrini la fotografia italiana, in quel momento per lui, come si diceva, “più genuina più spontanea, più pura” di quella francese, inglese e americana, sembra piuttosto allinearsi alle esperienze fotografiche di nazioni centro-europee come l’Ungheria, la Jugoslavia, la Cecoslovacchia e la Polonia, che con l’Italia “si rivelano all’avanguardia [e] sono ammirevoli per immediatezza di comprensione e di espressione”⁹². Il concetto viene ribadito dall’autore anche nel commento alla mostra pubblicato su “Il Progresso fotografico”, in cui chiarisce che: “Le nazioni più giovani e più dinamiche convincono di più: Italia, Jugoslavia, Cecoslovacchia, Ungheria, Polonia, sono sorprendenti per immediatezza di sintesi e di espressione; fanno veramente onore all’arte fotografica, con opere che rivelano acuti e geniali spiriti indagatori”⁹³.

Ragionando sulla cultura fotografica internazionale a partire da distinzioni di tipo figurativo e stilistico, che gli consentono di individuare due macro-gruppi distinti, Pellegrini riconosce dunque una tendenza più conservatrice nel linguaggio delle grandi nazioni fotografiche – Francia, Inghilterra e Stati Uniti, appunto – quantomeno in merito alle opere inviate per un’esposizione mondiale come quella torinese⁹⁴. Queste ultime, evidentemente, non rispecchiano né restituiscono le esperienze più moderne che pur si sviluppavano nel frattempo in riviste e annuari come le francesi “Photo Illustrations” (1934-1939) e “Photographie” (1930-) o l’inglese “Modern Photography” (1931-), celebrate in Italia, già dal principio delle loro pubblicazioni, come “volumi indispensabili in una bibliografia fotografica”⁹⁵: lo si legge, ad esempio, in un contributo dell’aprile 1932 uscito su “Domus” e illustrato da una serie di tavole su doppia pagina tratte da “Photographie” dell’anno precedente. Allo stesso modo, non vi sarebbero riscontri con gli esiti di un’altra pubblicazione inglese come l’annuario “Photograms of the Year” (1895-), che tra gli anni Venti e Trenta segue anch’esso lo sviluppo delle tendenze internazionali, ospitando diverse fotografie di autori italiani tra cui Stefano Bricaraelli e Achille Bologna (**cat. 4b, 8b, 120**). Dall’altro lato, Pellegrini intercetta invece l’innovazione di nazioni

⁹¹ G. Pellegrini, *Fotografi in mostra*, cit. Si vedano ad esempio le fotografie zoologiche di Otto Martens (come *Pavone*, pubblicata in “Il Corriere fotografico”, n. 6, giugno 1937, s.p.), particolarmente rappresentative della cultura fotografica tedesca.

⁹² G. Pellegrini, *Fotografi in mostra*, cit.

⁹³ G. Pellegrini, *Il V° Salone internazionale di Fotografia a Torino*, cit.

⁹⁴ Nel catalogo del *Quinto Salone* è riprodotta una sola fotografia proveniente da questi contesti culturali, ovvero *La madre e il bambino* di Paul Wall, Chicago (s.p.). La fotografia, un ritratto in primo piano dai toni chiari di una donna e un neonato addormentati, viene pubblicata anche nel numero di agosto 1937 de “Il Corriere fotografico” come tavola fuori testo e immagine di copertina.

⁹⁵ Redazionale, *Photographie*, in “Domus”, n. 4, aprile 1932, p. 199.

“giovani”, che sostengono uno sviluppo piuttosto omogeneo e capillare dei linguaggi fotografici moderni da paese a paese e in cui, come spiega bene Matthew S. Witkovsky:

photography became an immense phenomenon [...]. It fired the imagination of hundreds of progressive artists, provided a creative outlet for thousands of devoted amateurs, and became a symbol of modernity for millions through its use in magazines, newspapers, advertising, and books. It was in interwar central Europe as well that the history of photography as a modern art form was established⁹⁶.

In queste realtà culturali, ben lungi dal poter essere considerate poco influenti o periferiche, si condensa al contrario il nucleo delle iniziative fotografiche moderne. Lo testimonia nel 1933 un fotografo e regista ceco come Jiří Jeníček – le cui opere dal taglio moderno sono ben note anche in Italia – in un intervento originariamente edito sul settimanale illustrato “Pestrý týden” e dedicato al *Secondo Salone internazionale di fotografia cecoslovacca*: “Today’s salon clearly demonstrated where the crystal core of new photography is being created. It is the area of Central Europe: Czechoslovakia, Hungary, Austria, and Germany. Let us look forward, then, to the next central European salon”⁹⁷. Le ragioni di questo ampio sviluppo dei linguaggi moderni in queste aree sono da rintracciarsi anche nel contesto storico-sociale del primo dopoguerra, dove le nazioni nate dal dissolvimento dei grandi imperi sono al centro di cambiamenti politici e culturali in cui gli artisti “liberated energies crystallized [...] in movements and institutions that, defining themselves as late cubist, surrealist, or constructivist, were to dominate the aesthetic experience of the 1920s and 1930s”⁹⁸. È in queste tendenze, dunque, secondo Pellegrini, che la fotografia italiana si riflette e si riconosce per il suo essere “fotografia, non

⁹⁶ M. S. Witkovsky (a cura di), *Foto Modernity in Central Europe 1918-1945*, cit., s.p. Questo volume, generosissimo per quantità e qualità di fonti e con un ricchissimo apparato illustrativo, si sofferma sulle aree menzionate da Pellegrini (Cecoslovacchia, Ungheria e Polonia) tranne la Jugoslavia, includendo allo stesso tempo la Germania e l’Austria. L’analisi dello studioso non si concentra separatamente sui singoli paesi, individuando invece dei temi della fotografia moderna che le culture fotografiche centro-europee condividono e sviluppano in un insieme coerente di iniziative.

⁹⁷ La citazione è riportata, nella traduzione in inglese, in Ivi, p. 11. Un riferimento al Secondo Salone cecoslovacco, in cui si annuncia l’organizzazione dell’evento, si intraccia in: Redazionale, *L’Unione delle Società Cecoslovacche dei Dilettanti Fotografi a Praga...*, in “Il Corriere fotografico”, n. 1, gennaio 1933, p. 47. Negli anni Trenta, le fotografie di Jeníček vengono pubblicate, ad esempio, su una rivista come “Il Corriere fotografico”, ma compaiono anche in altri contesti come il catalogo del *Quarto Salone internazionale* di Torino (1933) e il volume a cura di Achille Bologna *Come si fotografa oggi* (1935).

⁹⁸ Peter Demetz, *Introduction: A Map of Courage*, in M. S. Witkovsky (a cura di), *Foto Modernity in Central Europe 1918-1945*, cit., p. 1.

altro che fotografia, colta e tradotta in realtà di luci e di linee senza rifacimenti, senza manipolazioni di laboratorio; è tutta di getto e si fa ammirare così, per la sua ispirazione chiara e leggibile della vita d'ogni giorno"⁹⁹.

Se il piccolo catalogo del *Quinto Salone* torinese raccoglie, effettivamente, alcuni degli esempi più significativi del modernismo fotografico italiano degli anni Trenta, primi fra tutti *Palestra [bianca]* di Cesare Giulio e *Niagara* di Stefano Bricarelli (**cat. 42b e 78b**), al contrario le tre immagini scelte a rappresentare le nazioni "all'avanguardia" menzionate da Pellegrini – rispettivamente *Vecchia donna* di Otmar Schick (Cecoslovacchia), *La cattedrale* di Jenő Sarkany (Ungheria) e *Mattino nebbioso* di Srećko Grom (Jugoslavia) – non rispecchiano i principi moderni a cui egli si riferisce nel suo commento. D'altra parte, oltre che nelle sale delle esposizioni internazionali, la circolazione delle fotografie provenienti dai contesti culturali centro-europei nelle riviste e negli annuari, questi ultimi in gran parte illustrati e ricchissimi di immagini generalmente stampate a piena pagina, costituisce un aspetto fondamentale della trasmissione di modelli figurativi e iconografici moderni. Gli annuari, inoltre, forniscono un esempio anche per le soluzioni editoriali messe a punto nei progetti di *mise en page*. Ne sono riferimenti di particolare rilievo l'annuario di fotografia austriaca "Das Österreichische Lichtbild" (1933) e il cecoslovacco "Československá fotografie" (1931-), fondati entrambi nei primi anni Trenta (dunque di assoluta novità), che si distinguono con evidenza, per selezione delle immagini e modernità delle impaginazioni, da pubblicazioni inglesi e americane come le più longeve "The Year's Photography" (1922-) della Royal Photographic Society o "The American Annual of Photography" (1907-), anch'esse ampiamente diffuse e recensite in Italia, ma più caute nella promozione delle tendenze figurative moderne¹⁰⁰.

L'annuario austriaco "Das Österreichische Lichtbild", pubblicato in un'unica edizione nel 1933 dall'editore Leopold Wolfgang Rochowanski, si presenta come una raccolta veramente moderna di "bellissime ed interessanti illustrazioni" e dalla "perfetta veste tipografica", comprendendo anche un'ampia gamma di applicazioni della fotografia "a colori, a reticola, microfotografia, fotogrammetria, cinematografia ecc."¹⁰¹ (**figg. 35-36**).

⁹⁹ G. Pellegrini, *Fotografi in mostra*, cit.

¹⁰⁰ È interessante, a questo proposito, sottolineare come le recensioni su questi due ultimi annuari siano pubblicate esclusivamente su riviste specializzate, tra cui "Il Progresso fotografico" e "Il Corriere fotografico", mentre in nessun caso ne sono state rintracciate su periodici legati ad altri ambiti culturali, e particolarmente interessati alle tendenze moderne, come "Natura" o "Domus".

¹⁰¹ Redazionale, *Das Österreichische Lichtbild 1933*, in "Rivista fotografica italiana", n. 4, aprile 1933, p. 79.

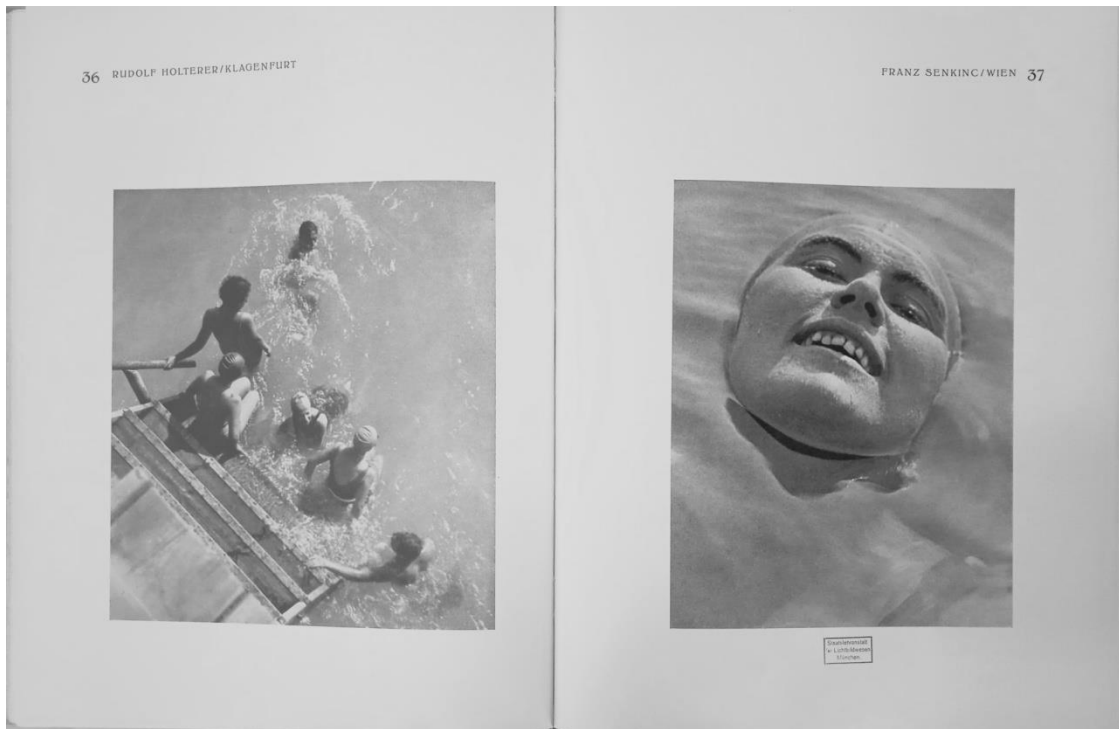


Fig. 35. “Das Österreichische Lichtbild”, 1933, pp. 36-37.
 Fotografie di Rudolf Holterer (Klagenfurt), *Im bad* e Franz Senkinc (Wien), *Rückenschwimmerin*.



Fig. 36. “Das Österreichische Lichtbild”, 1933, pp. 70-71.
 Fotografie di Josef Konrad (Wien), *Dachgleiche* e Otto Skall (Wien), *Hochhausbau*.

Delle oltre cento tavole fuori testo, suddivise in nove sezioni tematiche¹⁰², due vengono pubblicate nello stesso anno nei fascicoli di settembre e ottobre de “Il Corriere fotografico”. La prima è *Bagnanti* di Rudolf Holterer, che coglie da un punto di vista fortemente rialzato un gruppo di persone in costume (alcune in procinto di buttarsi in acqua da una scala), nella scelta di un tema, di un titolo e, in parte, di una modalità di ripresa che si ritroverà, ad esempio, in una fotografia di Federico Vender pubblicata su “Il Progresso fotografico” nel luglio 1938¹⁰³. La seconda è un *Ritratto* maschile in primo piano di Alfred Graf, scelto anche come immagine di copertina del fascicolo.

Anche l’annuario “Československá fotografie” (1931-), edito dal Club dei Dilettanti Fotografi Cecoslovacchi di Praga, conferma la qualità delle immagini scelte per la proposta internazionale e viene celebrato da “Il Corriere fotografico” come “una pubblicazione modernissima e di molto buon gusto [che] deve trovarsi nelle mani di coloro che vogliono conoscere lo spirito della moderna fotografia, ed ispirarsi ad esso nell’eseguire i propri lavori”¹⁰⁴. In tal senso, esso risulta essere simile all’altrettanto ben noto annuario tedesco “Das Deutsche Lichtbild” (1927-1938), che negli stessi anni compariva nella “sua consueta, elegantissima veste e lussuosamente stampato”, a radunare “il fior fiore delle fotografie prodotte dai migliori artisti tedeschi di tutto il mondo [...] mentre la tendenza generale si mantiene su un rigoroso piano di modernismo senz’alcuna influenza di classicismo conservatore”¹⁰⁵. All’annuario tedesco, “Československá fotografie” rimanda, ad esempio, per la qualità della stampa, “in rotocalcografia [di] notevole perfezione”¹⁰⁶, e la raffinatezza dell’impaginazione, ma anche per una studiata selezione delle fotografie – talvolta dal gusto più tradizionale, altre volte sorprendenti per i tagli e i punti di vista moderni – che si confrontano nello spazio discorsivo della doppia pagina (**fig. 37**). Così, come riporta ancora “Il Corriere fotografico” nel 1934, nell’osservare la rivista di Praga:

Sarebbe altamente desiderabile che i nostri fotografi si ispirassero a questa semplicità di linee e di concetti, la quale manca troppo sovente. Tutti i generi di fotografia artistica sono rappresentati in questa rassegna della fotografia cecoslovacca; assai notevoli sono pure alcune fotografie a

¹⁰² Con i rispettivi titoli: *Jahreszeiten, Sport, Stimmungen und berichte, Pflanzen, Arbeit, Schülerarbeiten, Antlitz und körper, Das foto in der reklame, Die heimat*.

¹⁰³ Cfr. Federico Vender, *Bagnanti*, in “Il Progresso fotografico”, n. 7, luglio 1938, s.p., tavola fuori testo.

¹⁰⁴ Redazionale, *Ceskoslovenskà fotografie 1935*, in “Il Corriere fotografico”, n. 1, gennaio 1935, p. 16.

¹⁰⁵ Redazionale, *Das Deutsche Lichtbild 1935*, in “Il Corriere fotografico”, n. 5, maggio 1935, p. 135.

¹⁰⁶ Redazionale, *Album della Fotografia Cecoslovacca pel 1932*, in “Il Progresso fotografico”, n. 4, aprile 1932, p. 140.

carattere eminentemente decorativo. Qui vediamo proprio la fotografia pura, ossia la fotografia per se stessa. E che altro è l'arte pura, se non fine e scopo a se stessa, e quindi eminentemente decorativa sempre?¹⁰⁷

Nel definire la “fotografia pura” come l'esemplificazione stessa dello specifico fotografico, qui l'espressione viene assimilata al concetto di decorativismo che, lungi dal richiamare “quadri [...] elaboratamente composti”¹⁰⁸, si riferisce al contrario a un'essenzialità di “linee e concetti” legata all'elemento formale dell'opera fotografica e alla sua funzione ‘puramente’ estetica.

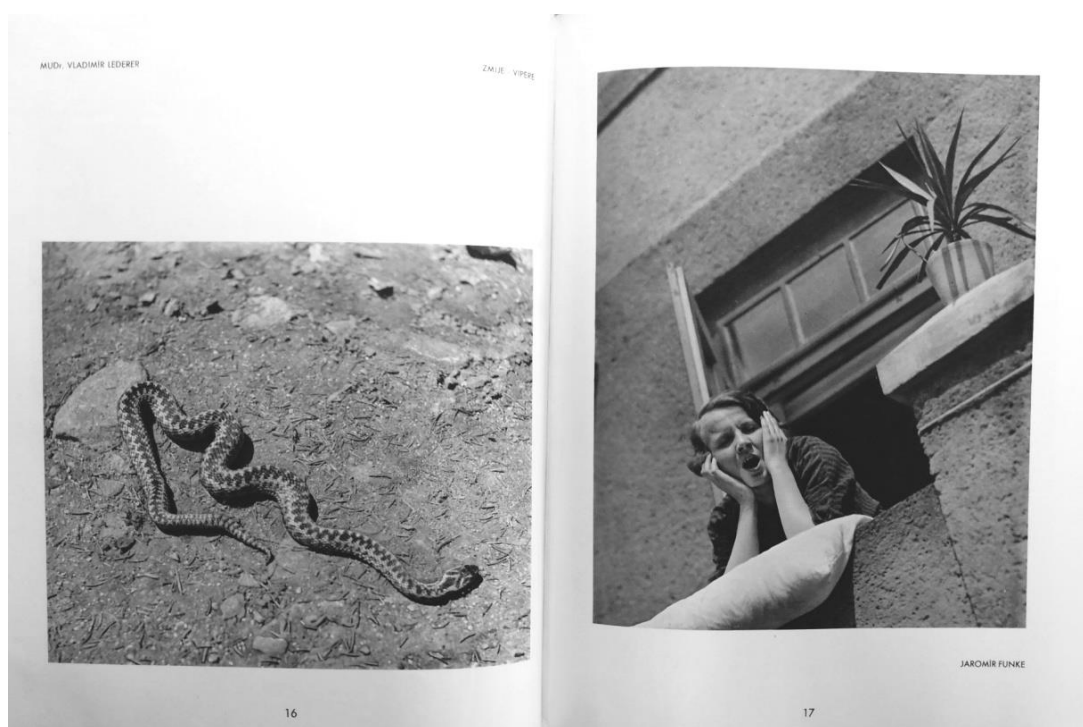


Fig. 37. “Československá fotografie”, 1934, pp. 16-17.
Fotografie di Vladimír Lederer, *Zmije-Vipère* e Jaromír Funke (senza titolo).

¹⁰⁷ Redazionale, *Cekoslovenska fotografie 1933*, in “Il Corriere fotografico”, n. 3, marzo 1934, p. 145. Sull'annuario si veda anche la recensione più tarda: avat. [autore non identificato], *Cekoslovenska fotografie 1938*, in “Pagine fotografiche”, n. 3, 1938, p. 49. Quest'ultimo contributo fa riferimento anche all'organizzazione delle associazioni fotografiche, mettendone in evidenza l'aspetto corale: “Un segno evidente ed eloquente della passione con la quale si segue la fotografia nella Cecoslovacchia si rileva dal fatto che le 64 tavole sono il frutto dell'opera di appartenenti a ben centocinque sodalizi, sparsi anche nei piccoli centri di questo piccolo paese. La città di Praga, come si rileva dall'elenco delle associazioni fotografiche che accompagna il volume, annovera cinque di tali associazioni. Deve quindi essere stato abbondante il frutto del lavoro di tanti amatori fotografi”.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

La fotografia cecoslovacca, tra l'altro, è ampiamente conosciuta in Italia non solo attraverso la circolazione degli annuari citati nelle recensioni, ma anche grazie alle importanti pubblicazioni della rivista internazionale "Galleria" (1933-1939), crocevia negli anni Trenta di intensi scambi interculturali, in cui ricorrono anche opere di autori ungheresi, jugoslavi e polacchi (figg. 38-39). Un interesse per la fotografia ungherese, inoltre, si manifesta in alcuni articoli pubblicati anche sui periodici non specializzati, per esempio nel contributo di Luisa Gusberti su "La Casa bella" dedicato al volume di József Pécsi *Photo und Publizität* (1930), il primo su questo tema recensito sulle riviste italiane, data la "necessità e l'assoluta possibilità di ammettere la pubblicità nel movimento moderno"¹⁰⁹; o in un articolo di Guido Pellegrini su "Cinema", in cui l'autore mette in luce "la reputazione mondiale [che essa] si è fatta in questi ultimi anni"¹¹⁰.



Figg. 38-39. Karoly Kletz (Ungheria), *Luci ed ombre*. Riproduzione fotomeccanica in "Galleria", n. 4, aprile 1937, tav. 67; Richard Fuchs (Jugoslavia), *Mikic e la sua ombra*. Riproduzione fotomeccanica in "Galleria", n. 4, aprile 1937, tav. 73.

¹⁰⁹ Cfr. Luisa Gusberti C., *Fotografia ungherese*, in "La Casa bella", n. 2, febbraio 1932, p. 60, sul volume di József Pécsi *Photo und Publizität*, Josef Singer AG-Berlin, 1930 (recensito anche in: Redazionale, [*Photo und Publizität*], in "Natura", n. 10, ottobre 1930, p. 87).

¹¹⁰ Guido Pellegrini, *Foto d'Ungheria*, in "Cinema", n. 38, gennaio 1938, p. 61 (a commento di due fotografie di Ramhab Gyola). A partire dagli anni Duemila e per il decennio successivo, alla fotografia moderna ungherese degli anni Venti e Trenta è stata inoltre dedicata un'interessante serie di mostre dal titolo *Modern Magyar Fotográfia (Modern Hungarian Photography)* alla Vintage Galéria di Budapest. Molti dei cataloghi, ricchissimi di fotografie, sono stati reperiti da chi scrive quando disponibili online.

3.3. L'annuario "Luci ed ombre" del 1929

Nei primi capoversi del commento che introduce le tavole pubblicate nell'annuario "Luci ed ombre" del 1929, tra i punti di partenza fondamentali per il dibattito sulla fotografia moderna in Italia, Antonio Boggeri manifesta immediatamente la propria intenzione di superare quei "temi estetici o tecnici o polemici [...] per discorrere solamente della fotografia quale ci appare nella sua viva attualità"¹¹¹. E per farlo si rivolge alla fotografia internazionale nella sua genericità, in quanto funzionale a esprimere la tendenza figurativa attuale come "espressione universale", ovvero come adesione condivisa all'interpretazione visiva della modernità:

Un rapido sguardo alla produzione internazionale rivela, nei suoi caratteri più salienti, una evidente affinità di tendenze e di metodi. Ciò significa che essi rappresentano realmente lo spirito moderno della fotografia nella sua espressione universale.

Tali caratteri fondamentali e distintivi riguardano la scelta del soggetto, la sua illuminazione e il punto di vista dal quale colpirlo. Nei pratici risultati di più, appare bandita ogni concessione al gusto popolare, e lo sfoggio di virtuosismi tecnici lascia il posto, poco a poco, ad una aristocratica semplicità dello stile¹¹².

L'intento di Boggeri di lavorare sul rinnovamento della pratica fotografica attraverso la costruzione di una nuova grammatica compositiva della fotografia, difeso nei contributi che l'autore pubblica lo stesso anno su "Natura"¹¹³, viene riconosciuto anche nella prefazione a cura di Achille Bologna e Stefano Bricarelli a quel volume di "Luci ed ombre" (un resoconto aggiornato, come di consueto, sulle attività e le iniziative nazionali), in cui si fa riferimento al concorso fotografico del 1930 indetto per la rivista di divulgazione scientifica e promosso dallo stesso Boggeri: "Altro concorso [...] che presenterà indubbiamente un interesse grandissimo è quello indetto dalla Rivista milanese "Natura" onde stimolare anche in Italia la produzione di fotografie artistiche con novità di soggetti a carattere essenzialmente moderno"¹¹⁴. E poi si aggiunge, sottolineando l'importanza di quel periodico per la diffusione dei nuovi linguaggi, dunque invitando già ad attribuire a quel genere di pubblicazioni extra-fotografiche una funzione integrante per la definizione della fotografia moderna nel nostro paese: "Davvero

¹¹¹ Antonio Boggeri, *Commento*, in "Luci ed ombre", 1929, p. 9 [*Boggeri 1929c].

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ Cfr. *Boggeri 1929a e *Boggeri 1929b.

¹¹⁴ Achille Bologna / Stefano Bricarelli, *La fotografia artistica in Italia nel 1929*, in "Luci ed ombre", 1929, p. 8.

commendevole e degno d'imitazione è l'esempio d'una pubblicazione non specializzata che così direttamente ed efficacemente s'adopera allo sviluppo della nostra arte fotografica"¹¹⁵.

Quanto accennato da Boggeri nel secondo capoverso del passaggio citato poco sopra è poi altrettanto interessante. Se per l'autore "l'evidente affinità di tendenze e di metodi" con la produzione internazionale si concretizza intorno a una triade di elementi nel segno di una "aristocratica semplicità dello stile" – ovvero la scelta del soggetto, l'illuminazione e il punto di vista –, alla fine del contributo egli si sofferma con più rigore su due esempi a sostegno di quei "concetti enunciati sul principio", con l'auspicio che "soprattutto su di questi il lettore fermasse l'attenzione"¹¹⁶. Le due fotografie, "che si possono considerare i capisaldi di questa raccolta"¹¹⁷, sono firmate dai curatori torinesi dell'annuario, Bricarelli e Bologna, e impaginate sulla doppia pagina (tav. VIII e IX) con i rispettivi titoli *Una rampa elicoidale alla Fiat* e *Vasi (cat. 6a-b)*. Mentre alle altre opere Boggeri dedica solo qualche battuta di commento, a queste due immagini riserva nelle righe finali una particolare enfasi¹¹⁸.

La triade individuata da Boggeri e composta da quei principi "fondamentali e distintivi"¹¹⁹ di un'idea di estetica fotografica moderna risulta utile, dunque, per interrogare ulteriormente le fonti: quale tipologia di soggetti viene privilegiata dagli autori italiani per sviluppare un'idea moderna di fotografia? In quali modalità si lavora sull'elemento luministico? Come si imposta la ricerca di nuovi punti di vista con i quali "colpire" i soggetti? E ancora, ma non da ultimo: come si definiscono quegli esempi che potrebbero far pensare a una specificità fotografica italiana? Nell'elencare gli elementi di innovazione introdotti dai linguaggi moderni, Boggeri rifà il punto ponendo in evidenza la necessità di aver istituito una nuova grammatica visiva rispetto agli aspetti propri della fotografia pittorica, dimostrando una profonda conoscenza dei temi che si affrontavano, nel frattempo, in ambito europeo:

Trasportato dalla tela alla carta – e su questa applicato in senso assoluto – il concetto della ricerca di nuova materia fotografica entro i temi antifotografici per tradizione, sembrò subito

¹¹⁵ *Ibidem*. Il concorso è naturalmente quello di cui Boggeri scriverà in *Boggeri 1930.

¹¹⁶ *Boggeri 1929c, p. 16.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ La centralità di due autori come Bricarelli e Bologna in questo discorso si collega altresì all'importanza del ruolo che essi rivestono nella promozione di numerose iniziative culturali coeve non solo come fotografi, ma anche come curatori di pubblicazioni periodiche ("Luci ed ombre" e "Il Corriere fotografico", quest'ultimo a partire dal 1923) e membri di comitati organizzativi di importanti eventi espositivi. Per un approfondimento sul loro coinvolgimento nelle varie iniziative fotografiche tra anni Venti e Trenta si rimanda ai rispettivi profili biografici che corredano il catalogo.

¹¹⁹ *Boggeri 1929c, p. 9.

insufficiente. A ripristinarvi la suggestione originale, pensarono e la genialità dei neo-maestri e il concorso di altri fattori, cresciuti intanto e indipendentemente. *L'illuminazione artificiale* applicata in scala maggiore e secondo criteri rivoluzionari (sorgenti luminose plurime e contrastanti; fondamentale compito assegnato alle ombre massime ed alle massime luci rispetto alla composizione architettonica del quadro da riprodurre); lo *spostamento del punto di vista* dell'obbiettivo: in alto e sopra la scena [...] e quindi in basso e al disotto, secondo la conseguente teoria dei contrari. Enunciati così grossolanamente e senza rigore di ordine cronologico taluni momenti superati dalla fotografia moderna, bisogna saperne scorgere i segni del progresso i frutti¹²⁰.

Quei due “esempi” opera di Bricarelli e Bologna pubblicati su “Luci ed ombre”, che sembrano tradurre, alla fine degli anni Venti, le idee di modernità di cui Boggeri si fa teorico e promotore, vengono descritti dall'autore in questi termini:

Nel primo [*Una rampa elicoidale*], quel nuovo spirito di ricerca, quel rispetto delle leggi fondamentali della fotografia, quell'equilibrio fra concetto e estetica, tra l'eleganza del particolare e la serietà della composizione, creano un vero modello di questa scuola. Il secondo [*Vasi*] dimostra in maniera lampante la profondità, l'assoluta verità dello stesso principio: che la fotografia elementare può e deve rimanere alla base di ogni progresso avvenire quando sia nella sua ispirazione il soffio animatore e vivificatore di un sentimento superiore, dominante la natura nostra come un nuovo senso che, riconosciuto, assicurerà la conquista dell'arte fotografica¹²¹.

La fotografia di Bologna è una natura morta ripresa da un punto di vista leggermente ribassato e piuttosto laterale, che mette in luce il geometrismo dei vasi e dei piedistalli sui quali sono poggiati, in un'accurato studio dei rapporti tonali e luministici messo a punto dall'autore anche in altre circostanze e con lo stesso soggetto (**cat. 19a**). Il confronto di Bologna con questo genere figurativo si contretizza in un'opera certamente unica nel suo genere e di cui non si rintracciano esempi consimili nel panorama italiano.

Nelle pubblicazioni periodiche di quegli anni, l'interesse per la natura morta emerge con una certa evidenza, figurando, oltre che come tema dei concorsi fotografici¹²², anche nei titoli stessi

¹²⁰ Ivi, p. 11. A proposito dell'illuminazione artificiale, si veda anche quanto scritto su “Natura” da E. Randone (di cui non si conoscono ulteriori dati biografici), che fa riferimento alla capacità della “luce diretta”, ovvero “quella che proviene direttamente dalla sorgente luminosa”, di dare “ombre forti, contrasti duri e linee ben marcate” (E. Randone, *La luce artificiale e la fotografia*, in “Natura”, n. 10, ottobre 1931, p. 33). Sul tema cfr. A. [Alfredo] Ornano, *Fotografie con la luce artificiale*, in “Note fotografiche Agfa”, n. 5, novembre 1936, pp. 99-106.

¹²¹ *Boggeri 1929c, p. 16.

¹²² Come quelli organizzati da “Il Corriere fotografico” nel 1923, 1924 e 1926. Nel 1931 la rivista dedicherà inoltre alla natura morta il primo concorso trimestrale a tema fisso dell'anno, che viene vinto dalla fotografa

delle fotografie. In un articolo pubblicato nell'aprile 1933 sulla "Rivista fotografica italiana", di autore (non identificato) che si firma con lo pseudonimo Fidisma, di questo genere, "ora molto in voga sia tra i pittori che tra i fotografi", viene messa in luce la possibilità di identificare un ampio campo di studio, tanto che "i soggetti possono esser tanto numerosi quanto quelli che attirano l'attenzione all'aperto, non solo, ma altrettanto interessanti e importanti"¹²³. Per chi scrive, inoltre, la natura morta offre dei vantaggi piuttosto significativi a chi fotografa in senso sia tecnico che estetico, non solo per la possibilità di potenziare le proprie capacità nell'ambito della messa a fuoco, dell'illuminazione (che "deve comporsi [...] in un aggruppamento armonico di toni") e via dicendo, ma anche per il suo essere "una scuola piena di risorse perché soggetto ed immagine sono facilmente confrontabili, il che non è possibile negli altri generi di fotografia"¹²⁴. La natura morta, d'altra parte, richiede uno studio da compiersi su più gradi di analisi, cogliendo la peculiarità di linee e forme dei singoli elementi e restituendo, al contempo, l'"armonia", l'"intima collaborazione"¹²⁵ che si instaura tra di essi nel rapporto coordinato con lo spazio.

La scelta di Bologna di fotografare quel soggetto gli consente di misurarsi con alcuni dei problemi più attuali che ne interessano la resa fotografica, definendone un'alternativa duplice. Da un lato, egli si allontana dalle più classiche composizioni di "oggetti inanimati"¹²⁶, ripresi di frequente da punti di vista frontali, che era possibile osservare nella produzione fotografica di quegli anni¹²⁷, proponendosi, come giustamente sottolinea Italo Zannier, per "la novità del suo

fiorentina Virginia Bartesaghi (cfr. Redazionale, "Nature morte". *L'esito del I° Concorso trimestrale 1931 del "Corriere Fotografico"*, in "Il Corriere fotografico", n. 4, aprile 1931, p. 228, privo di fotografie a corredo).

¹²³ Fidisma [autore non identificato], *Sulla natura morta*, in "Rivista fotografica italiana", n. 4, aprile 1933, p. 61.

¹²⁴ Ivi, pp. 61-62.

¹²⁵ W. Warstatt, *La natura morta in fotografia*, in "Rivista fotografica italiana", n. 1, gennaio 1927, p. 12.

¹²⁶ L'espressione viene ripresa dal *Commento* di Marziano Bernardi per "Luci ed ombre" del 1928, in cui si fa riferimento a "nature morte e oggetti inanimati" (Marziano Bernardi, *Commento*, in "Luci ed ombre" 1928, p. 14). Negli annuari, la natura morta è sovente fra i generi tradizionali presentati, anche se in misura minore rispetto agli altri come il ritratto, il paesaggio o la scena di genere.

¹²⁷ Si vedano, solo a titolo di esempio, le fotografie di autori vari pubblicate come esito del *I° Concorso trimestrale 1926 del "Corriere fotografico"*: "Natura morta", in "Il Corriere fotografico", n. 4, aprile 1926, s.p.; nello stesso numero cfr. W. Carter (U.S.A.), *Natura morta*, s.p. (tavola fuori testo). Si vedano, inoltre: Giulio Galimberti, *Natura morta*, in "Il Corriere fotografico", n. 4, aprile 1930, s.p. (tavola fuori testo) e la fotografia a corredo dell'articolo già menzionato di W. Warstatt, *La natura morta in fotografia*, cit., p. 11.

ritmo grafico, in effetti avulso dal soggetto”¹²⁸. In tal senso, pur in uno studio accuratamente meditato, egli riduce la composizione alle forme essenziali, puramente “elementari” come evidenzia Boggeri, ricercando quella “riproduzione esatta delle cose e l’obiettività delle condizioni” a cui i fotografi “come i pittori moderni [...] tendono sempre più”¹²⁹. Nell’articolo del 1931 pubblicato su “L’industria della stampa”, illustrato tra le altre da “una natura morta disposta da Edoardo Persico (con negativa realizzata da Secco d’Aragona per «Casa Bella»)", il tipografo Guido Modiano sottolineerà proprio questo aspetto, mettendo l’accento sulla capacità della nuova fotografia di cogliere in quel genere la linearità e la plasticità delle forme in un gioco luministico che le modella nel segno di un’estetica “decorativa”, ovvero puramente fotografica:

La scelta dei soggetti è stata integrata dai nuovi «modi» della fotografia: una plasticità più ardita e piena, una sensibilità più acuta, una nuova graduazione del chiaroscuro e, specialmente, un nuovo impiego della prospettiva [...]. L’accordo fra questa fotografia e il nuovo stile delle arti figurative si palesa nelle tipiche «nature morte». Le linee selezionate da una rigorosa logica funzionale degli oggetti moderni, sulle superfici lisce dei quali solo il gioco delle luci sa creare un dinamismo decorativo, sono riprese da punti di vista inconsueti, tagliate da scorci sapienti, inquadrare da uno studio accorto di ombre portate che esaltano i loro accordi di masse¹³⁰.

Nello scrutare gli elementi della realtà quotidiana da un punto di vista puramente formale, in un processo visivo di semplificazione, Bologna ricerca al tempo stesso una “delicata «vita silenziosa»”¹³¹ degli oggetti, che nelle iconografie di un gruppo come quello dei pittori di Novecento nel frattempo si esprimeva, come evidenzia la storica dell’arte Rossana Bossaglia, “in una poetica di sublimazione del quotidiano su cui punta il purismo postbellico [riflettendo] anche l’attitudine ad assumere come modello formale le cose semplici e immediate”¹³². Al discorso di Mussolini tenuto in occasione dell’apertura della storica *Prima Mostra* del Novecento italiano, allestita nel febbraio 1926 al Palazzo della Permanente di Milano, che il

¹²⁸ Italo Zannier, *La «fotografia artistica» in Italia tra le due guerre*, in Paolo Costantini / Italo Zannier (a cura di), *Luci ed ombre. Gli annuari della fotografia artistica italiana 1923-1934*, catalogo della mostra, Firenze, Alinari, 1987, p. 19.

¹²⁹ W. A. Luz, *Natura morta realistica*, in “Note fotografiche Agfa”, n. 2, agosto 1930, pp. 51-52.

¹³⁰ *Modiano 1931-1934. Sugli studi di oggetti si rimanda anche all’opera di un autore come Italo Bertoglio (cfr. Erica Bassignana, *I “drammi d’oggetti” nelle fotografie di Italo Bertoglio, tra avanguardie artistiche e comunicazione pubblicitaria*, in “RSF. Rivista di studi di fotografia”, vol. 2, n. 3, 2016, pp. 50-73).

¹³¹ W. Warstatt, *La natura morta in fotografia*, cit., p. 12.

¹³² Rossana Bossaglia, *Caratteri e sviluppo di Novecento*, in Idem (a cura di), *Il Novecento italiano 1923/1933*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 1983), Milano, Mazzotta, 1983, p. 30.

duce riconosce come un'ottima testimonianza "per il certo avvenire dell'arte italiana"¹³³, si riferirà d'altra parte il fotografo torinese Luigi Movilia in un articolo pubblicato sul primo numero di "Galleria" nel gennaio 1933. Qui egli individua l'importanza, per l'arte fotografica, di configurarsi nel dialogo costante con gli altri linguaggi figurativi, affinché "sappia scoprire nell'artista quei caratteri visivi e plastici che vanno dal chiaro scuro di una statua in marmo, alle sfumature di un pastello ed al senso del movimento, scaturente da una successione di momenti statici, del cinematografo"¹³⁴. E, viceversa, la possibilità degli altri linguaggi artistici di riconoscersi nei punti di contatto con quello fotografico: "Solo così il pittore sarà spinto a vedere, la cornice come destinata ad inquadrare le sue composizioni irrealizzate in fredde tonalità di bianco e nero; lo scultore e l'architetto vi vedranno la possibilità di effetti addirittura plastici, [...] lo scrittore, infine, vi scorgerà, soprattutto, il tentativo di sottili ricerche narrative, piene di accostamenti imprevisi"¹³⁵.

Dall'altro lato, nell'utilizzo di un forte taglio prospettico, con *Vasi* Bologna si distingue anche da quel genere di ricerche di ascendenza industriale e pubblicitaria che si focalizzavano sulla riproduzione ritmica e seriale, fortemente geometrica, degli oggetti disposti nell'intero quadro fotografico (**cat. 126a-b, 128b**). Care soprattutto ai linguaggi visivi della Nuova oggettività tedesca della seconda metà degli anni Venti, *in primis* nell'opera di un autore come Albert Renger-Patzsch, esse vengono poi sviluppate, in ambito italiano, anche nel decennio successivo (**cat. 53a-b**): si veda, appunto, un'altra fotografia di Bologna come *Piatti*, pubblicata insieme a *Vasi* nel libro a sua cura *Come si fotografa oggi* del 1935¹³⁶. È poi interessante, a proposito di questa tipologia di nature morte, quanto riporta un contributo pubblicato su "Fotografia" nel 1933, che evidenzia come l'interesse verso la rappresentazione fotografica di nuovi oggetti di uso comune abbia determinato l'istituzione di linguaggi altrettanto innovativi:

Per «nature morte» in origine s'intesero soggetti che nella loro appena estinta vitalità rappresentavano ancora intatti, per qualità formali e cromatiche, alcuni prodotti

¹³³ Benito Mussolini, *Il Discorso di Mussolini* [per] *La Mostra del "Novecento Italiano" inaugurata a Milano...*, in "Il Popolo d'Italia", n. 40, 16 febbraio 1926, p. 3.

¹³⁴ Luigi Movilia, *La fotografia e l'attuale movimento culturale dei giovani*, in "Galleria", n. 1, gennaio 1933, p. 11.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ Si tratta, rispettivamente, delle tavole a pp. 57 e 72, anche se qui la fotografia *Vasi* viene pubblicata con il titolo *Ceramiche* e impaginata accanto a una natura morta di Italo Bertoglio intitolata *Tennis*, che riprende una figura stilizzata in metallo di un giocatore con racchetta poggiata su un tavolo (p. 73).

inimitabili di madre natura: oggi questi temi graziosi, ma difficilmente suggestivi ed emozionanti, comprendono ben più larga quantità di soggetti; poiché fra di loro è andata man mano facendosi largo tanta produzione industriale ed artistica, che nella materia naturale d'origine attinse, com'è ovvio, di che foggarsi ed essere; ma che, ben morta, cercò in una trasformazione radicale e stupefacente di forme, nuova e variatissima vita estetica od utilitaria. Così i vetri, le maioliche, i bronzi; e così ancora gli oggetti più comuni e disparati, che accompagnano innumerevoli il viver civile; così, nella più moderna tendenza dell'arte, qualunque oggetto, sino al più semplice e magari per sua natura più antiestetico¹³⁷.

Per la realizzazione della seconda fotografia su cui si sofferma Boggeri nel suo commento, *Una rampa elicoidale alla FIAT* di Stefano Bricarelli, l'autore si misura con il soggetto architettonico, risolvendo le relazioni geometriche tra le forme e lavorando sui rapporti tra luci e ombre nello spazio. Riprende da sotto in su, ma da un punto di vista non perpendicolare al soggetto e probabilmente con l'uso di un cavalletto, le ellissi formate dallo sviluppo verticale di una delle rampe che conduce alla pista di prova sul tetto dello stabilimento torinese. Essa è illuminata da una luce diffusa proveniente dall'alto e fortemente in contrasto con i toni scurissimi del mensolone che sovrasta il fotografo dalla posizione ribassata scelta per scattare: una (parziale) incorniciatura che se da un lato circoscrive una complessa teoria geometrica dai toni chiari, appiattita nello spazio fotografico in una composizione quasi astratta (con le travi a raggiera che si irradiano dai pilastri), dall'altro si configura come una sorta di meta-inquadratura, una camera oscura che traduce visivamente i funzionamenti stessi della macchina fotografica. Attraverso questi espedienti grafici e compositivi che gli consentono di agire “fra concetto e estetica”, procedendo a una sintesi visiva del soggetto in quella forma di “fotografia elementare” per Boggeri “alla base di ogni progresso avvenire”¹³⁸, Bricarelli si avvicina all'oggetto architettonico come a un materiale plastico, utilizzando il *medium* fotografico come strumento linguistico in sé, ovvero in senso profondamente moderno. Convince, in tal senso, anche un critico più conservatore come Guido Lorenzo Brezzo, che in un articolo di commento a “Luci ed ombre” del 1929 pubblicato per “Il Corriere fotografico”, in cui l'opera di Bricarelli figura come tavola fuori testo, si riferisce a quest'ultima con una certa indulgenza:

Una prima occhiata ad «*Una rampa elicoidale alla Fiat*» può far credere che Stefano Bricarelli si sia dato al futurismo: ed abbia voluto semplicemente presentare un *pattern* strambo ed insolito.

¹³⁷ Redazionale, “*Nature morte*”, in “Fotografia”, n. 7, giugno 1933, p. 5.

¹³⁸ *Boggeri 1929c, p. 16.

Ora questo nel quadro c'è certamente, ma c'è anche qualcosa di più, che lo giustifica e lo toglie dalla categoria delle cose che «*piacciono per cinque minuti*»¹³⁹.

Assolvendo il lavoro di Bricarelli da una certa vicinanza alla poetica futurista, qui intesa evidentemente in senso negativo per una certa approssimazione nel trattare i temi fotografici, Brezzo prosegue invitando chi legge a fruire di quell'opera con un interessante approccio esperienziale alla rivista: "Il lettore sostenga il libro in posizione orizzontale con le braccia tese in alto e un po' in avanti, e guardi la tavola rovesciando la testa indietro. Vedrà allora quale magnifico problema di prospettiva verticale l'autore si sia imposto e come magistralmente l'abbia risolto"¹⁴⁰. Ricorda, in tal senso, anche se in termini in parte differenti, l'esortazione che Moholy-Nagy aveva appuntato nella didascalia di commento alla sua fotografia *Nella sabbia* pubblicata su *Pittura Fotografia Film*, in cui ridefinisce il processo di fruizione dell'opera fotografica attraverso un approccio attivo – esperienziale appunto – che ne metta in discussione l'unico punto di vista possibile: "Ciò che una volta veniva considerato come distorto, ora costituisce un'esperienza sbalorditiva. È un invito a capovolgere i valori della visione. Questa immagine è girevole. Si ottengono sempre nuove immagini"¹⁴¹.

La fotografia delle rampa Fiat si presenta come una soluzione visiva altrettanto singolare nella ricerca fotografica italiana coeva, assurgendo in qualche modo a "modello", per riprendere Boggeri, di "quel nuovo spirito di ricerca, quel rispetto delle leggi fondamentali della fotografia"¹⁴² che caratterizza i linguaggi moderni. La scelta del soggetto aderisce a quell'esigenza di misurarsi con l'"enorme evidenza plastica e geometrica"¹⁴³ dell'architettura contemporanea: un tema che si pone come fulcro dei principi fotografici moderni, da tradurre

¹³⁹ Guido Lorenzo Brezzo, "*Luci ed Ombre 1929*", in "Il Corriere fotografico", n. 11, novembre 1929, p. 778. Nel *Commento* a "Luci ed ombre" del 1931, anch'esso connotato da un tono critico poco incline ad acquisire le innovazioni linguistiche moderne ("e d'altra parte che cos'è cotesta novissima modernità che si decanta come la sola, la definitiva perfezione dell'arte in genere e della fotografia in ispecie?"), Brezzo si riferisce al 'futurismo' e al 'modernismo' come dei sinonimi: "Segue da quanto dicemmo che quei critici i quali si credono tenuti in coscienza del loro dovere d'essere innanzi tutto e ad ogni costo moderni e futuristi, fanno opera in parte superflua e in parte pernicioso" (Guido Lorenzo Brezzo, *Commento*, in "Luci ed ombre" 1931, p. 10).

¹⁴⁰ G. L. Brezzo, "*Luci ed Ombre 1929*", cit., p. 778.

¹⁴¹ László Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, Torino, Einaudi, 2010 [ed. orig. tedesca 1925], p. 59.

¹⁴² *Boggeri 1929c, p. 16.

¹⁴³ Guido Pellegrini, *La nuova fotografia. Per la Mostra Fotografica della V Triennale d'Arti Decorative Milano 1933*, in "Il Progresso fotografico", n. 4, aprile 1933, p. 106 [*Pellegrini 1933b].

in un'armonia di rapporti formali tra gli elementi nello spazio¹⁴⁴. Le rampe dello stabilimento torinese della Fiat, un progetto d'avanguardia realizzato dall'ingegnere Giacomo Matté-Trucco nei primi anni Venti all'interno di "un edificio elevato a simbolo della modernità"¹⁴⁵ qual era il Lingotto, costituiscono d'altra parte un emblema di questo progresso industriale, che Bricarelli interpreta in senso puramente fotografico lavorando sul piano bidimensionale dell'inquadratura. Il significato di questo soggetto va poi ricercato, oltre le sue forme strutturali, nell'aspetto propriamente organizzativo e produttivo della "fabbrica «americana» per eccellenza in Italia"¹⁴⁶, che ricorre alla funzionalità delle rampe elicoidali per velocizzare i tempi di collaudo e di accesso alla pista delle automobili, in linea con "il rigido *taylorismo all'italiana*, al quale doveva uniformarsi ogni singola operazione nello stabilimento"¹⁴⁷.

L'approccio di Bricarelli al soggetto architettonico moderno si traduce in un'altra fotografia dal forte senso geometrizzante come *Parigi, Grand Palais 1931*, pubblicata su "Luci ed ombre" del 1932 (**cat. 12b**). L'immagine è frutto di una visione anch'essa parziale e da sotto in su dell'interno della struttura, in cui la tensione dell'autore verso la composizione astratta si sostanzia, in senso pienamente moderno, in un reticolo di segmenti metallici e scaglie luminose. Nel 1935, la fotografia verrà inclusa fra le ventiquattro tavole fuori testo pubblicate nel n. 14 di "Photo Illustrations", in quell'occasione interamente dedicato a *L'art photographique italien*¹⁴⁸. Oltre che a diffondere i linguaggi moderni internazionali, il

¹⁴⁴ Sul tema della Nuova visione in relazione all'architettura è interessante fare riferimento al titolo del volume di László Moholy-Nagy, *The New Vision. From material to architecture*, New York, Brewer-Warren & Putnam, 1930? (post 1928), basato sulle lezioni tenute dall'autore alla scuola Bauhaus tra il 1923 e il 1928.

¹⁴⁵ Michela Comba / Carlo Olmo, *In presenza del Lingotto. Costruzione e ricostruzione di una architettura nella Torino del Novecento*, in "Quaderni storici", vol. 40, n. 118, aprile 2005, p. 122.

¹⁴⁶ Ivi, p. 123.

¹⁴⁷ Marco Pozzetto, *La Fiat-Lingotto. Un'architettura torinese d'avanguardia*, Torino, Centro studi piemontesi, 1975, p. 35.

¹⁴⁸ Dall'inizio delle sue pubblicazioni nel 1934, "Photo Illustration. Revue internationale de documentation photographique" dedica generalmente ciascun fascicolo a un tema, a uno specifico ambito di produzione, a un autore o a un problema dell'estetica fotografica, includendo un numero ampio e assortito di tavole fuori testo. Al tema della fotografia moderna, esplicitato nel titolo stesso dei numeri monografici, la rivista consacra tra il 1935 e il 1936 tre fascicoli, ovvero: *La photographie moderne* (n. 9, 1935), *La photographie moderne et ses applications* (n. 26, 1937) e *Les photographes modernes hongrois* (n. 29, 1937). In una recensione pubblicata su "Il Corriere fotografico" nell'agosto del 1935, e dedicata ai numeri 12 e 13 (rispettivamente su *Artistes Photographes Belges* e *Œuvres d'amateurs. Lauréats du Concours de la Revue Française de Photographie*), si osserva come "Photo Illustrations" possa "giustamente considerarsi la più bella Rivista francese d'Arte fotografica, per la ricchezza e la bellezza delle tavole contenute in ciascun fascicolo", specificando, inoltre, che "ciascun fascicolo [può essere]

periodico edito da Paul Montel contribuisce in maniera rilevante, insieme soprattutto a “Photographie” (di “Arts et métiers graphiques”), a far circolare negli ambienti italiani la cultura fotografica francese, anch’essa di rilevanza cruciale per la definizione del modernismo tra anni Venti e Trenta nel contesto europeo¹⁴⁹. In quell’occasione, oltre a Bricarelli, gli autori che presentano i propri lavori sono Guido Pellegrini, Giulio Galimberti, Enrico Giovanelli, Federico Vender, Achille Bologna, Bruno Stefani e Ferruccio Leiss. Nell’introduzione al fascicolo a firma di Claude De Santeul, collaboratore della rivista oltre che vicepresidente della Société Française de Photographie, l’autore si domanda quali aspetti caratterizzino il “gusto” fotografico nostrano:

En un mot quel est le «goût» italien? [...] D’inspiration et de développement récents, il fait preuve surtout de ces mêmes qualités de jeunesse et de vigueur d’expression que l’on admirait tout récemment [...]. C’est avant tout l’amour de la ligne qui domine chez lui. Celle-ci exprime plus facilement, plus énergiquement l’ardeur et l’enthousiasme latins que la masse et le volume¹⁵⁰.

Dell’interesse per il linearismo, la “récréation linéaire”¹⁵¹ come decorativismo che definisce per De Santeul la ricerca fotografica italiana attuale, Bricarelli si fa di certo un’indiscutibile rappresentante, affermandosi anche nel contesto europeo e internazionale, in cui risulta il fotografo italiano maggiormente pubblicato, come autore assolutamente moderno¹⁵². D’altra parte, per la critica d’arte Lara Vinca Masini, che ripercorre la genealogia dell’estetica *Art Nouveau* nelle varie espressioni artistiche e culturali tra fine Ottocento e i primi decenni del Novecento (ma di cui rintraccia l’attualità anche nella cronologia successiva), l’ornamento, che si concretizza nell’elemento della linea “avvolgente, dinamica, sinuosa, dal tratto netto e

acquistato presso l’Amministrazione del ‘Corriere fotografico’, con sede a Torino in Via Stampatori n. 6 (Redazionale, *Photo-Illustrations* n. 12 e n. 13, in “Il Corriere fotografico”, n. 8, agosto 1935, p. 226).

¹⁴⁹ Sul tema si rimanda a Quentin Bajac / Clement Chéroux (a cura di), *Voici Paris. Modernités photographiques 1920-1950*, catalogo della mostra, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 2012. Il volume, dedicato specificatamente al contesto parigino, è dotato di un ricco apparato illustrativo costruito su alcuni temi fondanti della modernità fotografica (*L’œil nouveau, Documents de la vie sociale, L’imagier moderne, L’intérieur de la vue, Retour à l’ordre*).

¹⁵⁰ Claude De Santeul, *L’art photographique italien*, in “Photo-Illustrations”, n. 14, 1935, p. 52.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² Per un approfondimento sulle pubblicazioni degli autori italiani nelle riviste internazionali oggetto di questo studio tra anni Venti e Trenta, si rimanda alle due tabelle presentate nell’appendice a fine tesi (cfr. *Tabelle: Fotografi italiani nelle riviste internazionali*).

definito”, “tende ad impadronirsi dell’oggetto per trasformarlo nella sua essenza ‘strutturale’”¹⁵³.

In “Photo Illustrations”, la fotografia di Bricarelli *Parigi, Grand Palais 1931* dialoga nella doppia pagina con un’altra fotografia a sua firma, *Rome. Tunnel du Quirinal (cat. 119b)*¹⁵⁴. Qui il soffitto piastrellato del Traforo Umberto I, che sovrasta per proporzioni la figura umana confinata ai margini dell’inquadratura, si presenta come un reticolo geometrico che se da un lato definisce la direzione prospettica del sottopassaggio, lasciando intravedere una porzione di paesaggio urbano sulla destra da cui proviene un denso fascio di luce, dall’altro in qualche modo la elude, dispiegandosi come un *pattern* uniforme su gran parte della superficie compositiva. Di Bricarelli, che in quel numero della rivista francese pubblica anche una terza fotografia dal titolo *Hela Fiera (cat. 83a)*, che sembra richiamare l’intelligenza compositiva delle visioni parigine di un fotografo come André Kertész (**fig. 40**), De Santeul elogia il suo essere “un artiste complet. Il sait voir. Il observe. Il est attentif, puis il s’amuse; et nous amuse à notre tour. Il découvrira dans la banalité des choses un sujet originale et plaisant”¹⁵⁵.

Nella sua introduzione a quel fascicolo monografico, il critico francese fa, inoltre, il punto sulla situazione fotografica italiana, per lui di carattere essenzialmente “nazionale” per la tendenza a organizzarsi soprattutto intorno alle formazioni associazionistiche sostenute dallo Stato: “La photographie italienne d’aujourd’hui a comme caractère essentiel d’être nationale. Reconnue officiellement comme art [...], constituant un élément particulier de l’organisation

¹⁵³ Lara Vinca Masini, *Il Liberty. Art Nouveau*, Firenze, Giunti, 2009 [prima ed. 1976], p. 46.

¹⁵⁴ Per i riferimenti alle pubblicazioni di quest’opera, già precedentemente presentata in diverse occasioni nel *milieu* nazionale, si rimanda alla rispettiva didascalia del catalogo.

¹⁵⁵ C. De Santeul, *L’art photographique italien*, cit, p. 53. Allo stato attuale delle ricerche, la fotografia *Hela Fiera* non è stata rintracciata in nessun’altra pubblicazione italiana e/o internazionale coeva, né tra i contributi storiografici più recenti. Nel 1934 Kertész aveva pubblicato il fotolibro *Paris vu par André Kertész*, con una prefazione di Pierre Mac Orlan (Paris, Editions d’Histoire et d’Art, Librairie Plon, 1934), recensito su “Photo-Illustrations” l’anno successivo (cfr. C.S. [Claude De Santeul?], *L’édition. Paris vu par André Kertész*, in “Photo-Illustrations”, n. 9, 1935, p. 7). Nel 1935, alcune fotografie dell’autore erano state inoltre pubblicate a corredo di un articolo di reportage pubblicato su “Natura” (cfr. Redazionale, *Carpe selezionate*, in “Natura”, n. 6, giugno 1935, pp. 68-70). Per il n. 14 di “Photo Illustrations”, Claude De Santeul firma anche un articolo di approfondimento dedicato al fotografo americano Edward Steichen, “une des plus curieuses mais aussi des plus attachantes figures de la photographie d’aujourd’hui”, del quale si ripercorrono le vicende biografiche e la formazione estetica, rivendicando di quest’ultima l’ascendenza parigina legata ai suoi soggiorni nella capitale francese nel primo decennio del secolo: C. [Claude] De Santeul, *Les grands artistes photographes. E. Steichen*, in “Photo Illustrations”, n. 14, 1935, p. 54 (privo di immagini a corredo).

des loisirs (dopolavoro), elle est puissamment encouragée et aidée par l'État"¹⁵⁶. Come spiega, poi, nella prima parte del contributo, la necessità di dedicare un intero numero alla fotografia nostrana deriva soprattutto dall'assenza di opere fotografiche alla recente mostra sull'arte antica e moderna italiana che si era tenuta al Petit-Palais e alla galleria Jeu de Paume di Parigi: un doppio evento espositivo organizzato in quella primavera, che doveva sancire la solidità dei rapporti politici fra Italia e Francia¹⁵⁷.

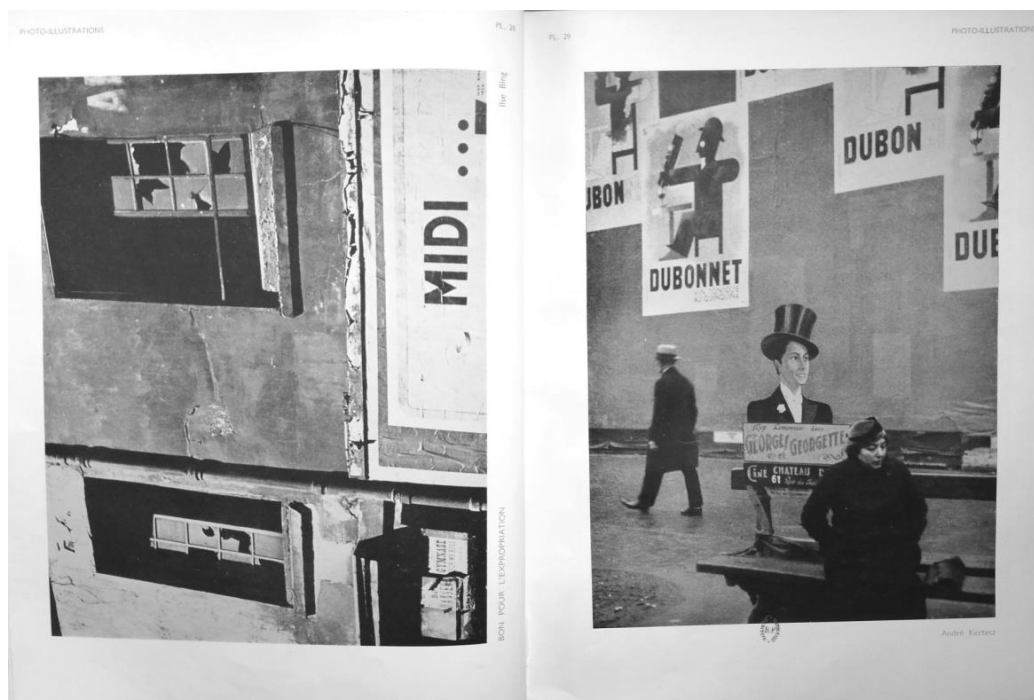


Fig. 40. “Photo Illustrations”, n. 9, 1935 (*La photographie moderne*), pl. 28-29. Fotografie di Ilse Bing (*Bon pour l'expropriation*) e André Kertész (senza titolo). La fotografia di Kertész (*Sur les boulevards*) proviene da: André Kertész, *Paris vu par André Kertész*, Paris, Editions d'Histoire et d'Art, Librairie Plon, 1934.

Al carattere soprattutto associativo della produzione fotografica italiana, De Santeul farà inoltre ampio riferimento anche nel successivo fascicolo di “Photo Illustrations” consacrato a *La photographie italienne* (il n. 22 del 1936), “aujourd’hui [...] devenu essentiellement populaire et national”¹⁵⁸. La rivista presenta, anche questa volta, ventiquattro tavole fuori testo di autori vari¹⁵⁹, in questo caso però tutte provenienti dalla *II Esposizione nazionale di*

¹⁵⁶ C. De Santeul, *L'art photographique italien*, cit., p. 52.

¹⁵⁷ Cfr. Costanza Ballardini, *Arte e diplomazia. Il caso dell'Arte italiana al Musée du Jeu de Paume negli anni Trenta*, in “Incontri. Rivista europea di studi italiani”, vol. 34, n. 2, 2019, pp. 72-85.

¹⁵⁸ Claude De Santeul, *La photographie italienne*, in “Photo-Illustrations”, n. 22, 1936, p. 42.

¹⁵⁹ Si tratta, nell'ordine di apparizione sulla rivista e nella modalità in cui vengono citati, di: N. Fiorenzo (Firenze), A. [Andrea] Buranelli (Milano), M. [Mario] Salani (Firenze), Morandi, Ezio Gianassi (Torino), V. [Virginia]

fotografia artistica organizzata a Torino dall'associazione fotografica A.L.A. e alcune delle quali pubblicate contestualmente nel suo "Foto annuario" del 1936. Le ragioni di questo scambio culturale vengono esplicitate in un resoconto pubblicato su "Pagine fotografiche", edita anch'essa dall'A.L.A., in cui si specifica come "107 riproduzioni scelte fra le migliori" della mostra erano state trasferite "a Parigi per cordiale invito dell'Esimio Conte De Santeul [...] il quale in collaborazione con l'attivissimo artista ed editore Paolo Montel, organizzò una mostra d'arte italiana nel Salone Saint Jacques"¹⁶⁰. La vicenda è interessante sia sul piano editoriale, poiché in nessun'altra circostanza, tra le fonti consultate, un gruppo così ampio di fotografie di autori nostrani viene presentato in una pubblicazione internazionale, sia su quello espositivo, rappresentando un caso altrettanto isolato, fra quelli di cui si ha un riscontro sufficientemente esaustivo, di una mostra fotografica di opere italiane all'estero.

3.3.1. Una rilettura di *Una rampa elicoidale alla Fiat*

Tra la fine degli anni Venti e gli anni Trenta in Italia, la scelta di fotografare il soggetto architettonico moderno o quello industriale si coniuga alla possibilità di sovvertire le regole tradizionali della fotografia di architettura lavorando su un campionario eterogeneo di punti di vista. A una modernità che potremmo definire "statale", con cui si identifica cioè l'idea di progresso tecnologico legato ai programmi politici e sociali innervati nel capitalismo occidentale e nazionale, si affianca una modernità "culturale", che traduce quei processi in linguaggi figurativi. Le due espressioni elaborano le riflessioni di Matthew S. Witkovsky sul contesto storico-sociale in cui si sviluppa la fotografia moderna nel centro Europa, sebbene l'autore ne faccia un uso diverso considerando tra l'altro la seconda ("cultural modernity") in contrasto alla prima ("state modernity"), nella forma di una "dissident attitude toward mainstream views and the governing structures of public life"¹⁶¹.

Attraverso il *medium* fotografico, i grandi agglomerati urbani del nord Italia divengono luoghi in cui fare esperienza simbolica e visiva della modernità, dei suoi progressi costruttivi e

Bartesaghi (Firenze), M. Toschi (Giulianova), V. [Vincenzo] Balocchi (Firenze), R. V. [Roberto Venturi] Ginori (Firenze), G. [Gino] Pavanello (Firenze), C. Vergano (Alessandria), G. [Giulio] Galimberti (Milano), G. [Gino] Danti (Firenze), C. [Cesare] Giulio (Torino), E. [Emilio Fecia] Di Cossato (Torino), L. [Luigi?] Costa (Torino), A. [Alberto] Tedeschi (Firenze), M. [Mario] Righetti (Firenze), C. [Carlo] Matis (Torino).

¹⁶⁰ Redazionale, *Le gloriose tappe di 107 fotografie*, in "Pagine fotografiche", n. 4, ottobre 1936, p. 64.

¹⁶¹ M. S. Witkovsky (a cura di), *Foto Modernity in Central Europe 1918-1945*, cit., p. 11.

dei suoi fenomeni sociali¹⁶². Ne è un caso significativo Torino, “città-laboratorio” che, come sottolinea lo storico Valerio Castronovo, sembra proiettare “quel genere di modernismo tanto auspicato ed esaltato dai futuristi nelle sue componenti più avveniristiche”¹⁶³. Nel confronto con i monumenti architettonici e industriali moderni, nutrito dalle possibilità offerte dai principi estetici della Nuova visione, il fotografo-autore rinnova la relazione punto di vista-macchina-spazio, valorizzando la propria esperienza con il soggetto che include per intero nel quadro fotografico o che restituisce per porzioni e dettagli, articolando complessi rapporti formali e geometrici¹⁶⁴.

Nelle fotografie realizzate alla rampa della Torre di Sestriere, la struttura ricettiva sorta nel 1932 per accogliere il turismo invernale, Guido Pellegrini traduce questa idea di modernità architettonica e sociale in una serie di immagini poi pubblicate su “Domus” nel gennaio del 1933, a corredo di un articolo firmato dallo stesso autore e dedicato agli aspetti funzionali del nuovo edificio, un’“opera ardita ed originalissima, voluta ed ideata da un grande animoso

¹⁶² Sui rapporti tra fotografia e architettura i riferimenti sono innumerevoli. Per una panoramica generale si vedano: Italo Zannier, *Architettura e fotografia*, Roma-Bari, Laterza, 1991 e Giovanni Fanelli, *Storia della fotografia di architettura*, Roma-Bari, Laterza, 2009. Negli annuari “Luci ed ombre”, la fotografia di architettura è presente, in misura più o meno evidente, fra i generi a cui si fa riferimento nei commenti introduttivi. Per la fotografia industriale, di cui è possibile rintracciare numerosi esempi soprattutto nelle riviste non specializzate, si rimanda invece a Cesare Colombo (a cura di), *La fabbrica di immagini. L'industria italiana nella fotografia d'autore*, Firenze, Alinari, 1988; Angelo Pietro Desole, *La fotografia industriale in Italia 1933-1965*, San Severino Marche, Quinlan, 2015. Negli anni Trenta, la produzione italiana in questo ambito è di particolare interesse, soprattutto per quanto riguarda le iniziative editoriali di alcune aziende. Cfr. ad esempio: Vincenzo Aragozzini, *La cokeria di San Giuseppe di Cairo nell'anno della sua inaugurazione*, Torino, Cokitalia S. A., 1937.

¹⁶³ Valerio Castronovo, *Introduzione*, in P. Costantini / I. Zannier (a cura di), *Luci ed ombre. Gli annuari della fotografia artistica italiana 1923-1934*, cit., p. 10. Sul tema si veda anche Stefano Musso, *La società industriale nel ventennio fascista*, in Nicola Tranfaglia (a cura di), *Storia di Torino*, vol. VII, *Dalla Grande guerra alla liberazione (1915-1945)*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 315-423. Per i libri fotografici dedicati in questi anni a una città come Torino si veda: Italo Mario Angeloni / Italo Bertoglio, *Torino*, Torino, Consiglio provinciale dell'economia corporativa-Comitato provinciale del turismo, 1935. Oltre a sancire la collaborazione tra due figure di rilievo, seppur in ambiti diversi, della cultura fotografica di questi anni, il volume mette in luce la versatilità di un fotografo come Bertoglio, che in questo caso realizza una serie di fotografie per una guida della città. Sul tema della fotografia torinese negli anni in esame cfr. inoltre: Dario Reteuna, *Sentieri di luce. Artisti fotografi a Torino dal 1930 al 1946*, catalogo della mostra (Torino, Circolo degli artisti, 2002), Firenze, Alinari, 2002.

¹⁶⁴ Nelle riviste degli anni Trenta, diversi sono i casi in cui i titoli delle fotografie fanno riferimento diretto al concetto geometrico. Si vedano, ad esempio, alcune immagini di Bruno Stefani pubblicate su “La Rivista illustrata del Popolo d'Italia” come: *Geometria metallica* (n. 7, luglio 1934, p. 89), *Lucentezza geometrica* (n. 7, luglio 1936, p. 72) e *Macchina tessile / Geometria nella filanda* (n. 10, ottobre 1936, p. 75).

industriale”¹⁶⁵, ovvero l’ingegnere Vittorio Bonadè Bottino. Di quella architettura razionale concepita a cilindro, “fortuna delle zone turistiche”¹⁶⁶ e nuovo centro della dinamica vita vacanziera, Pellegrini restituisce le “impressioni affrettate del primo soggiorno” in una descrizione degli spazi della struttura, che percorre ed esplora anche con la macchina fotografica. “Da lontano [...] già si scorge la Torre profilarsi enorme nel cielo, alta 50 metri e tutta forata in giro da finestre disposte simmetricamente in 13 piani”¹⁶⁷. L’“effetto [...] nuovo, originale e divertente” dell’albergo si potenzia poi all’ingresso della Torre, “cava dal fondo alla cima, dominata da un amplissimo lucernario; e dal basso si snodano gli anelli a spirale di una comoda rampa, lungo la quale si aprono le porte delle camerette”¹⁶⁸. Le fotografie a corredo del contributo, e in particolare due di esse (**cat. 122a**), restituiscono questa visione astratta, quasi psichedelica, resa vorticoso dalla scelta di un punto di vista laterale. Le volumetrie si appiattiscono in una composizione puramente bidimensionale di forme semplici e segmenti di luce, che richiama quella messa a punto dalla fotografa milanese Bettina Weymar nella ripresa da sotto in su della cupola centrale della Galleria Vittorio Emanuele II, pubblicata nel maggio 1934 su “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia” (**cat. 122b**). D’altra parte, una veduta molto simile a quella di Pellegrini era stata pubblicata l’anno precedente nell’annuario “Photographie” dal fotografo parigino Pierre Lefébure, che riprendeva una rampa di scale dal basso mettendone in evidenza la forma geometrica a spirale¹⁶⁹.

Negli anni immediatamente successivi alla sua costruzione, quello della Torre di Sestriere e della sua rampa, una struttura che “ha del grattacielo e del transatlantico”¹⁷⁰, appare in ogni caso un soggetto piuttosto frequentato da diversi autori – e anche per fini giornalistici, come risulta dalle serie prodotte dall’Istituto L.U.C.E. – divenendo particolarmente efficace per misurarsi con un’architettura all’avanguardia, le cui immagini si diffondono soprattutto sui periodici non specializzati. Un esempio rintracciabile nel fascicolo di dicembre 1934 della rivista automobilistica “Motor Italia” è la fotografia che Stefano Bricarelli realizza anch’egli alla rampa, di cui riprende i “gironi” lavorando sulla linearità semicircolare dei piani

¹⁶⁵ Redazionale, introduzione a Guido Pellegrini, *La Torre di Sestrières*, in “Domus”, n. 1, gennaio 1933, p. 2.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ G. Pellegrini, *La Torre di Sestrières*, cit., p. 2.

¹⁶⁸ Ivi, pp. 2-3. Tra il 1932 e il 1933 “Domus” dedica comunque un certo spazio alla fotografia industriale moderna di ambito internazionale, per esempio con una serie di pubblicazioni per la rubrica illustrata *Fotografia* (si veda soprattutto il numero di ottobre 1932).

¹⁶⁹ Cfr. “Photographie” (*Art et Métiers graphiques*), 1932, tav. 95 (fotografia senza titolo).

¹⁷⁰ Stefano Bricarelli?, *La più moderna stazione italiana di sports invernali*, in “Motor Italia”, n. 12, dicembre 1932, p. 48.

sovrapposti, dalle cui balaustre si affacciano gli ospiti dell'hotel¹⁷¹. O ancora, nella stessa rivista, un'altra veduta del vano centrale della Torre quasi identica a quella di Pellegrini (non firmata, ma verosilmente anch'essa di Bricarelli), realizzata però da una posizione totalmente perpendicolare al lucernario, che funge da nucleo luminoso di una spirale di cerchi concentrici¹⁷². Proprio su questo soggetto, inoltre, "Pagine fotografiche" annuncerà nel numero di febbraio del 1936 un concorso organizzato dall'Azienda Autonoma di Soggiorno del Sestriere, presentandolo come "tra i più importanti [...] banditi fra tutti gli amatori della fotografia artistica nella corrente della stagione invernale"¹⁷³. Fra i temi ricercati per l'invio delle fotografie inedite vi sono "la vita all'aperto e negli alberghi" e, per *Le gare del Circolo Sciatori*, "istantanee di concorrenti in corsa, riprese nei momenti e nei punti più interessanti delle varie competizioni"¹⁷⁴.

La fotografia della rampa elicoidale Fiat di Stefano Bricarelli pubblicata su "Luci ed ombre" del 1929 va collocata nel contesto qui sopra delineato, ma presuppone allo stesso tempo di tenere conto di una serie di ulteriori considerazioni. All'uscita dell'annuario, il giudizio della critica internazionale nei confronti del suo aspetto moderno è, in generale, piuttosto tiepido, come si evince da una raccolta di sette recensioni provenienti da diverse riviste mensili specializzate e presentate, nella traduzione in italiano, nel fascicolo di aprile 1930 de "Il Corriere fotografico"¹⁷⁵. Se, da un lato, di "Luci ed ombre" viene elogiata la veste tipografica, la qualità delle stampe, "senza dubbio [...] degne dello studio e dell'emulazione dei fotografi artisti di tutto il mondo"¹⁷⁶ e il prestigio di alcuni autori, "molti dei quali godono di fama internazionale"¹⁷⁷, dall'altro "non si trovano nella raccolta che pochissime fotografie di tipo

¹⁷¹ Cfr. *Giù pei gironi della gran rampa elicoidale che adduce alle camere dell'albergo "Torre del Sestrières"*, in "Motor Italia", n. 12, dicembre 1934, p. 48.

¹⁷² Cfr. [Veduta] *dell'originalissimo e grandioso vano centrale della Torre, con la pista ad elica che adduce alle camere da letto*, in "Motor Italia", n. 12, dicembre 1932, p. 50. Tra i vari esempi rintracciabili, si veda anche la fotografia di Erberto Rüedi *Interno dell'albergo «La Torre» di Sestriere*, pubblicata in Idem, *La fotografia e la Leica*, Milano, Stucchi, 1938, p. 178.

¹⁷³ Redazionale, *Un grande concorso fotografico al Sestriere*, in "Pagine fotografiche", n. 1, febbraio 1936, p. 16.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ Cfr. *Come la stampa fotografica internazionale giudica Luci ed ombre 1929*, in "Il Corriere fotografico", n. 4, aprile 1930, pp. 253-254.

¹⁷⁶ Ivi, p. 254. Dalla rivista americana "Photo-era", Wolfboro, N. H., aprile 1930.

¹⁷⁷ *Ibidem*. Da "American Photography", Boston, marzo 1930. Nella recensione vengono poi brevemente commentate le fotografie di Emilio Sommariva (*S.M. Vittorio Emanuele III*), Giulio Corinaldi (*Capri*), Cesare Giulio (*Audax*), Carlo Baravalle (*Al sole*), Valentino Sarra (*Studio*), Stefano Bricarelli (*I guardiani della città*), Achille Bologna (*Il ponte di Rialto*), Pietro Boccardi (*Regal Torino*) e Leopold Von Glasersfeld (*Sul ciglione*).

ultra-moderno: ciò significa che in Italia questo genere non è molto coltivato e che quei fotografi preferiscono i soggetti che oltre al gioco delle luci e delle ombre offrono anche un'ispirazione"¹⁷⁸. Effettivamente, sebbene in tavole come quelle di Carlo Baravalle (*Al sole e Il cimitero di Pisa*) e Achille Bologna (*Il ponte di Rialto*) sia evidente la ricerca di una resa simmetrica e lineare della composizione, oltre che un'attenzione particolare per lo studio della luce (**cat. 5b, 8b, 9a**), in generale "le meravigliose riproduzioni in mezzatinta [...] sono per la maggior parte di carattere serio e sano, fedeli alla linea classica tradizionale, e poco influenzate dai dettami della moderna scuola realistica"¹⁷⁹. La recensione della rivista americana "The Camera" del marzo 1930, riproposta da "Il Corriere fotografico", si sofferma quindi sull'opera di Bricarelli *Una rampa elicoidale alla Fiat*:

Questo Annuario della fotografia artistica incomincia ora a circolare largamente in America. Ci duole di non parlare del testo scritto in lingua italiana, ma per fortuna le sue tavole parlano una lingua universale; esse rispecchiano interamente l'attività di artisti italiani, viventi ed operanti nel loro Paese [...]. Il temperamento artistico italiano non sembra molto corrivo a seguire le idee modernissime, e l'unico esempio di lavoro avanzato è «*Una rampa elicoidale alla Fiat*» di Stefano Bricarelli, serie di gallerie ascendenti, sostenute da ritti e traverse che formano un disegno intricato¹⁸⁰.

L'accento posto da questo breve commento al concetto di "disegno" (tradotto dall'originale inglese *pattern*¹⁸¹) traduce un intendimento che in fotografia può collegarsi alla progettazione della composizione, con lo scopo di ideare e delineare i rapporti tra i volumi all'interno dell'inquadratura fotografica. Suggerisce, inoltre, le peculiarità di un'invenzione che interpreta i paradigmi del linguaggio moderno da un punto di vista più autonomo in alcune scelte: per esempio nella restituzione fortemente calibrata e ordinata delle geometrie architettoniche che definiscono la visione prospettica, oppure nella resa studiata dei rapporti luministici, molto contrastati in certi punti (tramite l'espedito grafico dell'incorniciatura alla base della rampa) o morbidamente sfumati verso la sommità del quadro fotografico. Seppure sia poi plausibile un

¹⁷⁸ Ivi, p. 253. Da "Fotograficky obzor", Praga, marzo 1930.

¹⁷⁹ Ivi, p. 254. Da "The Photographic Journal", Londra, aprile 1930. La recensione non presenta però ulteriori specifiche nel definire cosa si intenda con "moderna scuola realistica".

¹⁸⁰ *Ibidem*. Da "The Camera", Filadelfia, marzo 1930. Nella parte finale della recensione, e in merito al commento di introduzione a "Luci ed ombre" pubblicato esclusivamente in italiano, si fa riferimento alla possibilità di "aggiungere in questi volumi una traduzione del testo in inglese; dopo tutto si tratterebbe solo di qualche pagina in più e l'interesse di «LUCI ED OMBRE» risulterebbe, nei Paesi di lingua inglese, molto accresciuto".

¹⁸¹ Cfr. Redazionale, *Luci ed Ombre for 1929: Annual of Artistic Italian Photography...*, in "The Camera", n. 3, March 1930, p. 191-192.

riferimento alla fotografia costruttivista russa e a un suo protagonista come Aleksandr Rodčenko, che negli anni Venti riprendeva i soggetti architettonici da febbrili sotto in su, verticalizzando il gigantismo di strutture protese verso altezze sconfinite, non è del tutto certo che il lavoro di quest'ultimo fosse molto noto in quel periodo negli ambienti fotografici italiani, a differenza dell'opera di László Moholy-Nagy. Sul finire degli anni Venti, questo genere di ripresa aveva d'altra parte costituito oggetto di polemica sulle pagine della rivista russa "Sovetskoe Foto", in cui veniva contestato a Rodčenko di essersi limitato a rielaborare un linguaggio, di fatto, già precedentemente sperimentato nell'ambito europeo della Nuova Visione¹⁸². Nelle fonti consultate, in nessun caso si è comunque trovato un riferimento diretto al lavoro del fotografo russo o si è rintracciata una sua fotografia fra quelle pubblicate su riviste e annuari nazionali e internazionali. Allo stesso modo, non è possibile affermare con certezza che in Italia circolasse "Sovetskoe Foto", l'importante periodico mensile specializzato edito a Mosca a partire dal 1926, che accoglieva anche l'opera di Rodčenko.

Più in generale, negli anni in esame i riferimenti alla fotografia d'avanguardia russa in ambito italiano non sono molti. Nel suo articolo sul fotomontaggio del 1929 per "La Fiera letteraria", Vinicio Paladini considera l'Unione Sovietica come il territorio di approdo di questa tecnica sperimentata dapprima in Germania da Moholy-Nagy e Hannah Höch e poi divenuta "il mezzo più idoneo per esercitare quella pressione sulla immaginazione popolare che era necessaria ai fini dell'arte statale"¹⁸³. Nel 1930, Antonio Boggeri pubblica su "Natura" un articolo dedicato invece al cinema russo, pur facendo riferimento ai "pochi esempi che ci sono giunti"¹⁸⁴, mentre in un commento dell'anno successivo sul *Terzo Salon italiano d'arte fotografica internazionale* di Torino, l'autore si dispiace dello "spiacevole contrattempo [che] non ci ha permesso di conoscere la produzione inviata dai russi a mostra aperta", certo che, in caso contrario, "senza dubbio avremmo ammirato cose di primissimo ordine"¹⁸⁵.

¹⁸² Cfr. Aglaya K. Glebova, *Aleksandr Rodchenko. Photography in the Time of Stalin*, New Heaven-London, Yale University Press, 2022, p. 31. L'accusa a Rodchenko emerge da un lettera di autore anonimo pubblicata nel numero di aprile del 1928 di "Sovetskoe Foto", illustrata con tre delle sue fotografie poste a confronto con altrettante immagini dei tedeschi Ira W. Martin, László Moholy-Nagy e Albert Renger-Patzsch, che a esse somigliano con evidenza per modalità di ripresa e, in alcuni casi, scelta del soggetto (cfr. "Sovetskoe Foto", n. 4, aprile 1928, p. 176). Sull'opera di Rodčenko cfr. Ol'ga Sviblova (a cura di), *Aleksandr Rodčenko*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 2011-2012), Milano, Skira, 2011.

¹⁸³ *Paladini 1929.

¹⁸⁴ Antonio Boggeri, *La natura nel film russo*, in "Natura", n. 11-12, novembre-dicembre 1930, p. 90.

¹⁸⁵ Antonio Boggeri, *Il III "Salon" italiano d'arte fotografica internazionale a Torino*, in "Natura", n. 1, gennaio 1931, p. 62 [*Boggeri 1931]. Nell'ambito delle avanguardie artistiche dei primi decenni del Novecento, la ricezione del costruttivismo in Italia rimane d'altra parte ambigua e ondivaga anche in relazione ai rapporti politici

La fotografia di Bricarelli della rampa Fiat ha avuto un enorme riconoscimento non solo nella critica coeva, tanto da essere considerata dall'autore stesso “di tutte le mie foto di ogni genere la più spesso riprodotta”¹⁸⁶, ma anche, a partire dalla fine degli anni Settanta, in ambito storiografico¹⁸⁷. Se, da una parte, essa è dunque divenuta una sorta di modello del modernismo fotografico italiano, rimanendone un esempio considerato eclatante e quasi isolato in un ambito culturale ancora in parte affine ai linguaggi della fotografia pittorica, dall'altra in nessun caso è stata però oggetto di uno specifico approfondimento.

Una ricontestualizzazione di questa fotografia deve ripartire dal numero di dicembre del 1927 di “Motor Italia”, la rivista mensile automobilistica edita a partire dall'anno precedente, in cui compare, insieme ad altre immagini di Bricarelli realizzate nel Lingotto Fiat, a corredo di un articolo in doppia lingua (italiano e inglese) di Edoardo Persico sullo stabilimento. Su quest'ultimo, che negli anni in esame viene rappresentato in fotografia in diverse altre occasioni¹⁸⁸, il critico si esprime, con un linguaggio quasi lirico, come di “una costruzione incomparabile di forme chiare, che nella semplicità dell'aspetto esprimono il principio dell'ordine. [...] Un'opera dell'intelligenza che ha trovato il vincolo fra la grazia e la necessità in una deduzione pura”¹⁸⁹. L'intervento di Persico si declina, poi, in una forma di venerazione estetica e sacrale dell'edificio industriale, celebrato come un monumento religioso, trionfo del dinamismo moderno:

tra i due paesi. Sulla sua fortuna europea si rimanda invece a: Alessandro Del Puppo, *Arte contemporanea tra le due guerre*, Roma, Carocci, 2021, pp. 66-70.

¹⁸⁶ Come si legge su una stampa vintage di quella fotografia conservata nell'archivio della Fondazione Torino Musei. L'annotazione, di cui però non è possibile accertare la data, è riportata in Pierangelo Cavanna (a cura di), *Stefano Bricarelli. Fotografie*, catalogo della mostra (Torino, GAM, 2005), Torino, Fondazione Torino Musei, 2005, p. 151.

¹⁸⁷ Nel volume di Italo Zannier edito nel 1978, tra i primi contribuiti ad avviare una rilettura storico-critica della fotografia italiana tra anni Venti e Trenta, la fotografia viene erroneamente datata al 1934 (cfr. Italo Zannier, *70 anni di fotografia in Italia*, Modena, Punto e Virgola, 1978, p. 58). Lo stesso può notarsi nel contributo di Bertelli del 1979, in cui, invece, la data indicata è il 1923. Cfr. Carlo Bertelli, *La fedeltà incostante. Schede per la fotografia nella storia d'Italia fino al 1945*, in Carlo Bertelli / Giulio Bollati (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 2. L'Immagine fotografica 1845-1945*, vol. II, Torino, Einaudi, 1979, tav. 525).

¹⁸⁸ Si vedano, ad esempio, le fotografie dell'autore tedesco Axel Von Graefe presenti nel volume a cura di Alfredo Panzini *Il nuovo volto dell'Italia* (Milano, Mondadori, 1933, pp. 66-67), pubblicato per celebrare le opere compiute dal regime nei primi dieci anni di potere.

¹⁸⁹ Edoardo Persico, *FIAT Automobili – Via Nizza, 250 – Torino... (The Turin FIAT Works)*, in “Motor Italia”, n. 12, dicembre 1927, p. 27.

In un'apparenza così semplice, dove le combinazioni delle rette con le curve hanno sistemato un attimo dell'eternità, è palese un'indagine umana che ha placata la sua inquietudine nell'obbedienza alla legge. Come lo stile delle cattedrali: queste officine hanno conclusa la ricerca del divino in un momento della storia. [...] Al sommo dell'edificio, la pista simula la corona dei re. Come nelle corone è simboleggiata un'idea essenziale e dominante, in essa il concetto del moto e della velocità è concretata in una forma che presiede all'opera sottoposta della fabbrica non solo con una ragione di utilità, ma per una norma segreta che mette il fine a principio delle cose¹⁹⁰.

La doppia pagina illustrata in cui la fotografia di Bricarelli viene collocata (**fig. 41**) consente di ridimensionare la caratura di questa immagine, ponendola all'interno di una serie più ampia (di dieci fotografie in totale) che restituiscono una visione complessiva dell'architettura del Lingotto, interpretata dall'autore da punti di vista differenti, utili a soddisfare le esigenze dei lettori di "Motor Italia". Lo sguardo del fotografo perlustra gli spazi interni, mostrando i cornicioni che scandiscono i piani della rampa sorretti dai pilastri; si sposta all'esterno, riprendendo le facciate a vetri dell'edificio e qui, da un punto di vista fortemente rialzato, alcune sezioni della pista di prova con le macchine in corsa. Da queste angolazioni emerge la stessa attenzione per il taglio prospettico, per una raffinata resa delle forme lineari e geometriche e per lo studio metodico della luce, che taglia come una lama la superficie dell'immagine (si veda soprattutto la fotografia di sinistra nella pagina a destra), suddividendone formalmente lo spazio in due sezioni complementari.

L'impaginazione costituisce poi un altro indizio di cui tenere conto anche in relazione al ruolo assunto da Bricarelli nella redazione della rivista. Egli, infatti, oltre a essere l'autore di molte delle fotografie pubblicate nei vari fascicoli, è anche il direttore del periodico a partire dalla sua fondazione e ne cura l'aspetto grafico con estremo riguardo per la qualità delle illustrazioni. È egli stesso a chiarire questo punto in una pubblicazione uscita diversi decenni più tardi:

«Motor Italia» fu la prima Rivista automobilistica, non solo in Italia ma anche all'estero, ad essere illustrata sistematicamente ed in prevalenza con belle fotografie. Per singolare grazia del Cielo potei mettere insieme di persona, progettandoli pagina per pagina del testo, tutti senza alcuna eccezione i numeri di essa nel corso di cinquant'anni, dal primo del 1926 a quello della fine del 1976 con cui terminò la mia gestione di «Motor Italia» [...]. Il fatto che durante il primo mezzo secolo di vita della Rivista gran parte delle foto[grafie] in essa riprodotte erano state

¹⁹⁰ Ivi, p. 27-28.

riprese da me assicurava ad essa una costante unità di stile, molto evidente nelle rarissime collezioni complete dei primi 50 anni di essa¹⁹¹.

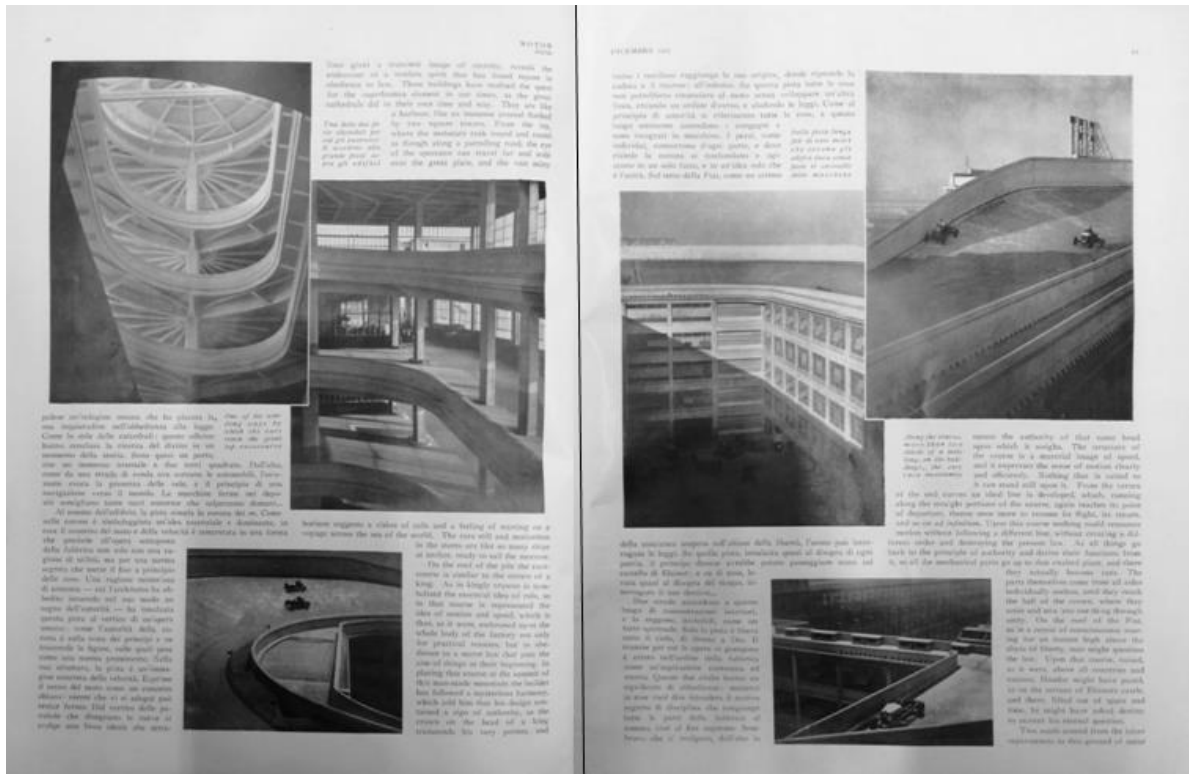


Fig. 41: “Motor Italia”, n. 12, dicembre 1927, pp. 28-29. Fotografie di Stefano Bricarelli, articolo di Edoardo Persico (FIAT Automobili – Via Nizza, 250 – Torino... (The Turin FIAT Works).

La disposizione delle immagini sulla doppia pagina 28-29 e in relazione al testo è estremamente simmetrica e si riflette in maniera speculare da una pagina all'altra, concepite insieme come una sorta di piano di lavoro, sul quale le fotografie sono in alcuni casi sovrapposte ad assumere illusoriamente una consistenza materica e tridimensionale. Il ruolo di direttore artistico e curatore grafico della rivista, che gli consente altresì di attingere, per la pubblicazione delle fotografie, dal ricco panorama della produzione internazionale¹⁹², era d'altra parte familiare a Bricarelli grazie a due esperienze consimili che egli conduceva parallelamente. Da una parte con “Il Corriere fotografico”, di cui era diventato direttore nel 1924 insieme a Carlo Baravalle e Achille Bologna, in un momento di trasformazione e rinnovamento dell'identità della rivista che puntava allora sull'ingrandimento del formato di

¹⁹¹ Stefano Bricarelli, *Fotografia, «hobby» d'una vita*, in Idem, *Gli occhi della memoria*, Milano, Automobilia, 1979, p. 14.

¹⁹² Si vedano, ad esempio, le due fotografie di Margaret Bourke-White pubblicate nel numero di settembre del 1934 (pp. 18, 61), oppure quelle (più numerose) del tedesco Paul Wolff, i cui lavori circolano ampiamente negli anni Trenta in molte riviste italiane tra le quali “Il Corriere fotografico”, “Note fotografiche Agfa”, “Natura” e “La Rivista illustrata del Popolo d'Italia”.

pubblicazione delle immagini, “reso uguale a quello delle più importanti riviste fotografiche dell'estero”, e sulla diffusione di fotografie “scelte di volta in volta fra le migliori opere degli artisti italiani e stranieri, [...] ad un tempo saggi indiscutibili di arte e proficua materia di studio”¹⁹³. Dall'altra parte con l'annuario “Luci ed Ombre”, co-curato per tutti i dodici volumi con Bologna e dal 1924 pubblicato dalle edizioni de “Il Corriere fotografico”, che “vuole costituire una sceltissima rassegna che ogni anno aduni e faccia conoscere le migliori opere ottenute per mezzo della fotografia da artisti italiani, o comunque viventi in Italia”¹⁹⁴. A differenza dei periodici specializzati di fotografia, in cui si privilegia, alle volte in maniera esclusiva, la pubblicazione di tavole fuori testo (come nel caso di “Luci ed ombre”) o in cui la scelta delle illustrazioni è talvolta vincolata dalla contingenza degli eventi espositivi (come per alcuni fascicoli de “Il Corriere fotografico”), una rivista come “Motor Italia” consente a Bricarelli di sperimentare soluzioni grafiche maggiormente innovative, anche per l'eterogeneità dei soggetti e dei temi affrontati (i progressi del motore *in primis*, ma anche l'automobilismo, i servizi di viaggio, lo sport, la moda e via dicendo) che caratterizza non solo la selezione fotografica ma anche la varietà degli articoli.

Due delle fotografie presenti sulla doppia pagina di “Motor Italia” che stiamo analizzando, ovvero l'immagine della rampa elicoidale e la ripresa dall'alto di un dettaglio della pista di collaudo (nella seconda pagina in basso) verranno nuovamente pubblicate come tavole fuori testo nel fascicolo di novembre 1929 della stessa rivista, parallelamente all'uscita della fotografia di Bricarelli sull'annuario “Luci ed ombre”¹⁹⁵. Una terza tavola fuori testo (**fig. 42**), che mostra invece uno dei cortili che si trovano tra i due corpi di fabbrica su cui corre la pista, accentuando “il geometrico stile delle costruzioni, a poderosissime masse squadrate”¹⁹⁶, rimanda invece per soggetto e composizione a un'altra fotografia pubblicata però a corredo dell'articolo di Persico di due anni prima e presente a pagina 30 (**fig. 43**): qui il bordo superiore è visibile solo parzialmente a causa della sovrapposizione dell'immagine sopra, come nella soluzione adoperata per la doppia pagina principale.

¹⁹³ La Direzione [Carlo Baravalle / Achille Bologna / Stefano Bricarelli], *Per cominciare*, in “Il Corriere fotografico”, n. 1, gennaio 1924, p. 1.

¹⁹⁴ Redazionale, *Questa pubblicazione vuole costituire*, in “Luci ed ombre”, 1924, s.p.

¹⁹⁵ Cfr. “Motor Italia”, n. 12, novembre 1929, pp. 2, 38.

¹⁹⁶ Ivi, p. 39 (dalla didascalia della fotografia).



Figg. 42-43. A sinistra: Stefano Bricarelli, *Un senso di imponenza quasi opprimente si prova all'affacciarsi ai cortili...* Riproduzione fotomeccanica in “Motor Italia”, n.12, novembre 1929, p. 39 (tavola fuori testo). **A destra, in basso:** Stefano Bricarelli, *Sotto l’ala tettota della stazione FIAT il movimento dei treni è ininterrotto.* Riproduzione fotomeccanica in “Motor Italia”, n. 12, dicembre 1927, p. 30 (a corredo dell’articolo di Edoardo Persico).

In entrambi i casi, in una forma di controllo meditato dell’atto fotografico volta a plasmare un’immagine moderna della modernità, la ricerca di Bricarelli si orienta verso uno studio calibrato del fenomeno luminoso tra gli spazi interni ed esterni della struttura, sezionando l’immagine in parti contrastate di luci e ombre. Lo fa, oltretutto, adoperando un espediente visivo di meta-inquadratura simile a quello che incornicia l’avviluppamento prospettico della rampa elicoidale, e che dunque si costituisce come un elemento ricorrente attraverso il quale progettare il “disegno” fotografico, oltre che per misurarsi con “un senso d’imponenza quasi opprimente” che si prova nel percepire i piani dimensionali di quel colosso industriale in un “echeggiare da tutte le pareti dell’acuto stridio delle macchine in moto incessante”¹⁹⁷.

Se da una parte le fotografie di Bricarelli per “Motor Italia” hanno, nel fascicolo di dicembre del 1927, la funzione di costituire l’apparato illustrativo e la documentazione visiva dell’articolo di Persico sulle conquiste moderne dell’industria automobilistica, dall’altra esse invitano a riflettere sulle modalità in cui il loro autore si fa interprete di quel soggetto moderno attraverso un linguaggio altrettanto significativamente nuovo. Negli spazi del Lingotto, in tal senso, Bricarelli può esercitare il proprio sguardo sulla modernità attraverso uno dei suoi

¹⁹⁷ *Ibidem* (dalla didascalia della fotografia).

simboli più iconici, mettendo in pratica le proprie competenze tecniche sulla fotografia, ma anche le proprie intuizioni creative. Queste fotografie, inoltre, consentono di ripensare i significati stessi dell'immagine fotografica nella dialettica tra documento e oggetto estetico, che qui si risolve in una rasserenata riconciliazione. È forse per questo motivo, dopo tutto, che la fotografia della rampa FIAT è stata così ampiamente apprezzata e diffusa sia nel periodo in esame che in seguito. Essa sprigiona quel grado di ambiguità visiva che la colloca nel territorio sperimentale e creativo della Nuova visione: problematizza i rapporti spaziali e dimensionali, ridefinisce il punto di vista e apre a inedite possibilità visive in cui, lo scrive giustamente Boggeri, “quel nuovo spirito di ricerca, quel rispetto delle leggi fondamentali della fotografia, quell'equilibrio fra concetto e estetica, tra l'eleganza del particolare e la serietà della composizione, creano un vero modello di questa scuola”¹⁹⁸. Da ultimo, essa contribuisce certamente, e già nella seconda metà degli anni Venti, a collocare il suo autore tra i più raffinati interpreti del modernismo europeo, ma anche tra i maggiori protagonisti di una fotografia italiana moderna capace di tradurre i problemi visivi della contemporaneità.

3.4. La sintesi

La centralità del *Commento* di Boggeri del 1929 per una definizione di modernismo italiano si riflette anche nel tentativo di inscrivere la fotografia moderna in quel principio che egli chiama, facendo riferimento a *Vasi* di Achille Bologna, “fotografia elementare”, che “deve rimanere alla base di ogni progresso avvenire”¹⁹⁹. L'autore solleva, dunque, il problema della sintesi come aspetto di una ricerca fotografica che intende restituire i caratteri essenziali di un soggetto, procedendo a un'operazione di semplificazione della rappresentazione che diventa più diretta e pura, in relazione alla consapevolezza della specificità del *medium* come principio linguistico.

Nel 1927, il critico d'arte Marziano Bernardi, che firma il *Commento* per l'annuario di quell'anno di “Luci ed ombre”, pur volendosi in parte svincolare dalla rigida tassonomia per generi che caratterizza quella tipologia di testi, mettendone in luce l'opacità nella definizione del valore artistico delle tavole fotografiche, ricorre al termine “sintetico” per raggruppare alcuni lavori “che per noi meglio rappresentano lo spirito [...] schematico, semplificatore della fotografia nuova [...]. [Sono] i saggi – tutti di dilettanti – che a parer nostro più eloquentemente

¹⁹⁸ *Boggeri 1929c, p. 16.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

palesano tale spirito novatore”²⁰⁰. Le fotografie in questione sono, nello specifico: *Giorno di bucato* di Giulio Corinaldi (tav. IV), *L’ultima carezza del sole* di Carlo Baravalle (tav. IX), *Sosta* di Alberto Barbieri (tav. XI), *Fiori e frutta* di Francesco Agosti (tav. XIV) e *Corsa al trotto* di Giovanni Talkner (tav. XX). Tuttavia, Bernardi ricorre a questa categoria estetica del “sintetico” anche nel commento all’annuario dell’anno successivo. Sempre nel tentativo di ridiscutere e problematizzare il metodo di classificazione delle fotografie per generi mutuato dalla tradizione pittorica, dentro il quale risulta comunque inevitabilmente imbrigliato (con essi, spiega infatti, “naturalmente, non se ne definisce il valore artistico; si indica semplicemente un complesso di gusti e di tendenze”²⁰¹), il critico riserva uno spazio a cinque autori che “chiamerei volentieri dei sintetisti”. E prosegue, con una dose di giusta precauzione, ma con una velata ritrosia nei confronti di un gusto ancora affettato e sentimentale:

Giungiamo con essi a un limite di semplificazione che sarebbe forse pericoloso varcare se non per passare risolutamente alla natura morta, allo studio del particolare [...]. Ed ecco altresì bandita ogni preoccupazione di pittoresco, di descrizione, di rappresentazione d’insieme: non intere pagine di romanzo, ma attimi e frasi; un tocco, un accenno, non altro. Tutto per questi sintetisti, può diventar degno d’interesse. È il tramonto del concetto romantico dell’arte e della vita²⁰².

Bernardi propone dunque di pensare alla strategia della sintesi partendo, sul piano metaforico, da un’idea di fotografia come fosse un testo visivo, in cui al principio della descrizione, che presuppone una restituzione mimetica di aspetti e qualità di un soggetto, si contrapponga quello dell’annotazione e dell’appunto, predisponendosi con curiosità nel cogliere i dettagli della realtà quotidiana. Tra le cinque fotografie che il critico individua stavolta come esemplificative, ed effettivamente di un certo gusto moderno, vi sono *Pomeriggio estivo* di Mario Cocceani (tav. VI), che riprende un carretto che passa sulla strada fotografato dall’alto e da un punto di vista laterale, con una resa studiata dei contrasti luministici; *Verso il sole* di Vittorio Ambrosio (tav. XXV), in cui l’autore adotta il medesimo punto di vista per fotografare una barchetta che attraversa uno specchio d’acqua; e *Costruire* di

²⁰⁰ Marziano Bernardi, *Commento*, in “Luci ed ombre”, 1927, p. 18.

²⁰¹ Ivi, p. 12. E più avanti, facendo riferimento all’inefficacia di quel metodo nel categorizzare immagini fotografiche in tal senso maggiormente ambigue: “Come tutte le volte che si procede per classificazioni e ci si trova poi d’improvviso di fronte a casi che si ribellano a lasciarsi docilmente imprigionare negli schemi, ecco qui alcuni saggi che stanno a sé, interessanti appunto per la loro indipendenza” (Ivi, p. 15).

²⁰² Ivi, p. 14.

Italo Bertoglio (tav. XXXIV), che coglie “un cantiere da costruzioni con al centro un carrello e una figurina d’uomo appena accennata contro il cielo”²⁰³.

Di particolare interesse poi, all’interno dello stesso gruppo, sono nuovamente due fotografie di Stefano Bricarelli e Achille Bologna, ovvero rispettivamente *Sulla spiaggia* (tav. VII) e *Il gigante ferito* (tav. XV), che restituiscono visivamente le considerazioni fatte da Bernardi (**cat. 7a-b**). Da una parte, esse rimandano a un’idea di “sintetismo” come processo di semplificazione e riduzione, con immagini che si risolvono nella resa ponderata dei rapporti lineari e volumetrici tra figure e forme nello spazio, ovvero in termini esclusivamente compositivi. Dall’altra colgono, come scrive Bernardi, l’“attimo” di un momento quotidiano (di svago o di lavoro) tramite una precisa operazione di taglio. Lo si vede soprattutto nella fotografia di Bricarelli, che nel margine inferiore taglia parzialmente le gambe della donna in costume all’altezza degli stinchi e la banderuola sull’angolo opposto: qui il taglio assume sia funzione descrittiva, restringendo lo sguardo di chi osserva su un dettaglio, un gesto concluso delle braccia, sia funzione narrativa, dilatando al contrario il testo visivo nello spazio immaginativo che si situa oltre la cornice fotografica. Sarà lo stesso Bologna, d’altra parte, a spiegare le potenzialità del taglio nel suo volume *Come si fotografa oggi* del 1935, in cui sottolinea come questa operazione “non ha solamente per scopo di eliminare semplicemente dei bordi irregolari. Essa essenzialmente deve tendere a completare la composizione del quadro”²⁰⁴. E poi, in merito alla possibilità di adoperare il taglio per “sfrondare” la stampa e risignificarla rispetto alla ripresa originale sul negativo, affermando altresì il valore del dettaglio e delle possibilità ermeneutiche della fotografia come deposito di segni: “Si direbbe che tutto l’interesse dapprima disperso, sia venuto concentrandosi man mano che riducevasi la superficie. Succede poi qualche volta che una fotografia, a prima vista senza interesse, acquisti per la rivelazione di un semplice particolare un inaspettato e sorprendente pregio artistico”²⁰⁵.

Queste fotografie di Bricarelli e Bologna mettono in evidenza, inoltre, un interesse per la verifica dei rapporti dimensionali e relazionali tra la figura umana – piccola per dimensioni, come emerge soprattutto in *Il gigante ferito*, o prossima ai margini dell’inquadratura – e lo spazio che la accoglie, individuando una modalità compositiva piuttosto ricorrente nella fotografia nazionale e internazionale degli anni in esame (**cat. passim**) e in Italia almeno fino ai primi anni Cinquanta. Sulle riviste nostrane, un esempio pare già rintracciarsi in una fotografia dello stesso Bricarelli dal titolo *Torno, Lago di Como*, pubblicata nel 1921 nell’“Annuario della

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ A. Bologna, *Come si fotografa oggi*, cit., p. 33.

²⁰⁵ Ivi, pp. 33-34.

fotografia artistica”²⁰⁶. Qui una donna, che occupa l’angolo inferiore a sinistra dell’inquadratura insieme a una cesta da bucato, è inginocchiata sul bordo della piattaforma di pietra che si affaccia sul lago, il cui specchio d’acqua si estende per quasi tutta la superficie fotografica, lasciando intravedere degli edifici sullo sfondo²⁰⁷. Il rapporto tra figura umana e spazio si traduce, dunque, in una forma di controllo compositivo della scena che Guido Pellegrini rintraccia, ad esempio, anche in una fotografia molto più tarda come *Tre donne* dell’autore milanese Enrico Giovanelli, pubblicata nel gennaio 1938 su “Il Risorgimento grafico” (**cat. 101b**), che così commenta: “«Tre donne» son passate sotto gli occhi di Giovanelli, rasente una fontana; il fatto in sé è di trascurabile rilievo; ma esteticamente è ben altra cosa!... Vedete come, dall’alto, le tre figurette e l’ombra dinanzi a loro, presso il grande anello armonico della fontana, acquistino un senso di contrasto decorativo che meritava di esser fissato”²⁰⁸.

Nelle fotografie di un protagonista del modernismo italiano come Federico Vender, attivo a partire degli anni Trenta, questa modalità compositiva viene poi elaborata soprattutto nel confronto con il soggetto architettonico, che gli offre, come ha giustamente sottolineato Angelo Maggi: “innumerevoli possibilità espressive. A volte l’immagine è in se stessa architettonica. È costruzione fatta con la luce nel senso più puro e formale”²⁰⁹. Questa idea dell’immagine

²⁰⁶ Tav. XIX. Il periodico viene edito da “Il Corriere fotografico” dal 1920 al 1922-23, per poi cessare le pubblicazioni con l’uscita di “Luci ed ombre”.

²⁰⁷ Anche la fotografia di Bricarelli *Legna* (**cat. 120**), in cui l’autore adotta un simile espediente compositivo e che ci è nota attraverso le pubblicazioni degli anni Trenta in almeno due versioni leggermente diverse (e in alcuni casi con titolo differente), risale verosimilmente al decennio precedente. Nel volume a cura di Pierangelo Cavanna, un’altra fotografia quasi identica appartenente alla stessa serie viene datata “1923 (1925)”. Cfr. P. Cavanna (a cura di), *Stefano Bricarelli. Fotografie*, cit., p. 90. In realtà, la stampa conservata nell’archivio Bricarelli (inv. A33/11) da cui è tratta la riproduzione pubblicata nel catalogo del 2005 è datata sul *verso*, con un’iscrizione a penna su etichetta, 1928. In un elenco manoscritto redatto da Bricarelli dal titolo *Photography*, conservato all’interno di un album di fotografie assemblato dall’autore con alcune riproduzioni dei suoi lavori, compare però effettivamente la data 1923 (inv. A14, p. 3), ma potrebbe trattarsi di un errore dovuto alla compilazione del documento a distanza di qualche anno. Sembra infatti più verosimile, per la tipologia stessa del soggetto e della composizione, datare la fotografia in questione alla fine degli anni Venti.

²⁰⁸ Guido Pellegrini, *La VII mostra sociale del Circolo Fotografico Milanese*, in “Il Risorgimento grafico”, n. 1, gennaio 1938, p. 25.

²⁰⁹ Angelo Maggi (a cura di), *Architetture senza architetti. L’idea di spazio nelle fotografie di Federico Vender*, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Soprintendenza per i Beni Storico-artistici, 2006, pp. 13-14. Sulla vasta opera del fotografo, attivo in vari ambiti fino agli Cinquanta, si veda anche: Italo Zannier, *Federico Vender. Un maestro della scuola mediterranea*, in “Fotologia”, n. 12, 1990, pp. 49-59; Floriano Menapace (a cura di), *Federico Vender. Gli esordi: 1930-1937*, Provincia Autonoma di Trento-Comune di Arco, Grafica, 2003. Per la

fotografica come progetto che, sempre per Maggi, Vender riassume nei suoi “paesaggi di linee”²¹⁰, si associa a un interesse per “qualsiasi edificio, antico o moderno [del quale] durante il processo di selezione, percepisce il rapporto tra immagine e realtà visiva determinato dalle condizioni di luce fuori dall’ordinario oppure dalle parti dell’edificio o dei particolari”²¹¹. Ne è un esempio significativo una fotografia come *In Camogli*, pubblicata per la prima volta su “Galleria” nell’ottobre 1934, in cui, attraverso un forte intervento di taglio rispetto alla ripresa originale che costituisce un tratto caratteristico della poetica di Vender²¹², l’architettura diviene una concrezione volumetrica di masse, misurata e definita dalla presenza di un gruppo di piccole figure collocate verso il margine destro del quadro fotografico²¹³ (**cat. 115b**). La figura umana diviene, in tal senso, il perno strutturale attorno al quale costruire e articolare la composizione, ma anche l’elemento che arricchisce o spezza la continuità geometrica degli elementi nella scena, restituendo compiutamente un’idea di spazio. Un simile linguaggio sembra poi trovare un riferimento anche nel cinema sperimentale di quegli anni, come mostrano ad esempio alcuni dei fotogrammi scelti per illustrare, come tavole fuori testo, il volume del regista e sceneggiatore Domenico Paolella uscito nel 1937 e dedicato al tema²¹⁴,

scheda completa dei materiali documentari e fotografici del fondo Vender, conservato all’Archivio fotografico storico della Soprintendenza per i Beni Storico-artistici della Provincia autonoma di Trento, si rimanda a: Katia Malatesta (a cura di), *Sul set. Fotoromanzi, genere e moda nell’archivio di Federico Vender*, catalogo della mostra (Trento, Palazzo delle Albere, 2017), Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni culturali, 2017, p. 15. Il fondo conserva anche una serie di volumi fotografici appartenuti all’autore, soprattutto degli anni Quaranta e Cinquanta. Per i decenni precedenti si segnala, però, la presenza di una copia di Leni Riefenstahl, *Schönheit im olympischen Kampf*, Berlin, Deutschen Verlag, 1937 e del libro *Foto-auge* di Franz Roh e Jan Tschichold (1929). In quest’ultimo caso, alcuni passaggi dell’introduzione di Roh nella traduzione in francese sono segnati a matita.

²¹⁰ A. Maggi, *Architetture senza architetti*, cit., p. 18.

²¹¹ Ivi, p. 14.

²¹² A questo tema è soprattutto dedicato il volume a cura di Maggi, che si costruisce su una serie di confronti fra i negativi originali e le relative stampe di Vender, con la volontà di mettere in luce la complessità del processo creativo dell’autore. Per la fotografia citata, cfr. in particolare pp. 200-201.

²¹³ Nell’annuario inglese “The Year’s Photography” del 1939-40 è stata rintracciata una fotografia del torinese Ugo Pasteris, intitolata *Old Walls*, dal soggetto e dal taglio identici a quelli dell’immagine di Vender, ripresa dalla medesima distanza e dallo stesso punto di vista (al gruppo di uomini si sostituisce, però, una coppia di figure sedute sullo stesso muretto). In mancanza della datazione del negativo originale e senza ulteriori informazioni in merito, possiamo dunque ipotizzare che quello di Pasteris possa essere stato un omaggio all’autore milanese, essendosi trovato nello stesso posto e avendo ben in mente la fotografia di Vender pubblicata sulle riviste.

²¹⁴ Cfr. Domenico Paolella, *Cinema sperimentale*, Napoli, Casa Editrice Moderna, 1937. Paolella ne individua l’inizio nel “periodo pre-Guf”, con una fecondazione dal 1931 al 1933 e una nascita come “generale movimento”

che richiamano un medesimo interesse per i rapporti lineari tra figure e spazio – figure e soggetto architettonico – risolti nella struttura formale dell'inquadratura (**figg. 44-45**).



Figg. 44-45. Due fotogrammi dai film *Clima puro* di Ugo Saitta (1934) e *La nave* di Giovanni Paolucci (1935).
In Domenico Paolella, *Cinema sperimentale*, Napoli, Casa Editrice Moderna, 1937 (tavole fuori testo).

Anche la fotografia di Cesare Giulio dal titolo *Palestra bianca* (**cat. 42b**), esposta tra maggio e giugno 1937 al *Quinto Salone internazionale di fotografia artistica* di Torino e pubblicata su “Galleria” nel gennaio 1938, rappresenta un’emblematica rielaborazione di questo genere di ricerche. Il punto di vista fortemente rialzato consente all’autore di trattare la superficie fotografica, dai toni chiari dati dal bianco della distesa nevosa che campisce l’intera immagine, in un senso quasi astratto, trasformandola in un rettangolo inciso di segni, solchi e striature lasciate da un passaggio umano rapido e disordinato; uno spazio di puro e assoluto grafismo privo di plasticità prospettica. Resta la figurina di una persona ferma sugli sci, “piccola piccola, ma sufficiente per interessare la nostra attenzione”, che nella lettura del fotografo Luigi Andreis rappresenta “la chiave di volta della composizione”²¹⁵. In rapporto a questo genere di sperimentazioni visive “bianco su bianco” (**cat. 61a-b**), presenti, con o senza la figura umana, anche nella coeva produzione europea²¹⁶, Pierangelo Cavanna nota giustamente che: “non potendo operare contro la natura referenziale di traccia della fotografia, non potendo rinnegare la sua necessità documentaria, molti autori sembravano dunque volgersi

nel 1934, rintracciando in un film come *Arcobaleno* di Pietro Francisci, una storia ambientata nell’ambiente operaio, la piena manifestazione di questo indirizzo (Ivi, pp. 40-50).

²¹⁵ Luigi Andreis, *Un commento di Luigi Andreis alle tavole di questo numero*, in “Galleria”, n. 1, gennaio 1938, p. 11.

²¹⁶ Si veda, a solo titolo di esempio: Helene Clodi-Titze (Austria), *Piste*, in “Galleria”, n. 2, febbraio 1936, tav. 23; J. Gaberell (Svizzera), *Neve farina*, in “Il Corriere fotografico”, n. 1, gennaio 1933, tavola fuori testo (prima anche in “Motor Italia”, n. 12, dicembre 1932, p. 47).

verso qualcosa che potremmo definire uno ‘zero del significato’, riducendo il peso narrativo del contenuto referenziale a favore di una crescita dell’autonomia del significante, della forma”²¹⁷. Cavanna, che fa altresì riferimento allo “zero delle forme” proprio della pittura suprematista²¹⁸, individua nella materia opaca del bianco fotografico sperimentato soprattutto con le superfici innestate uno spazio di risignificazione della visione, che potenzia il valore del documento fotografico a favore di un suo riconoscimento come puro oggetto estetico.

Nei primi anni Trenta, il problema della sintesi viene affrontato anche da un autore come Mario Bellavista, soprattutto nel primo, e fondamentale, dei *Concetti per fotografi moderni* che aveva aperto la rubrica pubblicata su “Galleria” a partire dal gennaio 1934:

Fate la sintesi e non l’analisi dei soggetti da riprodurre. È più intelligente, più abile, più moderno. Più intelligente perché la sintesi richiede maggior finezza di concezione e realizzazione. Più abile perché impone di comporre un’immagine con il minimo di elementi estetici. Più moderno perché l’evidenza, l’analisi, la «geografia» dell’immagine sono state fatte e ripetute alla scoperta della fotografia fino a ieri. Ed è ora di cambiare sistema²¹⁹.

Per Bellavista la sintesi è dunque riduzione, ma anche una modalità compositiva delle forme da intendersi più problematicamente come “singoli elementi estetici”, determinando dunque il valore preliminarmente artistico di questa operazione. Ancora, la sintesi è metodo ed esercizio visivo; una topografia dell’immagine invece che una “geografia” – se intendiamo questo termine usato dall’autore in senso descrittivo –, che funga da strumento di rappresentazione e misurazione grafica e geometrica della realtà, “con la consequenziale riduzione del particolarismo analitico al minimo indispensabile per rendere l’idea voluta”²²⁰. Il principio sintetico, dunque, volendo superare le analisi lenticolari dei soggetti, difende in senso moderno l’autonomia del linguaggio fotografico di “esprimere ‘molto’ con immagini di pochi segni, al fine di conseguire efficacia espressionistica”²²¹. Nella storia della fotografia, su questa linea

²¹⁷ Pierangelo Cavanna (a cura di), *Bianco su bianco. Percorsi della fotografia italiana dagli anni Venti agli anni Cinquanta*, catalogo della mostra (Aosta, Centro Saint-Bénin, 2005), Firenze, Alinari, 2005, p. 9.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ *Bellavista 1934-1936, concetto 1. Il passaggio viene riportato anche nel testo della conferenza tenuta dall’autore al Corso superiore di cultura fotografica della Società Fotografica Subalpina, di cui è interessante segnalare la parte iniziale, che viene in parte riformulata come segue: “Un mezzo di espressione squisitamente moderna è la sintesi delle immagini al confronto della classica analisi dettagliata” (*Bellavista 1935, p. 6).

²²⁰ Mario Bellavista, *Reazione alle vecchie idee*, in “Il Corriere fotografico”, n. 4, aprile 1936, p. 93.

²²¹ *Bellavista 1934-1936, concetto 1. Con la locuzione “efficacia espressionistica”, Bellavista intende qui riferirsi, appunto, a ciò che riguarda propriamente l’espressione fotografica.

interpretativa si era già certamente affermato un autore come Alfred Stieglitz, che nel 1905 scriveva sul tema *Simplicity in Composition* osservando come “the problem that is presented is practically one of elimination. To include all that is necessary for the elucidation of the composition, and to exclude *everything* that is unessential to a clear statement of the dominant underlying idea”²²². Pur non fornendo nel contributo esempi specifici tra i suoi lavori, egli avvertiva però di fare attenzione a non associare questa modalità interpretativa a un’opera come la sua *The Hand of Man* (1902), un paesaggio ferroviario occupato in primo piano dall’intreccio lineare dei binari sui quali avanza un treno a vapore: “As the lines of composition in this picture are anything but simple, I have come to the conclusion that the average person confounds simplicity and directness of subject with the totally different quality of simplicity in composition”²²³. Se, dunque, la sintesi è già nella palette dei pittorialisti, è solamente nel modernismo che si inizia una riflessione su questo concetto in termini formali e geometrici.

Nel repertorio di Bellavista, un chiaro esempio dell’idea di sintesi da egli espressa può essere rappresentato da un’opera come *Betulla* (**cat. 30, fig. 46**), pubblicata sempre nel 1934 su “Il Corriere fotografico” tra una serie di tavole fuori testo dedicate esclusivamente al genere naturalistico (cfr. **cat. 130a**). Si tratta di una composizione sintetica, in cui un tronco d’albero si allunga da un bordo all’altro del quadro fotografico tagliato dalle estremità dell’inquadratura, dividendo verticalmente l’immagine in due sezioni simmetriche. Nel 1935, una fotografia molto simile verrà pubblicata nel modernissimo annuario “Photographie” dal fotografo francese Pierre Boucher, che riprende il tronco da un punto di vista poco più ribassato, sbilanciando la simmetria costruita da Bellavista leggermente verso destra e lasciando spazio a una vegetazione più fitta (**fig. 47**). A confronto, l’opera dell’autore torinese, che fa perno su una certa ambiguità prospettica, appare però decisamente più asciutta e ‘sfrondata’, per riprendere il termine che Achille Bologna riferisce, più nello specifico, all’operazione di taglio²²⁴. Come sottolinea il critico Alberto Rossi, “essa è “realizat[a] con lodevole discrezione per lasciare al soggetto tutta la sua autenticità ottica sopprimendo solo la crudezza dei particolari e concentrando l’attenzione sulla giovanile, delicata epidermide del tronco, lanciato verso l’azzurro”²²⁵.

²²² Alfred Stieglitz, *Simplicity in Composition*, in Richard Whelan (a cura di), *Stieglitz on Photography. His selected essays and notes*, New York, Aperture, 2000, p. 183 (ed. orig. in *The Modern Way in Picture Making*, Rochester, New York, Eastman Kodak Co., 1905, pp. 161-164).

²²³ Ivi, p. 184.

²²⁴ A. Bologna, *Come si fotografa oggi*, cit., p. 34.

²²⁵ Alberto Rossi, *Le nostre illustrazioni*, in “Il Corriere fotografico”, n. 5, maggio 1934, p. 256.

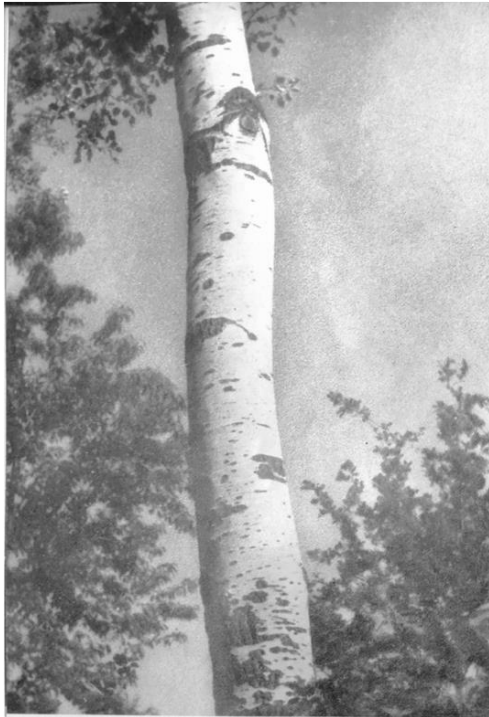


Fig. 46. Mario Bellavista, *Betulla*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 5, maggio 1934, s.p. (tavola fuori testo).

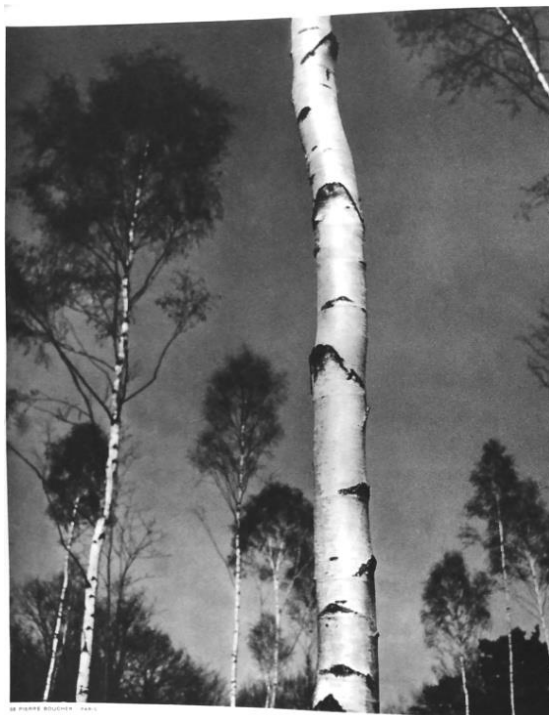


Fig. 47. Pierre Boucher (Paris), senza titolo. Riproduzione fotomeccanica in “Photographie” (Art et métiers graphiques), 1935, tav. 58.

È poi nel *Concetto* n. 39, pubblicato su “Galleria” nel settembre 1936, che Bellavista propone di inserire il “sintetismo” tra i principali caratteri e orientamenti della nuova fotografia, nella “spasmodica ricerca di riverberare in modo sempre più vivo e verace la bellezza dell’epoca presente”. Tra gli altri, individua anche: la “libertà assoluta del soggetto (liberazione dall’assillo del soggetto convenzionale [...])”; la “libertà assoluta nella maniera di ritrarre il

soggetto (liberazione dalle tradizionali obbligatorie regole di prospettiva); la “libertà assoluta nell’interpretazione personale” e l’“apologia del moto quale nuova bellezza ([...] riferibil[e] al dinamismo di cui si alimenta il nostro tempo)”²²⁶. Se il processo di sintesi può essere inteso come una forma artistica di “liberazione” dell’immagine dai principi che fino a quel momento ne avevano determinato la definizione e la funzione estetica, il linguaggio moderno diviene lo strumento per risignificare l’atto fotografico sul piano della contravvenzione e della riscrittura delle regole. In tal senso, la modernità rappresenta, dal canto suo, un campo sperimentale di legittima e assoluta libertà di interpretazione e la fotografia il *medium* per tradurre in rapporti plastici questa autonomia nel “dinamismo di cui si alimenta il nostro tempo”²²⁷.

Negli anni Trenta, questa immagine di “libertà” sembra tradursi efficacemente in una serie di fotografie che mostrano figure che si lanciano generalmente da un trampolino per un tuffo: i corpi di piccole dimensioni, e ripresi talvolta in scorcio, si stagliano come pure forme autonome (si pensi anche al celebre *Tuffatore* di Aleksandr Rodchenko del 1932) in un cielo limpido o poco annuvolato che occupa la quasi totalità del quadro fotografico, privandoci della visione di un punto di atterraggio sicuro (**cat. 81a-b, fig. 48**). Nel periodo in esame, l’iconografia del tuffo, sport olimpico dal 1904, è comunque piuttosto diffusa e può variare con la presenza di attrezzature ginniche come il trapezio. Alcuni casi esemplificativi, ma certamente non esaustivi fra i molti che possono rintracciarsi sulle riviste, sono le fotografie dell’autore trentino Enrico Pedrotti *Dal trampolino* e *Volo librato (Istantanee estive)*, pubblicate su “Note fotografiche Agfa” nel luglio 1936; o un’immagine come *Al trapezio* dell’americana Florence B. Kemmler, che il critico Comirias De Albroit giudica nel numero di settembre 1932 de “Il Corriere fotografico”, in cui compare, come un “virtuosismo di fotografia istantanea [...] accoppiato ad un’armonica inquadratura del soggetto sul gran vuoto della lastra fotografica”²²⁸. In un articolo rintracciato su “Galleria” nel febbraio 1935 vengono poi fornite delle istruzioni per la ripresa fotografica di alcuni sport tra cui, in particolare, proprio il tuffo dal trampolino: “Le migliori fotografie si ottengono allorchè il saltatore ha già spiccato il suo volo ed è fuori dal trampolino [...]. Il punto di ripresa deve essere scelto con perspicacia: abbastanza alto ma sempre in modo che spicchino nel cielo soltanto l’uomo e la pedana”²²⁹.

²²⁶ *Bellavista 1934-1936, concetto 39.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ Comirias De Albroit, *Le nostre illustrazioni*, in “Il Corriere fotografico”, n. 9, settembre 1932, p. 481. La fotografia di Kemmler compare prima anche in “Natura”, n. 1, gennaio 1931, p. 60 e “The Year’s Photography”, 1929-30, tav. XVIII.

²²⁹ Redazionale, *Fotografia sportiva*, in “Galleria”, n. 2, febbraio 1935, p. 13.



Fig. 48: Aurel Abramovici, *Grotesksprung / Der Schatten des Springers*.
Riproduzione fotomeccanica in “Das Deutsche Lichtbild”, 1934, pp. 84-85.

Questa tipologia di immagini celebrative del moto si riconosce, da un lato, in quel genere di fotografia sportiva che si afferma con evidenza soprattutto negli anni di più intensa attività propagandistica del regime (**cat. 83b**), anche per quel che riguarda il tema degli sport invernali²³⁰; si pensi ancora a un autore come il tedesco Paul Wolff, di cui in Italia sono certamente noti i libri fotografici *Skikamerad Toni*, un resoconto dei più bei momenti di vacanza tra amici sulla neve, e *Olimpiadi*, consacrato invece ai giochi di quell'anno, pubblicati entrambi nel 1936²³¹. Già nel suo *Commento* a “Luci ed ombre” del 1929, Antonio Boggeri si riferiva, inoltre, alla fotografia sportiva in relazione al concetto di rappresentazione del corpo, da tradurre nella più viva plasticità delle sue forme: “Chi di noi non ha goduto di un corpo d'atleta in azione? Possiamo pensare a tutte le forme di atletica senza vederne, sempre nitidamente, le plastiche realizzazioni dei suoi allievi? Si può dunque dire che per un obbiettivo investigatore non vi siano più vasti orizzonti sui quali spaziare. E le palestre dovrebbero avere

²³⁰ Cfr., solo per fare pochi esempi: Federico Ferrero, *La fotografia sportiva*, in “Il Corriere fotografico”, n. 5, maggio 1933, pp. 258-260; Redazionale, “*Fotografie di neve e di sports invernali*”. *L'esito del I Concorso trimestrale 1935 del “Corriere Fotografico”*, in “Il Corriere fotografico”, n. 4, aprile 1935, p. 100.

²³¹ Cfr. Paul Wolff, *Skikamerad Toni*, Frankfurt am Main, H. Bechhold, 1936 e, nella pubblicazione italiana, Paul Wolff, *Olimpiadi 1936* (con un rapporto sportivo di Bruno Roghi), Milano, Bompiani, 1936.

tutte il loro fotografo”²³². Dall’altro lato, le fotografie dei tuffi o dei lanci ci invitano a essere esaminate anche su un piano metaforico. Nel riformulare le regole della prospettiva in una nuova cornice linguistica, il salto verso i bordi del quadro fotografico è una prova acrobatica che sfida i limiti della visione tradizionale per esplorare nuove possibilità apparentemente invisibili; ma è anche un “moderno inno alla vita”, così come dal titolo della fotografia che Emanuele Ponti pubblica nel 1934²³³, che celebra lo spirito di un’epoca cercandone una forma di libertà quantomeno nello spazio dell’immagine.

3.4.1. “Un tocco, un accenno, non altro”

L’interesse di Marziano Bernardi verso il concetto di “sintetismo” in cui possa riconoscersi la ricerca di alcuni autori italiani moderni si evince, parallelamente ai contributi su “Luci ed ombre” esaminati sopra, anche in un altro commento pubblicato dall’autore su “Il Corriere fotografico”, stavolta in merito al *Secondo Salon italiano d’arte fotografica internazionale* tenutosi a Torino tra l’ottobre e il novembre del 1928. In tale contesto, egli iscrive questa “tendenza” a un ambito più ampio, che coinvolge anche gli altri linguaggi artistici:

Ed è il singolare e significativo uniformarsi della fotografia (specie la fotografia dei giovani) a quella tendenza verso la sintesi, l’unità, la semplificazione, la linearità, la regola, onde – dall’architettura alla pittura, dalla decorazione alla scultura e direi quasi alla poesia – sembra oggi improntarsi l’arte tutta quanta²³⁴.

²³² *Boggeri 1929c, pp. 13-14.

²³³ In “Luci ed ombre” 1934 (tav. 50) la fotografia ha invece il titolo *Sul trampolino*.

²³⁴ Marziano Bernardi, *L’arte della fotografia al “Salon”*, in “Il Corriere fotografico”, n. 10, ottobre 1928, p. 642. Prosegue poi Bernardi, non nascondendo in alcuni passaggi una posizione critica legata più propriamente all’ambito pittorico, ma difendendo la specificità del *medium* fotografico e del suo linguaggio: “Come altra volta e in altro luogo scrivevamo, oggi lo spirito romantico [...] è bandito anche dalla fotografia artistica [...]. Allora tanto il «quadro» quanto il «pittresco» agreste e folkloristico vengono relegati fra i ricordi di un periodo superato, e sempre più ci si specializza nello studio di un particolare che in natura passa facilmente inavvertito, perché poco o nulla dice, che in pittura sarebbe inespessivo se non inutile nell’economia generale di una tela, e che invece, riprodotto sulla carta da stampa, fa «motivo», è piacevole ed eloquente, suscita immagini vaghe e lontane con il suo ristretto campo visivo, ed egregiamente infine si presta ad esprimere giochi di chiaroscuro e di tonalità, uniche esperienze coloristiche per ora concesse alla fotografia. Questa cioè [...] trova un suo sbocco e un suo genere a sé, si individualizza, diviene arte da considerarsi senza bisogno di raffronti o richiami” (*Ibidem*).

Se la modernità si definisce come un principio unificatore della teoria estetica, il concetto di sintesi, come spiega Elena Pontiggia, era del resto fra i più diffusi nelle riflessioni artistiche degli anni Venti nel clima del “Ritorno all’ordine”, il cui “disegno sintetico [...] semplifica radicalmente forme e volumi. [...] Lo stile predominante è una sprezzatura che esalta le masse della composizione a scapito della minuziosità del disegno”²³⁵. Il concetto si evince, in effetti, anche nel catalogo del 1926 della I Mostra del Novecento italiano, il movimento pittorico fondato da Margherita Sarfatti, in cui si invoca “l’opera di revisione e di sintesi degli elementi analitici, minuti e spesso confusi, accumulati con paziente fervore dal secolo decimonono”²³⁶. Qui, un’opera come *La solitudine* di Mario Sironi trionfa nella composizione sintetica e monumentale di una figura femminile di profilo, assorta e rassegnata, con lo sfondo di un’architettura spoglia, fatta di volumi essenziali.

Nel fascicolo de “Il Corriere fotografico” in cui viene pubblicato il contributo di Bernardi, due delle tavole fuori testo scelte fra quelle presentate in mostra sono di autori giapponesi, maestri della “*poesia fotografata*” e “osservatori del vero”²³⁷, le cui opere si sostanziano nella sintesi compositiva di forme pure e geometriche: si tratta di *Al tramonto* di Kaye Shimojima e *Pezzi di carta* di H. Kira, entrambe presenti anche nel piccolo catalogo edito in occasione dell’evento espositivo²³⁸ (**figg. 49-50**). Nel commentare *Pezzi di carta* di H. Kira, Bernardi fa parallelamente riferimento anche a un lavoro esposto da Carlo Baravalle, che in quegli anni sperimentava similmente sulla composizione (cfr. **cat. 5b, 9a**), notando come “nel suo studio intitolato «Linee», [egli] riesce a comporre, con due muri nudi, due spioventi di letto e due

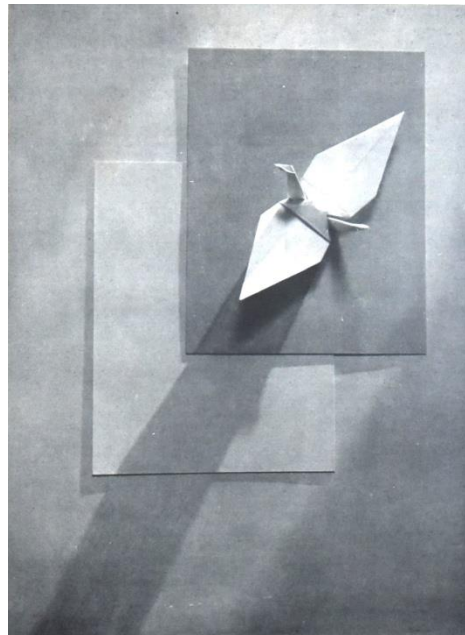
²³⁵ Elena Pontiggia, *Modernità e classicità. Il Ritorno all’ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni trenta*, Milano, Mondadori, 2008, p. 114.

²³⁶ *Catalogo della prima mostra del Novecento italiano* (Milano, Palazzo della Permanente, 1926), Milano, Arti grafiche Enrico Gualdoni, 1926.

²³⁷ Emilio Zanzi, *Fotografi di tutto il mondo a Torino*, in “Il Corriere fotografico”, n. 10, ottobre 1928, p. 647 (corsivo nell’originale).

²³⁸ Cfr. *Secondo “Salon” italiano d’arte fotografica internazionale*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo della Società promotrice delle belle arti, 1928), Torino, L. Rattero, 1928, s.p. Similmente agli altri cataloghi di esposizione di questi anni, il volumetto raccoglie sono una ristretta selezione di dodici fotografie tra le quasi quattrocento esposte in totale. Come specifica inoltre Emilio Zanzi, chiarendo il motivo per cui nelle didascalie delle fotografie si indichi la provenienza americana di questi autori, si tratta dei “giapponesi esuli in America, a Los Angeles o a New York” (E. Zanzi, *Fotografi di tutto il mondo a Torino*, cit., p. 647).

grondaie, un'armonia di toni assolutamente squisita, una viva geometria piena di intime suggestioni”²³⁹.



Figg. 49-50. Kaye Shimojima (Los Angeles), *Al tramonto* e H. Kira (Los Angeles), *Pezzi di carta*. Riproduzioni fotomeccaniche in “Il Corriere fotografico”, n. 10, 1928, s.p. (tavole fuori testo). Fotografie pubblicate anche in *Secondo “Salon” italiano d’arte fotografica internazionale*, catalogo della mostra, Torino, L. Rattero, 1928, s.p.

Anche il critico d’arte Emilio Zanzi, la cui analisi delle opere del *Salon* segue quella di Bernardi sulle pagine de “Il Corriere fotografico”, conferma, con un linguaggio fortemente legato all’ambito pittorico e coinvolgendo proprio alcuni artisti di Novecento, come “L’avv. Baravalle s’è convertito dal fluido impressionismo e dal macchiaiuolismo di qualche anno fa al novecentismo più severo. La sua parete potrebbe non sfigurare a Venezia, tra le opere di Sal[i]etti, di Sironi e di Dudreville”²⁴⁰. E parlando dell’opera *Linee*: “con tre pareti, con tre finestre e con tre tetti di un padiglione dell’Esposizione Baravalle ha costruito un quadro: esso esiste nei valori delle masse e nella gradazione di bianchi, di grigi, di bruni veduti e resi nel più giusto valore”²⁴¹. La lettura è condivisa anche da Italo Mario Angeloni, che commenta allo stesso modo il lavoro di Baravalle insieme a quello degli autori giapponesi, sottolineando per entrambi la capacità di governare tecnicamente la materia fotografica e al contempo di

²³⁹ M. Bernardi, *L’arte della fotografia al “Salon”*, cit., p. 642. La fotografia non è però fra quelle presenti nel catalogo del Salon o fra le tavole fuori testo che “Il Corriere fotografico” pubblica in quei mesi dell’evento torinese.

²⁴⁰ E. Zanzi, *Fotografi di tutto il mondo a Torino*, cit., p. 644.

²⁴¹ *Ibidem*.

ricercare, nella specificità del suo linguaggio, l'approdo a nuove modalità compositive tese allo studio formale dell'immagine:

Rimarco però subito un fenomeno che ritengo degno di considerazione: stiamo attraversando un periodo di prodigioso sviluppo tecnico: vedi lo svedese Lonnquist, il Kira di Los Angeles (c'è un gruppetto di giapponesi emigrati negli Stati Uniti); vedi il Drtikol di Praga, il Baravalle di Torino ed altri ancora nei quali appar evidentissima la sapienza dirò scientifica dei mezzi fotografici. Come presso tutte le Arti, qui siamo giunti ad un periodo di umanesimo in cui la forma soverchia la sostanza. Il vecchio e simpatico romanticismo muore anche in fotografia²⁴².

Nel 1932, sulle pagine prima di "Fotografia" e poi di "Domus", lo stesso Gio Ponti dedicherà un trafiletto di commento a un'opera dell'autore giapponese F. Y. Sato, pubblicata a corredo quasi a piena pagina. Si tratta di una visione geometrica di un ambiente disadorno, sezionato dal gioco di luci e ombre che si infrange nelle forme semplici e pure degli elementi della composizione: un ombrello di carta aperto sul pavimento in primo piano e delle sottili canne di bambù nello sfondo (fig. 51).

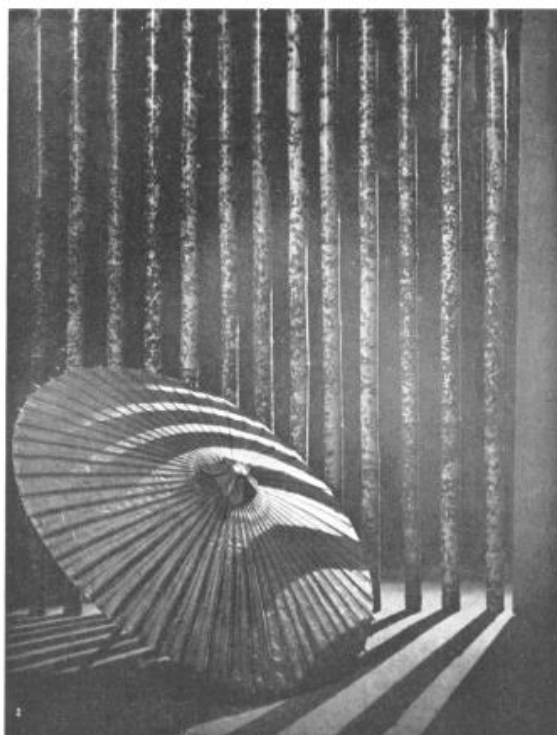


Fig. 51: F. Y. Sato, "Sukima no hikari". Riproduzione fotomeccanica in "Fotografia", n. 4, dicembre 1932, s.p.; poi in "Domus", n. 12, dicembre 1932, p. 753.

²⁴² Italo Mario Angeloni, *Volti e aspetti del mondo al II° Salon Italiano di Fotografia*, in "Il Corriere fotografico", n. 11, novembre 1928, p. 720. Sull'opera di Baravalle cfr. Emanuela Sesti, *Carlo Baravalle*, in "Fotologia", n. 9, maggio 1988, pp. 36-41.

Ponti mette l'accento sulla capacità della fotografia di significare una nuova visione delle cose attraverso il processo di ideazione dell'immagine, dando una propria definizione di perfezione nell'ambito dell'arte fotografica, che trova per il critico il massimo compimento proprio nella poetica degli autori giapponesi:

Non è il mezzo, è lo spirito che fa l'arte e che crea il "carattere" di una immagine. Il "mezzo" invece arricchisce l'artista di ulteriori possibilità per esprimere una cosa, o per esprimere quella che è la propria visione delle cose. Vedete i giapponesi, eccellenti fotografi, come caratterizzano anche con la fotografia, mezzo nuovo d'arte e d'espressione, la loro visione delle cose o la loro composizione della immagine.

Una immagine perfetta è quella che ha una suggestione ed una autorità per le quali siamo inconsciamente indotti ad imitarne la misura, gli spazi. In tal caso essa ha raggiunto perfettamente la propria espressione plastica. I giapponesi sanno creare con la fotografia delle immagini perfette²⁴³.

Quest'opera di Sato verrà pubblicata anche a corredo di un articolo di Guido Pellegrini per "Cinema" del giugno 1937, in cui l'autore si fa coinvolgere in maniera quasi lirica nella sua analisi apprezzandone soprattutto la composizione pura e il bilanciamento studiato dei rapporti luministici e tonali, che ne fanno un modello imprescindibile da cui trarre nutrimento e insegnamento visivo:

È nota la sottile sensibilità estetica dei giapponesi, dai quali ogni più semplice motivo della natura è adoperato per tradurre poeticamente in immagine una sensazione originale di poesia e di bellezza; in questo essi sono maestri inarrivabili e tutta la loro produzione artistica è improntata a questa visione pura e decorativa delle cose. La fotografia giapponese mantiene integra questa impronta: vedete questo «effetto» di Sato [...]; questi due elementi e la luce hanno creato un quadro così decorativamente significativo, che dà vera gioia estetica a guardarlo. Dite voi se si poteva con maggiore delicatezza pensarlo e posarlo: guardate quale gioco ingegnoso e pur naturale di linee e di curve si sprigiona e canta da quel raggio di luce; quali dettagli essa scopre nella sua carezza sopra le cose, quali particolari sveglia, scolpisce, disegna; e come tutto è semplice, intonato, luci ed ombre trasparenti, armonia di contrasti, vivacità di toni; è un piccolo capolavoro che il dilettante deve studiare nella sua tecnica e nella sua composizione²⁴⁴.

Le riflessioni di Pellegrini, d'altro canto, fanno eco a quanto si legge in un articoletto già pubblicato nel giugno 1932 su il "Bollettino" del Circolo Fotografico Milanese, associazione di

²⁴³ *Ponti 1932d. Nel febbraio 1933, "Domus" pubblica un'altra fotografia di Sato facendo anche riferimento alla provenienza dell'autore, ovvero San Francisco, California (cfr. Redazionale, *Espressioni fotografiche. Mare, reti, pesci, uccelli*, in "Domus", n. 2, febbraio 1933, p. 72).

²⁴⁴ Guido Pellegrini, *Immagini*, in "Cinema", n. 24, giugno 1937, p. 504.

cui il fotografo era presidente dal momento della sua fondazione due anni prima, che si riferiscono a una mostra allestita nella sede sociale con circa trentacinque lavori provenienti dal recente *Salon* fotografico di Tokio. Oltre al pregio e alla raffinatezza tecnica di quelle fotografie, che si aggiunge a quella estetica, il contributo (non firmato, ma probabilmente dello stesso Pellegrini) pone l'accento sull'eccezionale opportunità di imparare visivamente da quegli esempi:

Si può dire che le opere esposte fossero tutti dei piccoli capolavori; se i soggetti trattati erano su per giù i soliti di ogni scelta mostra fotografica, la composizione di essi, il taglio, la finezza estrema della riproduzione [...] faceva sì che la raccolta avesse un rilievo ed un'importanza specialissimi; cosicchè, lo studiare in ogni opera le intime ragioni che concorrevano a renderla degna di attenzione e di studio, era già un godimento insolito, a cui numerosissimi consoci si sono dedicati attardandosi nella sala sociale²⁴⁵.

Sebbene il testo sia privo di immagini a corredo, esso annuncia la pubblicazione “delle opere più significative, che compariranno in uno dei prossimi numeri di *Fotografia*”²⁴⁶, lasciando dunque presupporre che tra di esse sia incluso il lavoro di F. Y. Sato.

Nel suo commento per “Luci ed ombre” del 1928, e sempre in relazione al *Salon* di Torino dello stesso anno, Marziano Bernardi si riferiva alla fotografia giapponese anche in merito alla riconoscibilità di una “scuola”, che opera “secondo ben precise direttive”²⁴⁷. Un progetto identitario, cioè, che trova la sua attuazione nella cornice di un evento espositivo internazionale:

Per non riconoscere, ad esempio, l'esistenza di una “scuola” fotografica giapponese (scuola intesa non nel senso di insegnamento, ma di un gusto dominante, di una coerenza di intenti e di risultati, di una gara nel raggiungere l'ideale estetico caratteristico di una gente) bisognerebbe essere ciechi; e viceversa saltano all'occhio la mancanza, altrove, di una coscienza, di una fede nell'avvenire della fotografia artistica, e la svogliatezza – pure fra gente squisitamente sensibile – a primeggiare in questo genere di attività. Come alle altre arti, anche alla fotografia occorre quel substrato di lavoro, di sforzi, di ricerca ch'è un poco l'*humus* sul quale crescono e si moltiplicano le piante rigogliose²⁴⁸.

²⁴⁵ Redazionale [Guido Pellegrini?], *Una mostra giapponese al C.F.M.*, in “Bollettino del Circolo Fotografico Milanese”, n. 6, giugno 1932, pp. 5-6.

²⁴⁶ Ivi, p. 8. Nel testo, inoltre, si specifica che le opere del Salon di Tokio sono giunte a Milano per mezzo del Wiener Photoklub di Vienna.

²⁴⁷ M. Bernardi, *Commento*, in “Luci ed ombre”, 1928, p. 10.

²⁴⁸ *Ibidem*.

La chiara definizione di “scuola” che Bernardi fornisce in queste righe è da intendere, come riporta Paolo Costantini, come “un «substrato» culturale comune, un «abito mentale» dell’arte”²⁴⁹; un “cenacolo”, suggerirà due decenni dopo Giuseppe Turrone²⁵⁰, le cui iniziative si coagulano attorno a un “gusto” estetico condiviso. L’educazione al gusto è poi un tema centrale per Guido Pellegrini, che nel 1930 auspica la formazione di una scuola italiana che possa alimentare attivamente le iniziative fotografiche e orientarle verso un’“attività convergente” e uno stile del tutto riconoscibile:

nell’intento di promuovere esposizioni personali o collettive, per richiamare sull’arte fotografica l’attenzione del pubblico, educare il gusto della numerosa falange dei dilettanti, mettendole sotto gli occhi i capolavori di artisti noti; incoraggiare la coltura fotografica tecnica ed artistica, a mezzo di conferenze, proiezioni, pubblicazioni; proteggere e favorire, insomma, lo sviluppo dell’arte fotografica, contribuendo così alla formazione di uno stile veramente italiano, che distingua e caratterizzi le opere nate sotto il nostro cielo da quelle nate in altri paesi²⁵¹.

3.6. Il punto di vista

In un intervento dedicato alla preparazione della *Seconda Mostra Internazionale di Fotografia alla Fiera di Milano* del 1932, tra i primi in cui inizia a sviluppare le sue riflessioni sulla nuova estetica fotografica, Guido Pellegrini, senza riferirsi a fotografie in particolare, problematizza il concetto di “moderno” affrancandolo da un catalogo di soluzioni formali legate esclusivamente a ciò che egli definisce “strano” e “insolito”. Di contro, intravede la possibilità di interpretare più liberamente le modalità in cui la fotografia può tradurre le dinamiche della vita attuale, non per forza legate a “soggetti tanto nuovi e già tanto sfruttati nel corso di un anno da essere divenuti vecchi ed alquanto tediosi”, ovvero “il punto di vista d’eccezione, il «di sotto in su», il «di sopra in giù», le gambe tagliate da legittimo tronco, e le braccia fra le medesime, cui è affidata l’espressione di un volto che non c’è; ninnoli ed attrezzi

²⁴⁹ P. Costantini, *Una «sana ed eclettica modernità». L’esperienza di Luci ed ombre tra conservazione e innovazione*, in P. Costantini / I. Zannier, *Luci ed ombre. Gli annuari della fotografia artistica italiana 1923-1934*, cit., p. 31.

²⁵⁰ G. Turrone, *L’anteguerra*, in Idem, *Nuova fotografia italiana*, cit., p. 10. In particolare, Turrone utilizza questo termine per riferirsi nello specifico agli “architetti di Milano [...] raccolti intorno alla rivista *Domus* [che] ci dimostrano, con le loro immagini, quanto la fotografia di allora deve a loro per quel che riguarda una ricerca di composizioni originali, al di fuori di ogni modello pseudo-pittorico, estetizzante e accademico” (*Ibidem*, p. 9).

²⁵¹ G. Pellegrini, *La fotografia d’arte*, cit., pp. 247-248.

insignificanti, e magnificati da luci trascendentali”²⁵². Pur mettendo in discussione alcuni degli aspetti figurativi essenziali dei linguaggi moderni europei, come i punti di ripresa fortemente ribassati o vertiginosi, le operazioni audaci di taglio o la scelta di soggetti di uso quotidiano illuminati dalla luce artificiale, Pellegrini difende comunque la necessità di assumere uno sguardo moderno nei confronti delle cose del mondo:

Oggi tutti si studiano di fare del «moderno»: e che cosa intendono per moderno? Consuetamente si sbaglia il «moderno» con lo strano; anzi lo strampalato; si cerca di presentare una «trovata», una sorpresa, qualche cosa di insolito, di madornale, di paradossale, anche a costo di massacrare non solo la tecnica, ma pure la prospettiva ed il senso comune! [...] E pure il «moderno» si deve fare: è giusto, anzi è provvidenziale che sia fatto, in quanto anche la fotografia artistica deve sentire i tempi nuovi ed adeguarsi alla vita che oggi si vive; solo è da vedere se tutto il famoso «moderno» sia nelle forme poc’anzi accennate o non piuttosto in un modo originale, personale, vario, di vedere e di interpretare la natura e la vita d’ogni giorno, sicché il quadro col suo intimo significato, piuttosto che le sue studiate linee esteriori, provochi sensazioni nuove e vive²⁵³.

La posizione critica piuttosto misurata che Pellegrini assume in questo scritto non può affatto considerarsi in contraddizione rispetto alle considerazioni che egli svilupperà negli anni successivi. Lungi, infatti, dall’assumere qui una postura anti-moderna, egli sembra difendere al contrario una visione autonoma e “originale” della modernità fotografica, libera dall’assumere specifici caratteri formali e aperta a un approccio più “vario, di vedere e interpretare la natura e la vita d’ogni giorno”²⁵⁴. Lo dimostra, d’altra parte, la necessità di specificare i criteri di selezione per la mostra milanese, alla quale, con un accento sull’importanza dell’aspetto tecnico rispetto a indicazioni poi piuttosto generiche: “saranno ben accettati tutti coloro i quali, con qualunque tendenza ed a mezzo di qualunque forma espressiva, abbiano qualche cosa di originale e di personale da significare, a condizione che ciò sia fatto con tecnica

²⁵² Guido Pellegrini, *Un appello di Guido Pellegrini per la II Mostra Internazionale Fotografica alla Fiera di Milano 1932*, in “Il Progresso fotografico”, n. 12, dicembre 1931, p. 422.

²⁵³ *Ibidem*. Alla mostra milanese, allestita nel mese di aprile e organizzata dall’Ente Autonomo Fiera di Milano con la cooperazione del Circolo Fotografico Milanese, vengono esposte circa ottocento fotografie di autori italiani e internazionali. Per un approfondimento si rimanda a: Il Cronista [autore non identificato], *La II Mostra Fotografica Internazionale alla Fiera di Milano*, in “Il Corriere fotografico”, n. 5, maggio 1932, pp. 247-248; Redazionale, *La II° Mostra Fotografica Internazionale della Fiera di Milano*, in “Il Progresso fotografico”, n. 5, maggio 1932, pp. 170-172; Redazionale, *La II Mostra fotografica internazionale della Fiera di Milano*, in “Bollettino del Circolo Fotografico Milanese”, n. 5, maggio 1932, pp. 5-8.

²⁵⁴ G. Pellegrini, *Un appello di Guido Pellegrini per la II Mostra Internazionale Fotografica*, cit., p. 422.

ineccepibile”²⁵⁵. A questo proposito, seppur non sia possibile confermarlo con certezza dalle fonti, possiamo verosimilmente ipotizzare che Pellegrini sia stato membro di giuria in questa seconda edizione dell’esposizione internazionale, così come lo era già stato per la prima allestita l’anno precedente. Già in quell’occasione, infatti, egli confermava la possibilità di ammettere ogni genere di linguaggio fotografico a prescindere dalle sue personali convinzioni estetiche, soffermandosi sull’importanza del ruolo della commissione giudicatrice nell’assicurare la presenza di una varietà quanto più assortita di tendenze:

Noi, personalmente, e come direttiva di gruppo, non siamo di tendenze estreme; ma ci piace qui affermare che, come facenti parte della giuria chiamata a presiedere ai lavori di ammissione delle opere alla mostra, saremo imparziali giudici di ogni tendenza, non appena essa si manifesti in opere concepite con serietà d’intenti, con artistica originalità ed eccellenza formale. [...] Talvolta il giudizio è così esclusivista, che intiere tendenze artistiche, anche se rappresentate da opere eccellenti, sono scartate, per dar posto a una tendenza sola, che rappresenta le idee della commissione in fatto di attualità foto-artistica²⁵⁶.

Il modo in cui Pellegrini si confronta con la pratica fotografica moderna da fotografo, oltre che da teorico, si lega certamente anche alla sua esperienza in ambito tecnico, che lo vedrà ad esempio coinvolto nella curatela di una rubrica per la rivista “Cinema”, pubblicata a cadenza più o meno mensile dal 1937 e almeno fino a tutto il 1939²⁵⁷. Al principio degli anni Trenta, un resoconto visivo del suo lavoro compare a corredo di un articolo non firmato, ma verosimilmente anch’esso a sua cura per la tipologia di linguaggio e di riflessioni espresse, uscito nel numero di aprile del 1933 di “Fotografia”. Con questo contributo, la rivista intende prima di tutto distinguersi per metodo dagli altri periodici specializzati, “che pubblicano contemporaneamente opere di vari autori, senza alcuna relazione fra di esse, né di tecnica, né di tendenza, né di significato”, proponendo invece un piccolo catalogo scelto di lavori di un unico artista, nella forma di tavole fuori testo, “tali che siano atti a dare quasi una sintesi, il più

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ Guido Pellegrini, *La I Mostra Fotografica Internazionale*, in “Bollettino del Circolo Fotografico Milanese”, n. 1, gennaio 1931, p. 6.

²⁵⁷ Sebbene Pellegrini sia talvolta citato nei contributi storiografici sul periodo in esame, a oggi uno studio dedicato specificatamente alla sua opera (anche quella relativa ai decenni seguenti, che egli trascorrerà in area fiorentina) risulta assente. Questa lacuna è certamente legata, al netto delle ricerche svolte finora, anche alla mancanza di un fondo fotografico dell’autore (per ciò che riguarda, invece, l’archivio del Circolo Fotografico Milanese, della gran parte dei materiali risalenti al periodo antecedente la Seconda guerra mondiale si è persa ogni traccia).

possibile significativa, dell'opera sua"²⁵⁸. Si tratta, in particolare, di fotografie realizzate da Pellegrini nel 1932 e nei primi mesi del 1933, tutte con una macchina fotografica Rolleiflex 4 × 4 cm e che dunque, a causa degli interventi di taglio, "talvolta comprendono solo una terza o quarta parte del negativo iniziale"²⁵⁹.

Una considerazione del tutto simile sull'importanza di delineare il profilo stilistico di un autore attraverso una selezione scelta e variegata di opere, ma legata in questo caso all'ambito delle esposizioni, veniva altresì sviluppata sulle pagine di "Natura" da Antonio Boggeri. Per quest'ultimo, infatti, a scapito dell'ammissione in mostra di "opere singole che per qualche aspetto riescono a trovarvi posto ed in conseguenza ad imprimere un riconoscimento ufficiale all'autore [...] gli artisti debb[on]o essere rappresentati da un gruppo di opere che possano sicuramente stabilirne la maturità ed il valore"²⁶⁰, così come, già negli anni Dieci, si faceva negli Stati Uniti in occasione dell'importante mostra della Photo-Secession allestita all'Albright Art Gallery di Buffalo (1910)²⁶¹.

La mano di Pellegrini nel testo summenzionato, sebbene si scriva di lui in terza persona, è evidente in alcuni passaggi che richiamano direttamente le sue idee sulla natura dello specifico fotografico, per esempio in relazione a quella necessità della fotografia di cogliere la "vita" nelle sue più attuali manifestazioni, oltre che in alcune considerazioni sul moderno già espresse nell'articolo di due anni prima sulla *Seconda Mostra Internazionale* di Milano :

Con queste dieci opere l'autore vuol presentare il succo di una produzione sua, che si discosti dalle troppo battute vie dell'arte fotografica. La quale è, sì, veramente, l'arte di oggi; quella che è più aderente alla vita vissuta, quella che ha originariamente in sé i mezzi per rappresentarla viva e varia com'è; ma ha, però, un punto debole, da cui bisogna guardarsi: il desiderio della «trovata» interessante, del punto di vista d'eccezione, del particolare insolito, ha una quantità strabocchevole d'imitatori [...]. Mentre sembra a noi che, dopo un periodo che chiameremo di «ginnastica visiva», in cui si è fotografato «tutto», [...] la percezione artistica debba raccogliersi in concezioni più equilibrate e serene, che dalla modernità derivino, sì, la spregiudicatezza ormai

²⁵⁸ Redazionale [a cura di Guido Pellegrini], *10 fotografie nuovissime di Guido Pellegrini*, in "Fotografia", n. 6, aprile 1933, pp. 4-12.

²⁵⁹ Ivi, p. 4. .

²⁶⁰ Antonio Boggeri, *La fotografia alla Fiera di Milano*, in "Natura", n. 5, maggio 1932, p. 44 [*Boggeri 1932].

²⁶¹ In una recensione pubblicata su "Camera Work", il critico Charles Henry Caffin sottolinea infatti che: "I had an eye not so much for the prints individually [...] but for the individual groups; for the way in which each summarized the point of view and methods of the particular worker and compared with those of others" (Charles H. [Henry] Caffin, *The Exhibition at Buffalo*, in "Camera Work", n. 33, 1911, p. 22).

acquisita della linea e del taglio, ma che rispondano in modo più intimo, onesto e suadente, all[e] particolari e peculiari esigenze dell'arte²⁶².

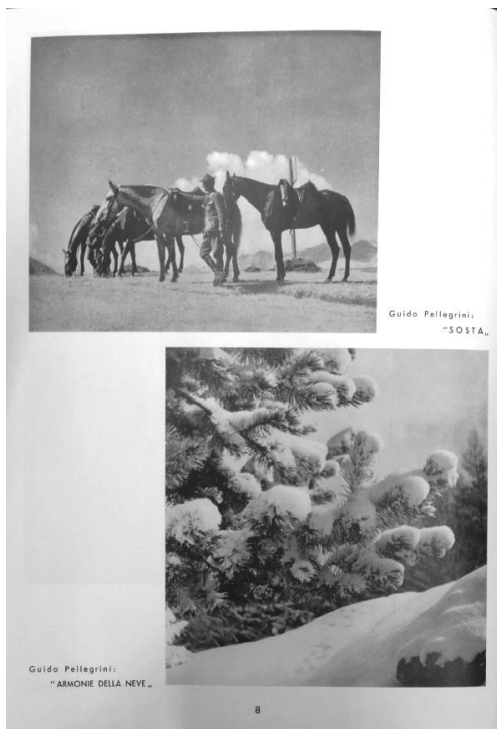
Pur facendo nuovamente riferimento all'aspetto della "trovata", che rischia di ricorrere a "soggetti, nei quali la maggiore originalità consiste nel non averne... alcuna"²⁶³, qui Pellegrini aggiunge alla riflessione un elemento nuovo. Nell'ottica di ristabilire un'autonomia linguistica che possa rispondere in un modo più "intimo", ovvero personale, all'idea che si ha dell'arte, egli concepisce cioè taluni metodi della pratica fotografica moderna come materiali preparatori; come strumenti, in altre parole, per dare robustezza al *corpus* iconografico che impregna la cultura visiva di un autore. Se da un lato, dunque, Pellegrini concepisce la fotografia moderna come una palestra in cui misurare le proprie capacità creative, dall'altro la considera come un'esperienza da rielaborare, non prima di averla assimilata pienamente, da un punto di vista soggettivo, predisposto a ridiscuterne, sul piano di una ricerca più "equilibrata", i principi ritenuti evidentemente fondanti.

La "piccola collezione" di dieci immagini "nuovissime" che Pellegrini presenta nella rivista da lui diretta, "tutti ingrandimenti curati personalmente"²⁶⁴, traducono queste considerazioni in un catalogo di soggetti piuttosto diversi – dal paesaggio alle scene di vita quotidiana e lavorativa, dal ritratto alla fotografia pubblicitaria – alternando lavori di gusto più tradizionale, come *Sosta e Armonie della neve*, a riprese dall'impianto moderno (**figg. 52-53**). Ne è un esempio, in quest'ultimo caso, la fotografia a piena pagina dal titolo *Tonino*, in cui l'autore riprende un bambino da un punto di vista obliquo e alla sua altezza, tagliando parte della testa della bambina e l'intero busto dell'adulto in secondo piano. Questa immagine interpreta pienamente i linguaggi moderni soprattutto nella scelta di tagliare una delle figure al livello più o meno prossimo al bacino, rimandando a soluzioni molto simili adottate nei medesimi anni da autori italiani come Bruno Stefani o Leopold Von Glasersfeld (**cat. 71a-b**), a loro volta riconducibili a modelli di ambito europeo (**fig. 54**).

²⁶² 10 fotografie nuovissime di Guido Pellegrini, cit., p. 4.

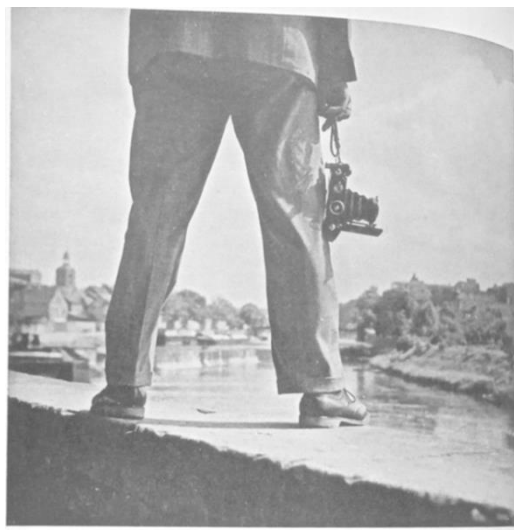
²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ *Ibidem*.



Figg. 52-53. 10 fotografie nuovissime di Guido Pellegrini, in “Fotografia”, n. 6, aprile 1933, p. 8 (*Sosta* e *Armonie della neve*) e 10 (*Tonino*).

Fig. 54. Hellmuth Lange (Braunschweig), *Unschlüssig!*. Riproduzione fotomeccanica in “Deutscher Kamera Almanach”, 1935, p. 70.



Sebbene, nel caso di Pellegrini, non si tratti dell'unica figura all'interno della scena, rimanendo in secondo piano come soggetto secondario, allo stesso tempo questa fotografia sembra però di fatto confutare quanto scriveva lo stesso autore solo poco più di un anno prima a proposito di quelle “gambe tagliate da legittimo tronco”, che per lui costituivano uno dei

“soggetti tanto nuovi e già tanto sfruttati nel corso di un anno da essere divenuti vecchi ed alquanto tediosi”²⁶⁵. Ma come interpretare questa apparente contraddizione?

In primo luogo, la selezione sulle pagine di “Fotografia” traduce effettivamente le intenzioni della rivista di proporre una “sintesi” dell’opera recente di Pellegrini, che ne evidenzia tutte le sfumature stilistiche. In secondo luogo, forse con l’eccezione di *Tonino*, in cui azzarda un intervento di taglio visibilmente più ardito, il fotografo raccorda in questa galleria immagini fortemente calibrate e studiate nei rapporti dimensionali tra gli elementi in scena. Si veda, ad esempio, una fotografia come *Baedeker* (**cat. 77a, fig. 55**), in cui la figura di una donna con una guida in mano, ripresa di profilo, è incorniciata dall’arco di un’architettura che digrada verso lo sfondo, filtrando un cono di luce che proietta la silhouette scura dell’ombra della turista sul suolo, secondo un tema compositivo rintracciabile in ambito internazionale già negli anni Venti (**fig. 56**). O, ancora, un’immagine come *Famiglia Della Guida*, un atipico ritratto familiare in cui Pellegrini coglie da una certa distanza le quattro figure di spalle, quasi perfettamente equidistanti l’una dall’altra, mentre incedono sullo sfondo di un paesaggio montuoso (**fig. 57**).



Fig. 55-56. A sinistra: Guido Pellegrini, *Baedeker*, in *10 fotografie nuovissime di Guido Pellegrini*, “Fotografia”, n. 6, aprile 1933, p. 6 (cat. 77a). **A destra:** Leon Jeanne, *Vino Gate, Alhambra*. Riproduzione fotomeccanica in “The American Annual of Photography”, 1927, p. 56.

²⁶⁵ G. Pellegrini, *Un appello di Guido Pellegrini per la II Mostra Internazionale Fotografica alla Fiera di Milano 1932*, cit., p. 422.

Nell'importante articolo *L'estetica moderna della fotografia* che pubblicherà nel gennaio 1935 su "Galleria", l'autore esplicita con chiarezza questa idea di misura nel governare la composizione fotografica, risolvendola, per quanto riguarda il suo lavoro, in una totale conciliazione tra modernità e tradizione, punto nodale del suo pensiero:

Ma non vi attendete dalle mie fotografie una dimostrazione di tendenza estremista: per inquadrare con occhio esasperatamente «novecento» una forma nuova, bisognerebbe non aver mai cercato, attraverso il vetro spulito di un apparecchio 13 × 18, la tranquilla armonia di un paesaggio «ottocento» ed è appunto questo passato che mi garantisce sicuramente da ogni aberrazione di tendenza estremista²⁶⁶.



Fig. 57. Guido Pellegrini, *Famiglia Della Guida*, in *10 fotografie nuovissime di Guido Pellegrini*, "Fotografia", n. 6, aprile 1933, p. 11 (anche in "Photo Illustrations", n. 14, 1935, pl. 146).

Ragionando sulle modalità in cui il linguaggio si trasforma in relazione al soggetto rappresentato e alle capacità del mezzo tecnico (da un apparecchio di grande formato su cavalletto a una macchina più agevole come la Rolleiflex a mano libera), Pellegrini comprende, in altre parole, l'essenza profondamente dialettica della modernità, che rivendica anche nel rapporto con certi canoni rappresentativi debitori del "passato". È egli stesso, d'altro canto, a rifiutare nel medesimo contributo una definizione di "tradizione" in senso anti-moderno, per esempio in merito alla ripresa dei soggetti architettonici, che concepisce libera al di là dei suoi

²⁶⁶ *Pellegrini 1935a, p. 14. Per la ricorrenza soprattutto del termine "novecento" (o "900") in riferimento alla fotografia moderna si rimanda direttamente al secondo capitolo di questa tesi (*passim*).

personali gusti: “Prendiamo [...] le famose linee architettoniche oblique, così combattute dai fotografi della tradizione: ma noi di tradizione non ne vogliamo, in un’arte giovane e tempista come la fotografia! [...] Del resto, l’obliquità delle linee architettoniche, oggi usata abbastanza liberamente dai fotografi di tutto il mondo, è un derivato logico, anche questo della vita moderna”²⁶⁷.

Sempre nell’articolo dedicato alla preparazione della *Seconda mostra internazionale* alla Fiera di Milano del 1932 e pubblicato su “Il Progresso fotografico”, Pellegrini mette inoltre in evidenza l’importanza pedagogica del contesto espositivo, un luogo in cui sottoporre a verifica gli esiti di una ricerca sul moderno che è sempre *in fieri*:

Le Grandi Esposizioni Fotografiche adempiono, dunque, prima di tutto, a questa funzione educatrice delle masse [...]. Molto oggi è dibattuta la questione su quale sia della natura l’interpretazione più fedele e più rispondente ai nostri tempi conciliati; l’arte nuova cerca la sua via, che non vuol essere certo la vecchia, quella battuta ancora or son pochi anni; e non sa ancora bene quale atteggiamento ad essa nuova si convenga: la Mostra milanese 1932 vuol essere uno specchio fedele di questa ricerca affannosa, di questo studio incessante, di questi tentativi ora arguti ora geniali, con cui gli artisti forgiavano a loro modo il volto dell’arte nuova²⁶⁸.

Sull’esposizione, ormai allestita, interviene anche Antonio Boggeri in un articolo per “Natura” illustrato con otto fotografie presentate in quell’occasione. Sei di esse sono di autori internazionali: August Kreyenkamp, Eugen Coubillier e Hugo Schmolz di Colonia (rispettivamente con *Ala di farfalla*, *Ritratto d’uomo* e *Giardino pensile di una casa privata*), Alfred Gerber di Karlsruhe (*Giglio tigrato*), Fred G. Korth di Chicago (*Business Canyon*) e Franklin I. Jordan di Boston (*Metamorfosi*). Le altre due sono dei fotografi milanesi Guido Pellegrini (*Primavera*) e Giulio Galimberti (*Naviglio grande*, **cat. 96b**)²⁶⁹. Utilizzando un linguaggio per certi versi simile a quello di Pellegrini, Boggeri pone l’accento sul carattere “palesamente moderato” della mostra, di cui elogia comunque le tendenze più moderne che ben si evincono nella selezione delle otto immagini a corredo del contributo, soprattutto di scuola tedesca, per cui: “il principio informatore della giuria milanese si direbbe sia stato quello di mantenersi in una linea media, fra le forme ortodosse rappresentate dalle manifestazioni più

²⁶⁷ Ivi, p. 16.

²⁶⁸ G. Pellegrini, *Un appello di Guido Pellegrini per la II Mostra Internazionale Fotografica alla Fiera di Milano 1932*, cit., p. 422.

²⁶⁹ Cfr. Antonio Boggeri, *La fotografia alla Fiera di Milano*, cit. [*Boggeri 1932]. Per il catalogo della mostra cfr. *Seconda mostra fotografica internazionale Fiera di Milano*, Milano, Camillo Perucca, 1932.

chiare della tecnica e della tradizione e le forme nuove rivelate da quei freschi ideali, frutti del nostro tempo, che il tempo rinnoverà ancora”²⁷⁰.

Sebbene non sia del tutto chiaro cosa intenda nello specifico Boggeri per “espressioni estremiste”²⁷¹, in un altro passaggio egli avverte comunque che è bene saper riconoscere le qualità di una fotografia moderna autentica, diffidando dei ‘camuffamenti’ di quello che è “un falso, anzi un finto stile moderno [...]. Le creature anfibe che nascono da talune precipitose inclinazioni rivelano ad un esame per poco severo le loro origini: tardivi amori di refrattari i quali non possono concedersi completamente alla corrente e restano ancora con un piede sulla vecchia sponda”²⁷². In ogni caso, seppur da prospettive diverse, sia per Pellegrini che per Boggeri la mostra milanese costituisce, in generale, un’opportunità di definizione degli orientamenti della fotografia moderna grazie all’importante lavoro svolto dalle giurie di selezione. Su questa tema, il primo si esprimerà poi in un articolo più tardo pubblicato su “Cinema” nel 1937, in cui sviluppa, con uno sguardo internazionale e a partire dalla sua stessa esperienza come membro di giuria in diverse occasioni, alcune considerazioni sul ruolo e l’operato di questi organi decisionali:

Attraverso la selezione operata dalla Giuria, le Mostre Internazionali danno un quadro aggiornato, quanto mai degno e significativo, della situazione dell’arte fotografica nel mondo. Naturalmente, le Giurie sono composte di uomini i quali, per quanto si spoglino il più possibile delle loro tendenze artistiche personali [...] pure subiscono fatalmente l’impulso del loro «credo» artistico, specie se è un «credo» comune a tutti i giudici. Vi sono, così, i Saloni di fotografia a carattere prevalentemente novecentista come quelli di Chicago e di Los Angeles; quelli a carattere prevalentemente romantico ed ottocentista, come in generale tutti i Saloni inglesi; e quelli ove, invece, prevale un pacato e riflessivo apprezzamento di tutte le tendenze e di tutte le concezioni artistiche, purché rispondenti ad un elevato senso estetico di forme e di significato, come il Salone di Parigi, che ha veramente un carattere eclettico²⁷³.

Da un ulteriore punto di vista, inoltre, le esposizioni sono anche dei luoghi fisici di sosta e di transizione degli oggetti fotografici, che recano una traccia visibile di quel passaggio attraverso “la documentazione (a tergo) della partecipazione attiva al Salone, concretata in un talloncino

²⁷⁰ *Boggeri 1932, p. 45.

²⁷¹ È probabile, come emerge più avanti nel testo, che l’autore si riferisca in tal senso alle opere “di futuristi”.

²⁷² *Boggeri 1932, p. 46.

²⁷³ Guido Pellegrini, *Mostre internazionali di fotografia*, in “Cinema”, n. 23, giugno 1937, p. 462. Sul tema cfr. anche G. Pellegrini, *La mia opinione sulle giurie di selezione*, in “Il Progresso fotografico”, n. 12, dicembre 1932, pp. 406-409 e G. Pellegrini, *Le impressioni di una giuria*, in “Note fotografiche Agfa”, n. 7, gennaio 1937, pp. 147-149 [*Pellegrini 1937a].

applicato dall'Ente promotore"²⁷⁴: una o più etichette di riconoscimento incollate ordinatamente sui *versi* delle stampe, che divengono palinsesti visivi del loro viaggio per il mondo.

Un esempio particolarmente interessante legato a questo aspetto si trova nel numero di febbraio 1935 di "Galleria", che riproduce la nota fotografia di Italo Bertoglio *Il decennale* (**cat. 22a**), realizzata in occasione della coeva *Mostra della Rivoluzione fascista*²⁷⁵. L'importanza di quest'opera, anche in relazione al programma espositivo messo a punto dal regime nel corso degli anni Trenta, si lega alla rilevanza di un autore come Bertoglio nel panorama della cultura fotografica nazionale del periodo, riconosciuta anche dalla sua collaborazione con periodici non specializzati come "Radiocorriere", in cui pubblica assiduamente dal 1930 al 1935 (**cat. 51a**). In *Il decennale*, l'autore riprende da un punto di vista laterale un milite in divisa con un fucile sulla mano destra, nel turno di guardia all'ingresso del Palazzo delle Esposizioni in cui ha sede l'evento. La scelta del punto di vista, che gli consente altresì di organizzare efficacemente la composizione in rapporto a uno studiato gioco di luci, si rintraccia comunque in fotografie di altri autori con il medesimo soggetto, che ugualmente colgono, da una distanza più o meno ravvicinata, i soldati accanto ai pilastri-fasci che si sviluppano lungo la facciata dell'edificio (**cat. 22a-b**)²⁷⁶. In posa rigida di tre quarti, la figura ritratta da Bertoglio sosta al limite di una gradinata, quasi al margine del bordo inferiore del quadro fotografico, sovrastata dall'imponente portale di accesso alla mostra tagliato da un segmento di luce (elemento che la distingue da altre realizzazioni simili), che ne riflette l'ombra sulla parte chiara della parete adiacente. Si tratta, come scrive Italo Mario Angeloni su "Il Corriere fotografico" in un articolo di commento al Quarto Salon torinese, di un "indovinatissimo episodio in cui geometria di linee e singolare gioco di luci determinano una plastica semplificatrice modernissima"²⁷⁷.

²⁷⁴ G. Pellegrini, *Mostre internazionali di fotografia*, cit., p. 462.

²⁷⁵ L'opera viene esposta, fra le altre occasioni, al *Quarto Salon Internazionale* di Torino del 1933. Cfr. *Quarto "Salon" internazionale di fotografia artistica fra dilettanti*, catalogo della mostra (Torino, Sala del Cinema Palazzo, 1933), Torino, Società Industriale Grafica Fedetto e C., 1933, s.p. (tavola fuori testo).

²⁷⁶ Per il punto di vista e la soluzione compositiva si veda anche una fotografia come *Reichswehrposten vor dem Ehrenmal* di Walter Fisher in "Das Deutsche Lichtbild" 1935 (tav. 49), piuttosto simile a quella pubblicata da Alfredo Ornano nella copertina del numero di aprile 1934 di "Note fotografiche Agfa" (**cat. 22b**).

²⁷⁷ Italo Mario Angeloni, *La partecipazione dei dilettanti italiani al "IV Salone Internazionale" di Torino*, in "Il Corriere fotografico", n. 5, maggio 1933, p. 252. Nel numero di maggio del 1933 de "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia" (p. 17) viene pubblicata una versione della fotografia (con il titolo *La guardia alla Mostra della Rivoluzione fascista*) meno riquadrata in corrispondenza del margine inferiore, che lascia dunque visibile una porzione più ampia di gradinata.

Il *verso* della stampa vintage di questa fotografia incollata su supporto secondario in cartoncino, e conservata nel Fondo Bertoglio della Fototeca del Museo Nazionale del Cinema di Torino, ne rivela la fortunata circolazione lungo le traiettorie internazionali, presentandosi (con ben tredici etichette) come una fonte preziosa per ricostruire una parte rilevante della sua biografia sociale (**fig. 59**)²⁷⁸. È però l'espedito visivo adottato da "Galleria" per la riproduzione di quell'immagine (**fig. 58**) a suscitare particolare curiosità non solo in merito a un'inedito interesse per il *verso*, per cui le etichette appaiono come segni di riconoscimento a cui ogni fotografo può ambire, ma soprattutto in relazione alle strategie a cui ricorre la rivista per far sedimentare quella fotografia nell'immaginario culturale collettivo.

Nella piena pagina generalmente riservata alle tavole fuori testo, l'immagine di Bertoglio viene riprodotta, in formato più piccolo, all'interno di uno spazio rettangolare più ampio che accoglie, distribuite sui tre bordi liberi, anche alcune delle etichette espositive rilasciate in occasione degli eventi internazionali. La didascalia in calce, se da un lato è utile per comprendere meglio le ragioni culturali legate a questo genere di pubblicazione, dall'altro non chiarisce del tutto la tipologia di oggetto che ci si presenta di fronte:

Abbiamo voluto riprodurre questa fotografia, già di per sé notevole per intenzione e composizione, le quali non nascondono la mano ed il pensiero del Maestro, soprattutto per indicarla come Ambasciatrice della nostra Arte all'Estero. I cartellini che documentano le soste presso Esposizioni di tutto il Mondo, stanno a dimostrare l'alta opera intellettuale ed il forte spirito fascista del suo Autore. Bravo Bertoglio che hai saputo far convergere tanta attenzione su questo tuo lavoro, che nella sua semplice schiettezza è bellezza ed anche, e, soprattutto, nuova voce della nuova Italia²⁷⁹.

²⁷⁸ Le etichette sono, nell'ordine di apparizione sul *verso* della stampa, quelle relative a: *Preston Scientific Society. International Photographic Exhibition 1933*; *III. Nemzetközi Művészeti Fényképekkiállítás Sopron 1934*; *Exhibition at the London Salon of Photography 1933*; *International Exhibition of Photography, Bolton, England, 1934*; *VII. Międzynarodowy Salon Fotografiki w Polsce 1934*; *Iris Kerst Salon 1933-1934*; *Mostra nazionale d'arte fotografica Bagni di Lucca estate XIII*; *Third Detroit Salon of Pictorial Photography*; *Seventh International Photographic Salon of Japan 1934*; *1° Salon International de Charleroi 1934*; *Premier Salon International d'Art Photographique Ljubljana Yougoslavie 1934*; *III Nemzetközi Fénykép Kiállítás Budapest Hungaria 1933*. A esse si aggiunge poi l'*ex photographiis* di Bertoglio con il titolo della fotografia. Per un approfondimento sull'autore e i materiali del suo archivio si rimanda a: Lucia Miodini / Claudio Pastrone (a cura di), *Italo Bertoglio*, Torino, FIAF, 2009. Per un affondo sull'importante tema delle fotografie come oggetti sociali si rimanda a uno studio più ampio come: Elizabeth Edwards / Janice Hart (a cura di), *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, London-New York, Routledge, 2004.

²⁷⁹ Redazionale, [Didascalia], in "Galleria", n. 2, febbraio 1935, p. 9.



Fig. 58-59. A sinistra: Tavola fuori testo [Italo Bertoglio, *Il decennale*, 1932], in “Galleria”, n. 2, febbraio 1932, p. 9. **A destra:** Italo Bertoglio, *Il decennale*, 1932, verso (supporto secondario in cartoncino 40 × 30 cm ca.). Torino, Fototeca del Museo Nazionale del Cinema, Fondo Italo Bertoglio, inv. F42145.

Se a un primo sguardo l’intera tavola pubblicata su “Galleria” sembra riproporre il *verso* della stampa originale, richiamando quella tipologia di *versi* che poteva comprendere anche una riproduzione in piccolo dell’immagine stampata sul *recto* (ne è un caso esemplificativo *Gettoni* di Vincenzo Balocchi²⁸⁰), un confronto con la fotografia di Bertoglio conservata in archivio rivela una differenza evidente tra i due oggetti, a partire dal numero delle etichette, che non corrisponde²⁸¹. Sebbene la didascalia non consenta di confermarlo, possiamo allora ipotizzare che la rivista proponga in questo caso una strategia del tutto nuova e moderna di montaggio, riprendendo il layout tipico del *verso* di una stampa fotografica passata per numerose esposizioni e rielaborandolo liberamente. In tal modo, “Galleria” mette in luce il valore di quella fotografia e del suo autore su scala internazionale, attraverso un’inedita soluzione grafica che possa consentirci concettualmente di vederne entrambe le facce (il *recto* e il *verso*, appunto) sullo stesso piano visivo.

²⁸⁰ Fondazione Alinari per la Fotografia, Fondo Balocchi, inv. BVA-F-3852. In questo caso, nella parte in basso a sinistra del supporto è incollata un’etichetta che riproduce la tavola fuori testo di una rivista in cui era stata pubblicata una riproduzione di *Gettoni*, insieme al nome e alla provenienza dell’autore e al titolo dell’opera.

²⁸¹ Come è possibile notare dal confronto, inoltre, fra le etichette manca in entrambi i casi quella relativa al *Quarto Salon* internazionale torinese del 1933.

3.6. La modernità si mostra

La *Mostra della Rivoluzione fascista* del 1932, oltre a rappresentare uno dei momenti più importanti nel progetto di estetizzazione della vita politica del regime “secondo la logica modernista dello «spettacolare»”²⁸², costituisce anche un materiale visivo attraverso il quale fare esperienza del moderno attraverso la fotografia. È il caso anche di altri eventi espositivi promossi negli anni Trenta dal potere statale, a partire dall'*Esposizione dell'aeronautica italiana* allestita a Milano nel 1934, che coinvolge, come la prima, numerose personalità attive nell'ambito architettonico e artistico coevo²⁸³ (**cat. 26a-b, 36a**). Nelle trentuno immagini, dai formati molto vari e impaginate infratesto, che illustrano l'articolo di Margherita Sarfatti sulla mostra romana pubblicato su “La Rivista illustrata del Popolo d'Italia”, Stefano Bricarelli riprende Palazzo delle Esposizioni dall'esterno, per poi addentrarsi in alcune delle sale espositive di cui coglie anche singoli particolari²⁸⁴ (**cat. 127a**). La tavola fuori testo che apre la galleria dell'autore (**cat. 26a**) mostra poi un dettaglio della facciata dell'edificio, ripresa di lato e da un punto di vista fortemente ribassato e leggermente obliquo che ne mette in evidenza i volumi e le forme lineari e geometriche, nella ricerca di una verticalità che slancia il monumento verso l'alto, in un altrove delimitato dal taglio compositivo. Sebbene, per citare nuovamente Pellegrini, nella ripresa del monumento restituire “l'obliquità delle linee architettoniche [...] è un derivato logico, anche questo della vita moderna [...] la deviazione, comunque [...] non è sempre egualmente efficace; talvolta disturba, ma talvolta, evidentemente, accresce l'imponenza del quadro”²⁸⁵. Su tale senso di grandiosità dato da questa modalità compositiva dell'immagine, che si collega d'altra parte ai principi stessi dell'ideologia

²⁸² Antonella Russo, *Il fascismo in mostra*, Roma, Editori Riuniti, 1999, p. 6.

²⁸³ Cfr. *Esposizione dell'aeronautica italiana*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo dell'Arte, 1934), Milano, Edizioni d'arte Emilio Bestetti, 1934. Ma si vedano anche gli articoli illustrati pubblicati sulle riviste come: Vincenzo Costantini, *Arte e aviazione*, in “L'Ala d'Italia”, n. 6-7, giugno-luglio 1934, pp. 61-65; G. P. P. [Giuseppe Pagano Pogatschnig], *La mostra azzurra*, in “Casabella”, n. 8, agosto 1934, pp. 4-5; A. M. [Anna Maria] Mazzucchelli, *Stile di una mostra*, in “Casabella”, n. 8, agosto 1934, pp. 6-9.

²⁸⁴ Cfr. Margherita G. Sarfatti, *La Mostra della Rivoluzione*, in “La Rivista illustrata del Popolo d'Italia”, n. 11, novembre 1932, pp. 39-53 (con fotografie di Stefano Bricarelli). Per altri contributi dedicati alla mostra si veda, inoltre: Luigi Bottazzi, *La Mostra della Rivoluzione fascista*, in “La Lettura”, n. 12, dicembre 1932, pp. 1058-1065; Emilio Pifferi, *Mostra della rivoluzione*, in “Casabella”, n. 10, ottobre 1933, pp. 38-41. Al termine dello stesso anno, a Roma viene inaugurata anche la *I Biennale internazionale d'arte fotografica* indetta dalla Comunità nazionale fascista dei fotografi italiani e allestita nel Palazzo della Cassa Nazionale Infortuni (cfr. *Prima biennale internazionale d'arte fotografica*, catalogo della mostra, Roma, E. Pinci, 1932).

²⁸⁵ *Pellegrini 1935a, p. 16.

fascista, si esprime anche Italo Mario Angeloni nel commento alla fotografia *Mostra della Rivoluzione* di Achille Bologna (**cat. 26b**), quasi identica a quella di Bricarelli ma realizzata dalla parte opposta del palazzo. Di essa, il critico nota come “il tema ‘Rivoluzione’ accenna sobrio nelle lettere plastiche e sfuggenti lungo la geometria della scena richiamando la forza tranquilla dell’orizzontalismo romano. Le colonne littorie, invece, imprimono con il loro verticalismo spaziato nel cielo il senso della potenza frontale, silenziosa, severa, di segni tutelari”²⁸⁶.

Più in generale, la questione dei rapporti tra ideologia fascista e linguaggio fotografico moderno è di particolare interesse anche in relazione alla natura molto spesso de-autorializzata della fotografia di propaganda. Come giustamente ha notato Giorgio Grillo, inoltre: “sul piano dell’impatto visivo e della disposizione delle immagini, l’efficacia propagandistica è ricercata attraverso l’uso sempre più massiccio del fotomontaggio e delle composizioni grafiche ardite e complesse, insieme a tutte quelle tecniche (tagli non convenzionali, geometrizzazioni, close-up, stampe *low key*, ecc.) che sottolineano volta a volta la potenza dei macchinari industriali, l’operosità del lavoro, la disciplina dei gruppi, la geometria delle parate, l’intensità degli sforzi bellici e di conquista”²⁸⁷ (cfr. **cat. 50a-b, 51a-b**). L’esigenza di una sovrabbondanza visiva di immagini per la propaganda fascista è chiarita, d’altra parte, nell’introduzione che lo stesso Mussolini firma per il volume *L’Italia fascista in cammino* (1932). Si tratta di un libro fotografico composto da 516 illustrazioni, realizzato in occasione del decimo anniversario della rivoluzione a cura dell’Istituto L.U.C.E., che si intesta anche i diritti sulle immagini: “Non un volume sarebbe soltanto, ma decine di volumi e migliaia di fotografie [...] sarebbero appena sufficienti per offrire all’occhi del mondo, il panorama di quel che il Regime delle Camicie Nere ha realizzato”²⁸⁸. A proposito, poi, del problema della de-autorializzazione legata alle fotografie prodotte in gran numero dal L.U.C.E., Martina Caruso sottolinea che esso:

was a major organ of centralization of power through the control of image production and the elimination of an authorial voice: the Institute’s photographers remained anonymous, working under the corporate logo. Many were not professional, with a large number employed through

²⁸⁶ Italo Mario Angeloni, *Sotto il Segno del Littorio*, in “Il Corriere fotografico”, n. 10, ottobre 1934, p. 525.

²⁸⁷ Giorgio Grillo, *Il libro fotografico italiano 1931-1941. Sperimentazione, industria, propaganda*, Ravenna, Danilo Montanari Editore, 2020, p. 30.

²⁸⁸ Benito Mussolini, [Introduzione], in *L’Italia fascista in cammino*, Roma, Istituto nazionale LUCE, 1932, p. IX.

nepotism. The anonymity of the LUCE photographers corresponded to Mussolini's desire to achieve a 'collective significance of life'²⁸⁹.

L'immagine moderna, in tal senso, è un'immagine della modernità in primo luogo politica, che assume, nell'ottica della propaganda, un ruolo del tutto autonomo e assertivo a prescindere dal ruolo di chi la pensa e la realizza. Da questa prospettiva, inoltre, la pratica del montaggio (e del fotomontaggio) mette in luce le relazioni complesse che si costituiscono tra i processi di produzione e di utilizzo delle immagini fotografiche, stabilendo, per riprendere anche quanto osservato da Matthew Teitelbaum, nuove corrispondenze e gerarchie tra oggetti e figure nello spazio di rielaborazione di una nuova immagine, oltre che, appunto, "new paradigms of authoriality and influence"²⁹⁰.

Al di là del contesto propriamente di regime, negli anni Trenta l'idea della mostra fotografica come spazio di costruzione di un'idea di moderno costituisce un nodo importante da esaminare. È ancora Guido Pellegrini, in tal senso, a dare un contributo interessante a questo dibattito sulle pagine di "Fotografia". La rivista, di un formato considerevole (poco meno di 40 × 30 cm ca.), che contribuisce a conferire importante valore alla qualità delle illustrazioni, rimane un laboratorio editoriale di brevissima durata ma che, grazie anche all'apporto di una personalità come Gio Ponti, getta in effetti "le basi di una futura estetica"²⁹¹ con una serie di interventi critici e di pubblicazioni sempre aggiornate sugli sviluppi della fotografia europea e internazionale. In un articolo importante dal titolo "*Momento*" fotografico pubblicato nel numero di giugno del 1933²⁹², in verità non firmato ma da attribuire anch'esso certamente a Pellegrini, quest'ultimo riflette sullo stato della fotografia italiana a partire da due eventi espositivi internazionali allestiti contemporaneamente quell'anno in Italia e considerati particolarmente significativi, ovvero la *Mostra fotografica internazionale* realizzata a Milano in occasione della *V Triennale di arti decorative* (maggio-settembre) e il *Quarto "Salon" d'arte fotografica* di Torino (maggio-giugno). Sebbene in questo, come negli articoli precedenti, Pellegrini non faccia diretto riferimento a opere o autori specifici, egli specifica che i due

²⁸⁹ Martina Caruso, *Italian Humanist Photography from Fascism to the Cold War*, London, Bloomsbury, 2016, p. 18. Per un approfondimento sui rapporti tra fotografia e fascismo nell'ambito del modernismo si rimanda a uno studio come: Andrew Hewitt, *Fascist Modernism. Aesthetics, Politics and the Avant-garde*, Stanford, Stanford University Press, 1993.

²⁹⁰ Matthew Teitelbaum, *Preface*, in Idem (a cura di), *Montage and Modern Life*, catalogo della mostra itinerante (1992-1993), Cambridge, Massachusetts - London, The MIT Press; Boston, The Institute of Contemporary Art, 1992, p. 8.

²⁹¹ G. Turrone, *Nuova fotografia italiana*, cit., p. 19.

²⁹² *[Pellegrini] 1933.

eventi, anche se entrambi esemplari nel restituire un resoconto aggiornato sulla situazione fotografica nel mondo, debbano però considerarsi “diversissimi nella natura e negli intenti”:

e cioè, volutamente circoscritto il primo a quelle opere di carattere modernissimo, che in pochi anni, con travolgente foga innovatrice, parvero mutar veste, forma, significato e scopo all’intera attività fotografica mondiale; aperto il secondo a tutte le scuole, a tutti gli stili, a qualsivoglia esperimento, purchè sorretto da abile tecnica e da seria originalità artistica; e dunque, volutamente, questo, ampio e vario, cioè efficace a dimostrare coi suoi risultati, il «momento» fotografico attuale²⁹³.

La mostra di fotografia della Triennale, curata tra gli altri da Mario Sironi, Gio Ponti e il direttore di “Natura” Luigi Poli²⁹⁴, viene allestita nel Padiglione della stampa secondo il criterio di provenienza nazionale, presentando le opere di ciascun paese a rotazione per consentire ai visitatori di “farsi una chiara idea delle caratteristiche e delle speciali tendenze artistiche prevalenti nelle singole Nazioni”²⁹⁵. Ulteriori informazioni su questa scelta espositiva, inedita nel panorama italiano di quegli anni, provengono poi direttamente dal corposo catalogo ufficiale dell’intera Triennale, in cui si spiega che “dato l’enorme afflusso di fotografie pervenute da tutte le parti del mondo, si è creduto opportuno di dare all’Esposizione uno svolgimento particolare, che permette di offrire al pubblico in tornate successive tutto il panorama della fotografia mondiale”²⁹⁶. Nello specifico del calendario espositivo: “Si comincerà, dunque, con un saggio delle migliori fotografie di tutti i Paesi e questa mostra durerà un mese. In seguito ogni Nazione verrà a turno chiamata a esporre i propri saggi particolari”²⁹⁷. Le nazioni partecipanti sono, nell’ordine alfabetico con cui sono presentate in catalogo (insieme ai relativi autori e autrici): Austria, Belgio, Finlandia, Francia, Germania,

²⁹³ *Ibidem*, p. 3.

²⁹⁴ Come specificato nel dettaglio in un’altra edizione del catalogo, la mostra è affidata alla direzione e organizzazione della: “Commissione ordinatrice: Grande Uff. Dott. Giulio Barella presidente della Triennale - Carlo A. Felice, architetto Gio Ponti, pittore Mario Sironi del Direttorio della Triennale - Mario Broggeri, Luigi Poli” (*V Triennale di Milano. Catalogo ufficiale* [4° ediz.], Milano, Ceschina, 1933, p. 529). Giorgio Grillo riporta nel suo volume che l’esposizione “aveva tra i curatori Luigi Poli e Antonio Boggeri” (G. Grillo, *Il libro fotografico italiano 1931-1941*, cit., p. 15), confondendo probabilmente Boggeri con Broggeri, che potrebbe essere invece il pittore milanese Mario Broggi (ma non è stato possibile verificare questa ipotesi). In ogni caso, in nessuna delle fonti a oggi consultate il nome di Antonio Boggeri figura fra quelli dei curatori della mostra.

²⁹⁵ Redazionale [Achille Bologna / Stefano Bricarelli], *La fotografia artistica in Italia nel 1933*, in “Luci ed ombre”, 1933, p. VII.

²⁹⁶ *V Triennale di Milano. Catalogo ufficiale* [ediz. di inaugurazione], Milano, Ceschina, 1933, p. 219.

²⁹⁷ *Ibidem*.

Gran Bretagna, Italia, Norvegia, Svizzera e Ungheria. Nonostante la mancanza di paesi d'oltreoceano come gli Stati Uniti porti a considerare l'evento in una dimensione più europea che internazionale, saltano all'occhio presenze di rilievo come Henry Cartier-Bresson, Florence Henry e Germaine Krull per la Francia; Herbert Bayer, Aenne Biermann, Albert Renger-Patzsch e Paul Wolff per la Germania; e ancora Joseph Pécsi per l'Ungheria²⁹⁸.

Del contributo per "Fotografia", alla mostra milanese Pellegrini dedica la parte iniziale, riferendo dei dettagli utili sull'allestimento dei lavori:

poco più di un centinaio di opere, per ora, quasi tutte di tecnica superiore, disposte l'una accanto all'altra ed alternantisi periodicamente in una vetrina, come pagine staccate di un bel libro sulla fotografia moderna; così disposte, danno un'idea riassuntiva di ciò, che ha promesso e mantenuto la nuova scuola²⁹⁹.

È possibile farsi un'idea della "vetrina" a cui fa riferimento l'autore da una fotografia di Mario Crimella conservata nell'archivio fotografico della Triennale, l'unica riconducibile all'esposizione del 1933³⁰⁰, pubblicata (seppur in un formato riquadrato in verticale) anche nel numero speciale de "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", interamente dedicato al quinto di quegli appuntamenti milanesi (**fig. 60**)³⁰¹.

L'espositore, sormontato dalle lettere che compongono il titolo della mostra, occupa tutta la parete della sala, ospitando stampe fotografiche di vari formati, incollate o appuntate con degli spilli verosimilmente su dei pannelli. La presenza di più etichette poste in cima a questi ultimi (nella prima da destra si intravede la scritta "Belgio"), che indicherebbe la suddivisione delle fotografie per aree nazionali, può far ipotizzare che Crimella abbia ripreso la vetrina nel corso del primo mese dell'evento espositivo, in cui si prevedeva appunto di cominciare "con un saggio delle migliori fotografie di tutti i Paesi"³⁰². Benché, poi, dall'immagine non sia possibile visualizzare con chiarezza tutti gli oggetti esposti, da quelli a destra, più vicini al punto di vista del fotografo, pare emergere una certa eterogeneità nella scelta moderna dei soggetti, che vanno dal ritratto alla fotografia naturalistica, da scene di vita quotidiana riprese dell'alto a un dettaglio di gambe stampato in grande formato.

²⁹⁸ Cfr. *V Triennale di Milano. Catalogo ufficiale* [4° ediz.], cit., pp. 530-533.

²⁹⁹ *[Pellegrini] 1933, p. 3.

³⁰⁰ Cfr. la riproduzione digitale in: <<https://archivi.triennale.org/risultati-archivio?archiveId=archivio-fotografico&title=fotografia>> (29.04.2024).

³⁰¹ Cfr. *La quinta Triennale di Milano*, numero speciale de "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", agosto 1933, Milano, Alfieri & Lacroix, p. 127.

³⁰² *V Triennale di Milano. Catalogo ufficiale* [ediz. di inaugurazione], cit., p. 219.



Fig. 60. Mario Crimella, *Mostra internazionale della fotografia nel padiglione della stampa*, 1933. Stampa fotografica, 18 × 24 cm. Milano, Archivio fotografico della Triennale, inv. TRN_V_18_0977.

L'idea della vetrina come strumento espositivo ma anche, lo suggerisce Pellegrini, come testo illustrato che accoglie gli esiti della fotografia moderna, di cui rappresenta una forma di aggiornata sintesi visiva, appare poi particolarmente interessante anche in relazione al ruolo assunto dal libro fotografico in quegli anni in Italia, anche grazie a figure come lo stesso Pellegrini o Gio Ponti³⁰³. Nel regolamento della mostra, a tal proposito, si fa un breve accenno al fatto che essa “presenterà anche una selezionata raccolta di pubblicazioni dedicate alla fotografia e sarà integrata da conferenze e conversazioni sull'argomento, nonché da proiezioni cinematografiche di particolare interesse”³⁰⁴.

Il contributo di Pellegrini prosegue poi con delle riflessioni sul moderno già in parte sviluppate nei suoi articoli del 1931-1933 sopra analizzati. Per l'autore, il “carattere modernissimo” con cui intende definirsi la mostra della Triennale rischia infatti, seppur enfatizzando la qualità di opere “quasi tutte di tecnica superiore”, di minare quel concetto estetico di modernità che egli stesso aveva pensato libero da rigidi condizionamenti formali e compositivi e aperto, invece, a un approccio più personale e vario. Da questa prospettiva, la fotografia moderna:

si dimostra qual è, in questa parete di cristallo: ed a vederla così in mostra, completa ed esauriente (dobbiamo ben dire la nostra impressione) essa ci ha palesato il carattere un po' «limitato» delle

³⁰³ Sul tema si rimanda direttamente al paragrafo 1.6 di questa tesi.

³⁰⁴ *Ponti? 1933.

sue possibilità artistiche in divenire. Noi già accennammo altra volta al pericolo, al punto debole della tendenza modernissima, tutta basata [...] sul carattere «dimesso» e «trito» dei suoi soggetti [...]; tutti soggetti, questi, che in pochi anni di pratica modernista sono stati ampiamente sfruttati! Sicchè si pensa già con un po' di sgomento che il fotografo modernissimo, se vorrà rimanere strettamente ligio alle esigenze «pure» della sua tendenza, dovrà andare «col lanternino» come Diogene, a cercare ahimè, qualche cosa di nuovo da fotografare³⁰⁵.

Sebbene senza alcun riferimento a particolari opere, egli rimanda comunque a una serie di soggetti a parer suo ormai fin troppo abusati: “abbiamo visto il solito ponte, il quale non può che essere preso dall'alto; il solito tronco d'albero reso nei suoi più minuti e «scientifici» particolari; il solito gomito di rozza corda, reso con un'evidenza degna di miglior causa...”³⁰⁶. Se la modernità va intesa per l'autore come una tendenza integrativa e non esclusiva, un campo di ricerca aperto e non una semplice riproposizione di stilemi figurativi, la “pratica modernista” sulla quale puntano tutte le ambizioni dei curatori dell'esposizione milanese rischia, a suo parere, di non sfruttare a pieno le “possibilità artistiche in divenire” della fotografia moderna, circoscrivendole in uno spazio “limitato” sul piano del rinnovamento linguistico. L'intenzione, dunque, sembrerebbe quella di distinguere l'idea di modernità da quella di modernismo da una prospettiva non del tutto dissimile da quella assunta, due anni prima, dal critico Mario Tinti sulle pagine de “La Casa bella”:

Modernità e modernismo. Ecco due parole tanto diverse quanto può esserlo una realtà fatale ed efficiente ed un'aspirazione cervellotica e sterile.

È moderno l'artista la cui sensibilità, il cui intelletto, la cui coscienza sono protesi con cento antenne ultraricettive ad ascoltare le multipli voci psichiche, intellettuali, morali del suo tempo e che ha in sé il potere immaginativo di interpretare, dedurre, sintetizzare secondo coteste voci, accordate agli impulsi della sua personalità, compiendo quell'operazione magica che si chiama appunto creazione artistica. [...]

Il modernismo è la sofisticazione più o meno ingegnosa della modernità, è l'affettazione di quei caratteri che ormai sono dati per moderni, è la falsa originalità, la falsa arte...³⁰⁷.

Attribuendo al modernismo una valenza più che altro negativa, di esasperazione non originale dei principi della modernità, Tinti identifica quest'ultima come uno spazio creativo in cui l'artista si predispone a ricevere i numerosi stimoli provenienti dal mondo e, insieme, provvede a rielaborarli, tradurli e interpretarli secondo il proprio stile espressivo. Al cinico Diogene, che si avventura con la lanterna alla ricerca di nuovi soggetti da aggiungere a un

³⁰⁵ * [Pellegrini] 1933, pp. 3-4.

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ *Tinti 1931, p. 44.

catalogo già in gran parte esplorato, la lettura della modernità sviluppata da Pellegrini contrappone allo stesso modo una figura protesa verso un largo bacino di possibilità immaginative, in sintonia (intellettiva, percettiva, emotiva) con la molteplicità di sollecitazioni che si originano dal tempo presente. Questa interpretazione, in ogni caso, non entra in contraddizione con le posizioni critiche difese negli stessi anni per esempio da un autore come Antonio Boggeri – dal canto suo molto più vicino agli ambiti sperimentali dell'avanguardia europea – ma le integra e dialoga con esse sul piano interculturale. Erano dunque troppo o troppo poco ambiziose le intenzioni di chi aveva immaginato e curato la mostra della Triennale del 1933?

Il discorso di Pellegrini sulle potenzialità e i limiti della fotografia “modernista”, che, come abbiamo visto, rimane soprattutto di natura teorica, prosegue poi più ampiamente nella parte del contributo in cui l'autore fa riferimento al *Quarto Salon d'arte fotografica* di Torino, in cui si “pass[a] cioè dal campo obbligato al libero dimostrarsi delle personali tendenze artistiche”³⁰⁸. La concezione della modernità come spazio di libertà, anche nel suo rapporto con la tradizione, si lega qui nuovamente all'idea di fare esperienza dei linguaggi e dei soggetti “modernissimi” nella forma di una “ginnastica visiva”³⁰⁹, di un esercizio di apprendimento che necessita di essere seguito da un consapevole processo di rielaborazione:

la «pura» scuola modernista, in pochi anni di foga innovatrice, ha compiuto la sua parabola massima e tende, come manifestazione iconoclasta, che vuole escludere tutte le espressioni foto-artistiche preesistenti, a perdere di forza e, soprattutto di sostanza.

Ciò, a nostro modo di vedere, è giusto, in quanto lo scopo suo non era, né poteva essere, quello di soppiantare «ipso facto» i modi ed i mezzi d'espressione artistica, che vantavano una tradizione basata su solidi e provati successi; ma quello, piuttosto, di scuotere le vecchie concezioni, di spingere l'artista a «vedere» con occhi nuovi la vita nuova, nostra, attuale, moderna, fatta di frenetico movimento e di infrenabile spirito novatore!

La frustata rude doveva far vacillare tante convinzioni, che nel tempo erano andate cristallizzandosi in forme statiche, accademiche, tradizionalistiche, supremamente monotone e noiose [...] ³¹⁰.

Se, da un lato, per la subordinazione a un linguaggio fortemente codificato dalle ‘regole’ di ripresa moderna, Pellegrini giunge a interpretare i limiti della “scuola modernista” in termini addirittura “iconoclasti”, in merito a ciò che definirà più tardi un eccessivo “parossismo

³⁰⁸ *[Pellegrini] 1933, p. 3.

³⁰⁹ *10 fotografie nuovissime di Guido Pellegrini*, cit., p. 4.

³¹⁰ *[Pellegrini] 1933, p. 4.

d'immagini”³¹¹, dall'altro attribuisce a quella che riconosce come una vera e propria tendenza culturale un'assoluta importanza nell'aver messo a punto nuovi metodi di osservazione della modernità, rappresentando un momento nodale nello sviluppo dell'arte fotografica. È interessante, in questo senso, il significato evidentemente diverso che egli attribuisce ai termini “tradizione” e “tradizionalistiche”, individuando nel primo un modello che alimenta la creazione moderna e nell'altro, invece, un linguaggio che a essa si discosta perché lontano dal tradurre le urgenze visive della vita attuale. In tal senso, appunto:

Il merito della scuola «modernista» è stato grandissimo, se essa è riuscita in poco volger di anni, a rivoluzionare l'arte fotografica, dandole il senso ed il modo del nostro tempo; e che, se essa non ha in sé e per sé sola tanto significato da soppiantare tutte le altre scuole, essa ha, però, sì viva efficienza, da integrarsi in esse; e da foggiarle ed evolverle e trasmutarle in tal modo che ognuna di lei si informi e per lei sia viva e nostra molto più di prima! Questo risultato all'attivo si vede già ampiamente dimostrato dal Salon torinese di quest'anno; ove quasi invano si cercherebbero, fra le cinquecento opere pervenute d'ogni parte del mondo, quelle che rispecchino la pura tendenza novecentista [...]; ma tutta la produzione internazionale ha una freschezza di concezione, una spregiudicatezza di taglio, una visione così complessa e significativa, un'aderenza, insomma, così efficace ed immanente alla vita d'oggiorno [...], che non si può fare a meno di pensare a quanto sia stata salutare per tutti la ventata novatrice, che ha spazzato via tanto «vecchiume» accademico³¹².

Sembra essere d'accordo con Pellegrini anche il critico Comirias De Albroit, che in un articolo di commento pubblicato su “Il Corriere fotografico” e dedicato anch'esso al Salone torinese evidenzia come “l'artista eccelle nelle nuove manifestazioni perché ha già battuto vittorioso o ben avrebbe saputo battere le vecchie vie che fino a ieri segnavano il trionfo della novissima fra le arti. Guai però a coloro – aggiunge – che tentano il nuovo per nascondere la propria incapacità affidandosi al caso e cercando di sorprendere la buona fede del pubblico colle incongrue stranezze o l'assurdità delle loro composizioni”³¹³.

Il piccolo catalogo pubblicato in occasione dell'evento, a cura del Gruppo piemontese per la fotografia artistica, è illustrato da una selezione di poco meno di trenta opere fra le quasi cinquecento esposte, fra cui *Rete* di Ferruccio Leiss (**cat. 31a**), *Maschera* di Carlo Baravalle

³¹¹ *Pellegrini 1935a, p. 15.

³¹² *[Pellegrini] 1933, p. 4.

³¹³ C. De A. [Comirias De Albroit], *Il IV “Salon” Internazionale di Torino*, in “Il Corriere fotografico”, n. 2, febbraio 1933, p. 77.

(cat. 67a) e *Trafo del Quirinale* di Stefano Bricarelli (cat. 119b; cfr. anche cat. 22a, 62a)³¹⁴. Il volumetto restituisce quel “rinnovellato spirito di equilibrio”³¹⁵ a cui fa riferimento Pellegrini, talvolta anche nella scelta di impaginazioni in cui fotografie dai linguaggi evidentemente più moderni, definite da marcati interventi di taglio o da audaci movimenti di macchina, dialogano con immagini dalle composizioni misurate e dal gusto più tradizionale (fig. 61).



Fig. 61: *Quarto “Salon” internazionale di fotografia artistica fra dilettanti*, catalogo della mostra, Torino, Società Industriale Grafica Fedetto e C., 1933, s.p.. Fotografie di Aurel Abramovici (Vienna), *Al sole* e A. Nipius Senior (Bandoeng-Java), *Pioggia di luce*.

Tale aspetto, d'altra parte, sembra legarsi a ciò su cui lo stesso Pellegrini riflette nell'ultima parte del testo per “Fotografia”, invitando ancora più apertamente a considerare nell’“equilibrio” la dimensione identitaria della fotografia italiana moderna nel processo di un suo virtuoso sviluppo:

³¹⁴ Il catalogo comprende, come d'abitudine per questo genere di pubblicazioni, l'elenco degli autori in ordine alfabetico con i rispettivi titoli delle opere. Per un approfondimento su alcuni dei fotografi italiani e stranieri presenti in mostra cfr. Italo Mario Angeloni, *La partecipazione dei dilettanti italiani al “IV Salone Internazionale” di Torino*, in “Il Corriere fotografico”, n. 5, maggio 1933, pp. 251-255; Italo Mario Angeloni, *La partecipazione dei dilettanti stranieri al “IV Salone Internazionale” di Torino*, in “Il Corriere fotografico”, n. 6, giugno 1933, pp. 311-312.

³¹⁵ *[Pellegrini] 1933, p. 4.

le opere italiane sono validamente concepite e solidamente eseguite, quanto le straniere migliori, con tecnica sicura e abilità consumata negli effetti; segno palese che anche da noi l'arte fotografica sta raggiungendo quella maturità efficiente, che deriva da una pratica accorta dei suoi grandi mezzi d'espressione. Vogliamo rallegrarci di aver portato a questo risultato «costruttivo» la nostra pietra?³¹⁶.

3.6.1. “Fotografie-modello”

La *Mostra internazionale di fotografia* allestita alla V Triennale di Milano a partire dal maggio 1933 rappresenta un contesto centrale soprattutto per ricostruire le relazioni interculturali che, nei prissimi anni Trenta, la fotografia italiana cuce con l'ambito europeo. Sebbene le fonti su questo evento siano frammentarie, così come di numero esiguo sono le riproduzioni delle fotografie esposte pubblicate sulle riviste³¹⁷, emerge come la sezione italiana, sulla quale si leggono in generale giudizi piuttosto tiepidi, sia costituita da 43 autori e autrici per un totale di circa 120 opere, di cui nella maggior parte dei casi non si conoscono però ulteriori dettagli³¹⁸.

In altri articoli entusiastici pubblicati da Pellegrini tra il luglio 1932 e l'aprile 1933, dunque nei mesi precedenti all'apertura della mostra (a cui seguirà il giudizio invece misurato del giugno 1933, dopo la visita alle sale della Triennale³¹⁹), l'autore invitava “cordialmente i connazionali a considerare con simpatia le nuovi correnti della fotografia moderna”, poiché

³¹⁶ [Guido Pellegrini], “*Momento*” fotografico, cit., p. 4.

³¹⁷ Quattro fotografie (in particolare di Enrico Aonzo, Giulio Corinaldi, Ferruccio Leiss e Giulio Parisio) vengono pubblicate nel numero di agosto di “Fotografia” a corredo di: Redazionale, *La mostra fotografica alla V° Triennale di Milano*, in “Fotografia”, n. 8, agosto 1933, pp. 2, 10-11. Due fotogrammi di Gege Bottinelli si rintracciano, inoltre, in “Quadrante”, n. 4, agosto 1933, p. 43. Nel 1933, “Natura” pubblica poi in diversi fascicoli alcune fotografie di Bruno Stefani realizzate a documentazione dell'intera manifestazione milanese.

³¹⁸ Per un elenco completo degli espositori nella sezione italiana si veda *V Triennale di Milano. Catalogo ufficiale* [4° ediz.], cit., p. 532. Per alcuni articoli di commento sulla sezione italiana, seppur ancora non si faccia riferimento alla singole opere, cfr.: Observer, *La “Sezione fotografica italiana” alla Mostra della V° Triennale*, in “Il Progresso fotografico”, n. 8, agosto 1933, pp. 253-255; Relator / A. E., *La fotografia italiana alla Mostra della Triennale Milanese*, in “Rassegna fotografica e cinematografica”, n. 8, agosto 1933, pp. 14, 17-18. Tra i contributi sull'intera mostra fotografica, anch'essi non del tutto entusiastici, si veda: Redazionale, *La mostra fotografica alla Triennale di Milano*, in “Rassegna fotografica e cinematografica”, n. 6, giugno 1933, pp. 25-26; Observer [autore non identificato], *La Mostra internazionale di fotografia alla V° Triennale di Milano*, in “Il Progresso fotografico”, n. 7, luglio 1933, pp. 223-224.

³¹⁹ * [Pellegrini] 1933 (“*Momento*” fotografico”).

“non è possibile, secondo noi, di sottrarsi a questa ondata di modernità che pervade l’arte «nuovissima»”³²⁰. Sarà, prosegue:

attraverso a grandi e, si spera, complete ed esaurienti opere d’ogni forma, tipo, genere e varietà, che i campioni del verbo nuovo convoglieranno in Milano [e] anche da noi, forse, un grande velo di false credenze cadrà dagli occhi di molti: ormai, il periodo della energia, il periodo statico della fotografia immobile e senza vita è infranto, ed una finestra, una grande finestra luminosa, si è aperta sull’infinità eterea dell’immagine³²¹.

L’uscita di quest’ultimo intervento sulle pagine de “Il Progresso fotografico”, diretta sin dalla sua fondazione dal fotografo ed esperto di tecnica fotografica Rodolfo Namias, è poi interessante in relazione all’identità più conservatrice mantenuta da questo periodico per tutti gli anni in esame. La questione viene chiarita nella premessa redazionale al testo di Pellegrini, che pone l’accento sull’intenzione della rivista di aprirsi a un dibattito plurale sulla fotografia attuale, continuando al tempo stesso a difendere gli ideali e i valori della tradizione fotografica:

Riproduciamo questa conferenza dell’attivo e benemerito Presidente del Circolo Fotografico Milanese, non perché essa rispecchi completamente le nostre idee in materia d’arte fotografica, ma perché è bene che tutti i cultori di fotografia siano al corrente di questi nuovi indirizzi dell’arte fotografica, che pur senza giungere alle aberrazioni del futurismo, sconvolgono però alcune idee e certi concetti. Ai quali concetti si può attribuire vecchiezza e convenzionalismo, ma non si può negare che attingano le basi a quella verità e naturalezza che da Leonardo da Vinci agli altri sommi artisti che l’hanno preceduto o seguito è ritenuta una fonte di godimenti artistici³²².

Del regolamento generale elaborato dal Direttorio della Triennale, dunque relativo a tutte le mostre ammesse – da quelle di architettura e di arte sacra alla mostra di arredamento, dall’esposizione sul teatro a quella sull’arte grafica e la pubblicità, e via dicendo – Pellegrini mette in evidenza il “fine principale [...] di riunire sotto gli occhi del pubblico, e segnalare così alla sua viva attenzione, i modelli più interessanti e significativi che l’arte applicata moderna abbia saputo creare in produzioni autentiche ed originali”³²³. A tal proposito, in un articolo pubblicato su “Domus” nel giugno 1931, già Gio Ponti prefigurava per l’intero evento la

³²⁰ Guido Pellegrini, *La nuova fotografia alla Triennale d’arte*, in “Rassegna fotografica e cinematografica”, n. 7, luglio 1932, p. 17 [*Pellegrini 1932].

³²¹ Guido Pellegrini, *La nuova fotografia. Per la Mostra Fotografica della V Triennale d’Arti Decorative Milano 1933* (2° parte), in “Il Progresso fotografico”, n. 4, aprile 1933, p. 104 [*Pellegrini 1933b]. Per la prima parte dell’intervento cfr. *Pellegrini 1933a.

³²² Redazionale, [Premessa], in *Pellegrini 1933a, p. 70.

³²³ *Pellegrini 1932, p. 14.

conferma di “quattro punti essenziali informativi del programma dell’ultima Triennale: «modernità di interpretazione: originalità di invenzione: perfezione di tecnica: efficienza di produzione»³²⁴. In relazione a quest’ultimo punto, per Pellegrini dunque:

si comprende che cosa si richieda ai fotografi, per secondare gli scopi e gli intendimenti dell’Ente: fotografia moderna che illustri l’epoca nostra, che porti interesse nelle sue linee, come nel suo significato interiore, le forme più tipiche e più vive della nostra civiltà. [...] Non fosse altro che per i risultati veramente insigni, che l’arte nuova ha saputo dare alla moderna tecnica cinematografica, per le enormi ed inesplorate, specie da noi, possibilità di quest’arte nel «fotomontage» e nella fotografia pubblicitaria, che all’estero ha dato e dà a tutta una categoria di artisti larghi mezzi di vita, varrebbe la pena di rispondere all’invito lusinghiero della Triennale d’Arti Decorative, la quale convoglierà in Milano gli esempi più tipici e le opere più degne della nuova arte fotografica³²⁵.

Ricordando la pluralità di applicazioni di cui la fotografia moderna si fa partecipe a quest’altezza cronologica, dalla sperimentazione cinematografica al fotomontaggio, fino all’ambito pubblicitario, Pellegrini ribadisce quanto viene esplicitato anche nel regolamento della Triennale dedicato più specificamente alla *Mostra internazionale di fotografia*. Delineato, seppur in maniera più sintetica, sulla traccia del *Discorso sull’arte fotografica* di Gio Ponti del maggio 1932, tanto da poter pensare che sia stato verosimilmente scritto dallo stesso autore (di fatto tra i promotori di quell’evento milanese), esso specifica che i criteri di selezione sono aperti a lavori di “qualunque genere e soggetto, qualunque tecnica, processo e destinazione, purché siano il risultato di procedimenti puramente fotografici”³²⁶. Le opere, in sintesi, devono dimostrare il valore della fotografia come *medium* privilegiato della visione moderna: “una nuova ‘vista’, indipendente e autonoma, che ci rivela inattesi aspetti delle cose. Molte cose, anzi, ci appaiono e ‘sono’ soltanto attraverso l’immagine fotografica”³²⁷.

Oltre che nel catalogo generale dedicato all’intera manifestazione, il testo del regolamento viene pubblicato nella forma di pieghevole illustrato, ripiegato a fisarmonica, delle dimensioni richiuso di 19 × 19 cm (**fig. 62**). Si tratta di un materiale inedito e assolutamente prezioso per comprendere a quali modelli nazionali e internazionali intendeva guardare la fotografia italiana

³²⁴ Gio Ponti, *Gli italiani alla Triennale di Milano*, in “Domus”, n. 6, giugno 1931, p. 21 (corsivo nell’originale). Su “Domus” e sullo stesso evento si veda anche: Redazionale, *Per l’Italia e per la modernità*, in “Domus”, n. 8, agosto 1931, p. 13.

³²⁵ *Pellegrini 1932, pp. 17-18.

³²⁶ *Programma particolare della Mostra internazionale della fotografia*, in *V Triennale di Milano. Catalogo ufficiale* [ediz. di inaugurazione], cit., p. 36 [*Ponti? 1933].

³²⁷ *Ibidem*. Cfr. *Ponti 1932b.

moderna nei primi anni Trenta, invitando “tutti i fotografi italiani ed esteri” a presentare i propri lavori, purché siano “rispondenti ai criteri del programma della manifestazione”³²⁸.



Fig. 62: *Mostra della fotografia. V Triennale di Milano. Regolamento*, pieghevole, Milano, Triennale di Milano, 1933.

Se la parte superiore del pieghevole è occupata dal testo del regolamento, lungo il suo margine inferiore scorre una sequenza di ventisei piccole riproduzioni fotografiche in bianco e nero, di formato orizzontale o verticale, collocate l’una accanto all’altra senza spazi e con le didascalie in calce stampate su un’unica fascia nera che prosegue continuamente da pagina a pagina. Le immagini fotografiche, di diciotto autori e autrici vari (ma in alcuni casi non sono indicati), restituiscono un repertorio sintetico ma sufficientemente esaustivo di modelli italiani e internazionali aggiornati. Le didascalie relative alle singole riproduzioni, riportate mantenendo l’ordine originale, sono:

El Lissitski (Russia) - Photomontage
 Film russo da “La lotta per la terra”

³²⁸ *Mostra della fotografia. V Triennale di Milano. Regolamento*, pieghevole, Milano, Triennale di Milano, 1933, s.p. Qui si spiegano, inoltre, le diverse modalità di partecipazione alla mostra per gli espositori italiani, “tramite diretti rapporti con i fotografi che facciano domanda”, e per quelli stranieri, “organizzata e regolata mediante accordi del Direttorio con i commissari ufficiali delle Nazioni medesime”. Il pieghevole, indicizzato in OPAC e presente in due sole copie nelle biblioteche italiane, è stato reperito alla Biblioteca di Scienze tecnologiche - Architettura dell’Università di Firenze. Dalle informazioni che ci sono note, a oggi non risultano altri riferimenti o approfondimenti storiografici su questa fonte.

Paul Outerbridge (New York) - Fotografia
K. Nakamura (Los Angeles) - Fotografia
Radio fotografia
Negativo fotografico
Fotografia astronomica
Microfotografia
Alessandro Blasetti (Roma) - Dal film "Sole"
Alessandro Blasetti (Roma) - Dal film "Terra madre"
Achille Bologna (Torino) - Fotografia
Stefano Bricarelli (Torino) - Fotografia
Vinicio Paladini (Roma) - Photomontage
Gege Bottinelli (Milano) - Fotogramma
Giuseppe Terragni (Como) - Fotografia
Luigi Figini (Milano) - Fotogramma
Man Ray (Parigi) - Fotografia
Man Ray (Parigi) - Fotogramma
Claude Tolmer (Parigi) - Fotografia pubblicitaria
L. Moholy-Nagy (Berlino) - Fotogramma
L. Moholy-Nagy (Berlino) - Photomontage
Aenne Biermann (Germania) - Ingrandimento (81 volte)
Hans Arp (Germania) - Photomontage
Max Ernst (Germania) - Photomontage
Germaine Krull (Olanda) - Fotografia
Munkacsi (Berlino) - Fotografia

Sul piano della distribuzione geografica extra-nazionale, è interessante notare come, nella maggior parte dei casi, i modelli si riferiscano soprattutto all'ambito europeo, principalmente con autori e autrici di provenienza tedesca, ma anche con due riferimenti alla produzione russa. Per quanto riguarda il contesto propriamente italiano, invece, emergono naturalmente i centri culturali di Milano e Torino, ma con un'incursione di personalità di area romana come Vinicio Paladini e il regista Alessandro Blasetti.

La diffusione del pieghevole può collocarsi probabilmente a partire dagli ultimi mesi del 1932 e certamente al principio del 1933, come dimostrano alcuni contributi che si pongono in reazione polemica alla sua pubblicazione. Secondo il pittore e fotografo milanese Alfredo Zoli, molto vicino all'ambito della fotografia pittorica, infatti:

I veri professionisti che lavorano quotidianamente con coscienza e con dignità d'arte, non possono davvero *prendere alla lettera* le norme stabilite dal Comitato preordinatore, per ottenere il diritto di partecipare alla mostra e tanto meno ispirarsi alle «fotografie-modello» pubblicate in calce al programma. Fra queste ve ne sono due o tre per noi accettabili, ma lo sono solo perché

rappresentano, checchè ne dica il redattore del programma, proprio esemplari di quella «fotografia d'Arte» che, a dire del Comitato, è oggi cosa superata, perché la fotografia deve essere «Arte a sè»³²⁹.

Benché l'autore non faccia diretto riferimento alle opere che egli riterrebbe le sole ammissibili, simili riflessioni si rintracciano anche in un altro commento pubblicato nel mese di agosto sempre su “Rassegna fotografica e cinematografica”:

Le astruserie del programma volute per eccessiva smania di modernismo dal comitato preordinatore hanno allontanato dalla palestra della competizione artistica i fotografi che meglio avrebbero recato il segno della loro provetta operosità. [...] Tutto sommato, la Mostra nacque sotto cattiva stella e non ridonda a gloria di chi volle con metodi di modernistica decadenza preparare, organizzare, attuare³³⁰.

Nel sottolineare la connotazione fortemente esclusivista di quei lavori, chi scrive condanna dunque l'orientamento di una selezione certamente indirizzata dalle proposte di Gio Ponti e Luigi Poli, impegnati nel frattempo a organizzare in senso moderno riviste come “Domus” e “Natura”.

Osservando le immagini che illustrano il pieghevole, insieme al tradizionale rilievo attribuito alle applicazioni della fotografia in ambito scientifico (la microfotografia, la radiofotografia e la fotografia astronomica), emerge un evidente interesse per le tecniche fotografiche puramente sperimentali come il fotomontaggio o il fotogramma. Esse sono rappresentate dagli artisti internazionali László Moholy-Nagy, Man Ray ed El Lissitski e, in ambito italiano, da Vinicio Paladini e dai coniugi Luigi Figini, architetto e fotografo, e Gege Bottinelli, fotografa vicina ai linguaggi d'avanguardia che nel 1937 pubblicherà anche due fotogrammi (*Ombre di oggetti* e *Composizione*) a corredo dell'articolo di Bruno Munari per “La Lettura” dedicato alle sperimentazioni *off camera*³³¹. Dai primi anni Trenta, d'altra parte, le

³²⁹ Alfredo Zoli, *Per la V° Triennale di Milano. Mostra della fotografia*, in “Rassegna fotografica e cinematografica”, n. 1, gennaio 1933, p. 11. Zoli si era affermato a Milano soprattutto per la tecnica della “psicopittografia”, un tipo di fotografia ritoccata che le conferisce aspetto pittorico. Cfr. Alfredo Zoli, *La lente e la macchina fotografica* (introduzione di Licoln Cavicchioli, *Alfredo Zoli*), in Mario Gastaldi (a cura di), *Documentario letterario contemporaneo*, Milano, Quaderni di Poesia, 1941, pp. 736-740.

³³⁰ Relator / A. E. [autori non identificati], *La fotografia italiana alla Mostra della Triennale Milanese*, cit., p. 18.

³³¹ Cfr. *Munari 1937, in cui le opere sono a firma “signora Figini”. Nel 1937, la tecnica del “montaggio fotografico”, specialmente adoperato per la fotografia pubblicitaria, acquisirà un riconoscimento definitivo grazie anche al contributo del fotografo tedesco Otto Croy. Cfr. Otto Croy, *Fotomontage. Der Weg zu den Grenzen der Fotografie*, Halle, Wilhelm Knapp, 1937. Il libro verrà recensito e segnalato anche in Italia a partire dall'anno

opere di Moholy-Nagy sono note in Italia non solo attraverso le riviste nazionali, è il caso delle stampe in negativo *Giovine donna in riposo* e *Figure*, riprodotte come tavole fuori testo su “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”³³², ma anche, e già a partire dalla seconda metà degli anni Venti, tramite gli annuari europei circolanti nel nostro paese come i tedeschi “Das Deutsche Lichtbild” (1927-1928) e “Photofreund Jahrbuch” (1924-) e l’inglese “Modern Photography” (1931-). Lo stesso può dirsi di alcune opere di Man Ray, come i due ritratti alla collega americana Lee Miller inclusi nella galleria di immagini “*Dramatis Personae*” pubblicata sull’“Almanacco letterario” del febbraio 1932, che comprende, fra gli altri, anche dei ritratti femminili di Edward Steichen e due fotografie di Maurice Tabard³³³: un piccolo catalogo della grande fotografia internazionale in cui ciascuna donna ritratta, della quale non si conosce il nome reale, personifica con l’ausilio della didascalia il personaggio di un’opera letteraria coeva³³⁴.

La varietà che caratterizza le fotografie selezionate per il pieghevole non si limita poi esclusivamente all’ambito delle sperimentazioni *off camera* o del fotomontaggio, includendo generi e soggetti vari che vanno dalla fotografia industriale, proposta dall’autrice cosmopolita Germaine Krull³³⁵, al paesaggio agreste di formato verticale di Martin Munkácsi (**fig. 63**), a cui sembrano rimandare alla lettera alcuni studi pubblicati negli stessi anni dal fotografo torinese Marino Cerra (**cat. 14a-b**). Allo stesso modo, infatti, quest’ultimo costruisce la composizione lasciando visibile solo una piccola porzione di campo, con cui traccia una linea di orizzonte quasi parallela al bordo inferiore del quadro fotografico, e ragiona sui rapporti dimensionali tra

seguito: cfr. Redazionale, *Fotomontage*, in “Il Progresso fotografico”, n. 2, febbraio 1938, pp. 75-76; Redazionale, *Fotomontage*, in “Il Corriere fotografico”, n. 2, febbraio 1938, p. 48.

³³² Rispettivamente nei numeri di luglio e agosto 1933. La prima figurerà, inoltre, fra le immagini a corredo di *Prampolini 1936.

³³³ Si tratta, nel caso di Lee Miller, di due ritratti oggi piuttosto noti, soprattutto il primo. Cfr. il recente Victoria Noel-Johnson (a cura di), *Lee Miller Man Ray. Fashion Love War*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Franchetti, 2022-2023), Milano, Skira, p. 79 (*Senza titolo [Il collo, Lee Miller]*, 1929). Entrambi erano stati pubblicati, inoltre, nell’annuario “Photographie” (*Art et métiers graphiques*) del 1930 (pp. 97 e 107). Di Man Ray si vedano anche i venti ritratti ad artisti vari pubblicati come unica tavola fuori testo nel numero di febbraio 1935 di “Quadrante”.

³³⁴ Per esempio, nel caso dei ritratti a Miller, rispettivamente: *Mirella, esotica e patetica* (*Guido Da Verona - La Canzone di sempre e di mai*) e *Rika, di una biondezza prodigiosa, commessa in un negozio di Oeskerode* (*Mario Sobrero: L’addio dell’Angelo*).

³³⁵ Nel catalogo della Triennale e nel pieghevole vengono indicati per questa fotografa due luoghi di provenienza diversi, ovvero rispettivamente la Francia e l’Olanda.

persona e spazio aprendo l'immagine all'immensità di un cielo nuvoloso che sovrasta le piccole figure impegnate nel lavoro dei campi o in attività quotidiane.

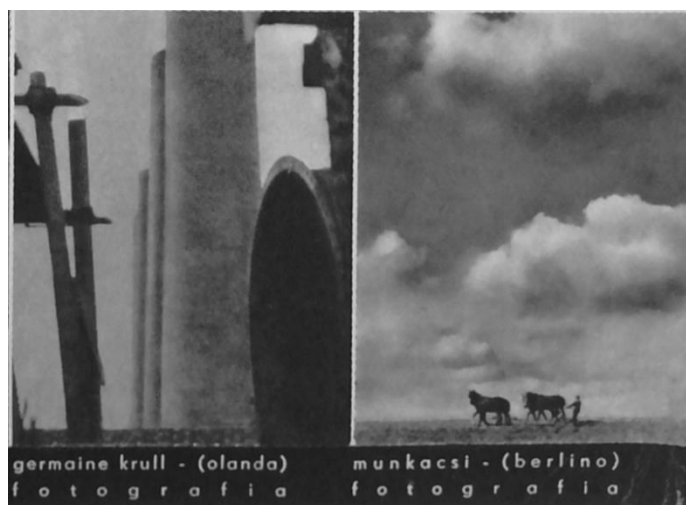


Fig. 63: *Mostra della fotografia. V Triennale di Milano.* Regolamento, pieghevole, Milano, Triennale di Milano, 1933. Dettaglio con fotografie di Germaine Krull e Martin Munkácsi (senza titolo).

La centralità della scuola tedesca nel repertorio dei modelli individuati per la preparazione della mostra alla Triennale diviene ancora più esplicita con l'“ingrandimento (81 volte)” di un minerale di Aenne Biermann. A quest'altezza cronologica, l'opera dell'autrice esponente della Nuova oggettività (e scomparsa prematuramente proprio nel 1933) è particolarmente conosciuta in Italia, tanto da poter considerare Biermann la fotografa tedesca più pubblicata sulle riviste italiane insieme al collega Paul Wolff. Tra il 1932 e il 1936, le sue fotografie circolano infatti in maniera ricorrente in periodici italiani come “La Rivista illustrata del Popolo d'Italia”, soprattutto nella forma di tavole fuori testo il cui formato ne sottolinea il valore (**fig. 64**), o “Natura”, che le accoglie invece principalmente come illustrazioni a corredo di articoli su temi vari³³⁶. La conoscenza del suo lavoro, in ogni caso, passa prima di tutto dalla pubblicazione del volume *Aenne Biermann. 60 Fotos* del 1930, da cui è tratta la riproduzione presente nel pieghevole³³⁷. Nell'aprile 1931, il fotolibro viene brevemente recensito da Edoardo Persico su “La Casa bella” per la rubrica “Il libro bello”, insieme al volume di Moholy-Nagy

³³⁶ Si veda, solo per fare alcuni esempi tra i molti: A. N. [autore non identificato], *Fuochi d'artificio*, in “Natura”, n. 7, luglio 1933, p. 31-34; A. Niccolini, *L'agata*, in “Natura”, nn. 11-12, novembre-dicembre 1934, pp. 35-38. Per un approfondimento sull'opera dell'autrice cfr. Ute Eskildsen (a cura di), *Aenne Biermann. Fotografien 1925-33*, Berlin, Nishen, 1987; Raz Samira (a cura di), *Aenne Biermann. Up close and personal*, catalogo della mostra (Tel Aviv Museum of Art, 2021), Zurich, Scheidegger & Spiess, 2021.

³³⁷ Cfr. Aenne Biermann, *60 Fotos*, a cura di Franz Roh, collana “Fototek”, Berlin, Klinhardt & Biermann, 1930 (tav. 59, *Pyromorphit*).

con lo stesso titolo (*60 Fotos*, 1930), edito per la collana “Fototek” a cura di Franz Roh. “La raccolta – sottolinea Persico facendo riferimento a “Fototek” – è un contributo notevolissimo a quell’arte della fotografia che ha assunto, specialmente in Germania [...] un carattere ben definito ed a parte nello sviluppo delle arti plastiche”³³⁸. Per lo storico della fotografia Olivier Lugon, che scrive sul libro di Biermann, “Fototek” si distingue comunque per l’alto valore pedagogico dei suoi prodotti editoriali, che se da un lato ricalcano una tradizione di educazione popolare per immagini che risale ai primi del secolo, dall’altro si differenzia per l’intento di fare della fotografia stessa l’oggetto del processo formativo: “Elle [la raccolta “Fototek”] se veut moins une encyclopédie *par* la photographie qu’une encyclopédie *de* la photographie, cherchant non pas tant à fournir un savoir sur les choses qu’à assurer une compréhension du médium utilisé pour les découvrir”³³⁹.



Fig. 64. “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, n. 4, aprile 1933, pp. 88-89.
Fotografie di Manlio Malabotta (*L’ombra del faro*) e Aenne Biermann (*Particolare di pianoforte*).

Il particolare interesse che Persico rivolge all’ambito fotografico e artistico d’oltralpe si inserisce, d’altra parte, in un contesto più ampio di riflessioni che egli sviluppa in parallelo, anche grazie alla partecipazione alle attività della Galleria Il Milione di Milano (di cui è direttore nel 1930-1931), con il tentativo di rileggere l’arte moderna italiana dell’Ottocento in

³³⁸ [Eduardo Persico], *Fotografia tedesca*, in “La Casa bella”, n. 4, aprile 1931, p. 52.

³³⁹ Olivier Lugon, *Nouvelle Objectivité, nouvelle pédagogie. À propos de “Aenne Biermann. 60 Fotos” 1930*, in “Études photographiques”, n. 19, dicembre 2006 (dalla risorsa online, cap. 4).

una dimensione sovranazionale ed europea³⁴⁰. Verso L'Europa, in effetti, si proiettano gli artisti che ruotano intorno al *milieu* del Milione, che dal 1932 associa alle attività espositive la pubblicazione dei suoi "Bollettini", ricchi di testi critici e fotografie, sperimentando il linguaggio astratto che ha come modelli, tra gli altri, Mondrian e Kandinsky, ma anche Le Corbusier, Walter Gropius e i Bauhausbücher³⁴¹. L'importanza delle iniziative promosse dagli astrattisti milanesi e, in parallelo, dagli artisti del Gruppo di Como, crocevia altrettanto rilevante nel panorama del modernismo italiano degli anni Trenta soprattutto nel campo dell'architettura razionale, si manifesta soprattutto in relazione a una congiuntura fruttuosa tra linguaggi ed espressioni artistiche. Oltre a rappresentare il tentativo "di riaprire un discorso europeo, di ricollegare la cultura italiana [...] alla cultura dell'avanguardia internazionale"³⁴², queste proposte, come rileva altresì il critico Carlo Belli facendo riferimento alle attività del Milione (di cui è attivo sostenitore), certificano l'impossibilità di "pensare a una storia dell'arte astratta italiana (ma nemmeno straniera), ponendo la pittura, la scultura e l'architettura separate una dall'altra. Fu un blocco unico. Ognuna di queste arti prestò qualche cosa all'altra, perché era *un'arte sola*"³⁴³.

Il tema della rielaborazione dei linguaggi tedeschi nella cultura fotografica italiana, centrale anche in ambito propriamente pittorico per i legami tra le poetiche del Realismo magico e quelle della Nuova oggettività³⁴⁴, emerge poi con ricorrenza sulle riviste negli anni in esame. Nel fascicolo di aprile del 1935, "Il Corriere fotografico" mette in dialogo sulla doppia pagina

³⁴⁰ Come nella conferenza *L'Ottocento nella pittura europea*, tenuta nel febbraio del 1934 al Milione. Cfr. Nicoletta Colombo, *Corrente: l'Europa a Milano*, in Nicoletta Colombo / Roberto Dulio / Deianira Amico, *Corrente e L'Europa 1938-1945*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Corrente, 2019-2020), Milano, Fondazione Corrente, 2019, pp. 35-37.

³⁴¹ Cfr. Elena Pontiggia, *Una stagione neo-romantica. Pittura e scultura a Milano negli anni Trenta*, in Elena Pontiggia / Nicoletta Colombo (a cura di), *Milano anni Trenta. L'arte e la città*, catalogo della mostra (Milano, Spazio Oberdan, 2004-2005), Milano, Mazzotta, 2004, p. 32.

³⁴² Nello Ponente, *Nascita di una poetica*, in *Anni creativi al "Milione" 1932-1939*, catalogo della mostra (Prato, Palazzo Novellucci, 1980), Milano, Silvana Editoriale, 1980, p. 9.

³⁴³ Carlo Belli, *Racconto degli anni difficili*, in Ivi, p. 11. Sull'attività del gruppo comasco si rimanda, inoltre, a: Alberto Sartoris, *Architetti, pittori e scultori del 'Gruppo di Como'*, a cura di Mario Di Salvo, Como, La Provincia editoriale, 1989. Cfr. Ornella Selvafolta, *Pittura astratta e architettura razionalista negli anni Trenta: la collaborazione tra Mario Radice e Cesare Cattaneo*, in Loretta Mozzoni / Stefano Santini (a cura di), *Architettura dell'eclettismo. Il rapporto tra l'architettura e le arti (1930-1960)*, Napoli, Liguori, 2009, pp. 41-76.

³⁴⁴ Cfr. Gabriella Belli, *Realismo magico e Nuova oggettività. Confronti*, in Valerio Terraroli / Gabriella Belli (a cura di), *Realismo magico. Uno stile italiano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2021), Milano, 24 ore cultura, 2021, pp. 38-49.

una fotografia di Marino Cerra e una di Paul Wolff, di formati diversi ma piuttosto simili nella scelta del soggetto e delle modalità di ripresa (**fig. 65**): sono entrambe ambientate in un contesto rurale, il punto di vista è ribassato, le figure colte di spalle incedono in un tratto in salita verso lo sfondo di un cielo carico di nuvole. Questa composizione richiama, altresì, una fotografia degli anni dieci come *Mary Warner and Edeltrude on the Brow of a Hill* (1908 ca.) dell'autore austro-tedesco Heinrich Kühn³⁴⁵, modello di riferimento anche nei decenni oggetto di questo studio (**figg. 66-67**), sebbene in un suo scritto del 1937 egli metta in luce una certa avversione verso una pratica fotografica, quella contemporanea degli amatori, che considera ormai votata a una “production de masse actuelle” e immersa in una corrente che non teme di definire di un “bolchevisme photographique”³⁴⁶. Per Kühn, in effetti, che scrive su “Das Deutsche Lichtbild” e che ivi pubblicava nel 1933 la fotografia *Schnitterin*, un'originale stampa al bromolio datata ai primi anni Venti³⁴⁷: “Les méthodes de prise de vue et de développement mécanisées [...] ont conduit à une superficialité inquiétante de la pensée qui, comme nous le voyons, a provoqué une grande confusion”. E prosegue più avanti nello stesso articolo, manifestando una certa nostalgia per “le réalisations raffinées des vingt années qui ont précédé la Grande Guerre”, che: “Photographier est devenu beaucoup trop facile, et l'appareil de petit format corrompt”³⁴⁸.

³⁴⁵Cfr.

<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286203?sortBy=Relevance&ft=Heinrich+K%c3%bchn&offset=0&rpp=40&pos=20>> (29.04.2024).

³⁴⁶ Cfr. Heinrich Kühn, *Klarheit!*, in “Das Deutsche Lichtbild”, 1937, pp. 11-18 [ed. orig. 1936]. Qui riportato nella traduzione francese da: Oliver Lugin (a cura di), *La photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1997, pp. 307-309.

³⁴⁷ Per un riferimento a questa stampa si rimanda alla scheda online della National Gallery of Art di Washington: <<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.138921.html>> (24.04.2024).

³⁴⁸ O. Lugin (a cura di), *La photographie en Allemagne*, cit., pp. 307-308.



Fig. 65: “Il Corriere fotografico”, n. 4, aprile 1935, s.p. (tavole fuori testo).
 Fotografie di Marino Cerra (*Primavera*) e Paul Wolff (*Lavoro*).



Figg. 66-67. **A sinistra:** Giulio Galimberti, *Costume altotesino*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 8, agosto 1935, s.p. (tavola fuori testo), cat. 79a. **A destra:** Heinich Kühn, *Schnitterin*. Riproduzione fotomeccanica in “Das Deutsche Lichtbild”, 1933, p. 80.

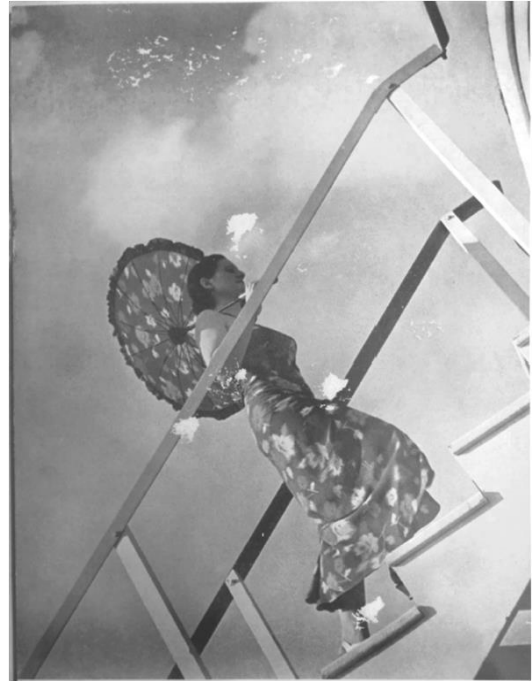
Una particolare vicinanza al modernismo fotografico tedesco ed europeo si rintraccia poi nel lavoro di Bruno Stefani e Bettina Weymar, entrambi attivi in aerea milanese (**cat. passim**). La sensibilità di Stefani per i linguaggi moderni (**figg. 68-69**), ai quali si avvicinerà ulteriormente dopo l'inizio di una collaborazione con lo Studio Boggeri nato nel 1933³⁴⁹, è già evidente a partire dalla fine del decennio precedente (**cat. 48b**) e confermata da alcuni materiali degli anni Trenta presenti nella sua biblioteca fotografica: tra di essi il fotolibro *Meine Leica und ich* (1937) del tedesco Kurt Peter Karfeld, che esplora con l'ausilio del piccolo formato un repertorio ampissimo di soggetti, e il catalogo del terzo Salone di Praga (*III Mezinárodní fotografický Salon*) del 1935³⁵⁰. Weymar, attiva invece a partire all'incirca dal 1934 e dalla biografia ancora quasi totalmente oscura³⁵¹, è l'unica fotografa fra gli italiani a pubblicare una propria opera nell'annuario "Das Deutsche Lichtbild" dello stesso anno (**cat. 21b**), aspetto che potrebbe far pensare a sue origini tedesche. Sia Stefani che Weymar, tra l'altro, collaborano assiduamente con periodici come "Natura" e "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia" (ma Stefani è molto presente anche su riviste specializzate tra cui "Il Corriere fotografico", "Note fotografiche Agfa" e "Luci ed ombre"), contribuendo a definirne in senso moderno lo stile figurativo con la pubblicazione di numerose tavole fuori testo e fotografie a illustrazione di articoli su temi vari³⁵².

³⁴⁹ Cfr. Angelo Pietro Desole, *Bruno Stefani. Parabola di un fotografo modernista*, in "L'avventura", n. 2, luglio-dicembre 2021, p. 285.

³⁵⁰ Cfr. Kurt Peter Karfeld, *Meine Leica und ich*, Berlin, Photokino, 1937; *III Mezinárodní fotografický salon*, Praga, Svaz Cs. Klubü Fotografü Amatérü, 1935. La biblioteca di Stefani, costituita da circa trenta titoli tra volumi, annuari, riviste e cataloghi pubblicati tra anni Trenta e Settanta, è oggi conservata alla Biblioteca delle Arti e dello Spettacolo dell'Università di Parma.

³⁵¹ L'Archivio Storico Fondazione Fiera di Milano conserva un nucleo di ventidue fotografie di Weymar realizzate tra il 1936 e il 1938 (cfr. <<https://archiviostorico.fondazionefiera.it/entita/57-weymar-bettina>>, 29.04.2024). Sebbene i timbri sui versi delle stampe consentano di risalire agli indirizzi di attività della fotografa a Milano (via Marsala 11, via Ponzio 83 e Corso Italia 25), manca del tutto una sua biografia completa. Una ricerca effettuata nei fondi dell'Ufficio del Registro di Milano-Successioni, del Casellario giudiziario della Questura di Milano, del Gabinetto della Prefettura, dei Carteggi e degli Atti amministrativi della Prefettura non ha dato a oggi alcun risultato. Per "Luci ed ombre" l'autrice pubblica una sola tavola nel 1934 (*Vecchia contadina*, tav. 26).

³⁵² Si veda soprattutto una rivista come "Natura", per la quale Weymar illustra moltissimi articoli dedicati, per esempio, a temi naturalistici e alimentari.



Figg. 68-69. A sinistra: Jan Lukas (Cecoslovacchia), *Simmetria*. Riproduzione fotomeccanica in “Galleria”, n. 6, giugno 1934, tav.104. **A destra:** Bruno Stefani, *Alla mostra del Rayon*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed ombre”, 1934, tav. 8 (cat. 106a) .

L’opera di Bruno Stefani, inoltre, è particolarmente apprezzata a livello internazionale soprattutto dai periodici di fotografia maggiormente interessati all’aggiornamento dei linguaggi visivi in senso moderno, come in Europa l’annuario inglese “Modern Photography” e le riviste francesi “Photo Illustrations” e “Photographie”, per le quali l’autore pubblica più di dieci fotografie fra il 1932 e il 1936³⁵³ (cfr. **cat. 87b, 121b**). Il riconoscimento di Stefani come autore della fotografia italiana moderna nelle pubblicazioni periodiche internazionali, insieme – e soprattutto – a Stefano Bricarelli e Achille Bologna, potrebbe inoltre spiegare la presenza di questi ultimi nella selezione fotografica del pieghevole per la mostra della Triennale, coerentemente all’ampia diffusione del loro lavoro non solo nel contesto italiano ma anche in quello extra-nazionale. Mentre dell’opera di Bologna non sono stati rintracciati ulteriori riferimenti, di Bricarelli viene scelta la variante di una fotografia che mostra due agavi americane, pubblicata nel 1932 anche su “Modern Photography” con la didascalia: “A study of the giant agaves are such a feature of the Mediterranean coasts” (tav. 111, cfr. **cat. 29b**).

La sequenza di immagini che scorre in calce al regolamento comprende altresì tre fotogrammi cinematografici, due dei quali provenienti dai film di Alessandro Blasetti *Sole* (1929) e *Terra madre* (1931), entrambi incentrati sul tema del ruralismo caro in quel momento al regime. Nell’ambito della produzione cinematografica nazionale, la loro presenza fa probabilmente riferimento al tentativo di rinnovamento e di rinascita del cinema in senso

³⁵³ Per un approfondimento specifico sulle opere si rimanda alle tabelle riportate a fine tesi.

moderno dopo la crisi che segue alla fine della Prima guerra mondiale³⁵⁴. Di particolare interesse però, in questo contesto, risulta la presenza del fotogramma proveniente dal “film russo” (**fig. 70**), che della pellicola di Blasetti richiama il tema della terra. La scena è ripresa da un punto di vista ribassato che inquadra la figura di un contadino di spalle, mentre incede in avanti trasportando un aratro trascinato da un cavallo. I corpi si stagliano nello sfondo di un cielo annuvolato, affondando su un terreno in pendenza i cui confini sono definiti da una linea d’orizzonte che seziona l’immagine in due parti dai toni contrastati, richiamando con evidenza le immagini di Cerra e Wolff commentate sopra. Questa scena di duro lavoro rievoca, poi, quanto scriveva Antonio Boggeri su “Natura” a proposito del cinema sovietico, che non ha “nessun bisogno [...] di ricostruire, di sovrapporre alla realtà un’altra più tremenda o più rosea, ma solo vedere, capire, leggere in quella viva e quotidiana. La prima cosa che colpisce nel film russo è appunto questa instancabile avidità di fissare, scrutare dell’obbiettivo”³⁵⁵. Per l’autore, dunque, l’occhio della macchina da presa e quello della macchina fotografica osservano con la stessa curiosità e lo stesso interesse le cose del mondo, tentando di cogliere la realtà per come essa si dà, al fine di comprenderla.



Fig. 70. Mostra della fotografia. V Triennale di Milano. Regolamento, pieghevole, Milano, Triennale di Milano, 1933. Dettaglio con fotogramma di un film russo.

Sebbene non sia stato possibile rintracciare il film attraverso il titolo riportato sul pieghevole, il fotogramma richiama per soggetto e modalità di ripresa alcune scene del più celebre *La terra* del regista Aleksandr Dovženko, presentato nel 1930 alla prima edizione del

³⁵⁴ Cfr. Gianfranco Gori, *Alessandro Blasetti*, Firenze, La nuova Italia, 1984, pp. 16-25.

³⁵⁵ Antonio Boggeri, *La natura nel film russo*, in “Natura”, n. 11-12, novembre-dicembre 1930, p. 90. L’articolo è illustrato con tre fotogrammi (“quadri”), che in didascalia si dichiarano tratti dal film “‘Nel paese del peccato’ di D. Kolupaieff e girato quasi completamente all’aperto”.

Festival del Cinema di Venezia³⁵⁶, che racconta il momento di passaggio legato alla collettivizzazione del settore agricolo in Unione Sovietica alla fine degli anni Venti, un tema centrale della cinematografia russa anche nel corso del decennio successivo³⁵⁷. Alla sua uscita, come la maggior parte dei film russi proiettati in quegli anni in Italia, la pellicola di Dovženko viene destinata a un circuito commerciale molto ristretto. Tuttavia, la sua ricezione conferma un certo riguardo da parte del nostro paese per il “mito” della cinematografia sovietica nei primi anni Trenta, sebbene “perlopiù fondato – come spiega lo storico Alfonso Venturini – sul passaparola intellettuale e sulla pubblicazione di articoli teorici [...] piuttosto che sulla conoscenza diretta dei film”³⁵⁸; aspetto che spiegherebbe ancora più chiaramente la presenza nel pieghevole dei fotogrammi dei film di Blasetti, che si ritenevano vicini a quei modelli³⁵⁹. Due fotogrammi tratti dalla pellicola di Dovženko erano stati poi pubblicati nel volume, certamente ben più noto, *Cinema ieri e oggi* del critico Ettore Margadonna³⁶⁰ (**fig. 71**), una storia del cinema internazionale recensita quello stesso anno sia su “Natura”, sia su “Il Corriere fotografico”³⁶¹. Una delle due immagini, oltretutto, sembra venire ripresa alla lettera da Mario Bellavista nella fotografia *Gente di mare* (**fig. 72, cat. 73a**), pubblicata come tavola fuori testo proprio su “Il Corriere fotografico” nel numero di marzo 1935. Le due riprese sono quasi identiche per il punto di vista ribassato e leggermente laterale, per la posa e la disposizione delle figure nella scena (oltre che per una loro sorprendente somiglianza fisiognomica) e per lo studio della luce, che si riflette allo stesso modo sui volti dei personaggi a sinistra³⁶².

³⁵⁶ Il film è interamente disponibile online in <<https://www.youtube.com/watch?v=eWdRXQoZC68>> (29.04.2024).

³⁵⁷ Cfr. Mino Argentieri, *La cinedrammaturgia della industrializzazione e della collettivizzazione delle terre*, in Idem, *Il cinema sovietico negli anni Trenta*, Roma, Editori Riuniti, 1979, pp. 175-221.

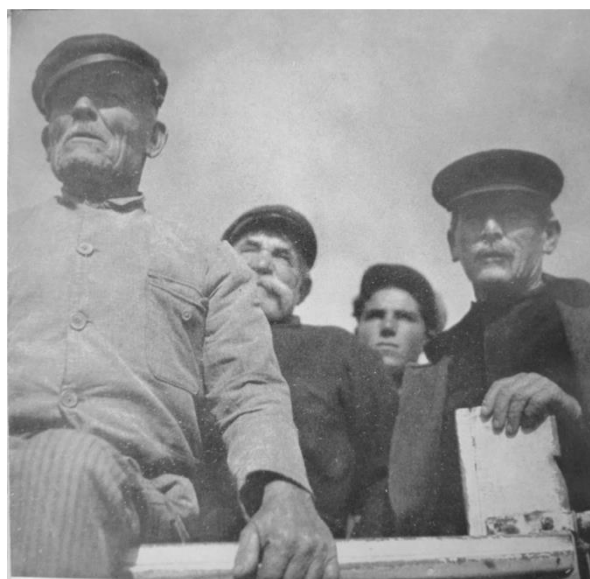
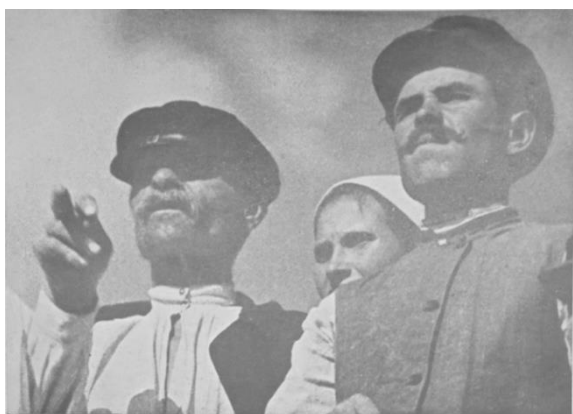
³⁵⁸ Alfonso Venturini, *La politica cinematografica del regime fascista*, Roma, Carocci, 2015, p. 21.

³⁵⁹ Aggiunge Venturini: “Recentemente Mara Blasetti [...] ha tenuto a ribadire come il padre, per i film dei quali si citano spesso come modelli i film sovietici, non avesse mai avuto la possibilità concreta all’epoca di vederli. La sua conoscenza al riguardo era limitata alle pagine critiche e alle fotografie comparse sulla pubblicistica dell’epoca” (Ivi, pp. 21-22). Ringrazio la collega e storica del cinema Francesca Tesi per il prezioso suggerimento in merito a questo approfondimento.

³⁶⁰ Cfr. Ettore M. Margadonna, *Cinema ieri e oggi*, Milano, Editoriale Domus, 1932, tav. 101.

³⁶¹ Cfr. Redazionale, [*Cinema ieri e oggi*], in “Natura”, n. 10, ottobre 1932, p. 78; Redazionale, *Cinema ieri e oggi*, in “Il Corriere fotografico”, n. 11, novembre 1932, p. 594.

³⁶² Nel volume *Perché fotografo. Come fotografo* pubblicato da Bellavista nel 1948 (Milano, Bertieri, p. 24), questa fotografia viene riproposta all’interno di una sequenza costituita da altre due immagini con lo stesso soggetto.



Figg. 71-72: A sinistra: Fotogramma da *La terra* di Aleksandr Dovženko, 1930. In Ettore Margadonna, *Cinema ieri e oggi*, Milano, Domus, 1932 (tav. 101). A destra: Mario Bellavista, *Gente di mare*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 3, marzo 1935, s.p. (tavola fuori testo), cat. 73a.

A uno specifico interesse di Bellavista per il linguaggio cinematografico fa d'altra parte riferimento il critico Alberto Rossi nel commentare la sua fotografia *Imbarco* pubblicata nell'annuario “Luci ed ombre” del 1933, in cui l'autore riprende le silhouette di quattro passeggeri proiettate sul fianco metallico di un natante (**cat. 63a**):

Una fotografia, questa, di tipo cinematografico: sia per la sua trasparenza, che fa pensare a un fotogramma, sia per il suo modo di alludere a un soggetto senza presentarcelo direttamente, e rendendolo con questo più suggestivo. E del resto troviamo qui applicato un procedimento della migliore arte narrativa. (Ma anche sulla narrativa hanno influito poi la fotografia e il cinematografo: basta vedere qualcuno dei migliori romanzi americani, per esempio il recente “Sanctuary” di William Faulkner)³⁶³.

Se, da una parte, quest'opera di Bellavista conferma dunque quanto la fotografia, il cinema e la narrativa si configurino come metodi complementari di rappresentazione di una realtà da “sorprendere”³⁶⁴, essa mette allo stesso tempo al centro del discorso sulla visione fotografica moderna il tema dell'ombra portata, caro non solo alla storia del cinema del Novecento, ma anche al più complesso dominio delle arti figurative. “A quel tempo”, scriverà infatti Bellavista commentando *Imbarco*, ripubblicata nel 1948 nel suo volume *Perché fotografo. Come*

³⁶³ Alberto Rossi, *Fotografia come arte*, in “Luci ed ombre”, 1933, pp. XV-XVI. Sui riferimenti al cinema nelle opere di Faulkner cfr. Marie Liénard-Yeterian, *Faulkner et le cinéma*, Paris, M. Houdiard, 2010; Jacques Pothier, *Faulkner's Modernist Short Story in the Age of the Silent Movie*, in “Journal of the Short Story in English”, vol. 59, Autumn 2012, s.p.

³⁶⁴ *Longanesi 1936.

fotografo, “il fotografare un soggetto attraverso le sue ombre costituiva un gesto azzardato”³⁶⁵. Lo storico dell’arte Ernst Gombrich, autore di un celebre saggio sul tema dell’ombra portata nell’arte occidentale, ne concettualizza l’ambiguità anche in relazione al suo valore semiotico di significante di ciò che si presume come “reale”. Le ombre, in tal senso, “non fanno parte del mondo reale, non possiamo toccarle o afferrarle [...]. Esistono però situazioni in cui la presenza dell’ombra certifica la consistenza di un oggetto, poiché ciò che proietta un’ombra deve essere reale”³⁶⁶. Allo stesso modo, lo studioso Antonio Costa riflette sulle intersezioni tra ombra e immagine cinematografica, osservando come esse “convivono nella stessa inquadratura, dove la seconda contiene la prima; e ambedue partecipano di differenti statuti dell’immagine in movimento. Ambedue producono un’impressione di realtà”³⁶⁷.

Secondo lo studioso francese Clément Chéroux, che inquadra il problema in ambito propriamente fotografico, il ricorso alla rappresentazione dell’ombra portata, prima considerato un tipico segno di inavvertenza a cui rimediare, costituisce nel modernismo un segno identitario della specificità del *medium*:

Paradossalmente, le ragioni che in passato avevano condotto il fotografo a proscrivere l’ombra dall’immagine e che lo incitano ora a reconsiderarla sono le medesime: indizio imbarazzante, che rivelava la portata del processo di produzione, è diventata ora un segno di rivendicazione d’autore, ma anche di una tecnica che si esibisce³⁶⁸.

Nella storia della fotografia, d’altro canto, il rapporto fra il controllo compositivo e geometrico della scena, da potersi tradurre quasi in termini astratti, e la presenza della figura umana nella proiezione della sua immagine attraverso la silhouette dell’ombra costituisce un elemento di particolare rilevanza già in un’opera come *Wall Street. New York* (1915) di Paul Strand, pubblicata anche su “Camera Work”, in cui le ombre portate dei passanti si allungano nell’orizzontalità del suolo in contrasto con la verticalità monolitica (ma altrettanto scura) delle finestre dell’edificio finanziario. Nella produzione fotografica italiana, a cui non mancano i

³⁶⁵ M. Bellavista, *Perché fotografo. Come fotografo*, cit., p. 16. Nel volume sono presenti altre fotografie in cui l’autore sottopone a verifica questo tema fotografico.

³⁶⁶ Ernst Gombrich, *Ombre. La rappresentazione dell’ombra portata nell’arte occidentale*, Torino, Einaudi, 2017 [ed. orig. inglese 1995], p. 13. Cfr. un altro contributo fondamentale come: Victor I. Stoichita, *Breve storia dell’ombra. Dalle origini della pittura alla Pop Art*, Milano, Il Saggiatore, 2015 [ed. orig. inglese 1997].

³⁶⁷ Antonio Costa, *Il richiamo dell’ombra. Il cinema e l’altro volto del visibile*, Torino, Einaudi, 2020, p. XIV.

³⁶⁸ Clément Chéroux, *L’errore fotografico. Una breve storia*, Torino, Einaudi, 2009 [ed. orig. francese 2003], pp. 56-57. Dello stesso autore si veda anche *Ombres portées (La Collection de photographies)*, Paris, Centre Pompidou, 2011.

riferimenti al tema sulle riviste³⁶⁹ (**figg. 73-74**), il soggetto si ripropone sia – come nel caso di *Imbarco* – in scene con più figure, di cui si certifica un’esistenza duplicata (**cat. 62a-b, 63a-b, 64a-b**); sia nel genere dell’autoritratto, sperimentato già negli anni Venti da un pioniere dei linguaggi moderni come Moholy-Nagy, in cui alla silhouette di chi fotografa si incorpora spesso anche l’ombra del suo apparecchio (**cat. 65a-b, 66**). Come sottolinea, infatti, ancora Chéroux:

Rispetto a un semplice autoritratto, abbiamo qui a che fare con un autoritratto in atto, come se per l’operatore la questione fosse fotografarsi fotografando. Il fotografo sembra così far corpo con la sua stessa macchina. [...] L’uso che Moholy-Nagy fece dell’ombra portata si situa d’altro canto perfettamente in questa logica [...] per ricordare prima di tutto che la fotografia non è la registrazione oggettiva e spontanea di una specie di occhio «onniveggente» ma, al contrario, è il prodotto di un dispositivo tecnico, regolato anch’esso da un operatore. Contrariamente a una tradizione fotografica secolare tendenzialmente orientata a far sparire l’autore e la tecnica, a profitto di una valorizzazione del soggetto, Moholy-Nagy decide di reintrodurli entrambi nell’immagine, per notificare la loro importanza costitutiva³⁷⁰.



Figg. 73-74. A sinistra: E. R. Schneider (San Diego, U.S.A.), *Ombre sul muro*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 7, luglio 1932, s.p. (tavola fuori testo). **A destra:** F. Felber (Monaco), *Autoritratto!*. Riproduzione fotomeccanica in “Note Fotografiche Agfa”, n. 12, giugno 1932, p. 373.

³⁶⁹ Si veda, ad esempio: George Fuchs, *Ombre sull’asfalto...*, in “Note fotografiche Agfa”, n. 10, aprile 1933, pp. 300-301; Frio Da Pisa, *Ombre sul selciato*, in “La Lettura”, n. 12, dicembre 1933, pp. 1136-1139. Nel numero di luglio del 1932 “Il Corriere fotografico” annuncia l’esito del suo secondo concorso trimestrale dal titolo *Ombre*, di cui però non pubblica nessuna fotografia (cfr. Redazionale, “*Ombre*”. *L’esito del II Concorso trimestrale 1932 del “Corriere fotografico”*, in “Il Corriere fotografico”, n. 7, luglio 1932, p. 359).

³⁷⁰ C. Chéroux, *L’errore fotografico*, cit., pp. 57, 65-66. Cfr. anche le fotografie di Moholy-Nagy pubblicate a corredo (pp. 64-66).

Riabilitando la funzione dell'operatore, ovvero dell'autore, nel processo creativo in cui si inscrive l'atto fotografico, la silhouette compresa di apparecchio diviene segno testimoniale e dichiarativo della sua presenza al di dentro (esclusivamente poiché anche al di fuori) della propria immagine: una forma di auto-rappresentazione al contempo corporea e incorporea, che si oggettivizza nell'artificio della rappresentazione.

3.7. L'esperienza visiva dello spazio urbano

Tra i temi centrali che attraversano la cultura fotografica europea e internazionale fra anni Venti e Trenta, quello dell'esplorazione della città arricchisce le riflessioni sulla fotografia come esperienza visiva della modernità. Nello spazio urbano, da intendere come un "testo fotografico" che si genera attraverso un processo di scrittura visiva³⁷¹, l'autore/l'autrice definisce un proprio "vocabolario di immagini", tramite il quale dare significato concreto a ciò che vede: un "modo nuovo di vedere", che si costruisce poco a poco, con "assoluta dedizione alla irreale realtà della fotografia [...] inesorabilmente obbiettiva e pur tanto poetica nella sua meccanica sincerità"³⁷². Sono le considerazioni che l'architetto e fotografo Giuseppe Pagano, secondo il critico Giuseppe Turrone parte integrante di quella rete di architetti grazie ai quali si afferma la fotografia italiana degli anni Trenta³⁷³ (soprattutto in un contesto come quello di "Domus"), consegna nel dicembre 1938 alle pagine di "Cinema" nell'articolo *Un cacciatore di immagini*, illustrato con sei fotografie a sua firma. Le immagini, soprattutto di soggetto architettonico (cfr. **cat. 18b**), e lo scritto si legano in realtà al progetto di Pagano di costruire un catalogo fotografico della casa rurale italiana, già confluito nel fototesto pubblicato con Guarniero Daniel nel 1936 per i Quaderni della Triennale³⁷⁴. Oltre a divenire un utilissimo strumento di indagine, acuto nella sua precisione "scientifica", il *medium* fotografico assume

³⁷¹ L'espressione viene presa in prestito dal titolo di un saggio di Antonello Frongia, dedicato però a un'indagine sulla città nella fotografia italiana tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Novanta: cfr. Antonello Frongia, *Il luogo e la scena: la città come testo fotografico*, in Roberta Valtorta (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 109-192. L'analisi di Frongia su questo tema si sviluppa anche nel più recente *Fine della città. Occhio quadrato di Alberto Lattuada*, cit. (cfr. in particolare il cap. VII, *Il libro come esperienza della città moderna*, pp. 195-223).

³⁷² Giuseppe Pagano, *Un cacciatore d'immagini*, in "Cinema", n. 60, dicembre 1938, p. 402 [*Pagano 1938].

³⁷³ G. Turrone, *Nuova fotografia italiana*, cit., pp. 9-10.

³⁷⁴ Giuseppe Pagano / Guarniero Daniel, *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, Milano, Hoepli, 1936.

per l'autore una funzione di potenziamento dello sguardo in senso quasi lirico, per scoprire nuovi aspetti di una realtà, quella "dell'abitazione umana" italiana, non ancora "discoperta"³⁷⁵.

Nel contesto legato alle dinamiche sociali della grande città, quest'ultima si configura come uno scenario relazionale in cui pensare un presente proiettato verso il futuro, ma al contempo uno spazio culturale in cui sottoporre a verifica la complessa grammatica visiva che caratterizza i nuovi linguaggi moderni. Oltre a collocarsi al centro delle indagini di pensatori come Georg Simmel e Walter Benjamin, divenendone oggetto di studio privilegiato³⁷⁶, la metropoli moderna europea, labirinto da osservare da punti di vista cangianti e mobili, è infatti soggetto di una serie di importanti opere fotografiche e cinematografiche coeve che a essa si riferiscono, in certi casi, direttamente nel titolo. Si pensi al fotomontaggio *Metropolis* di Paul Citroen (1923), esponente di spicco del Dada berlinese, che assembla circa duecento ritagli per creare un'immagine frammentata ed esplosa dello spazio urbano, un micromondo in cui la città si scompone e ricomponde per dettagli nel perimetro simbolico del fotocollage; o, in ambito cinematografico, al celebre *Metropolis* di Fritz Lang del 1927, che diviene soggetto di un'ambientazione futuristica e distopica. Dello stesso anno, poi, è il film sperimentale di Walter Ruttmann *Berlino, sinfonia di una grande città*, un viaggio di un giorno nella metropoli europea protagonista del boom industriale, rappresentata come un organismo vivente che si sveglia alla prime ore dell'alba e si assopisce progressivamente al calar della sera. Come l'operatore del celebre film del regista sovietico Dziga Vertov *L'uomo con la macchina da presa* (1929), protagonista di un viaggio meta-cinematografico e meta-linguistico nell'universo simbolico del "cine-occhio", il fotografo moderno si lancia nella rappresentazione di un contenitore caleidoscopico, da mettere a fuoco per frammenti attraverso i movimenti di macchine leggere che potenziano le possibilità fisiche del suo corpo e quelle creative del suo sguardo. La città, le sue piazze, le sue strade, sollecitano "l'apparato sensoriale dell'uomo in

³⁷⁵ *Pagano 1938, p. 402. Dell'autore si vedano anche altri due progetti fotografici per la collana *Immagini* di "Panorama", diretta dallo stesso autore: Giuseppe Pagano, *Sassi*, "Immagini", vol. 1, Milano-Roma, Panorama, 1939 e Giuseppe Pagano, *Una porta*, "Immagini", vol. 2, Milano-Roma, Panorama, 1939.

³⁷⁶ Si vedano gli imprescindibili: Georg Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito* Roma, Armando 2012 [ed. orig. tedesca 1903]; Walter Benjamin, *I «passages» di Parigi*, a cura di Rolf Tiedermann, Torino, Einaudi, 2010 [ed. orig. tedesca 1982]. Per un approfondimento storiografico sul tema della *metropolis*, anche in relazione a questi autori, cfr.: Vincenzo Mele, *Metropolis. Georg Simmel, Walter Benjamin e la modernità*, Livorno, Salomone Belforte, 2011; Massimo Cacciari, *Metropolis. Saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Scheffler e Simmel*, Roma, Officina, 1973.

modo nuovo e disorientante”³⁷⁷, predisponendosi come un’“arena fondamentale della modernità”³⁷⁸. Un corpo organico e vivo che il fotografo-*flâneur*, per rievocare un’immagine cara a Walter Benjamin o, per riprendere quanto scritto da Olivier Lugon, il “marcheur-photographe”, perlustra attraversandone i pulsanti reticoli arteriosi: “Son pas large et décidé se charge indéniablement d’exprimer son dynamisme, la fraîcheur de son irruption, la nouveauté de son regard, et, en bon moderne qu’il est, son avancée sans crainte vers l’avenir”³⁷⁹.

Nel contesto italiano del ventennio in esame, la ridefinizione dei grandi agglomerati in fase di sviluppo industriale ed espansione urbana si concretizza anch’essa nell’immagine di una “città che si rinnova”, come dal titolo di una rubrica illustrata a puntate pubblicata tra la fine del 1930 e il 1931 su “La Casa bella”. Qui, di volta in volta, vengono presentate delle fotografie che mostrano esempi di nuove costruzioni architettoniche in alcune città italiane, “non limitandoci alle opere di una sola scuola o di una sola tendenza, ma fermando la nostra attenzione su tutto quello che può costituire un indice di modernità coerente ed equilibrata. Ormai le nostre città accennano a cambiare aspetto sotto l’impulso di una vita più febbrile e moderna, e sta per accadere anche fra di noi quel fenomeno di evoluzione che ha trasformato tante città estere”³⁸⁰. D’altra parte, come osserva il critico Emilio Zanzi in un articolo di commento al *Secondo Salon internazionale* di Torino allestito nel 1928, in quella mostra “sono finalmente comparsi alcuni quadri di ambiente metropolitano: strade di città tentacolari sotto il sole o investite – a notte – dai raggi dei riflettori, fonderie con le colate di acciaio incandescente e alti forni fumiganti”³⁸¹. E aggiunge, mettendo l’accento sulla necessità di utilizzare l’immagine fotografica come strumento di traduzione del rinnovamento tecnologico e sociale che interessa il dinamismo moderno: “Bisogna però insistere perché la fotografia si volga a

³⁷⁷ Antonio Somaini, *Fotografia, cinema, montaggio. La «nuova visione» di László Moholy-Nagy*, in L. Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, Torino, Einaudi, 2010 [ed. orig. tedesca 1925], p. XXXV.

³⁷⁸ David Frisby, *Frammenti di modernità. Simmel, Kracauer, Benjamin*, Bologna, Il Mulino, 1992 [ed. orig. inglese 1986], p. 286. Per l’immagine della città come labirinto proveniente dalla sociologia moderna cfr. Ivi, *passim*.

³⁷⁹ Olivier Lugon, *Le marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes*, in “Études photographiques”, vol. 8, novembre 2000, p. 2. Le riflessioni dell’autore si concentrano qui in particolare sull’analisi del libro fotografico di Werner Gräff, *Es kommt der neue Fotograf!*, Berlin, Hermann Reckendorf, 1929, pubblicato in seguito alla mostra *Film und Foto* tenutasi quello stesso anno a Stoccarda. Cfr. la sezione iconografica *L’homme des rues* in Q. Bajac / C. Chéroux, *Voici Paris. Modernités photographiques 1920-1950*, cit., s.p.

³⁸⁰ Redazionale, *La città che si rinnova*, in “La Casa bella”, n. 12, dicembre 1930, p. 15. In questa prima puntata della rubrica vengono pubblicate le fotografie della “casa dell’architetto De Finetti, quella del Griffini e il palazzo di Piacentini” a Milano.

³⁸¹ Emilio Zanzi, *Fotografi di tutto il mondo a Torino*, in “Il Corriere fotografico”, n. 10, ottobre 1928, p. 644.

fissare l'attualità, la nostra civiltà fatta di romore e di velocità, di scienza e di cifra, di lavoro meccanico e di energia elettrica”³⁸².

Tra gli anni Venti e Trenta, diversi sono poi i progetti di libri fotografici dedicati all'esplorazione visiva di città europee e internazionali, alcuni dei quali ben conosciuti anche in Italia. Per esempio il volume di Brassai *Paris de nuit*, “60 fotografie inedite [...] rivelanti gli aspetti più diversi e più inattesi della vita notturna di Parigi”, di cui si annuncia l'uscita sulle pagine di “Natura” nel fascicolo di novembre-dicembre 1932³⁸³. O, ancora, *Buenos Aires 1936* del fotografo e regista argentino Horacio Coppola, di cui su “Campo grafico” si apprezza la “lunga serie di suggestive fotografie che ci danno una visione completa della Buenos Aires d'oggi”, oltre che la qualità grafica dovuta alla “distribuzione dei materiali e il taglio espressivo delle foto[grafie]”³⁸⁴.

L'interesse per la città e, in generale, per lo spazio urbano come soggetto fotografico, che emerge anche dalle pubblicazioni periodiche illustrate e dalla scelta di alcuni dei temi dei concorsi a premi sulle riviste³⁸⁵, si concretizza in prima istanza nel luogo della strada. Nel commentare una delle immagini del libro fotografico di Vittorio Zumaglini *100 istantanee* pubblicato nel 1936, una ripresa dall'alto vertiginosa e fortemente obliqua di una larga via di Nizza (da cui il titolo della tavola), su cui si osserva il transito di due persone in bicicletta,

³⁸² *Ibidem*.

³⁸³ Redazionale, *In preparazione: “Paris la nuit”* [inserzione], in “Natura”, nn. 11-12, novembre-dicembre 1932, p. 2. Cfr. Brassai, *Paris de nuit*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1933.

³⁸⁴ Il Campista [autore non identificato], *Sfogliando un libro*, in “Campo grafico”, n. 1, gennaio 1937, pp. 6-7. Cfr. Horacio Coppola, *Buenos Aires 1936. Visione fotografica per Horacio Coppola*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1936. La collaborazione di Coppola con “Campo grafico” si rintraccia anche in altri contributi e fotografie pubblicate nel numero di marzo dello stesso anno. Cfr. Horacio Coppola / Grete Stern, *Dichiarazione fatta da Grete Stern e O. Coppola in occasione di una loro esposizione a Buenos Aires*, in “Campo grafico”, n. 3, marzo 1937, pp. 6-7; Horacio Coppola, *Della fotografia*, in “Campo grafico”, n. 3, marzo 1937, pp. 8-11 (con fotografie di Coppola e Stern). Seppur non rintracciati direttamente fra le pubblicazioni italiane di quegli anni, si vedano comunque importanti libri fotografici internazionali sul tema in esame come: Albert Renger-Patzsch, *Lübeck*, Berlin, E. Wasmuth, 1928; Germaine Krull, *Marseille*, Paris, Éditions d'Histoire et d'Art, 1935; Bill Brandt, *Londres de nuit*, Paris, Art et Métiers graphiques, 1938; Berenice Abbott / Elizabeth McCausland, *Changing New York*, New York, E.P. Dutton, 1939.

³⁸⁵ Cfr. ad esempio: Mariano, *La fotografia in città*, in “Rivista fotografica italiana”, n. 10, ottobre 1927, pp. 154-156; Cesarino Gaddi, *La città del “covo”*, in “La Lettura”, n. 4, aprile 1935, pp. 308-311 (su Milano, con fotografie di Bettina Weymar, Guido Pellegrini e Lucio Ridenti). Nel luglio 1931, “Il Corriere fotografico” comunica i risultati di un concorso dal titolo *Per le vie della città*, vinto da Renzo Maggini con “delle scene fiorentine”. Cfr. Redazionale, *“Per le vie della città”. L'esito del 2° Concorso trimestrale 1931 del “Corriere fotografico”*, in “Il Corriere fotografico”, n. 7, luglio 1931, p. 441 (privo di illustrazioni a corredo).

Marziano Bernardi suggerisce di pensare alla strada non solo come aggregato di relazioni e abitudini sociali, ma anche in termini propriamente spaziali e urbanistici, trasformandola in un elemento privilegiato di osservazione da parte del fotografo moderno: “Uno dei vanti della fotografia moderna resta quello di averci rivelato la bellezza della strada. Non della strada in senso metaforico di umanità varia e pittoresca, ma della strada intesa come struttura architettonica, come fatto tecnico, come «strumento» di comunicazione”³⁸⁶. Proseguendo nel commento all’opera del fotografo torinese, il critico iscrive poi questo aspetto strutturale della strada, le sue “ambizioni di sintesi [e] di semplicità”, nella tendenza che caratterizza non solo il coevo linguaggio architettonico razionale, ma anche quell’ordine formale a cui anche gli altri linguaggi artistici si erano direzionati: “È, se si vuole, questa esaltazione del mezzo di viabilità un indice della volontà di ritorno dello spirito contemporaneo al classicismo che informa oggi, oltre l’architettura, tutte quante le arti figurative”³⁸⁷. Tale interesse in qualche modo ‘scientifico’ verso la strada si rintraccia in un’altra riflessione di poco precedente, che aggiunge come la fotografia possa essere uno strumento particolarmente utile a documentare i processi di sviluppo dei nuovi agglomerati cittadini:

L’urbanesimo, studio dei fatti multipli e più disparati e delle condizioni d’esistenza nelle città [...] assurge a carattere di vera e propria scienza, che abbisogna per tante e svariate ragioni, dei mezzi di documentazione più perfetti, tra cui un campo di primaria importanza viene occupato dalla fotografia. [...] È quindi comprensibile come la documentazione fotografica vada per le città specialmente assumendo di giorno in giorno una importanza più che mai considerevole³⁸⁸.

Nell’ambito della Nuova visione, la strada diviene un luogo obbligato di sosta e di passaggio fisico e visivo, un laboratorio dove sperimentare i linguaggi moderni nella pluralità di punti di vista e di soggetti; ma costituisce, altresì, uno scenario in termini teatrali, una cornice rappresentativa di drammaturgie quotidiane (**cat. 46a-b, 47a-b, 48a-b**). “Al fotografo che ama studiare la vita”, si leggerà difatti in un articolo del 1939 pubblicato su “Rassegna fotografica e cinematografica”:

la strada offre un campo infinito di osservazione e di scoperte. La fisionomia della strada, della folla e degli elementi che la compongono varia secondo le ore, le occupazioni, il tempo che fa, i

³⁸⁶ Marziano Bernardi, *Nizza*, in Vittorio Zumaglini / Marziano Bernardi, *Cento istantanee*, Milano, Hoepli, 1936, p. 80.

³⁸⁷ *Ibidem*.

³⁸⁸ C. Jelo, *Le città e la fotografia*, in “Rivista fotografica italiana”, n. 9, settembre 1935, p. 161.

motivi di agglomeramento e di sfollamento. [...] L'osservatore munito di un apparecchio fotografico potrà cogliere sul vivo l'umanità³⁸⁹.

All'inizio del suo articolo *L'occhio di vetro* pubblicato nel 1933 su "L'Italiano", Leo Longanesi sottolinea, infatti, come per realizzare un buon film: "Bisogna gettarsi alla strada, portare le macchine di presa nelle vie [...]. Basterebbe uscire di strada, fermarsi in un punto qualsiasi e osservare quel che accade durante mezz'ora, con occhi attenti e senza preconcetti di stile"³⁹⁰. Il contributo è illustrato, nella prima pagina, dalla fotografia di Achille Bologna *Mezzogiorno* (1933), che coglie da un punto di vista distanziato e un po' sopraelevato due piccole figure di passanti in un'ampia strada (o una piazza) deserta inondata di luce; le direzioni sono opposte e sullo sfondo campeggiano le impalcature di un edificio in costruzione (**fig. 75**):

Arrestatevi all'angolo di una via del centro o del sobborgo, rimanete estranei a quel che v'accade d'intorno e osservate con calma ogni cosa come se v'apparisse nuova [...]. La vita di una strada è davvero sorprendente! Meraviglia come tutto possa muoversi tanto naturalmente, in un'armonia così disordinata: si assiste ad una rappresentazione di cui non si conosce la trama. Uomini e cose sembrano appartenere più al sogno che alla realtà, per qualche istante si prova un senso di straordinaria sospensione, di stupore poetico che poi si perde al più lieve movimento dei nostri occhi³⁹¹.

Se il linguaggio di Longanesi richiama, da una parte, l'interesse che il neorealismo mostrerà per le riprese soprattutto all'aperto e le vicende di personaggi comuni, nel desiderio di cogliere l'apparente banalità della realtà quotidiana, dall'altra rievoca quella poetica del Realismo magico in pittura che ha come cifra peculiare, lo spiega Valerio Terraroli, "l'idea di un approccio mimetico alla realtà, dove *mimesis* non è mai sinonimo di meccanica riproduzione naturalistica, quanto costruzione di una realtà artificiale, per quanto verosimile, in cui la vita viene congelata affinché sia possibile scorgerne l'incantato e tragico mistero"³⁹².

³⁸⁹ M. W. [autore non identificato], *La strada e il fotografo*, in "Rassegna fotografica e cinematografica", n. 1, gennaio 1939, p. 18.

³⁹⁰ *Longanesi 1933, p. 35.

³⁹¹ Ivi, pp. 35-36.

³⁹² Valerio Terraroli, *Fermo immagine: l'ambiguità del reale*, in Valerio Terraroli / Gabriella Belli (a cura di), *Realismo magico. Uno stile italiano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2021-2022), Milano, 24 ore cultura, 2021, p. 155.

L'OCCHIO DI VETRO

Di LEO LONGANESI

Non credo che in Italia occorra servirsi di scenografi per costruire un film. Noi dovremmo mettere assieme pellicole quanto mai semplici e povere nella messinscena, pellicole senza artifici, girate quanto più si può dal vero.

È appunto la verità che fa difetto nei nostri film. Bisogna gettarsi alla strada, portare le macchine di presa nelle vie, nei cortili, nelle caserme, nelle stazioni.

Basterebbe uscire di strada, fermarsi in un punto qualsiasi e osservare quel che accade durante mezz'ora, con occhi attenti e senza preconcetti di stile, per fare un film italiano naturale e logico. Arrestatevi all'angolo di una via del centro o del sobborgo, rimanete estranei a quel che v'accade d'intorno e osservate con calma ogni cosa come se v'apparisse nuova, come quando, lasciato il letto dopo una lunga malattia, si è naturalmente condotti a vedere uomini e cose con occhi benigni, e tutto ci appare così straordinario solo perché da qualche tempo non lo avevamo sotto lo sguardo. La vita di una strada è davvero sorprendente! Meraviglia come tutto possa muoversi tanto naturalmente, in un'armonia così disordinata; si assiste ad una rappresentazione di cui non si conosce la trama. Uomini e cose sembrano appartenere più al sogno



MEZZOGIORNO, Bologna 1933

35

Fig. 75. “L’Italiano”, nn. 17-18, gennaio-febbraio 1933, p. 35. Articolo di Leo Longanesi, *L’occhio di vetro*. Fotografia di Achille Bologna, *Mezzogiorno* (1933).

Nel 1928, del resto, già un autore come Umbo (Otto Umbehr), che si era formato alla scuola Bauhaus, si affacciava dalla finestra della propria abitazione berlinese in diverse ore del giorno puntando verticalmente lo sguardo verso il basso, a picco sulla strada. L’intento era quello di sorprendere una realtà quotidiana immaginifica e misteriosa (il titolo della serie è, appunto, *Mysterium der Strasse*), permeata dalle ombre portate dei passanti che di essi rappresentano la primaria certificazione di esistenza sul piano bidimensionale e geometrico dell’immagine, volontariamente capovolta di 180°³⁹³. Quello dell’osservazione della strada da un punto di vista fortemente rialzato è, in ogni caso, un tema ampiamente sperimentato in quegli anni in ambito tedesco ed europeo, per cui essa diviene, come sostiene Christopher Phillips riprendendo un’espressione elaborata dallo scrittore francese Pierre Mac Orlan, “a privileged locus of the ‘social fantastic’”, ovvero “the frequently bizarre juxtapositions of the archaic and the modern, the human and the inanimate, glancingly encountered each day in the streets of the modern city”³⁹⁴. Un’altra fotografia di Umbo realizzata da un punto di vista ugualmente rialzato ma più

³⁹³ Per una delle fotografie della serie di Umbo, forse la più nota, si veda la scheda del Metropolitan Museum: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265563>> (29.04.2024).

³⁹⁴ Christopher Phillips, *Resurrecting Vision: The New Photography in Europe Between the Wars*, in Maria Morris Hamburg / Christopher Phillips (a cura di), *The New Vision. Photography Between the World Wars*, catalogo della mostra, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1989, p. 101. Per alcuni esempi fotografici cfr. Van Deren Coke, *Avant-Garde. Photography in Germany 1919-1939*, New York-Toronto, Pantheon Books-Random

ravvicinato, che mostra un gruppo di persone stese su una spiaggia a prendere il sole, viene pubblicata nel numero di ottobre del 1931 de “La Casa bella”, insieme alla veduta dall’alto di una strada realizzata da Martin Munkácsi³⁹⁵. Entrambe le fotografie, prive di titolo, provengono dall’annuario “Photographie” edito quello stesso anno³⁹⁶, a cui la rivista italiana dedica un trafiletto che riporta per intero, tradotta in italiano, l’introduzione su l’*Etat de la photographie* dello scrittore Philippe Soupault, che nella difesa del valore della fotografia *in primis* come “documento” intende riconoscere la specificità di quel *medium* rispetto agli altri linguaggi artistici³⁹⁷.

Se la fotografia, come scrive altresì Guido Pellegrini nel 1938, “è divenuta la espressione grafica più aderente, nei suoi sorprendenti documenti, ai modi tipici della nostra vita di oggi”³⁹⁸, la ripresa dall’alto consente di cogliere quel dinamismo sociale che rimanda a nuove modalità di fare esperienza quotidiana della città, abitandola in un senso più vitale e partecipe: “una vita all’aperto, basata su di una meccanizzazione in grande stile, che tende a soddisfare in ogni campo al maggior numero di esigenze delle masse e sconvolge sovente ogni punto di vista tradizionale”³⁹⁹ (**cat. 48a-b, 49a-b**). A maggior ragione, sosteneva l’autore in un contributo precedente, mettendo l’accento sul cambiamento delle abitudini sociali anche in relazione allo sviluppo urbanistico delle città e all’innalzamento dei suoi edifici: “considerato che oggi, con un completo rivolgimento di quelle che erano le nostre preferenze di una volta, i piani migliori delle case moderne sono quelli posti in alto dove c’è più aria, luce e sole per la nostra povera

House, 1983, tavv. 33-40 (con un’altra fotografia di Umbo appartenente alla serie). Sui contributi di Mac Orlan in ambito fotografico tradotti in italiano cfr. Pierre Mac Orlan, *Scritti sulla fotografia*, Rimini, Medusa, 2020 (con prefazione di Simone Paliaga).

³⁹⁵ Cfr. *Fotografia di Munkacsi, Berlino / Fotografia di Umbo, Berlino*, in “La Casa bella”, n. 10, ottobre 1931, p. 57.

³⁹⁶ In particolare, tav. 56 Munkácsi e tav. 79 Umbo.

³⁹⁷ Redazionale [Philippe Soupault], *La rivista «Art et Metiers Graphiques»...*, in “La Casa bella”, n. 10, ottobre 1931, pp. 58-59.

³⁹⁸ Guido Pellegrini, *Per una mostra internazionale di fotografia a Venezia*, in “Cinema”, n. 55, ottobre 1938, p. 231 [*Pellegrini 1938].

³⁹⁹ *Ibidem*. Nel numero di luglio del 1933, “Il Corriere fotografico” comunica l’esito di un concorso dal titolo *Fotografie dell’alto*, vinto da Marino Cerra con “le scene colte dall’alto dei murazzi del Po”: Redazionale, “*Fotografie dall’alto*”. *L’esito del II Concorso trimestrale 1933 del “Corriere fotografico”*, in “Il Corriere fotografico”, n. 7, luglio 1933, p. 368 (ma il resoconto è privo di fotografie a corredo). Il tema verrà comunque ripreso anche nei decenni successivi. Cfr. ad esempio: Redazionale, *Punti di vista: dall’alto*, in “Ferrania”, n. 11, novembre 1950, pp. 8-9 (con fotografie, fra gli altri, di Andrea Buranelli, Pietro Donzelli e Vincenzo Balocchi).

esistenza, condannata a trascorrere nel traffico degli uffici tanta parte della sua giornata”⁴⁰⁰. Lo spazio urbano diviene, dunque, un territorio complesso di relazioni sociali e visive, un reticolo di aggregazioni da osservare nel suo insieme da una prospettiva, per riprendere le parole con cui Guido Lorenzo Brezzo commenta la fotografia *Uscita dallo stadio* di Vincenzo Balocchi su “Luci ed ombre” (1934), “dove l’occhio si piace a scoprire, nella direzione generale segnata dalle ombre, le correnti secondarie ed i ristagni formati da diverse schiere e gruppi”⁴⁰¹. Allo stesso tempo, la visione dall’alto, “come potrebbe esser presa da un aeroplano che temerariamente volasse tra fabbricati a bassissima quota”⁴⁰², consente alla vista disumana dell’occhio fotografico di scrutare inosservata, attivandosi come una sorta di dispositivo di sorveglianza dalla “coscienza aviatoria”⁴⁰³ (**cat. 98a-b, 99a-b, 100a-b, 101a-b, figg. 76-77**).



Figg. 76-77. A sinistra: Walther Heering (Halle), *Dall’alto*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 5, giugno 1930, s.p. (tavola fuori testo). **A destra:** Jan Lauschmann (Brno), *Cortile di vecchio castello*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 11, novembre 1935, s.p. (tavola fuori testo).

Con le vedute delle piazze della *metropolis*, il punto di vista aereo raggiunge quote altissime e visioni vertiginose e brulicanti decostruiscono la rappresentazione convenzionale di questi spazi (**cat. 44a-b, 45a-b**). Così di Piazza Duomo a Milano, per esempio nelle fotografie di Bettina Weymar e Andrea Buranelli, si restituisce l’ordine formale e geometrico isolandola

⁴⁰⁰ *Pellegrini 1935a, p. 16.

⁴⁰¹ G. L. Brezzo, *La messe del 1934*, in “Luci ed ombre”, cit., p. XIII.

⁴⁰² Marziano Bernardi, *Dall’alto*, in V. Zumaglino / M. Bernardi, *Cento istantanee*, cit., p. 148. Il commento è relativo alla fotografia in cat. 98b.

⁴⁰³ *Ibidem*.

dalla ciclopica cattedrale in genere parte integrante della ripresa ⁴⁰⁴. “Le fotografie aeree”, scriveva Antonio Boggeri già nel suo commento a “Luci ed ombre” del 1929, sono “capaci di fissare e inquadrare visioni mai prima realizzate con altri mezzi. Prospettive audaci, trapassi d’immagini, tagli di paesaggio reale, ma come trasformato in guise curiosissime da una lente bizzarra e diletta”⁴⁰⁵. Nell’adoperare una modalità di ripresa già in uso sin da metà Ottocento – si pensi alle celebri vedute di Parigi realizzate da Nadar sulla mongolfiera dal 1858, e poi, nei primi decenni del Novecento, agli sviluppi dell’aerofotogrammetria e all’impiego militare della fotografia aerea nel corso della prima guerra mondiale⁴⁰⁶ –, la prospettiva aerea applicata alla ricerca fotografica moderna contravviene ai metodi di osservazione tradizionale degli spazi urbani, reiventando nuovi punti di vista che si generano da tagli netti e spregiudicati. Ancora secondo Boggeri, che articola questa riflessione anche nel contributo *Fotografia moderna* sempre del 1929, infatti:

Circa il modo di fotografare, crediamo dover risalire alla fotografia aerea per spiegare la rivoluzione avvenuta repentinamente nella scelta del così detto punto di vista. Senza dubbio le prime fotografie prese dall’aeroplano rivelarono prospettive meravigliosamente nuove. Esse dimostravano, a chi voleva intenderlo, che lo spostamento del punto di vista normale poteva di conseguenza spostare uno dei principi fondamentali della fotografia; secondo il quale sembra naturale e indiscutibile che un obiettivo colpisca il soggetto soltanto in un determinato modo: quello stesso modo col quale noi crediamo guardare il creato⁴⁰⁷.

L’opportunità che il fotografo moderno ha di moltiplicare i punti di vista sfidando l’univocità del suo sguardo sul mondo si interseca, dunque, alla capacità della fotografia di ibridarsi e attingere da altri linguaggi (anche extra-artistici) per sperimentare nuove forme di

⁴⁰⁴ Nella storia della fotografia, numerosissime sono le vedute intere o parziali di Piazza Duomo, ripresa in genere da un prospettiva più o meno rialzata, che comprende anche la cattedrale. Per un sguardo più generale sulla rappresentazione di Milano in fotografia tra Otto e Novecento si rimanda a: Silvia Paoli (a cura di), *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839-1899*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 2010-2011), Torino, Allemandi, 2010; *Milano tra Ottocento e Novecento dagli Archivi Alinari*, Firenze, Alinari, 1993; Anna Lisa Carlotti (a cura di), *Fotografia e fotografi a Milano dall’Ottocento ad oggi*, Milano, Abitare Segesta, 2000. Un’interessante veduta aerea realizzata dal Duomo di Milano verso la parte della città che si affaccia sulla piazza, inquadrando una porzione del corpo architettonico della cattedrale, introduce altresì il volume: *Italia. Visioni fotografiche delle Sue bellezze artistiche e naturali*, vol. I. Milano, con sessanta incisioni da fotografie di Fernando Pasta, Milano Casa Editrice Fotografie Artistiche d’Italia, 1926.

⁴⁰⁵ *Boggeri 1929c, p. 13.

⁴⁰⁶ Cfr. Ferdinando Volla / Francesco Porro, *Fotografia aerea negli usi civili e militari*, Milano, Hoepli, 1932, pp. 1-4.

⁴⁰⁷ *Boggeri 1929a.

rappresentazione (fig. 78). Viceversa, il documento aerofotografico, come emerge in un articolo del 1932 pubblicato sulla rivista di aeronautica “L’Ala d’Italia” e dedicato al rapporto tra fotografia aerea e topografia (fig. 79), può caricarsi a sua volta di un evidente valore estetico:

Tutti hanno veduto delle fotografie aeree e molte volte ne sono rimasti impressionati e, direi quasi, stupiti. Le fotografie esteticamente più apprezzate sono le «prospettiche», eseguite con la camera fotografica inclinata di un angolo notevole rispetto alla verticale: per esse vale veramente l’epiteto un poco improprio di «aeree», che si dà alle fotografie eseguite «da un aereo». C’è tanta grandiosità, tanta «aria», è così dolcemente dalla meravigliosa nitidezza dei particolari più vicini che si passa alla sfumatura delle zone più lontane, che tali fotografie costituiscono spesso dei quadri di bellezza incomparabile⁴⁰⁸.

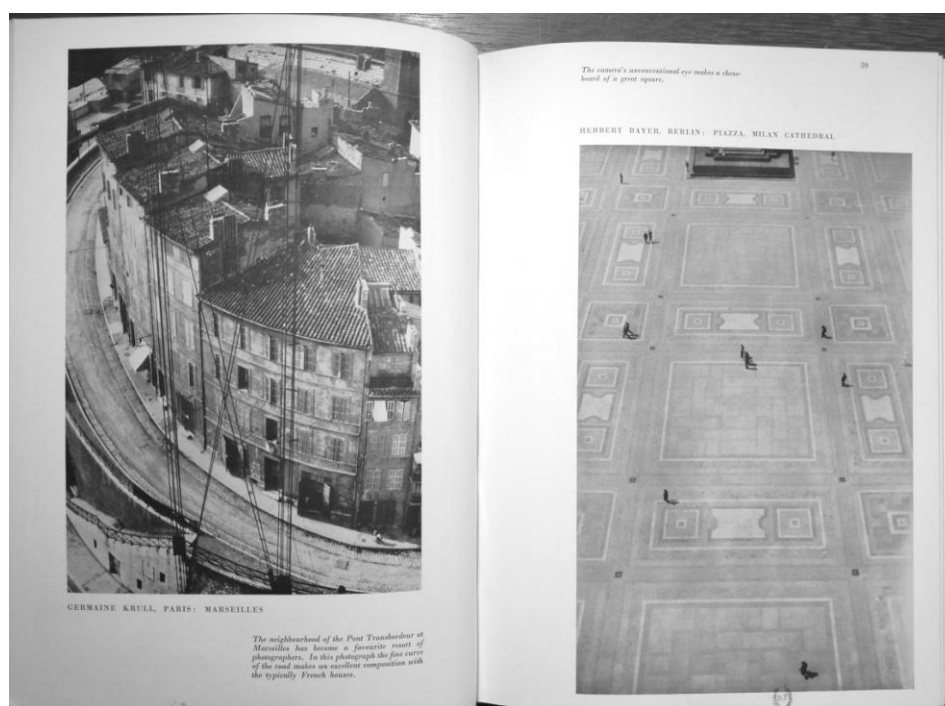


Fig. 78. “Modern Photography. The Studio Annual”, 1931, tavv. 58-59. Fotografie di Germaine Krull (Paris), *Marseilles* ed Herbert Bayer (Berlin), *Piazza, Milan, Cathedral*. La fotografia di Krull proviene dal fotolibro *Marseille, Paris*, Éditions d’Histoire et d’Art, 1935, s.p. La tavola di Bayer, accompagnata dalla didascalia “The camera unconventional eye makes a chess-board of a great square”, è pubblicata anche in “La Casa bella”, n. 7, luglio 1932, p. 60.

⁴⁰⁸ G. Cassinis, *Fotografie aeree e topografia*, in “L’Ala d’Italia”, n. 6, giugno 1932, p. 42. Tra i contributi illustrati sulla fotografia aerea nel periodo in esame si veda, ad esempio: Redazionale?, *Il fotografo a dodicimila metri*, in “Natura”, n. 9, settembre 1933, pp. 29-ss.



Fig. 79. “L’Ala d’Italia”, n. 6, giugno 1932, pp. 42-43. Articolo di G. Cassinis, *Fotografie aeree e topografia*.

L’esperienza visiva della città e dello spazio urbano consente, inoltre, di analizzare l’aspetto legato allo studio della luce, anche nei contrasti netti tra luci e ombre, come elemento integrante della rappresentazione fotografica moderna (**cat. 9a-b, 40a-b, 56a-b, 57a-b, 58a-b, 59a-b**). In un altro dei commenti pubblicati a corredo delle tavole di Vittorio Zumaglinò per il fototesto *100 istantanee* (1936), stavolta dedicato a una fotografia realizzata dall’interno di un portico torinese, lambito dai fasci di luce che si insinuano dolcemente fra le colonne, Marziano Bernardi sottolinea come la materia luminosa consenta di modellare un’atmosfera quasi metafisica, una realtà immaginifica che richiama gli effetti pittorici delle vedute architettoniche:

La luce è dunque il motivo di questa fotografia; senza di essa l’immagine si farebbe scialba e inespessiva come in fondo è la realtà che riproduce [...]. Invece l’effetto pittorico abilmente sfruttato con una intensità superiore al vero finisce a creare una suggestione di irrealtà, favorita dall’atmosfera lievemente brumosa che il sole invernale inargenta. Cose e persone assumono quindi un aspetto vagamente fantastico; [...] un luogo ad ogni ora della giornata percorso da gente affaccendata o preoccupata diventa quasi fiabesco⁴⁰⁹.

Seppur “tradizionale quanto si vuole”, questo genere di studio riesce a interpretare, attraverso la materia plastica della luce, uno degli aspetti essenziali della nuova visione fotografica, ovvero quello di isolare e significare un frammento di realtà altrimenti

⁴⁰⁹ Marziano Bernardi, *Alla stazione*, in V. Zumaglinò / M. Bernardi, *Cento istantanee*, cit., p. 160.

inconoscibile: “tutto ciò perché il fotografo ha colto il momento opportuno per far scattare l’obiettivo ed è riuscito a trarre da un ambiente qualsiasi quel significato intimo che tutte le cose posseggono quando si compie lo sforzo di guardarle con occhi nuovi, come vedute per la prima volta”⁴¹⁰. Anche il fotografo genovese Ivo Mezzo si esprime in termini simili commentando la fotografia *Luci* dell’autore torinese e membro dell’associazione A.L.A. Antonio Cavallo (**cat. 57b**), pubblicata su “Pagine fotografiche” nel settembre 1937 e dal soggetto quasi identico a quello di Zumaglino. Qui l’effetto luministico si fa esso stesso soggetto dell’immagine, costruita nel contrasto morbido tra luci e ombre che intarsia il pavimento del sottoportico in prospettiva:

In questa fotografia l’autore non ha voluto fermare una scena significativa né riprodurre un’architettura di pregio. [...] Non c’è, come già detto, l’architettura e non le figure: è il giuoco della luce. Si è voluto esaltare questa luminosità. E a questo fine si è subordinata ogni altra considerazione. Il trionfo della luce è stato ottenuto con le grandi ombre, intense ma non opache, che mettono in rilievo la raggera trasparente del sole⁴¹¹.

Quale entità al tempo stesso immateriale e materica, ovvero plastica, l’effetto luministico interviene anche nel modellare le immagini di interni ‘disegnati’ dalla luce artificiale, il cui utilizzo in fotografia si afferma ampiamente nei decenni in esame⁴¹², come nei due studi, dal soggetto pressoché identico, *Pioggia d’ombre* di Ferruccio Leiss e *Rabeschi* di Cesare Giulio (**cat. 55a-b**), in cui il soffitto diventa un piano luminoso sul quale si proiettano linee e forme geometriche. In un articolo del 1933, seppur non facendo riferimenti diretti ad alcuna opera, Guido Pellegrini invitava d’altra parte a cogliere il potenziale estetico di questo motivo: “Ma gli strani ed instabili giuochi di luci e di ombre, le armoniose linee che si raccolgono d’un tratto e d’un tratto si scompongono [...]; ma gli strani arabeschi che la lumiera proietta su piano soffitto [...], chi li guarda, chi li nota, chi li valuta, per quello che essi soggettivamente ed esteticamente sono?”⁴¹³.

Nello scenario del paesaggio urbano italiano, lo studio della luce naturale si pone come una forma di controllo meditato dell’atto fotografico, offrendo allo sguardo di chi “vive in piena

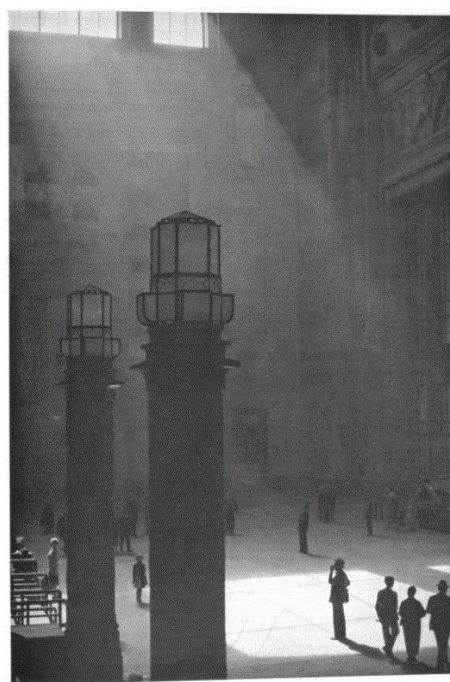
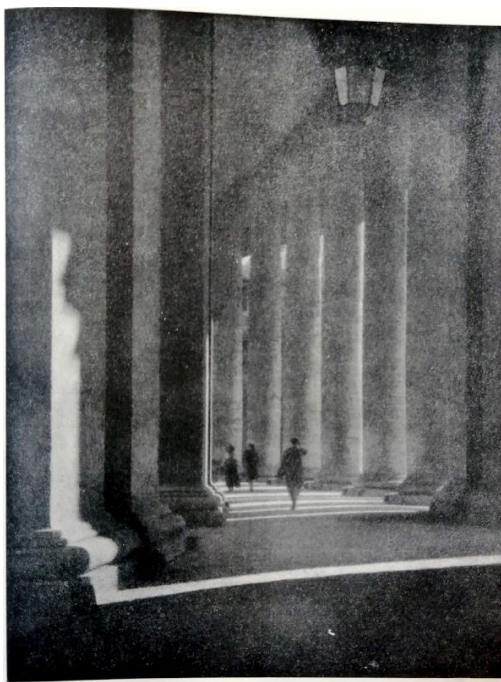
⁴¹⁰ *Ibidem*.

⁴¹¹ Ivo Mezzo, *Analisi fotografica*, in “Pagine fotografiche”, n. 3, settembre 1937, p. 42.

⁴¹² Sul tema si rimanda al già citato A. [Alfredo] Ornano, *Fotografie con la luce artificiale*, cit. e, in merito al genere specifico del ritratto, a: Umberto De Luca, *Il ritratto fotografico in casa, all’aperto ed a luce artificiale*, Milano, A. Vallardi, 1938.

⁴¹³ *Pellegrini 1933a, pp. 71-72.

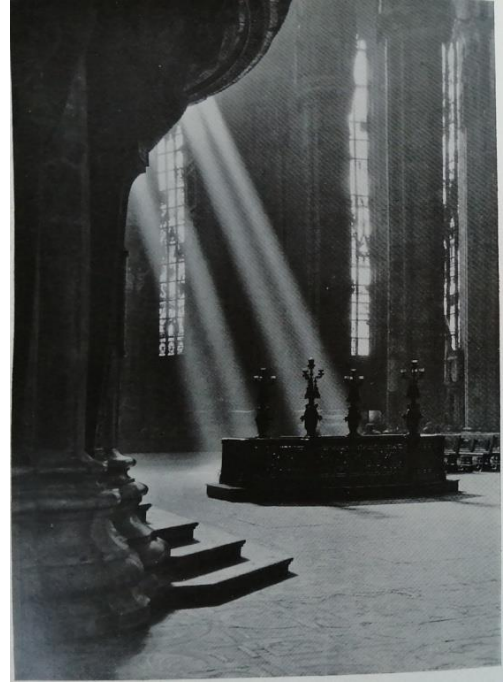
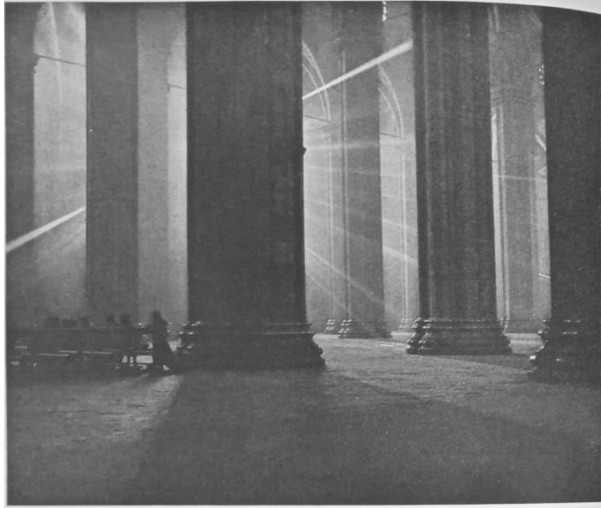
luce fra paesaggi solatii ed architetture dense di colore”⁴¹⁴ la possibilità di usufruire della ricchezza di questo elemento incorporeo che diviene motivo in sé del quadro fotografico, in grado di dare forma viva alla materia del reale. Ne sono esempi validi, in questo contesto, anche le fotografie di interni architettonici di chiese e stazioni ferroviarie, in cui, per riprendere quanto osservato dallo studioso Angelo Maggi, “la luce è un elemento da saper cogliere al momento giusto, bisogna saperla aspettare, occorre saper dialogare con la sua presenza nel luogo, finché le giuste condizioni si realizzino”⁴¹⁵ (figg. 80-83).



Figg. 80-81. **A sinistra:** D. J. Ruzicka (New York), *Roma - S. Pietro*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 12, dicembre 1928, s.p. (tavola fuori testo). Fotografia pubblicata anche in *Secondo “Salon” italiano d’arte fotografica internazionale*, catalogo della mostra, Torino, L. Rattero, 1928, s.p. **A destra:** Bruno Stefani, *L’atrio della stazione di Milano*. Riproduzione fotomeccanica in “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, n. 11, novembre 1933, p. 79.

⁴¹⁴ Emilio Guicciardi, *Luce di verità e di poesia*, in “Foto annuario italiano A.L.A.”, 1936, s.p. (anche in “Pagine fotografiche”, n. 1, febbraio 1936, pp. 6-8).

⁴¹⁵ A. Maggi, *Architetture senza architetti. L’idea di spazio nelle fotografie di Federico Vender*, cit., p. 20.



Figg. 82-83: **A sinistra:** Federico Vender, *Mystical*. Riproduzione fotomeccanica in “The American Annual of Photography”, 1938, p. 170 (tavola fuori testo). **A destra:** Giulio Galimberti, *Interno del Duomo*. Riproduzione fotomeccanica in Idem, *Milano. Scorsi fotografici*, Milano, Corticelli, 1935 (1936), p. 12.

Il confronto tra gli studi di Piazza della Signoria di Firenze realizzati da Renzo Maggini e Vincenzo Balocchi e pubblicati in due momenti differenti, rispettivamente al principio e sul finire degli anni Trenta (**cat. 56a-b**), richiama con evidenza questa idea di luce come principio costitutivo e costruttivo dell’immagine, oltre che come strumento per sottoporre a verifica le stesse funzionalità tecniche del *medium* fotografico. Le due fotografie sono identiche per soggetto, composizione della scena e punto di ripresa, seppur quella di Balocchi, poco più ravvicinata, inquadri una porzione leggermente più ampia dello spazio attorno alla Loggia dei Lanzi, che rimane in entrambi i casi sullo sfondo (anche se in Maggini dà il titolo all’opera). È verosimile che le due fotografie siano l’esito di uno studio, nella forma di serie, dell’azione del fenomeno luminoso nell’atmosfera sfumata e quasi metafisica della piazza, su cui certamente gli autori hanno sostato a lungo. Nelle immagini fiorentine il fascio di luce scende obliquo e attraversa visivamente la quinta scenografica della Loggia inglobando la figura umana, soprattutto nel caso di Balocchi, come una sorta di riflettore teatrale nell’ampio spazio della scena; allo stesso tempo, esso seziona linearmente l’immagine in due porzioni tonali nitide, assumendo un valore compositivo che arricchisce quello dato dalle relazioni volumetriche e dimensionali fra architettura e personaggi⁴¹⁶.

⁴¹⁶ L’archivio della Fondazione Alinari per la Fotografia (FAF) conserva un altro negativo di Balocchi su pellicola 9 × 12 cm datato aprile 1931 (inv. BVA-S-3852), che mostra una scena identica a quella della fotografia pubblicata nel 1937. Se da un lato, dunque, è probabile che quest’ultima faccia parte di una serie precedente,

3.7.1. Oltre lo spazio urbano: il diario di viaggio fotografico

Il corpo a corpo che l'autore stabilisce con il tema moderno della città per tradurre, nella specificità linguistica del *medium* fotografico, i rapporti dinamici dello spazio urbano e del vivere sociale, si concretizza anche in relazione al tema del viaggio, ugualmente importante negli anni in esame per lo sviluppo di importanti riflessioni letterarie da parte “delle scrittrici e degli scrittori itineranti [...] che hanno individuato nel viaggio e nel racconto odepotico una cifra importante, se non di svolta, del loro tragitto esistenziale in un tempo circoscritto da due guerre mondiali”⁴¹⁷. Nella fenomenologia del viaggio, che è anche fenomenologia del corpo, lo sguardo si apre letteralmente a nuove visioni e opportunità immaginative, che consentono all'autore moderno esercizi di assoluta libertà sperimentativa anche rispetto ai canoni consolidati. “La vita moderna”, si legge infatti in un articolo di attualità pubblicato su “La Lettura” nel giugno 1934, “ha attenuato enormemente se non fatto addirittura sparire la noia dei viaggi, accrescendone la velocità e la comodità. Oggi si possono varcar montagne, superar mari, coprir migliaia di chilometri, senza avvertire disagio o stanchezza; dormendo, mangiando, vivendo come a casa nostra. Viaggiare è diventato davvero un diletto senza privazioni”⁴¹⁸. E aggiunge Guido Pellegrini, interpretando il punto di vista del fotografo: “Il popolo oggi «si muove» [...]. A questo diletto, che è già di per sé fine a sé stesso, noi fotografi vagabondi, che corriamo dietro alle immagini del mondo reale, per rifarne l'aspetto secondo la nostra fantasia, aggiungiamo un fascino tutto speciale, che lo integra, lo moltiplica, gli conferisce sensazioni visive e intuitive, che sfuggono completamente al profano”⁴¹⁹.

Nell'ambito della cultura fotografica italiana, le esperienze private legate al tema del viaggio turistico, diverse da quelle che riguardano invece il genere del reportage fotografico di viaggio,

dall'altro è verosimile che l'autore, come in altri contesti relativi alla sua produzione fiorentina, abbia avuto l'interesse di tornare sullo studio dello stesso soggetto anche in momenti e cronologie diverse.

⁴¹⁷ Marco Severini (a cura di), *La scelta del viaggio. Scrittrici, scrittori e intellettuali itineranti negli anni Venti e Trenta del Novecento*, atti del convegno (Senigallia, 2016), Venezia, Marsilio, 2017, p. 8.

⁴¹⁸ Filippo Tajani, *Italia nuova: il popolo che viaggia*, in “La Lettura”, n. 6, giugno 1934, p. 486.

⁴¹⁹ Guido Pellegrini, *Visitate l'Italia*, in “Il Risorgimento grafico”, n. 1, luglio 1939, pp. 56, 58. Nel periodo del regime, il tema del viaggio è, in effetti, particolarmente rilevante anche in relazione alla scoperta delle bellezze tutte italiane. A questo proposito, in un trafiletto pubblicato su “Domus” si fa riferimento al libro fotografico dell'autore tedesco Kurt Hielscher, *Italien. Baukunst und Landschaft*, Berlin, E. Wasmuth, 1938 [prima ed. 1925], una voluminosa raccolta di immagini di architetture e paesaggi del nostro paese. Cfr. R. G. [autore non identificato], *Viaggio fotografico per l'Italia*, in “Domus”, n. 11, novembre 1938, p. XXX.

che in quegli stessi anni si rintraccia ugualmente sulle riviste⁴²⁰, possono enumerarsi in alcuni casi di particolare interesse. Una delle vicende più note riguarda il viaggio di un mese negli Stati Uniti intrapreso da Stefano Bricarelli nel settembre 1936, a seguito della sua vittoria a un concorso francese dedicato a “La meilleure bobine touristique Leica 1935”⁴²¹. Come ricorda egli stesso in un’intervista molto più tarda, si trattava di proporre:

un rullo negativo Leica tutto di soggetti turistici da presentare per intero (non tagliato) accompagnato da un ingrandimento 13 × 18 di ciascun negativo. Le foto[grafie] dovevano esser state riprese tra il 15 luglio e il 30 settembre 1935 in Francia o nelle sue colonie [...]. Il primo premio era un viaggio Le Havre-New York e ritorno in 1° classe sul *Normandie*, che proprio in quell’anno iniziava le sue traversate⁴²².

Di quell’esperienza, che “mi ha aperto nuove vedute in materia di fotografia”, l’autore porta a casa, fra le altre cose, una serie realizzata nel “più fotografato luogo degli U.S.A., le Niagara Falls”⁴²³. Di essa pubblicherà una fotografia a piena pagina nel numero di agosto 1937 della celebre rivista americana “Life” (fondata l’anno precedente da Henry Luce) e ne esporrà un’altra al *Quinto Salone internazionale* di Torino nel 1937 (**cat. 78b**), conferendo a quell’immagine il valore al contempo documentario e artistico di cui si era fatta portatrice nella dimensione sociale e culturale del viaggio⁴²⁴. Nella fotografia scelta per il Salone (in occasione

⁴²⁰ Si veda, ad esempio, il reportage fotografico *Intorno al mondo nel 1932. Impressioni fotografiche* di C. W. Schmidt (Berlino), pubblicato in sei parti su “Note fotografiche Agfa” fra l’ottobre 1932 e il marzo 1933. Cfr., inoltre, i contributi illustrati pubblicati dal geografo e geologo Giotto Dainelli per “Sapere”: Giotto Dainelli, *Viaggi himalajani*, in “Sapere”, n. 2, gennaio 1935, pp. 60-62 e Giotto Dainelli, *Verso i ghiacciai dell’Himalaja*, in “Sapere”, n. 3, febbraio 1935, pp. 95-97.

⁴²¹ Carla Bricarelli (a cura di), *Stefano Bricarelli: un’intervista*, in “Fotologia”, n. 9, 1988, p. 34.

⁴²² Ivi, pp. 34-35.

⁴²³ *Ibidem*.

⁴²⁴ Una verifica sulla rivista “Life” smentisce quanto affermato nell’intervista per “Fotologia” da Bricarelli, che colloca la pubblicazione della sua fotografia delle Cascate del Niagara nel “primo numero, apparso verso la fine del 1936”. L’immagine, infatti, esce nel fascicolo del 23 agosto 1937 (p. 10), con la seguente didascalia in calce: “For photographic splendor, no sight in the world offers better subject material than Niagara Falls. An Italian photographer, Stefano Bricarelli, took this powerful and brooding picture from the deck of *The Maid of the Mist*. Such pictures rate high with periodicals in Europe, where Niagara is still the best-known U.S. Landmark. Only the Manhattan sky line has in late years been encroaching upon its popularity. Erosion is gradually breaking down the Falls, heaping up the pile of ledge rock seen above”. Nella pagina seguente a quella in cui è pubblicata la fotografia di Bricarelli ve ne sono altre (di autori non identificati) realizzate nella medesima zona. L’archivio Bricarelli della Fondazione Torino Musei conserva i negativi originali della serie (inv. B75). Per un approfondimento legato alle vicende di “Life” si rimanda nuovamente a C. Bricarelli (a cura di), *Stefano*

del quale propone anche altre “vedute del suo recente viaggio negli Stati Uniti”⁴²⁵) e pubblicata anche nel piccolo catalogo dell’esposizione, Bricarelli studia una composizione che si gioca sul contrasto luministico fra i toni fortemente scuri dei mantelli impermeabili indossati dalle persone in visita alla cascate, riprese tutte di spalle, e l’acqua sullo sfondo, dirompente nella discesa e avvolta da una nuvola abbacinante di luce che ne restituisce una consistenza impalpabile e quasi eterea. “Si avanzava”, racconta Bricarelli nel volume del 1979 che raccoglie parte del suo lavoro, “su acque sempre più mosse, fra intrecci di arcobaleni, in un continuo rombare di tuoni. Sotto la miriade di goccioline sospese nell’aria gli incerati prendevano un nero lucente con bellissimi effetti contro il candore delle acque; su di essi mi diedi a sparare con la mia «Leica»”⁴²⁶. A rivelare il raffinato gusto compositivo dell’autore è poi il ruolo affidato alla figura mantellata di destra, irriconoscibile se non come silhouette, che posizionata all’estremità del quadro fotografico assume la funzione iconologica dell’astante, fungendo da punto di accesso (e di raccordo) tra chi guarda e la scena rappresentata⁴²⁷.

Nel panorama della fotografia italiana moderna, il discorso relativo alla fenomenologia del viaggio sembra assumere, intorno alla metà degli anni Trenta, una peculiare rilevanza in relazione altresì al tema della crociera, particolarmente legato all’ambito industriale ed economico nazionale, oltre che a quello sociale. Come spiega, infatti, lo studioso di storia navale Vincenzo Zaccagnino: “Per la prima volta, con un ruolo da protagonista, si consolidò sul mercato il ruolo dell’armamento italiano. Nel 1932 nasceva l’Italia Flotte Riunite, che assorbì la Cosulich, il Lloyd Sabauda e la Navigazione Generale Italiana. Quando non erano impiegate in linea, furono protagoniste dell’attività crocieristica navi nate negli anni Venti [...], a cui si

Bricarelli: un’intervista, cit., p. 35. In realtà, come dimostrano altri astucci portanegativi titolati presenti nel suo archivio, l’autore pubblicherà per il settimanale americano anche nei mesi successivi e principalmente fotografie realizzate agli esponenti politici del regime.

⁴²⁵ L. P. [autore non identificato], *Il V Salone internazionale di fotografia a Torino*, in “Natura”, n. 7-8, luglio-agosto 1937, s.p.

⁴²⁶ Stefano Bricarelli, *Gli occhi della memoria*, Milano, Automobilia, 1979, p. 148. E aggiunge l’autore: “Seppi poi, da un’amica che conosceva le mie istantanee del Niàgara ed era andata colà un paio d’anni or sono, che simili effetti non vi sono più visibili, perché quegli incerati, anziché neri sono ora gialli” (*Ibidem*).

⁴²⁷ Nel numero di “Natura” del gennaio 1937 sono pubblicate tre fotografie di Bricarelli delle Cascate a corredo di un articolo sul tema, tra cui quella esposta nel Salone torinese a piena pagina (cfr. Alfredo Segre, *Le cascate del Niagara*, in “Natura”, n. 1, gennaio 1937, s.p.). Nelle riviste internazionali degli anni in esame vi sono alcuni altri esempi di fotografie dedicate a questo soggetto, anche se con interpretazioni del tutto diverse rispetto a quella di Bricarelli e più incentrate sulla resa sublime della cascata. Si veda, ad esempio: E. I. McPhail, *The Power of Niagara*, in “The American Annual of Photography”, 1930, tav. 105; Axel Von Graefe, *Niagara-Fälle*, in “Das Deutsche Lichtbild”, 1931, tav. 86.

aggiunsero transatlantici entrati nel mito operativi dal 1932”⁴²⁸. Nell’opera prima *The Voyage Out* (*La crociera*, nella traduzione italiana) uscito nel 1915, il viaggio in mare assume per la scrittrice Virginia Woolf, e per la protagonista del romanzo Rachel Vinrace, le simboliche “connotazioni di progressione interiore, di percorso all’interno della coscienza”⁴²⁹, in una prosa tesa a indagare le inquietudini del soggetto moderno. D’altra parte, l’avventura crocieristica, che in fotografia si configura nella forma di un diario visivo personale, è un emblema iconico della modernità per almeno altre due ragioni. Da un lato, certamente per l’incremento del fenomeno del turismo di massa, incoraggiato da efficaci campagne pubblicitarie pubblicate copiose sui periodici (figg. 84-85), che si avvalgono dell’illustrazione ma anche della fotografia in seno al crescente utilizzo di quest’ultima nella grafica pubblicitaria; un’attività promozionale per immagini, che si diffondono al contempo su numerose altre tipologie di supporti come manifesti, cartoline, locandine, pieghevoli, brochure, gadget e altro ancora⁴³⁰.



Figg. 84-85: Due inserzioni pubblicitarie sulle crociere pubblicate sulle riviste rispettivamente nel 1933 e nel 1937. La seconda è tratta da un manifesto a colori realizzato da Erberto Carboni per la Società di navigazione Italia.

⁴²⁸ Vincenzo Zaccagnino, *Storia delle crociere*, Milano, Mursia, 2014, p. 38.

⁴²⁹ Ornella De Zordo, *In viaggio con Virginia Woolf*, in Virginia Woolf, *La crociera* [*The voyage out*], Roma, Newton Compton, 2012 [ed. orig. inglese 1915], p. 23.

⁴³⁰ Per un approfondimento sul tema cfr. Elisa Coppola *et al.* (a cura di), *Six wonderful days. Un invito al viaggio sulle grandi navi italiane*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Nuova Borsa-Museo dell'Accademia Linguistica di Belle Arti, 2002-2003), Genova, Tormena, 2002; Paolo Piccione (a cura di), *Manifesti. Il viaggio in mare, pubblicità e crociere in Italia 1885-1965*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2013.

In secondo luogo, per un'interessante operazione di risemantizzazione dell'esperienza stessa del viaggio, che nella nave da crociera, un micromondo dotato di ogni genere di servizio, diviene tanto importante quanto la meta da raggiungere al termine della traversata marittima o transoceanica, parte integrante di un sorprendente processo di conoscenza. "Mai come in questo nostro tempo, fatto di movimento e d'azione", si legge infatti in un articolo pubblicato su "Natura" nel 1934, "è apparso vero il vecchio motto latino: 'Navigare necesse est'. Navigare significa conoscere ed imparare, vedere ed apprendere. Navigare significa rinnovarsi spiritualmente e fisicamente. E la crociera è la forma ideale di navigare quando si voglia recare giovamento tanto all'animo che al corpo"⁴³¹. È in tal senso, dunque, che il viaggio e la fotografia si predispongono entrambe come moderne esperienze dello sguardo.

Se dall'esterno i grandi transatlantici, costruiti soprattutto nei cantieri italiani (come il *Rex*, il *Conte di Savoia* e l'*Oceania*⁴³²), non possono essere fotografati che per frammenti e dettagli per via delle loro dimensioni, ad attestarne da una parte le forme lineari e sinuose e dall'altra il gigantismo talvolta a confronto con la figura umana (**cat. 11b, 123a, 133b**), dall'interno essi si trasformano in degli spazi urbani e sociali galleggianti da esplorare con la macchina fotografica. È proprio a questo proposito, difatti, che nell'annuario "Luci ed ombre" del 1933 si fa riferimento a un'"originale e fruttuosa iniziativa del *Dopolavoro* del Pubblico Impiego di Torino, d'una mostra fotografica della Crociera mediterranea effettuata la scorsa estate sulla motonave *Oceania*"⁴³³.

Nel caso di due autori come Vincenzo Balocchi e Bruno Stefani, l'interesse per il tema della crociera, che sviluppano entrambi a metà degli anni Trenta, rappresenta un aspetto interessante e piuttosto inedito della loro produzione, anche perché consente di fare alcune considerazioni sul viaggio come luogo di verifica e rielaborazione dei modelli fotografici europei (**figg. 86-87**), ripercorrendo al tempo stesso le tracce dei loro archivi (**cat. 93a-b, 94**). Nella nave, in cui

⁴³¹ Giuseppe Silvestri, *Invito alla crociera*, in "Natura", n. 5, maggio 1934, p. 33. Numerosi sono i contributi dedicati in questi anni al tema, la maggior parte dei quali riccamente illustrati e pubblicati soprattutto sulle riviste non specializzate. Si veda, ad esempio: Redazionale?, *Crociere estive*, in "Natura", n. 5, maggio 1933, pp. 37-44; Giovanni Cenzato, *Appuntamenti in crociera*, in "La Lettura", n. 8, agosto 1934, pp. 748-752; Giuseppe Silvestri, *Crociere*, in "Natura", n. 6, giugno 1935, pp. 29-36.

⁴³² V. Zaccagnino, *Storia delle crociere*, cit., p. 38. Diversi sono i riferimenti, fra articoli e fotografie, che è possibile trovare nelle riviste coeve anche sul tema delle grandi navi. Si veda, ad esempio: Redazionale?, *Il Rex palazzo galleggiante*, in "Natura", n. 2, febbraio 1933, pp. 19-34 (con fotografie, fra gli altri, di Stefano Bricarelli). Una fotografia di Bricarelli del *Rex* (*Life Boats, S.S. "Rex"*) viene pubblicata anche in "Modern Photography. The Studio Annual", 1933-34, tav. 98 (cfr. fig. 12, cap. 1).

⁴³³ Redazionale, *La fotografia artistica in Italia nel 1933*, in "Luci ed ombre", 1933, p. VIII.

il catalogo dei soggetti si ridimensiona rispetto alle possibilità offerte dagli spazi su terra, l'autore può tornare su alcuni temi, ripensarli, rielaborarli cambiando punti di vista. Per quanto riguarda Stefani, si tratta di una serie di rullini di negativi 24 × 36 mm con soggetto crociere conservati nel fondo del CSAC, realizzati intorno al 1936 e dai titoli vari, tra cui *Crociere Oceania Santorini-Grecia*, *Crociere Oceania Santorini-Rodi*, *Crociere Oceania Rodi-Atene*, *Crociere Oceania Bocche di Cattaro*⁴³⁴. Sebbene fra le varie stampe vintage del fondo ve ne siano anche alcune tratte dai negativi in questione (ma conservate in ordine sparso, in base all'ordinamento tematico), sono questi ultimi, se osservati insieme e in sequenza, che consentono di seguire certamente meglio il lavoro dell'autore nell'ottica progettuale dell'atto fotografico.



Figg. 86-87. A sinistra: Paul Wolff, *In crociera*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 5, maggio 1935, copertina e tavola fuori testo. A destra: Egon Englisch (Cecoslovacchia), *Crociere*. Riproduzione fotomeccanica in “Galleria”, n. 9, settembre 1937, tav. 162 .

Di Balocchi, l'archivio della Fondazione Alinari per la Fotografia custodisce, invece, sette album confezionati da lui stesso e dedicati ai viaggi realizzati tra il 1934 e il 1936 in varie località e spesso a bordo di una nave⁴³⁵. Tutti dello stesso formato, con rilegatura a spirale e

⁴³⁴ Inv. C205047P, C205048P, C205049P, C205051P, C205053P.

⁴³⁵ Si tratta, seguendo l'ordine di inventariazione e riportando i titoli originali degli album, di: *Parigi (giugno-luglio 1936)* [BVA_A_4049]; *Odessa-Yalta-Santorino* [BVA_A_4050]; *Firenze (Quaderno N.° 1)* [BVA_A_4051]; *Corfù Atene-Bocche di Cattaro* [BVA_A_4052]; *A bordo dell'“Oceania” (28 luglio-10 agosto 1935)* [BVA_A_4053]; *Crociere Egea maggio 1934. Zara-Atene-Rodi-Tripoli* [BVA_A_4054]; *Istanbul (1-3 agosto 1935)* [BVA_A_4055]. Le tipologie di soggetti presenti sono differenti e gli album comprendono anche un'ampia parte di fotografie realizzate nei luoghi meta dei viaggi, dunque al di fuori della nave.

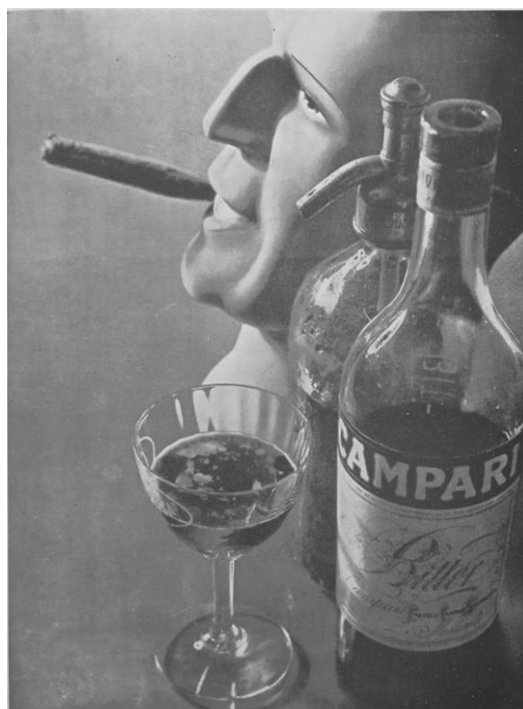
copertina in cartoncino che accoglie con caratteri a stampa il titolo relativo a ciascun viaggio e il nome dell'autore, questi oggetti non sono soltanto interessanti materiali fotostampati in cui le fotografie (del formato verticale 22 × 15 cm e impaginate singolarmente) possono essere accompagnate da indicazioni manoscritte o timbri, ma anche il risultato di un preciso lavoro di selezione e assemblaggio che si dimensiona soprattutto nella pratica privata. In alcuni casi, poi, i titoli delle serie coincidono con quelli assegnati da Stefani e sono riferibili alle località toccate durante i viaggi, aspetto che lascia immaginare come i due autori, seppur in momenti differenti, possano aver compiuto rotte simili. Nel 1936, in ogni caso, due fotografie di Balocchi dal titolo *In crociera* vengono segnalate nell'elenco delle opere esposte in occasione della *Mostra nazionale fotografica OND (1936)*, seppur non presenti nel piccolo catalogo pubblicato in quell'occasione⁴³⁶.

3.8. “La realtà è bandita”: la fotografia pubblicitaria

Al principio degli anni Trenta, il nascente dibattito italiano sull'utilizzo sempre maggiore della fotografia nel settore pubblicitario, prima di allora più che altro affidato alla capacità (meno) enunciativa delle immagini disegnate, è da considerare altrettanto fondamentale per la definizione delle pratiche fotografiche moderne. Nel periodo in esame, gli interventi e i contributi dedicati alla fotografia pubblicitaria sui periodici italiani sono infatti piuttosto numerosi, insieme alla pubblicazione sempre più copiosa, soprattutto sulle riviste non specializzate, di tavole fuori testo che presentano i risultati delle idee creative per la pubblicità nate da ambienti diversificati. Da una parte, nei contesti fortemente sperimentali della grafica pubblicitaria, come nel caso dello Studio Boggeri, e con il lavoro di artisti quali Erberto Carboni o Luigi Veronesi. Dall'altra, come spiega il critico Mario Ferrigni sulle pagine de “Il Risorgimento grafico” nel 1934, nell'ambito della fotografia professionale in grandi città come Milano e Torino, in cui “la vita industriale e commerciale richiede uno studio della pubblicità così serio e vasto che anche i fotografi devono attrezzarsi ed esercitarsi per soddisfare le maggiori esigenze pubblicitarie”. Qui, prosegue l'autore: “la triade milanese – Secco d'Aragona, Camuzzi, e Egone – non ha nulla da temere nel confronto coi migliori fotografi stranieri”⁴³⁷ (**figg. 88-89**).

⁴³⁶ Cfr. *Mostra nazionale fotografica OND*, cit.

⁴³⁷ Mario Ferrigni, *Fotografia pubblicitaria*, in “Il Risorgimento grafico”, n. 2, febbraio 1934, p. 103 [*Ferrigni 1934]. Numerose sono le fotografie degli autori citati da Ferrigni pubblicate sulle riviste, anche a illustrazione di



Figg. 88-89. A sinistra: *Modernità nella pubblicità*, fotografie di Egone [distillati Luxardo], in “Fotografia”, n. 4, dicembre 1932 e “Domus”, n. 12, dicembre 1932. **A destra:** Ettore Secco D’Aragona, [Fotografia pubblicitaria Campari]. Riproduzione fotomeccanica in “Rassegna fotografica e cinematografica”, n. 6, giugno 1938, p. 19.

Il tentativo, appunto, è quello di allinearsi al contesto europeo e internazionale, in cui l’uso della fotografia in ambito pubblicitario viene pienamente sperimentato, come sottolinea Antonio Boggeri in un contributo del 1937, già a partire dalla metà degli anni Venti. Secondo l’autore, infatti, che premette come la pubblicità sia “una palestra di esercitazione e di collaudo di particolari modi, sempre i più audaci, dell’arte pura”, con l’impiego della fotografia “sono state le creazioni astratte dei tedeschi Moholy-Nagy, Ernst, Burchartz, Mesens, dell’americano Man Ray apparse sino dal 1925 a tentarla a tal punto d’appropriarsene d’autorità le formule”⁴³⁸. Della produzione europea dei primi anni Trenta, d’altra parte, in Italia non sfugge la pubblicazione del volume francese *Photographie publicitaire* di Laure Albin Guillot⁴³⁹,

articoli dedicati propriamente al tema della fotografia pubblicitaria. Per Egone si rimanda a una pubblicazione dei primissimi anni Trenta come: *Modernità nella pubblicità*, in “Domus”, n. 12, dicembre 1932, p. 754; anche in “Fotografia”, n. 4, dicembre 1932, s.p. (tavola fuori testo). Per Secco D’Aragona e Camuzzi cfr., invece, gli articoli illustrati pubblicati su “La Pubblicità d’Italia”: Vincenzo Costantini, *Fotografie pubblicitarie di Secco D’Aragona*, in “La Pubblicità d’Italia”, n. 11-12, maggio-giugno 1938, pp. 10-15; Redazionale, *Fotografie pubblicitarie di Mauro Camuzzi*, in “La Pubblicità d’Italia”, n. 19-20, gennaio-febbraio 1939, pp. 8-15.

⁴³⁸ Antonio Boggeri, *La fotografia nella pubblicità*, in “La Pubblicità d’Italia”, nn. 5-6, novembre-dicembre 1937, p. 19 [*Boggeri 1937]. Per le pubblicazioni italiane di questi anni dedicati, più in generale, al tema della pubblicità cfr. Roberto Pomè, *Concezione moderna della pubblicità*, Roma, Federazione Naz. Fascista Dirigenti Aziende Industriali, 1936; Roberto Pomè, *Basi e regole moderne di pubblicità*, Milano, Editrice Lealtà, 1937.

⁴³⁹ Cfr. Laure Albin Guillot, *Photographie publicitaire*, Paris, Gauthier-Villars, 1933.

illustrato soprattutto con fotografie della stessa e di Emmanuel Sougez e accolto come “assai opportuno”, considerando come siano “assai rari, anzi mancano quasi totalmente, i libri sulla fotografia pubblicitaria”⁴⁴⁰; ma anche di un annuario come “Modern Publicity”, edito da The Studio a partire dal 1930 e per tutti gli anni successivi, recensito principalmente sulle pagine di una rivista come “Il Risorgimento grafico”⁴⁴¹.

Anche nel panorama nazionale, poi, si rintracciano nello stesso periodo alcune iniziative che intendono orientare questo tema verso il centro del dibattito. In tale direzione, ad esempio, si muove una rivista dedicata all’organizzazione d’impresa come “L’Ufficio moderno”, che nel 1933 pubblica un supplemento al fascicolo di settembre dal titolo *Arte pubblicitaria 1900-1933*, una raccolta dei “documenti più significativi della attività pubblicitaria italiana”⁴⁴², che comprende alla fine una sezione illustrata interamente dedicata alla fotografia⁴⁴³. Tra il 1932 e il 1933 sono numerosi, inoltre, i riferimenti ai concorsi sul tema indetti soprattutto dalla “Rivista fotografica italiana”, che pubblica talvolta a corredo dei resoconti alcune tavole fuori testo, come quelle di Martino Brondi nel numero di febbraio del 1932, che pubblicizzano la rivista stessa. Del 1934-1935, ancora, sono i due concorsi fotografici dalla Casa Motta di Milano e dalla Ditta di carte da gioco Viassone di Torino per l’illustrazione pubblicitaria dei loro prodotti, promossi anche sulle riviste specializzate⁴⁴⁴. Nell’ambito degli eventi espositivi, poi, va ricordata la sezione dedicata alla fotografia pubblicitaria nella *Prima mostra nazionale della pubblicità* organizzata in occasione della *XIII Fiera di Milano* del 1932 e, in seguito, le

⁴⁴⁰ f. f. [Federico Ferrero?], *Photographie publicitaire*, in “Il Corriere fotografico”, n. 9, settembre 1933, p. 481. In una recensione alla rivista “Photo Illustrations” pubblicata qualche dopo sempre su “Il Corriere”, Albin Guillot, che illustra l’intero fascicolo dedicato a *La photographie moderne et ses applications* (n. 26) con fotografie pubblicitarie, viene elogiata come “un’artista di gran fama, notissima in Francia ed anche da noi”, il cui talento “si appoggia su una perfetta padronanza della tecnica fotografica, qui innalzata a dignità di vera arte” (Redazionale, *Photo-Illustrations*, in “Il Corriere fotografico”, n. 7, luglio 1937, p. 177).

⁴⁴¹ Cfr. Redazionale, *Modern Publicity 1931...*, in “Il Risorgimento grafico”, n. 9, settembre 1932, p. 521; Redazionale, «*Modern Publicity 1933-1934*», in “Il Risorgimento grafico”, n. 4, aprile 1934, p. 235. Su “Il Risorgimento grafico” cfr. Giorgio Bacci, «*Il Risorgimento Grafico*»: un «*gran periodico tecnico*» tra 1902 e 1941, in “Studi di Memofonte”, numero speciale 2017, pp. 200-221.

⁴⁴² *Arte pubblicitaria 1900-1933*, Milano, L’Ufficio moderno, 1933, p. 3.

⁴⁴³ Ivi, *Foto. La fotografia nella pubblicità*, pp. 109-113. Con fotografie di Secco D’Aragona, Egone e Camuzzi.

⁴⁴⁴ Si veda, ad esempio: Redazionale, *Un concorso fotografico propagandistico*, in “Il Progresso fotografico”, n. 8, agosto 1934, p. 258 (intendendo il termine “propagandistico” come sinonimo di pubblicitario); Redazionale, *Bando del Concorso per il Cartellone Pubblicitario della Ditta A. Viassone di Torino*, in “Galleria”, n. 12, dicembre 1934, p. 9. Nell’annuncio pubblicato su “Il Progresso fotografico” e dedicato al concorso Motta, si fa riferimento anche ai membri della commissione giudicatrice dei lavori, tra cui figurano Guido Pellegrini, Antonio Boggeri e Dino Villani, quest’ultimo “Capo Ufficio Pubblicità della ditta Motta”.

mostre del cartellone e della grafica pubblicitaria allestite a Roma nel 1936 e a Milano nel 1938⁴⁴⁵.

Nell'articolo riccamente illustrato pubblicato nel febbraio 1934 su "Il Risorgimento grafico", un bilancio sullo stato attuale della fotografia pubblicitaria anche in relazione alla produzione internazionale, Mario Ferrigni invita a considerare la questione in rapporto al concetto stesso di fotografia moderna, individuando nel comune interesse per soggetti nuovi uno scarto linguistico nei confronti della tradizione:

Se qualcuno volesse definire che cosa sia la fotografia pubblicitaria potrebbe dire semplicemente che essa è né più né meno che la fotografia nel suo senso più esteso: di persone, di cose, di paesi e di idee. La fotografia tradizionale era il ritratto, il monumento, il panorama; la fotografia moderna è soprattutto cose, idee, rapporti; è, in un certo campo, movimento⁴⁴⁶.

A un'idea moderna di fotografia interessata agli oggetti – e ai "rapporti" che si definiscono tra di essi – come "soggetti fotografici di grande interesse"⁴⁴⁷, egli aggiunge una considerazione sulla capacità della fotografia moderna di prefigurare, anche nel campo dell'applicazione pubblicitaria, nuovi e inediti scenari visivi:

La pubblicità non è proprio quel che si dice in modo proverbiale «l'anima del commercio»: è più precisamente la forma più comune della vita moderna, ed è la più comune e la più diffusa dacchè la macchina ha moltiplicato all'infinito le sue possibilità di penetrazione e di espansione. Essa è forse addirittura l'anima della vita moderna: industrie, commerci, arti, lettere, meccanica, igiene ne vivono: neanche la scienza pura può farne a meno⁴⁴⁸.

La definizione che Ferrigni dà della fotografia pubblicitaria moderna come "cose, idee, rapporti" è poi interessante quantomeno in altri due sensi. Da un lato, se intesa in relazione al primo termine, essa implica un'attenzione particolare al valore formale dell'oggetto rappresentato, ovvero, come spiega il fotografo fiorentino Renzo Maggini in un contributo del

⁴⁴⁵ Cfr. Redazionale, *La Fiat alla Mostra del cartellone e della grafica pubblicitaria*, in "Motor Italia", n. 1, gennaio 1936, pp. 23-28; G. [Giulia] Veronesi, *La prima mostra del cartellone e della grafica pubblicitaria a Milano*, in "Campo grafico", n. 3, marzo 1938, p. 85.

⁴⁴⁶ *Ferrigni 1934, p. 89. Negli stessi anni e anche in quelli precedenti, "Il Risorgimento grafico" ospita altri contributi sul tema come quelli del pubblicitario Nino Caimi. Cfr. *A proposito di fotografia pubblicitaria*, n. 6, giugno 1934, pp. 329-335 e *Il cartello pubblicitario*, n. 6, giugno 1938, pp. 233-236 (con apparato illustrativo).

⁴⁴⁷ *Ferrigni 1934, p. 91.

⁴⁴⁸ Ivi, p. 101.

1933 per “Galleria”, la sua “sapiente composizione, l’equilibrio, la disposizione delle cose”⁴⁴⁹. In secondo luogo, considerarla invece nello spazio delle “idee” significa affidarle “il movente intellettuale della réclame”⁴⁵⁰, facendole assumere una funzione sociale che implica la reazione attiva di chi la fruisce. L’immagine fotografica, in tal senso, partecipa in maniera dinamica ai meccanismi di creazione del desiderio tanto da non essere più “una morta riproduzione della realtà, ma vive essa stessa di vita propria, poiché parla al nostro occhio e riesce a persuaderci che il tale prodotto è migliore degli altri”⁴⁵¹. A sottolinearlo è Federico Ferrero in uno dei primi articoli sul tema pubblicati nelle riviste italiane al principio degli anni Trenta⁴⁵², in questa occasione illustrato da due tavole fotografiche fuori testo degli autori tedeschi Simon Steigenberger e Rudi Loos e due di Achille Bologna e Italo Bertoglio, questi ultimi giudicati dal critico Comirias De Albroit “senz’altro in primissima linea per originalità di concezione e nobiltà di fattura [sebbene] l’Italia giunge ultima per ordine di tempo in questa recente forma di manifestazione artistica”⁴⁵³. La stessa titubanza sui ritardi della fotografia nazionale in ambito pubblicitario verrà espressa da Guido Pellegrini qualche anno più tardi nell’articolo *L’estetica moderna della fotografia*: “Da noi, alla fotografia pubblicitaria non si ricorre ancora da parte dell’industriale con quella fiducia che il metodo meriterebbe: c’è ancora una diffidenza incomprensibile o forse semplicemente una non conoscenza di quale efficacia reclamistica sia capace un cartello foto pubblicitario, artisticamente concepito; certo che ci sono ancora infinite possibilità da sfruttare”⁴⁵⁴.

In un articolo coevo pubblicato su “Galleria” e illustrato da una serie di fotografie a sua firma, lo stesso Pellegrini fa riferimento alla duplice prospettiva di osservazione della fotografia pubblicitaria tracciata da Ferrigni (come “cose, idee”), nodale per comprenderne il potenziale nel pieno del suo nascente sviluppo, oltre che per riconoscerne il grado di

⁴⁴⁹ Renzo Maggini, *Foto-pubblicità*, in “Galleria”, n. 6, dicembre 1933, p. 10 [*Maggini 1933].

⁴⁵⁰ Ivi, p. 11.

⁴⁵¹ Federico Ferrero, *La moderna fotografia pubblicitaria*, in “Il Corriere fotografico”, n. 10, ottobre 1931, p. 739 [*Ferrero 1931]. Dell’autore si veda anche: *La fotografia pubblicitaria*, in “Il Corriere fotografico”, n. 1, gennaio 1936, pp. 3-4.

⁴⁵² Nelle riviste italiane, le prime riflessioni sistematiche sulla fotografia pubblicitaria si datano infatti all’incirca al 1931-1932, anche se è possibile rintracciare dei testi dedicati esclusivamente a questo tema anche a partire dall’anno precedente. Cfr., ad esempio: R. L. Dupuy, *La fotografia quale mezzo materiale di pubblicità*, in “Il Corriere fotografico”, n. 4, aprile 1930, pp. 241-244 e n. 5, maggio 1930, pp. 317-320.

⁴⁵³ Comirias De Albroit, *Le nostre illustrazioni*, in “Il Corriere fotografico”, n. 10, ottobre 1931, p. 744. Per le informazioni complete sulle tavole fuori testo si rimanda direttamente al contributo di Ferrero riportato in antologia.

⁴⁵⁴ *Pellegrini 1935a, p. 17.

complessità anche in merito all'aspetto puramente tecnico. Se pensata come un processo ideativo in cui il pensiero estetico prende forma attraverso i principi formali della composizione, la fotografia pubblicitaria determina, altresì, la definizione del fotografo come artista:

Si capisce come il presupposto di questo genere di fotografia, che è tra i più difficili da praticare con successo, risieda principalmente nell'idea, nel concepimento, talvolta nella «trovata» dell'artista; in cui è riposto tutto il valore pratico, e in questo caso anche artistico, della composizione pubblicitaria. [...] Concezione ed esecuzione sono, peraltro, nella fotografia pubblicitaria una cosa sola: l'artista chiamato ad eseguire una composizione di tal genere cerca col suo intuito artistico un motivo suo; lo vede prima in embrione; ne elabora l'idea; lo studia, diremo così, a tavolino; lo svolge, e quando è sicuro di avere «in mano» il motivo in tutti i suoi particolari, si accinge a metterlo in esecuzione: e qui comincia il lavoro del tecnico e dell'artista. Non si può concepire se non così lo svolgimento del lavoro creativo!⁴⁵⁵

In un contributo pubblicato in tre parti su “Pagine fotografiche” fra l'ottobre 1934 e il giugno 1935, il grafico e illustratore torinese Giuseppe Borghi solleva altre questioni che consentono di collocare la fotografia pubblicitaria al centro di un dibattito ampio, che coinvolge professionalità e competenze diverse e complementari. Per l'autore, che mostra un'evidente conoscenza della produzione internazionale, soprattutto tramite la diffusione di riviste e giornali provenienti dagli Stati Uniti, dalla Germania e dalla Francia, questi ultimi devono servire da modelli non da emulare pedissequamente, ma da rielaborare mettendo in luce una specificità della fotografia italiana anche in un ambito, come quello pubblicitario, su cui essa deve ancora affermare una propria autonomia linguistica:

Uno stile nostro non esiste e bisogna crearlo, con mezzi nostri, senza essere debitori di esempio ad alcuno: ed è perciò che, visti i giornali e le riviste estere, ammirati i loro sforzi, apprezzate le loro qualità, essi debbono scomparire dalla nostra fantasia, per lasciare libero sfogo a ciò che abbiamo in animo di fare, onde riuscire a portare alta, anche in questo campo, una impronta nostra, fortemente italiana⁴⁵⁶.

⁴⁵⁵ Guido Pellegrini, *Fotografia pubblicitaria*, in “Galleria”, n. 3, marzo 1935, p. 3. Fra le tre fotografie dell'autore a corredo dell'articolo, due pubblicizzano rispettivamente la “Rosa e C. manichini attrezzi Milano” e la “Società italo americana PEL Petrolio-Genova-Benzina standard”. La terza, che mostra da un punto di vista leggermente rialzato una collana di perle su un tavolo scuro, sorretta da un lato da un piccolo manichino stilizzato, è identica per soggetto a una delle fotografie dell'autore (dal titolo *Collana*) che illustrano il *Discorso sull'arte fotografica* di Gio Ponti.

⁴⁵⁶ Giuseppe Borghi, *La fotografia pubblicitaria*, in “Pagine fotografiche”, n. 1, febbraio 1935, p. 7 [*Borghi 1935].

L'articolo, illustrato da tre fotografie che riproducono pagine di riviste estere, fa diretto riferimento ad alcune testate europee e internazionali di specializzazioni varie che fanno ampio utilizzo della fotografia pubblicitaria, tra cui "The Saturday Evening Post", "L'Illustration" e "Vogue". Sulla produzione tedesca, della quale apprezza la capacità di invenzione, Borghi sottolinea ad esempio come:

ci giungono riviste e giornali colmi di pubblicità fotografica, improntata ad uno stile diverso da ogni altro congenere; espressioni imperniate essenzialmente sulla trovata, dove la realtà è bandita per lasciare posto ad ambienti e figurazioni immaginarie e fantastiche, evoluzioni prospettiche ad effetti sorprendenti, inquadrature di avanguardia, che fanno della produzione fotografica tedesca una vera scuola del nuovo stile⁴⁵⁷.

Da intendere come linguaggio per sua natura moderno, anche per l'importante funzione di "educazione artistica del pubblico" che può assumere circolando "per il mondo a migliaia di esemplari"⁴⁵⁸, per Borghi la fotografia pubblicitaria deve essere soprattutto materia dei dilettanti, di quei fotografi cioè "che sentono il nuovo, che hanno fatto e dimostrato in recenti esposizioni a confronto con stranieri, un sentimento moderno e una volontà di fare e di sorpassare"⁴⁵⁹. Il dilettante, di cui si sottolinea il carattere colto poiché può godere di un maggiore spazio di invenzione e autonomia creativa lavorando "con entusiasmo e libertà di concezione che non può avere chi segua questo lavoro a fini pratici", deve allo stesso tempo avvalersi di "una coltura quasi enciclopedica, per poter affrontare ogni tema che si presenta con una certa facilità e familiarità"⁴⁶⁰. Se, dunque, la fotografia pubblicitaria ha una natura essenzialmente moderna anche perché necessita di un bagaglio visivo ampio, utile a "risolvere gli infiniti temi che si presentano" e a restituirli, attraverso una consapevole rielaborazione, a "coloro che devono poi accogliere [quelle] immagini e restarne colpiti"⁴⁶¹, nell'ottica della contaminazione tra le estetiche essa è, inoltre, strettamente legata al linguaggio cinematografico internazionale. Così, ancora per Borghi:

Va pure considerato il largo tributo che, alla fotografia artistica americana, e per affinità a quella propagandistica, è dato dalla produzione cinematografica, e lo confermano le riviste d'oltre

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

⁴⁵⁸ Giuseppe Borghi, *La fotografia pubblicitaria*, in "Pagine fotografiche", n. 3, ottobre 1934, p. 43.

⁴⁵⁹ Giuseppe Borghi, *La fotografia pubblicitaria*, in "Pagine fotografiche", n. 3, giugno 1935, p. 63.

⁴⁶⁰ *Ibidem*.

⁴⁶¹ *Ibidem*.

oceano, nelle quali se le fotografie riprodotte non sono esse stesse direttamente ricavate da fotogrammi di pellicole, è evidente quale scuola possa essere anche per artisti e fotografi estranei al cinematografo, quella degli studi di Hollywood⁴⁶².

Nel dibattito sull'influenza della tecnica cinematografica sulla fotografia pubblicitaria era intervenuto, comunque, già l'autore francese Dupuy nell'articolo illustrato uscito nel 1930 per "Il Corriere fotografico", in cui si metteva in luce la disposizione della seconda ad acquisire i metodi di manipolazione adoperati per il montaggio delle immagini in movimento: "La sovrapposizione, la sovrimpressioni, la fusione sono infatti ormai divenute d'uso corrente; e vale la pena di notare, di passaggio, con quanta facilità il pubblico si sia rapidamente adattato, grazie al cinematografo, a concezioni, nelle quali si fondono l'immagine puramente visuale e la costruzione puramente celebrativa"⁴⁶³. A sottoscrivere tale considerazione sull'immagine fotografica in pubblicità, nella sua duplice potenzialità data da un'accurata elaborazione tecnica e da una ricercata concezione compositiva, è anche Federico Ferrero nel già citato articolo del 1931:

Valendosi delle più raffinate risorse della tecnica moderna e servendosi pure dei sapienti accorgimenti suggeriti dalla cinematografia per la manipolazione delle sue *films*, i fotografi moderni hanno saputo darci delle immagini che, per il mezzo col quale sono state ottenute, bisogna chiamare per forza «fotografiche», ma che in realtà hanno in sé ben poco di fotografico. In esse la tecnica è nettamente superata dalla composizione, ossia dalla fantasia⁴⁶⁴.

Un contributo di rilievo nel dibattito sulla fotografia pubblicitaria non può che provenire, inoltre, dalla penna di Antonio Boggeri, che nel 1937 pubblica su "La Pubblicità d'Italia" l'intervento a cui si è fatto accenno sopra, riccamente illustrato con fotocomposizioni firmate, fra gli altri, dallo stesso Studio Boggeri, da László Moholy-Nagy e dal fotografo e grafico Herbert Matter⁴⁶⁵ (**fig. 90**). Nel definire la pubblicità "una palestra di esercitazione e di collaudo di particolari modi, sempre i più audaci, dell'arte pura", nella quale identifica le

⁴⁶² *Borghi 1935, p. 6.

⁴⁶³ R. L. Dupuy, *La fotografia quale mezzo materiale di pubblicità*, cit., p. 320, La prima parte del contributo viene pubblicata in "Il Corriere fotografico", n. 4, aprile 1930, pp. 241-244, in cui figura una "composizione pubblicitaria di due ritratti di Brigitte Helm eseguita da Lorelle" (p. 240).

⁴⁶⁴ *Ferrero 1931, p. 739.

⁴⁶⁵ *Boggeri 1937. Il termine "fotocomposizione" ricorre di frequente nelle fonti in esame per fare riferimento anche alle opere elaborate in ambito pubblicitario.

“creazioni astratte” dei pionieri di quel genere⁴⁶⁶, Boggeri sembra proseguire una riflessione già avviata tre anni prima in un contributo uscito per “Campo grafico”, in cui celebrava della fotografia moderna la capacità di rappresentare il mondo in termini puramente formali:

Finché oggi, non più elemento di fortuna ma organo motore della ispirazione, la fotografia rappresenta qualcosa di preciso e concreto; definibile teoricamente come un modello d’architettura: l’originalità e la chiarezza, le proporzioni armoniche l’equilibrio delle masse chiare e scure, formano nell’insieme il canone della perfezione⁴⁶⁷.



Fig. 90. “La Pubblicità d’Italia”, nn. 5-6, novembre-dicembre, 1937, pp. 20-21. Articolo di Antonio Boggeri, *La fotografia nella pubblicità*. Illustrazioni di László Moholy-Nagy ed Herbert Matter, *Le creazioni astratte*.

Nell’articolo del 1937 per “La Pubblicità d’Italia”, Boggeri riflette altresì sulla funzione dell’immagine pubblicitaria di restituire un pieno senso di “verismo”, di “naturalismo schietto, senza ombra di intenzioni riflesse”⁴⁶⁸. Il concetto di realismo legato a questo tema, che per l’autore potrebbe raggiungere la massima manifestazione con i “meravigliosi progressi della fotografia a colori”⁴⁶⁹ da poco immessa, e in quel momento in fase di prematura definizione dal

⁴⁶⁶ Ivi, p. 19.

⁴⁶⁷ Antonio Boggeri, *Lettera di Antonio Boggeri ad Attilio Rossi*, in “Campo grafico”, n. 12, dicembre 1934, p. 271 [*Boggeri 1934].

⁴⁶⁸ *Boggeri 1937, p. 23.

⁴⁶⁹ Ivi, p. 25: “I perfezionamenti più raffinati, che, a gara, accendono di fervore appassionato gli inventori dei diversi procedimenti per raggiungere il vero al cento per cento (documenti assolutamente neutri della tecnica) non

punto di vista della riflessione tecnica ed estetica⁴⁷⁰, è infatti particolarmente importante in relazione alla capacità del *medium* fotografico di restituire, a differenza dell'illustrazione, una rappresentazione del tutto veritiera dell'oggetto, che rende la pubblicità un effettivo dispositivo del desiderio, affine a una società in rapido cambiamento. Se ne faceva accenno, ad esempio, già in un articolo pubblicato nel 1932 su "Il Progresso fotografico" (ma privo di firma), illustrato con alcune fotografie pubblicitarie di Mario Crimella, in cui pur si ammetteva il ritardo della produzione italiana se a confronto con le sperimentazioni e i progressi fino a quel momento ottenuti in ambito internazionale:

Solo in questi ultimi anni l'efficacia suggestiva della fotografia è stata riconosciuta dagli industriali e dai tecnici pubblicitari, che se ne servono ormai su scala sempre più vasta. [...] Purtroppo dopo questa constatazione di carattere generale, o meglio mondiale, è doveroso rilevare come in Italia l'arte pubblicitaria non si sia ancora decisamente orientata verso la fotografia, pur dovendosi ammettere che tentativi coraggiosi siano stati fatti in tal senso. [...] Eppure pochi sanno resistere alla attrazione rappresentata da una bella fotografia [...]. Gli è che la fotografia, anche sapientemente truccata e «lavorata», conserva sempre il fascino delle cose vere e soddisfa meglio lo spirito e il senso critico dell'osservatore, che non sente il bisogno istintivo di armarsi contro le «costruzioni» più o meno abili dell'artista disegnatore o pittore; donde un maggior interesse per l'oggetto rappresentato⁴⁷¹.

Ulteriori considerazioni sulla fotografia pubblicitaria consentono poi di valutare la possibilità di una crisi del ruolo dell'autore, quella che Boggeri stesso chiama la "neutralizzazione della personalità artistica, propria del genere in parola"⁴⁷², in merito a una pratica che, di fatto, ha una funzione prima di tutto commerciale. In quale misura, dunque, l'immagine pubblicitaria può ancora tradurre il processo creativo che denota il portato

riescono ancora a toccarci. Ma scorgiamo nel caldo interesse degli artisti, chini su di essi, quell'attitudine propizia alle conquiste dello spirito".

⁴⁷⁰ Per un approfondimento sull'avvio del dibattito italiano dedicato alla diffusione della pellicola a colori verso la fine degli anni Trenta si rimanda a: Luigi Andresis, *Per un'estetica della fotografia a colori*, in "Galleria", n. 9, settembre 1937, pp. 10-12; Alfredo Ornano, *La nuova fotografia a colori*, in "La Fotografia Leica", n. 4, maggio 1938, pp. 55-59; Guido Pellegrini, *Ritorno della meraviglia (a proposito dei colori)*, in "Note fotografiche Agfa", n. 1, luglio 1939, pp. 3-4 [*Pellegrini 1939b].

⁴⁷¹ Redazionale, *La Fotografia applicata alla pubblicità e propaganda*, in "Il Progresso fotografico", n. 11, novembre 1932, pp. 382, 384. E si prosegue più avanti, con un riferimento diretto alle esperienze internazionali: "In quest'arte del montaggio eccellono gli artisti americani che presentano sulle Riviste e sulle pubblicazioni reclamistiche del loro Paese esemplari efficacissimi e di rara potenza suggestiva, da poter essere senz'altro segnalati come modelli del genere" (Ivi, p. 386).

⁴⁷² *Boggeri 1937, p. 25.

“enciclopedico” di chi la realizza? Oppure essa può rivendicare una funzione del tutto autonoma, il cui significato si definisce soprattutto nel perimetro editoriale a cui è destinata, per esempio la pagina di una rivista riservata alle inserzioni commerciali? I due aspetti sono in evidente contrasto o possono, al contrario, essere oggetto di una negoziazione culturale e visiva? Un esempio particolarmente interessante che può legarsi a questa questione è relativo alla prima edizione dell’annuario “Photographie” (Art et métiers graphiques) del 1930, in cui viene pubblicata la celebre fotografia di André Kertész *Forchette* (tav. 85), uno studio quasi scultoreo di una forchetta argentea poggiata su un piatto, oggi considerato tra le immagini più emblematiche del modernismo europeo (ma era stata utilizzata, accompagnata da un testo, da una fabbrica di posate a scopo pubblicitario e forse per questo ritenuta particolarmente moderna)⁴⁷³. Nelle pagine finali del volume riservate alle inserzioni commerciali, una tavola fotografica, priva invece di autore, delle forchette Christofle (Studio Deberny Peignot), emerge per il medesimo interesse nel restituire le forme sinuose degli oggetti fotografati, anche nel riflesso lineare delle ombre proiettate sul tavolo. La possibilità di mettere a confronto fotografie moderne d’autore e immagini pubblicitarie talvolta prive di crediti, ma consimili nella scelta dei soggetti e, soprattutto, nel modo di rappresentarli (si pensi pure, ad esempio, al tema tipicamente moderno della ripetizione degli oggetti in serie) rivelano una migrazione dei linguaggi che travalica la rigida definizione dei generi, in un’ambivalenza/ambiguità dell’immagine fotografica che oscilla tra il documento accuratamente composto e l’opera d’arte dalle stupefacenti qualità estetiche.

⁴⁷³ Per un approfondimento su *Forchette* e sull’opera di Kertész si rimanda a: Anne De Montenard (a cura di), *L’odyssée d’une icône. Trois photographies d’André Kertész*, catalogo della mostra (Paris, Maison Européenne de la Photographie, 2006), Arles, Actes Sud, 2006.

Appendice

1.1. Elenco delle riviste consultate

Riviste italiane:

Almanacco aeronautico <1930-1933>
Almanacco letterario <1925-1933>
Almanacco letterario Bompiani <1935; 1938-1939>
Annuario della Fotografia Artistica <1920-1922/23>
Annuario della pubblicità italiana <1929-1931>
Annuario Nazionale Italiano di Fotografia Artistica U.S.I.A.F. <1938-39>
Bollettino del Circolo Fotografico Milanese <1930-1932, 1935-1939>
Bollettino della Società Fotografica Subalpina <1935>
Campo Grafico <1933-1939>
Casa Bella (La). Arti e industria dell'arredamento <1928-1933>
Casabella. Rivista di architettura e di tecnica <1933-1937>
Casabella costruzioni. Rivista mensile di architettura <1938-1943>
Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica <1936-1939>
Cinematografo <1929>
Comoedia <1929>
Corrente di vita giovanile <1938-1940>
Corriere fotografico <1919-1939>
Diana. Quindicinale di caccia e pesca <1937-1938>
Domus <1928-1939>
Foto annuario italiano A.L.A. <1936-1937>
Fotografia. Rivista bimestrale del Circolo fotografico milanese <1932-1933>
Galleria. Rassegna mensile internazionale d'arte fotografica <1933-1939>
Guida Ricciardi. La pubblicità in Italia <1933>
Il Centauro. Pubblicazione ufficiale del Reale Moto Club d'Italia <1934-1938>
Il Fotografo. Rivista mensile illustrata di fotografia e cinematografia <1922-1925>
Il Progresso fotografico <1919-1939>
Il Risorgimento grafico <1930-1939>
Intercine <1935>
L'Ala d'Italia <1922-1938>
L'Architettura italiana <1932-1933>
L'Idea Fotografica <1932-1934>
L'Industria della stampa <1928-1932; 1934; 1937>
L'Italiano. Rivista settimanale della gente fascista <1931-1934>
La Fiera letteraria / L'Italia letteraria <1925-1936>
La Fotografia Leica <1937-1941>
La Lettura. Rivista mensile del Corriere della sera <1930-1938>
La Rivista illustrata del Popolo d'Italia <1923-1939>
La Pubblicità d'Italia <1937-1939>
La Rivista Agfa del negoziante <1935-1937>
La Ruota dentata. Movimento Immaginario <1927>
Le Vie d'Italia. Rivista del TCI <1919-1939>
Luci ed ombre. Annuario della fotografia artistica italiana <1926-1934>
Motor Italia <1926-1939>
Natura <1928-1938>
Note fotografiche Agfa <1932-1941>
Omnibus <1937-1939>

Pagine fotografiche <1934-1939>
Photo-ars <1924-1925>
Quadrante <1933-1936>
Radiocorriere <1930-1935>
Rassegna di architettura <1932>
Rassegna fotografica e cinematografica <1932-1939>
Rivista fotografica Italiana <1920-1935>
Rivista internazionale del cinema educatore <1929-1934>
Sapere <1935-1939>
Tempo <1939>
Tipografia <1931>
Vedere <num. mon. aprile 1936 >
Vita fotografica italiana <1921-1922>

Riviste internazionali:

Československá fotografie <1931-1939>
Commercial Art and Industry <1933, no. 82>
Das Deutsche Lichtbild <1927-1938>
Das Österreichische Lichtbild <1933>
Deutscher Kamera Almanach <1927-1938>
Die Galerie. Zeitschrift für internationale Photographie <1933-1939>
Modern Photography. The Studio Annual <1931-1939>
Modern Publicity. The Studio <1935-1937>
Photo Illustrations <1934-1939>
Photofreund Jahrbuch <1925-1939>
Photograms of the Year <1920-1939>
Photographie (Arts et métiers graphiques) <1930-1940>
Publicité (Arts et métiers graphiques) <1934, 1936>
Rolleiflex Revue <1935-1937>
The American Annual of Photography <1920-1940>
The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art <1931-1939>
The Year's Photography <1928-1939/40>
Sovetskoe foto <1926-1934>

1.2. Tabelle: i fotografi italiani nelle riviste internazionali

Nelle due tabelle qui di seguito sono state schedate le opere di autori e autrici italiani che risultano pubblicate sulle riviste fotografiche internazionali oggetto del presente studio. La selezione di queste ultime è relativa principalmente a due aspetti, che non si escludono ma il più delle volte si integrano: la loro circolazione nel contesto della cultura fotografica italiana, sempre documentata e verificata da una varietà di fonti (recensioni, commenti, resoconti dei materiali posseduti dalle biblioteche delle riviste italiane, pubblicazione di fotografie tratte dalle riviste internazionali su periodici italiani, etc.); il ruolo da esse assunto nell'ambito della definizione e della promozione dei linguaggi moderni in fotografia. La prima tabella mappa gli autori e le autrici in ordine alfabetico: per ogni voce, essa dà riscontro puntuale delle referenze bibliografiche, disposte cronologicamente, e delle opere pubblicate nelle riviste specializzate. La seconda riorganizza le medesime informazioni raggruppandole, invece, in ordine cronologico, per rendere conto della distribuzione temporale della produzione italiana sulle riviste estere.

Tra le riviste internazionali, quelle in cui risultano essere state pubblicate fotografie di autrici e autori italiani sono in tutto dieci. Si tratta, in particolare, di quattro periodici inglesi ("Modern Photography. The Studio Annual", "Photograms of the Year", "The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art", "The Year's Photography"), tre tedeschi ("Deutscher Kamera Almanach", "Photofreund Jahrbuch", "Das Deutsche Lichtbild"), due francesi ("Photographie" e "Photo Illustrations") e solo uno americano ("The American Annual of Photography"). Dalla disamina è stata esclusa la rivista "Die Galerie", il cui apparato iconografico è il medesimo pubblicato nell'edizione italiana "Galleria".

Tabella 1

Autore/Autrice	Città	Rivista	1920-1929	Fotografia	1930-1939	Fotografia
Andreis, Felice	n.s.	The American Annual of Photography			1938	<i>Peace reigns here</i>
Andreis, Felice		The American Annual of Photography			1939	<i>A cruise</i>
Andreis, Felice		The American Annual of Photography			1939	<i>On the lookout</i>
Aonzo, Enrico	Genova	Modern Photography. The Studio Annual			1935-36	<i>The shower</i>
Balanzino, Guido	Torino-Bologna-Milano	The American Annual of Photography			1932	<i>Vele</i>
Balanzino, Guido		The American Annual of Photography			1933	<i>La fontana di Tarquinia</i>
Balocchi, Vincenzo	Firenze	Modern Photography. The Studio Annual			1933-34	<i>Florence</i>
Balocchi, Vincenzo		Photo Illustrations			1936 (n. 22)	<i>Portrait</i>
Balocchi, Vincenzo		Photographie (Arts et Métiers graphiques)			1935	s.t.
Balocchi, Vincenzo		Photographie (Arts et Métiers graphiques)			1936	<i>Tête d'homme</i>
Baravalle, Carlo	Torino	Photograms of the Year	1928	<i>Sulle Alpi</i>		
Baravalle, Carlo		The American Annual of Photography	1929	<i>On the shore</i>		
Bartesaghi, Virginia	Firenze	Photo Illustrations			1936 (n. 22)	<i>Franciscains</i>
Bertoglio, Italo	Torino	Photograms of the Year	1929	<i>Colloquy</i>		
Bertoglio, Italo		Photograms of the Year			1932	<i>Al sole</i>
Bertoglio, Italo		Photograms of the Year			1933	<i>Malia</i>

Bertoglio, Italo		Photograms of the Year			1934-35	<i>L'ocarina</i>
Bertoglio, Italo		Photograms of the Year			1936	<i>Fish</i>
Bertoglio, Italo		Photograms of the Year			1937	<i>Umiltà</i>
Bertoglio, Italo		Photograms of the Year			1938	<i>Il vestito bianco</i>
Bertoglio, Italo		Photograms of the Year			1939	<i>Nella birreria</i>
Bertoglio, Italo		The American Annual of Photography			1931	<i>Colloquy</i>
Bertoglio, Italo		The American Annual of Photography			1933	<i>Ponte romano</i>
Bertoglio, Italo		The American Annual of Photography			1934	<i>Cicogne</i>
Bertoglio, Italo		The American Annual of Photography			1935	<i>Medusa</i>
Bertoglio, Italo		The American Annual of Photography			1936	<i>A man at arms</i>
Bertoglio, Italo		The American Annual of Photography			1939	<i>Three sisters</i>
Biagini, Ermanno	Firenze	Modern Photography. The Studio Annual			1934-35	<i>Florence</i>
Biagini, Ermanno		Modern Photography. The Studio Annual			1934-35	<i>Ripe grapes</i>
Bologna, Achille	Torino	Modern Photography. The Studio Annual			1931	<i>The beach</i>
Bologna, Achille		Modern Photography. The Studio Annual			1932	<i>The Turret</i>
Bologna, Achille		Modern Photography. The Studio Annual			1933-34	<i>Palace of the Fascist Revolution Exhibition, Rome</i>
Bologna, Achille		Modern Photography. The Studio Annual			1935-36	<i>Shaves</i>
Bologna, Achille		Photo Illustrations			1935 (n. 14)	<i>Rigido inverno</i>
Bologna, Achille		Photo Illustrations			1935 (n. 14)	<i>Maternità</i>
Bologna, Achille		Photo Illustrations			1935 (n. 14)	<i>Interno. Costume di Prigelato</i>

Bologna, Achille		Photograms of the Year	1923	<i>Interior</i>		
Bologna, Achille		Photograms of the Year	1927	<i>Pesci</i>		
Bologna, Achille		Photograms of the Year	1929	<i>The Rialto, Venice</i>		
Bologna, Achille		Photograms of the Year			1930	<i>Gondolas</i>
Bologna, Achille		Photograms of the Year			1931	<i>Lake's butterfly</i>
Bologna, Achille		The American Annual of Photography	1928	<i>Farfalla del lago</i>		
Bologna, Achille		The American Annual of Photography	1929	<i>Villanella</i>		
Bologna, Achille		The American Annual of Photography			1932	<i>Eggs</i>
Bricarelli, Stefano	Torino	Modern Photography. The Studio Annual			1931	<i>Aurora umbrarum victrix</i>
Bricarelli, Stefano		Modern Photography. The Studio Annual			1932	[<i>A study of the giant agaves...</i>]
Bricarelli, Stefano		Modern Photography. The Studio Annual			1933-34	<i>Life Boats, S. S. "Rex"</i>
Bricarelli, Stefano		Photo Illustrations			1935 (n. 14)	<i>Dans la rue</i>
Bricarelli, Stefano		Photo Illustrations			1935 (n. 14)	<i>Riviera</i>
Bricarelli, Stefano		Photo Illustrations			1935 (n. 14)	<i>Rome. Tunnel du Quirinal</i>
Bricarelli, Stefano		Photo Illustrations			1935 (n. 14)	<i>Grand Palais 1931</i>
Bricarelli, Stefano		Photo Illustrations			1935 (n. 14)	<i>La porte d'une maison a Tosana (Pola)</i>
Bricarelli, Stefano		Photo Illustrations			1935 (n. 14)	<i>Hela fiera</i>
Bricarelli, Stefano		Photograms of the Year	1920	<i>Nets and boats</i>		
Bricarelli, Stefano		Photograms of the Year	1922	<i>La Seine au Pont Neuf</i>		
Bricarelli, Stefano		Photograms of the Year	1923	<i>A fisherman's villa: Lake Maggiore</i>		

Bricarelli, Stefano		Photograms of the Year	1924	<i>The gorge fearful</i>		
Bricarelli, Stefano		Photograms of the Year	1925	<i>Bard, Vallée D'Aoste</i>		
Bricarelli, Stefano		Photograms of the Year	1926	<i>The edge of the cliff</i>		
Bricarelli, Stefano		Photograms of the Year	1929	<i>Gondolas</i>		
Bricarelli, Stefano		Photograms of the Year			1931	<i>Lumber</i>
Bricarelli, Stefano		Photographie (Arts et Métiers graphiques)			1932	s.t.
Bricarelli, Stefano		Photographie (Arts et Métiers graphiques)			1932	s.t.
Bricarelli, Stefano		Photographie (Arts et Métiers graphiques)			1936	s.t. [<i>Aurora umbrarum victrix</i>]
Bricarelli, Stefano		Photographie (Arts et Métiers graphiques)			1936	<i>Agabi</i>
Bricarelli, Stefano		Photographie (Arts et Métiers graphiques)			1936	<i>Voiles thyrréniennes</i>
Buranelli, Andrea	Milano	Photo Illustrations			1936 (n. 22)	<i>Il sagrato</i>
Buranelli, Andrea		Photo Illustrations			1936 (n. 22)	<i>Canale grande</i>
Carafoli, Mario	Torino	Photofreund Jahrbuch			1939	<i>Gitter am Fluß [Inferriata in riva al fiume]</i>
Cerra, Marino	Torino	Photographie (Arts et Métiers graphiques)			1937	<i>Brume</i>
Cerrato, Giuseppe	Torino	Photo Illustrations			1937 (n. 32)	<i>Dopo il temporale</i>
Costa, Luigi	Torino	Photo Illustrations			1936 (n. 22)	<i>Mattutino</i>
Crimella, Mario	Milano	Photograms of the Year	1927	<i>Hellade</i>		
Danti, Gino	Firenze	Photo Illustrations			1936 (n. 22)	<i>Soleil d'hiver</i>
Ecclesia, Ottaviano	Torino	Photograms of the Year			1933	<i>Il galluccio</i>

Ecclesia, Ottaviano		Photograms of the Year			1934-35	<i>Sorriso di bimba</i>
Fecia Di Cossato, Emilio	Torino	Photo Illustrations			1936 (n. 22)	<i>Viareggio</i>
Fecia Di Cossato, Emilio		Photo Illustrations			1936 (n. 22)	<i>Plumes au vent</i>
Ferraro, Augusto	Genova	Photograms of the Year	1924	<i>Gondole</i>		
Nutini, Fiorenzo	Firenze	Photo Illustrations			1936 (n. 22)	<i>Sienna</i>
Nutini, Fiorenzo		Photo Illustrations			1936 (n. 22)	<i>Prière</i>
Foschi, Michele	n.s.	Photograms of the Year			1937	<i>Contadina abruzzese</i>
Gabinio, Mario	Torino	Photo Illustrations			1935 (n. 14)	<i>Piatti</i>
Galimberti, Giulio	Milano	Photo Illustrations			1935 (n. 14)	<i>Sagrestia</i>
Galimberti, Giulio		Photo Illustrations			1935 (n. 14)	<i>La vasca</i>
Galimberti, Giulio		Photo Illustrations			1936 (n. 22)	<i>Chatons</i>
Galimberti, Giulio		Photofreund Jahrbuch			1938	<i>Der Brunnen [La fontana]</i>
Galimberti, Giulio		Photofreund Jahrbuch			1938	<i>Wäsche [Lavaggio]</i>
Galimberti, Giulio		Photofreund Jahrbuch			1939	<i>Zugvögel [Uccelli migratori]</i>
Galimberti, Giulio		Photofreund Jahrbuch			1939	<i>Weg über die Felder [Strada attraverso i campi]</i>
Galimberti, Giulio		Photofreund Jahrbuch			1939	<i>Der Späher [L'osservatrice]</i>
Galimberti, Giulio		Photofreund Jahrbuch			1939	<i>In Gedanken [In pensiero]</i>
Gianassi, Ezio	Torino	Photo Illustrations			1936 (n. 22)	<i>Ore felici</i>
Ginori Venturi, Roberto	Firenze	Photo Illustrations			1936 (n. 22)	<i>Lecture "gratis"</i>
Giovanelli, Enrico	Milano	Photo Illustrations			1935 (n. 14)	<i>Filets au vent</i>

Giovanelli, Enrico		Photo Illustrations			1935 (n. 14)	<i>Sulla riva</i>
Giovanelli, Enrico		Photo Illustrations			1935 (n. 14)	<i>La barca</i>
Giovanelli, Enrico		Photo Illustrations			1935 (n. 14)	<i>Coucher du soleil sur la neige</i>
Giovanelli, Enrico		Photo Illustrations			1935 (n. 14)	<i>Eau dormante</i>
Giulio, Cesare	Torino	Modern Photography. The Studio Annual			1931	<i>Tre track</i>
Giulio, Cesare		Modern Photography. The Studio Annual			1932	<i>Rain of shadows</i>
Giulio, Cesare		Photo Illustrations			1936 (n. 22)	<i>Arabesques</i>
Giulio, Cesare		Photograms of the Year			1930	<i>Mistica</i>
Giulio, Cesare		Photograms of the Year			1932	<i>Steps</i>
Giulio, Cesare		Photograms of the Year			1936	<i>Solitude</i>
Giulio, Cesare		Photograms of the Year			1939	<i>Sui ghiacciai del M. Bianco</i>
Giulio, Cesare		The American Annual of Photography			1930	<i>Toward the unknown</i>
Giulio, Cesare		The American Annual of Photography			1931	<i>The Cascade of Rutor</i>
Giulio, Cesare		The American Annual of Photography			1932	<i>Vers la vallée</i>
Giulio, Cesare		The American Annual of Photography			1938	<i>The home of the winds</i>
Giulio, Cesare		The Studio. An illustrated magazine of fine and applied art			1931	<i>Snow dunes</i>
Glasersfeld (Von), Leopold	Merano	The American Annual of Photography			1933	<i>Gulliver</i>
Glasersfeld (Von), Leopold		The Year's Photography			1929-30	<i>The straggler</i>
Goth, Trudy	Firenze	Modern Photography. The Studio Annual			1933-34	<i>First night</i>
Graziadei, Ernesto	Venezia	Photograms of the Year	1928	<i>Cards</i>		
				<i>Snow on the Grand</i>		

Graziadei, Ernesto		The American Annual of Photography	1929	<i>Canal</i>		
Laboratorio di resinotipia	Milano	Photograms of the Year	1927	<i>Traino faticoso</i>		
Laboratorio di resinotipia		The American Annual of Photography	1928	<i>In harbor</i>		
Leiss, Ferruccio Francesco	Milano	Photo Illustrations			1935 (n. 14)	<i>Primavera sulle Prealpi</i>
Leiss, Ferruccio Francesco		Photograms of the Year			1933	<i>Geranium</i>
Mariani, Federico	Breuil	Photo Illustrations			1938 (n. 35)	<i>Mer de neige dans la tourmente</i>
Matis, Carlo	Torino	Photo Illustrations			1936 (n. 22)	<i>Caravane</i>
Mazzonis di Pralafera, Giorgio	Torino	Photo Illustrations			1937 (n. 32)	<i>Sur la neige</i>
Mazzonis di Pralafera, Giorgio		The American Annual of Photography			1939	<i>Sylphs</i>
Moncalvo, Riccardo	Torino	Modern Photography. The Studio Annual			1933-34	<i>The Priest's Cat</i>
Morandi	n.s.	Photo Illustrations			1936 (n. 22)	<i>Lagune</i>
Oneglio, Piero	Torino	Photograms of the Year	1925	<i>Glittering snow</i>		
Oneglio, Piero		The American Annual of Photography	1928	<i>Sunbeams on the snow</i>		
Parisi, Francesco	Trieste	Deutscher Kamera Almanach			1937	<i>Sonnenuntergang in Capodistria Iстриa [Tramonto a Capodistria]</i>
Pasteris, Ugo	Torino	The Year's Photography			1939-40	<i>Old Walls</i>
Pavanello, Gino	Firenze	Photo Illustrations			1936 (n. 22)	<i>Amateur</i>
Pavanello, Gino		Photo Illustrations			1936 (n. 22)	<i>Les tambours d'Arezzo</i>
Pellegrini, Guido	Milano	Photo Illustrations			1935 (n. 14)	<i>Famiglia Della Guida</i>
Pellegrini, Guido		Photo Illustrations			1935 (n. 14)	<i>Pesci</i>
Pellegrini, Guido		Photo Illustrations			1935 (n. 14)	<i>Pescatore di Chioggia</i>

Pellegrini, Guido		The American Annual of Photography			1931	<i>Tramonto sulla laguna</i>
Pellegrini, Guido		The American Annual of Photography			1932	<i>Motivo per paravento</i>
Perella, Carlo	n.s.	The Year's Photography			1933-34	<i>Bonifica</i>
Perella, Carlo		The Year's Photography			1934-35	<i>Anima sarda</i>
Peretti Griva, Domenico Riccardo	Torino	The American Annual of Photography			1931	<i>Ricami</i>
Peretti Griva, Domenico Riccardo		The American Annual of Photography			1934	<i>Solitary road</i>
Peretti Griva, Domenico Riccardo		The American Annual of Photography			1934	<i>Chioggia</i>
Peretti Griva, Domenico Riccardo		The American Annual of Photography			1935	<i>La gabbietta</i>
Peretti Griva, Domenico Riccardo		The American Annual of Photography			1936	<i>Santa Sophia, Istanbul</i>
Peretti Griva, Domenico Riccardo		The American Annual of Photography			1937	<i>Germinal</i>
Peretti Griva, Domenico Riccardo		The American Annual of Photography			1939	<i>Rainy day</i>
Righetti, Mario	Firenze	Photo Illustrations			1936 (n. 22)	<i>Sciumbasci</i>
Righetti, Mario		Photograms of the Year			1938	<i>Gipsy woman</i>
Roccavilla, Mario	n.s.	The American Annual of Photography			1938	<i>Marine fauna</i>
Salani, Mario	Firenze	Photo Illustrations			1936	<i>Gardien</i>
Scacheri, Mario	n.s.	The American Annual of Photography			1937	<i>Young Winnebago warrior</i>
Scarabello, Cesare	n.s.	Photograms of the Year	1922	<i>Irene</i>		
Scarabello, Cesare		Photograms of the Year	1923	<i>Elena</i>		
Schiaparelli, Cesare	Torino	Photofreund Jahrbuch	1928-1929	<i>Januar-Mittag</i>		
Schiaparelli, Cesare		Photofreund Jahrbuch	1929-1930	<i>An der Kaimauer</i>		

Signorelli, Cesare	Milano	Photo Illustrations			1937 (n. 32)	<i>Confidences</i>
Sommariva, Emilio	Milano	Photograms of the Year	1922	<i>Portrait of a lady</i>		
Sommariva, Emilio		Photograms of the Year	1923	<i>Portrait of a young girl</i>		
Sommariva, Emilio		Photograms of the Year	1927	<i>Studie</i>		
Sommariva, Emilio		Photograms of the Year	1928	<i>Vera Vergani</i>		
Sommariva, Emilio		Photograms of the Year			1930	<i>Portrait</i>
Stefani, Bruno	Milano	Modern Photography. The Studio Annual			1932	s.t.
Stefani, Bruno		Modern Photography. The Studio Annual			1933-34	<i>In the sun</i>
Stefani, Bruno		Modern Photography. The Studio Annual			1935-36	<i>Dahlia</i>
Stefani, Bruno		Modern Photography. The Studio Annual			1935-36	<i>Yellow-hammers</i>
Stefani, Bruno		Modern Photography. The Studio Annual			1935-36	<i>The food of the poor</i>
Stefani, Bruno		Modern Photography. The Studio Annual			1938-39	<i>Cattle</i>
Stefani, Bruno		Photo Illustrations			1935 (n. 14)	<i>Bronze</i>
Stefani, Bruno		Photo Illustrations			1935 (n. 14)	<i>Ruote</i>
Stefani, Bruno		Photographie (Arts et Métiers graphiques)			1935	s.t.
Stefani, Bruno		Photographie (Arts et métiers graphiques)			1936	<i>Arènes de Vérone</i>
Stefani, Bruno		Photographie (Arts et métiers graphiques)			1936	<i>Automne</i>
Tedeschi, Alberto	Firenze	Photo Illustrations			1936 (n. 22)	<i>Fluvialia</i>
Testa, Achille	Genova	Photograms of the Year	1923	<i>Curiosity</i>		
Testa, Achille		Photograms of the Year	1926	<i>Il fedelissimo</i>		

Toschi, M.	Giulianova	Photo Illustrations			1936 (n. 22)	<i>Paysanne des Abruzzes</i>
Vender, Federico	Milano	Photo Illustrations			1935 (n. 14)	<i>Géométrie</i>
Vender, Federico		Photo Illustrations			1935 (n. 14)	<i>Outres</i>
Vender, Federico		The American Annual of Photography			1938	<i>Mystical</i>
Vender, Federico		Deutscher Kamera Almanach			1936	<i>Riposo</i>
Vergano, C.	Alessandria	Photo Illustrations			1936 (n. 22)	<i>Mars</i>
Vittone, Mario	Torino	Photograms of the Year			1936	<i>Chapeau de paille</i>
Vittone, Mario		Photograms of the Year			1939	<i>Al sole</i>
Vittone, Mario		The American Annual of Photography			1936	<i>Diffidence</i>
Vittone, Mario		The American Annual of Photography			1937	<i>Waiting</i>
Vittone, Mario		The American Annual of Photography			1939	<i>Winter</i>
Bettina, Weymar	Milano	Das Deutsche Lichtbild			1934	<i>Glycerinkupfertank der Telemotorsteuerung eines Hapagdampfers</i>
Bettina, Weymar		Modern Photography. The Studio Annual			1935-36	<i>Drummer boy</i>
Zambelli, Torquato	Cremona	Photograms of the Year	1927	<i>Paesaggio pada[n]o</i>		

Tabella 2

Anno	Rivista	Autore/autrice	Fotografia
1920	Photograms of the Year	Bricarelli, Stefano	<i>Nets and boats</i>
1922	Photograms of the Year	Bricarelli, Stefano	<i>La Seine au Pont Neuf</i>
1922	Photograms of the Year	Scarabello, Cesare	<i>Irene</i>
1922	Photograms of the Year	Sommariva, Emilio	<i>Portrait of a lady</i>
1923	Photograms of the Year	Bologna, Achille	<i>Interior</i>
1923	Photograms of the Year	Bricarelli, Stefano	<i>A fisherman's villa: Lake Maggiore</i>
1923	Photograms of the Year	Scarabello, Cesare	<i>Elena</i>
1923	Photograms of the Year	Sommariva, Emilio	<i>Portrait of a young girl</i>
1923	Photograms of the Year	Testa, Achille	<i>Curiosity</i>
1924	Photograms of the Year	Bricarelli, Stefano	<i>The gorge fearful</i>
1924	Photograms of the Year	Ferraro, Augusto	<i>Gondole</i>
1925	Photograms of the Year	Bricarelli, Stefano	<i>Bard, Vallée D'Aoste</i>
1925	Photograms of the Year	Oneglio, Piero	<i>Glittering snow</i>
1926	Photograms of the Year	Bricarelli, Stefano	<i>The edge of the cliff</i>
1926	Photograms of the Year	Testa, Achille	<i>Il fedelissimo</i>
1927	Photograms of the Year	Bologna, Achille	<i>Pesci</i>
1927	Photograms of the Year	Crimella, Mario	<i>Hellade</i>
1927	Photograms of the Year	Laboratorio di resinotipia	<i>Traino faticoso</i>
1927	Photograms of the Year	Sommariva, Emilio	<i>Studie</i>
1927	Photograms of the Year	Zambelli, Torquato	<i>Paesaggio pada[n]o</i>
1928	Photograms of the Year	Baravalle, Carlo	<i>Sulle Alpi</i>
1928	The American Annual of Photography	Bologna, Achille	<i>Farfalla del lago</i>
1928	Photograms of the Year	Graziadei, Ernesto	<i>Cards</i>
1928	The American Annual of Photography	Laboratorio di resinotipia	<i>In harbor</i>
1928	The American Annual of Photography	Oneglio, Piero	<i>Sunbeams on the snow</i>

1928	Photograms of the Year	Sommariva, Emilio	<i>Vera Vergani</i>
1928-29	Photofreund Jahrbuch	Schiaparelli, Cesare	<i>Januar-Mittag [Mezzogiorno di gennaio]</i>
1929	The American Annual of Photography	Baravalle, Carlo	<i>On the shore</i>
1929	Photograms of the Year	Bertoglio, Italo	<i>Colloquy</i>
1929	Photograms of the Year	Bologna, Achille	<i>The Rialto, Venice</i>
1929	The American Annual of Photography	Bologna, Achille	<i>Villanella</i>
1929	Photograms of the Year	Bricarelli, Stefano	<i>Gondolas</i>
1929	The American Annual of Photography	Graziadei, Ernesto	<i>Snow on the Grand Canal</i>
1929-30	The Year's Photography	Glasersfeld (Von), Leopold	<i>The straggler</i>
1929-30	Photofreund Jahrbuch	Schiaparelli, Cesare	<i>An der Kaimauer [Al muro del molo]</i>
1930	Photograms of the Year	Bologna, Achille	<i>Gondolas</i>
1930	Photograms of the Year	Giulio, Cesare	<i>Mistica</i>
1930	The American Annual of Photography	Giulio, Cesare	<i>Toward the unknown</i>
1930	Photograms of the Year	Sommariva, Emilio	<i>Portrait</i>
1931	The American Annual of Photography	Bertoglio, Italo	<i>Colloquy</i>
1931	Modern Photography. The Studio Annual	Bologna, Achille	<i>The beach</i>
1931	Photograms of the Year	Bologna, Achille	<i>Lake's butterfly</i>
1931	Modern Photography. The Studio Annual	Bricarelli, Stefano	<i>Aurora umbrarum victrix</i>
1931	Photograms of the Year	Bricarelli, Stefano	<i>Lumber</i>
1931	Modern Photography. The Studio Annual	Giulio, Cesare	<i>Tre track</i>
1931	The American Annual of Photography	Giulio, Cesare	<i>The Cascade of Rutor</i>
1931	The Studio. An illustrated magazine of fine and applied art	Giulio, Cesare	<i>Snow dunes</i>
1931	The American Annual of Photography	Pellegrini, Guido	<i>Tramonto sulla laguna</i>
1931	The American Annual of Photography	Peretti Griva, Domenico Riccardo	<i>Ricami</i>
1932	The American Annual of Photography	Balanzino, Guido	<i>Vele</i>
1932	Photograms of the Year	Bertoglio, Italo	<i>Al sole</i>
1932	Modern Photography. The Studio Annual	Bologna, Achille	<i>The Turret</i>
1932	The American Annual of Photography	Bologna, Achille	<i>Eggs</i>

1932	Modern Photography. The Studio Annual	Bricarelli, Stefano	[<i>A study of the giant agaves...</i>]
1932	Photographie (Arts et Métiers graphiques)	Bricarelli, Stefano	s.t.
1932	Photographie (Arts et Métiers graphiques)	Bricarelli, Stefano	s.t.
1932	Modern Photography. The Studio Annual	Giulio, Cesare	<i>Rain of shadows</i>
1932	Photograms of the Year	Giulio, Cesare	<i>Steps</i>
1932	The American Annual of Photography	Giulio, Cesare	<i>Vers la vallée</i>
1932	The American Annual of Photography	Pellegrini, Guido	<i>Motivo per paravento</i>
1932	Modern Photography. The Studio Annual	Stefani, Bruno	s.t.
1933	The American Annual of Photography	Balanzino, Guido	<i>La fontana di Tarquinia</i>
1933	Photograms of the Year	Bertoglio, Italo	<i>Malia</i>
1933	The American Annual of Photography	Bertoglio, Italo	<i>Ponte romano</i>
1933	Photograms of the Year	Ecclesia, Ottaviano	<i>Il galluccio</i>
1933	The American Annual of Photography	Glasersfeld (Von), Leopold	<i>Gulliver</i>
1933	Photograms of the Year	Leiss, Ferruccio Francesco	<i>Geranium</i>
1933-34	Modern Photography. The Studio Annual	Balocchi, Vincenzo	<i>Florence</i>
1933-34	Modern Photography. The Studio Annual	Bologna, Achille	<i>Palace of the Fascist Revolution Exhibition, Rome</i>
1933-34	Modern Photography. The Studio Annual	Bricarelli, Stefano	<i>Life Boats, S. S. "Rex"</i>
1933-34	Modern Photography. The Studio Annual	Goth, Trudy	<i>First night</i>
1933-34	Modern Photography. The Studio Annual	Moncalvo, Riccardo	<i>The Priest's Cat</i>
1933-34	The Year's Photography	Perella, Carlo	<i>Bonifica</i>
1933-34	Modern Photography. The Studio Annual	Stefani, Bruno	<i>In the sun</i>
1934	The American Annual of Photography	Bertoglio, Italo	<i>Cicogne</i>
1934	The American Annual of Photography	Peretti Griva, Domenico Riccardo	<i>Solitary road</i>
1934	The American Annual of Photography	Peretti Griva, Domenico Riccardo	<i>Chioggia</i>
1934	Das Deutsche Lichtbild	Bettina, Weymar	<i>Glycerinkupfertank der Telemotorsteuerung eines Hapagdampfers</i>
1934-35	Photograms of the Year	Bertoglio, Italo	<i>L'ocarina</i>
1934-35	Modern Photography. The Studio Annual	Biagini, Ermanno	<i>Florence</i>
1934-35	Modern Photography. The Studio Annual	Biagini, Ermanno	<i>Ripe grapes</i>
1934-35	Photograms of the Year	Ecclesia, Ottaviano	<i>Sorriso di bimba</i>
1934-35	The Year's Photography	Perella, Carlo	<i>Anima sarda</i>

1935	The American Annual of Photography	Bertoglio, Italo	<i>Medusa</i>
1935	Photographie (Arts et Métiers graphiques)	Balocchi, Vincenzo	s.t.
1935	Photo Illustrations (n. 14)	Bologna, Achille	<i>Rigido inverno</i>
1935	Photo Illustrations (n. 14)	Bologna, Achille	<i>Maternità</i>
1935	Photo Illustrations (n. 14)	Bologna, Achille	<i>Interno. Costume di Prigelato</i>
1935	Photo Illustrations (n. 14)	Bricarelli, Stefano	<i>Dans la rue</i>
1935	Photo Illustrations (n. 14)	Bricarelli, Stefano	<i>Riviera</i>
1935	Photo Illustrations (n. 14)	Bricarelli, Stefano	<i>Rome. Tunnel du Quirinal</i>
1935	Photo Illustrations (n. 14)	Bricarelli, Stefano	<i>Grand Palais 1931</i>
1935	Photo Illustrations (n. 14)	Bricarelli, Stefano	<i>La porte d'une maison a Tosana (Pola)</i>
1935	Photo Illustrations (n. 14)	Bricarelli, Stefano	<i>Hela fiera</i>
1935	Photo Illustrations (n. 14)	Gabinio, Mario	<i>Piatti</i>
1935	Photo Illustrations (n. 14)	Galimberti, Giulio	<i>Sagrestia</i>
1935	Photo Illustrations (n. 14)	Galimberti, Giulio	<i>La vasca</i>
1935	Photo Illustrations (n. 14)	Giovanelli, Enrico	<i>Filets au vent</i>
1935	Photo Illustrations (n. 14)	Giovanelli, Enrico	<i>Sulla riva</i>
1935	Photo Illustrations (n. 14)	Giovanelli, Enrico	<i>La barca</i>
1935	Photo Illustrations (n. 14)	Giovanelli, Enrico	<i>Coucher du soleil sur la neige</i>
1935	Photo Illustrations (n. 14)	Giovanelli, Enrico	<i>Eau dormante</i>
1935	Photo Illustrations (n. 14)	Leiss, Ferruccio Francesco	<i>Primavera sulle Prealpi</i>
1935	Photo Illustrations (n. 14)	Pellegrini, Guido	<i>Famiglia Della Guida</i>
1935	Photo Illustrations (n. 14)	Pellegrini, Guido	<i>Pesci</i>
1935	Photo Illustrations (n. 14)	Pellegrini, Guido	<i>Pescatore di Chioggia</i>
1935	The American Annual of Photography	Peretti Griva, Domenico Riccardo	<i>La gabbietta</i>
1935	Photo Illustrations (n. 14)	Stefani, Bruno	<i>Bronze</i>
1935	Photo Illustrations (n. 14)	Stefani, Bruno	<i>Ruote</i>

1935	Photographie (Arts et Métiers graphiques)	Stefani, Bruno	s.t.
1935	Photo Illustrations (n. 14)	Vender, Federico	<i>Géométrie</i>
1935	Photo Illustrations (n. 14)	Vender, Federico	<i>Outres</i>
1935-36	Modern Photography. The Studio Annual	Aonzo, Enrico	<i>The shower</i>
1935-36	Modern Photography. The Studio Annual	Bologna, Achille	<i>Shaves</i>
1935-36	Modern Photography. The Studio Annual	Stefani, Bruno	<i>Dahlia</i>
1935-36	Modern Photography. The Studio Annual	Stefani, Bruno	<i>Yellow-hammers</i>
1935-36	Modern Photography. The Studio Annual	Stefani, Bruno	<i>The food of the poor</i>
1935-36	Modern Photography. The Studio Annual	Bettina, Weymar	<i>Drummer boy</i>
1936	Photo Illustrations (n. 22)	Balocchi, Vincenzo	<i>Portrait</i>
1936	Photographie (Arts et Métiers graphiques)	Balocchi, Vincenzo	<i>Tête d'homme</i>
1936	Photo Illustrations (n. 22)	Bartesaghi, Virginia	<i>Franciscains</i>
1936	Photograms of the Year	Bertoglio, Italo	<i>Fish</i>
1936	The American Annual of Photography	Bertoglio, Italo	<i>A man at arms</i>
1936	Photographie (Arts et Métiers graphiques)	Bricarelli, Stefano	s.t. [<i>Aurora umbrarum victrix</i>]
1936	Photographie (Arts et Métiers graphiques)	Bricarelli, Stefano	<i>Agabi</i>
1936	Photographie (Arts et Métiers graphiques)	Bricarelli, Stefano	<i>Voiles thyrréniennes</i>
1936	Photo Illustrations (n. 22)	Buranelli, Andrea	<i>Il sagrato</i>
1936	Photo Illustrations (n. 22)	Buranelli, Andrea	<i>Canale grande</i>
1936	Photo Illustrations (n. 22)	Costa, Luigi	<i>Mattutino</i>
1936	Photo Illustrations (n. 22)	Danti, Gino	<i>Soleil d'hiver</i>
1936	Photo Illustrations (n. 22)	Fecia Di Cossato, Emilio	<i>Viareggio</i>
1936	Photo Illustrations (n. 22)	Fecia Di Cossato, Emilio	<i>Plumes au vent</i>
1936	Photo Illustrations (n. 22)	Nutini, Fiorenzo	<i>Sienne</i>
1936	Photo Illustrations (n. 22)	Nutini, Fiorenzo	<i>Prière</i>
1936	Photo Illustrations (n. 22)	Galimberti, Giulio	<i>Chatons</i>
1936	Photo Illustrations (n. 22)	Gianassi, Ezio	<i>Ore felici</i>
1936	Photo Illustrations (n. 22)	Ginori Venturi, Roberto	<i>Lecture "gratis"</i>

1936	Photo Illustrations (n. 22)	Giulio, Cesare	<i>Arabesques</i>
1936	Photograms of the Year	Giulio, Cesare	<i>Solitude</i>
1936	Photo Illustrations (n. 22)	Matis, Carlo	<i>Caravane</i>
1936	Photo Illustrations (n. 22)	Morandi	<i>Lagune</i>
1936	Photo Illustrations (n. 22)	Pavanello, Gino	<i>Amateur</i>
1936	Photo Illustrations (n. 22)	Pavanello, Gino	<i>Les tambours d'Arezzo</i>
1936	The American Annual of Photography	Peretti Griva, Domenico Riccardo	<i>Santa Sophia, Istanbul</i>
1936	Photo Illustrations (n. 22)	Righetti, Mario	<i>Sciumbasci</i>
1936	Photo Illustrations (n. 22)	Salani, Mario	<i>Gardien</i>
1936	Photographie (Arts et métiers graphiques)	Stefani, Bruno	<i>Arènes de Vérone</i>
1936	Photographie (Arts et métiers graphiques)	Stefani, Bruno	<i>Automne</i>
1936	Photo Illustrations (n. 22)	Tedeschi, Alberto	<i>Fluvialia</i>
1936	Photo Illustrations (n. 22)	Toschi, M.	<i>Paysanne des Abruzzes</i>
1936	Deutscher Kamera Almanach	Vender, Federico	<i>Riposo</i>
1936	Photo Illustrations (n. 22)	Vender, Federico	<i>Mars</i>
1936	Photograms of the Year	Vittone, Mario	<i>Chapeau de paille</i>
1936	The American Annual of Photography	Vittone, Mario	<i>Diffidence</i>
1937	Photograms of the Year	Bertoglio, Italo	<i>Umiltà</i>
1937	Photographie (Arts et Métiers graphiques)	Cerra, Marino	<i>Brume</i>
1937	Photo Illustrations (n. 32)	Cerrato, Giuseppe	<i>Dopo il temporale</i>
1937	Photograms of the Year	Foschi, Michele	<i>Contadina abruzzese</i>
1937	Photo Illustrations (n. 32)	Mazzonis di Pralafera, Giorgio	<i>Sur la neige</i>
1937	Deutscher Kamera Almanach	Parisi, Francesco	<i>Sonnenuntergang in Capodistria Istria</i>
1937	The American Annual of Photography	Peretti Griva, Domenico Riccardo	<i>Germinal</i>
1937	The American Annual of Photography	Scacheri, Mario	<i>Young Winnebago warrior</i>
1937	Photo Illustrations (n. 32)	Signorelli, Cesare	<i>Confidences</i>
1937	The American Annual of Photography	Vittone, Mario	<i>Waiting</i>
1938	The American Annual of Photography	Andreis, Felice	<i>Peace reigns here</i>
1938	Photograms of the Year	Bertoglio, Italo	<i>Il vestito bianco</i>
1938	Photofreund Jahrbuch	Galimberti, Giulio	<i>Der Brunnen</i>

1938	Photofreund Jahrbuch	Galimberti, Giulio	<i>Wäsche</i>
1938	The American Annual of Photography	Giulio, Cesare	<i>The home of the winds</i>
1938	Photo Illustrations (n. 35)	Mariani, Federico	<i>Mer de neige dans la tourmente</i>
1938	Photograms of the Year	Righetti, Mario	<i>Gipsy woman</i>
1938	The American Annual of Photography	Roccavilla, Mario	<i>Marine fauna</i>
1938	The American Annual of Photography	Vender, Federico	<i>Mystical</i>
1938-39	Modern Photography. The Studio Annual	Stefani, Bruno	<i>Cattle</i>
1939	The American Annual of Photography	Andreis, Felice	<i>A cruise</i>
1939	The American Annual of Photography	Andreis, Felice	<i>On the lookout</i>
1939	Photograms of the Year	Bertoglio, Italo	<i>Nella birreria</i>
1939	The American Annual of Photography	Bertoglio, Italo	<i>Three sisters</i>
1939	Photofreund Jahrbuch	Carafoli, Mario	<i>Gitter am Fluß</i>
1939	Photofreund Jahrbuch	Galimberti, Giulio	<i>Zugvögel</i>
1939	Photofreund Jahrbuch	Galimberti, Giulio	<i>Weg über die Felder</i>
1939	Photofreund Jahrbuch	Galimberti, Giulio	<i>Der Späher</i>
1939	Photofreund Jahrbuch	Galimberti, Giulio	<i>In Gedanken</i>
1939	Photograms of the Year	Giulio, Cesare	<i>Sui ghiacciai del M. Bianco</i>
1939	The American Annual of Photography	Mazzonis di Pralafera, Giorgio	<i>Sylphs</i>
1939	The American Annual of Photography	Peretti Griva, Domenico Riccardo	<i>Rainy day</i>
1939	Photograms of the Year	Vittone, Mario	<i>Al sole</i>
1939	The American Annual of Photography	Vittone, Mario	<i>Winter</i>
1939-40	The Year's Photography	Pasteris, Ugo	<i>Old Walls</i>

Conclusioni

Concepire il modernismo come uno spazio culturale in cui l'esperienza della modernità viene restituita attraverso soluzioni visive eterogenee, contestuali alle culture in cui esso è stato di volta in volta elaborato e messo a punto, presuppone che il dibattito intorno a questo tema di ricerca non debba mai considerarsi compiuto e risolto, ma necessita di rimanere fecondo e problematico. Pertanto, e in relazione all'ampiezza e alla varietà delle esperienze collocabili nel panorama fotografico italiano tra anni Venti e Trenta, il necessario taglio metodologico alla base di questo lavoro non costituisce che un possibile approfondimento, inesauribile in un singolo studio e, al contrario, aperto a ulteriori letture e interpretazioni critiche.

L'esigenza di circoscrivere alcuni perimetri di analisi, *in primis* in relazione alla dimensione autoriale della pratica fotografica in Italia, ha lasciato, dunque, inevitabilmente da parte alcune vicende ugualmente importanti che hanno caratterizzato i due decenni in esame, sebbene in certi casi esse siano state affrontate in maggior misura nelle fonti secondarie finora edite. In primo luogo, la vastissima produzione di regime, quella fabbrica di immagini che ha contribuito a definire un cambio di paradigma fondamentale sul tema della loro diffusione, nella pluralità dei supporti e degli spazi in cui esse sono circolate e nella peculiarità di invenzioni visive fortemente sperimentali. In secondo luogo, l'opera di artisti legati soprattutto all'ambito della grafica, primi fra tutti Bruno Munari e Luigi Veronesi, pur costantemente presenti nelle pubblicazioni periodiche non specializzate, e le iniziative (seppur abbastanza isolate) portate avanti dal Secondo futurismo, distanti però dal *milieu* culturale della fotografia autoriale e quasi del tutto assenti sulle pagine delle riviste. Infine, le esperienze relative ad autori raramente presenti nelle fonti periodiche, oggetto primario di questo studio, sebbene in parte anch'essi interpreti dei linguaggi moderni come nel caso del fotografo torinese Mario Gabinio, a ogni modo già piuttosto studiato soprattutto dalla storiografia di ambiente torinese.

Alle domande poste nell'introduzione di questa tesi, la ricerca svolta ha tentato di rispondere procedendo per indizi e ipotesi, alla luce di una nuova e sistematica analisi delle fonti che si fonda sulla ricostruzione dell'"intricata rete di relazioni microscopiche che ogni prodotto artistico presuppone" (Ginzburg, 1981). Ciò che è emerso, da osservare talvolta in filigrana e con un dispositivo differenziato di lenti, è un periodo della storia della fotografia italiana che, in mancanza di un movimento d'avanguardia trainante com'era stato il Futurismo agli inizi del secolo, si predispone agli stimoli visivi del modernismo europeo assimilandone i contenuti figurativi in forme molteplici – incluse le più ardite e spericolate – e rielaborandone i precetti nella specificità dei contesti e degli scambi culturali che caratterizzano i linguaggi degli autori

nostrani. D'altra parte, nella complessità di una produzione rimasta finora sottotraccia, eppure costantemente aggiornata sulle proposte extra-nazionali, il modernismo italiano si definisce come una tendenza culturale dalla natura ibrida e certamente non univoca; un'arena dialettica in cui le riflessioni sulla modernità assumono talvolta valenza contraddittoria, riflettendo l'unica posizione critica possibile per la lettura e l'interpretazione del moderno sulla quale intervenivano, al contempo, non solo le riflessioni provenienti dal *côté* propriamente artistico, ma anche le speculazioni filosofiche e sociologiche di primo Novecento.

Con tali premesse, alcuni risultati raggiunti da questa ricerca intendono, dunque, valere come strumenti di confronto per un'auspicata apertura del dibattito storiografico sul modernismo italiano a una pluralità di prospettive di analisi e in un'ottica interdisciplinare. In primo luogo, la necessità di ricorrere alla prospettiva sociologica e letteraria per comprendere la fenomenologia della modernità nelle sue numerose articolazioni e apparenti contraddizioni suggerisce un approccio alla storia della fotografia ugualmente problematizzante, che intenda ridiscutere una visione in parte (e genericamente) evoluzionistica delle esperienze fotografiche attraverso un'indagine per frammenti, tra gli interstizi di una cultura visiva da mettere a fuoco nelle sue manifestazioni più evidenti, ma anche nelle sue opacità. A questo aspetto si lega l'importanza del dialogo tra le fonti letterarie e visive, seppur con i limiti che molti scritti del periodo in esame hanno nel rimanere esclusivamente teorici (senza restituire nel dettaglio impressioni e analisi sulle opere), che questa tesi intende altresì far emergere attraverso l'apporto del catalogo di immagini e dell'antologia ragionata. Queste due parti del lavoro, che completano il saggio, presentano i risultati di una ricerca sulle fonti periodiche che incide su due aspetti peculiari. Da un lato, per il catalogo, restituendo la varietà di linguaggi e di temi che caratterizza il repertorio figurativo sul moderno con la proposta di una selezione che vuole integrare quanto proposto dalla storiografia. Dall'altro, per l'antologia, attribuendo importanza al contributo critico di autori particolarmente attivi negli anni in esame, ma fino a ora mai oggetto di studi specifici, come Guido Pellegrini e Mario Bellavista, oltre che il più noto Antonio Boggeri, il cui fondamentale approccio teorico viene qui analizzato sulla base di una rosa ampia di pubblicazioni.

Un secondo punto, strettamente collegato al primo, riguarda la centralità data alle riviste come spazi di sperimentazione e contaminazione delle idee fotografiche, laboratori creativi del moderno e "palestre" attive e dinamiche in cui la fotografia è al contempo linguaggio rappresentativo e oggetto del pensiero. Questo approccio metodologico è determinato dalla prevalenza di questo genere di materiali per lo studio del periodo in esame, anche a fronte dei pochi archivi fotografici personali disponibili, con la possibilità di mettere in relazione

tipologie di periodici molto diversi tra loro sia per contenuti che per aspetto grafico. Allo stesso tempo, esso intende qualificare questa ricerca nell'ambito più ampio dei *periodical studies* (un settore consolidato solo in parte nel contesto storiografico italiano), conferendo alla natura euristica di questi oggetti un valore pivotale per lo studio del modernismo. In tal senso, il contributo che questo lavoro si propone di dare alla storia della fotografia in Italia tra gli anni Venti e Trenta vuole essere anche di natura quantitativa, oltre che qualitativa, proprio per portare un maggior numero di informazioni sul tavolo dell'analisi storica. Un metodo sistematico di organizzazione e analisi delle fonti primarie, infatti, ha consentito di operare su un gruppo eterogeneo di circa ottanta riviste italiane e internazionali, specializzate in fotografia e in numerosi altri settori (non esclusivamente artistici). Dalla ricerca sulle fonti periodiche così impostata, è stato dunque possibile procedere a una selezione ragionata di circa 2.900 articoli di rivista e 3.500 immagini opportunamente schedate e classificate. L'antologia e il catalogo ne costituiscono un'ulteriore sintesi.

In terzo luogo, la scelta di strutturare la prima parte della tesi, e soprattutto il terzo capitolo, per affondi tematici – per esempio in relazione all'annuario “Luci ed ombre” del 1929, alla ricontestualizzazione della fotografia della rampa FIAT di Stefano Bricarelli o all'analisi di alcune fonti legate alla *Mostra internazionale di fotografia* alla Triennale di Milano (1933) – è funzionale non solo a circoscrivere l'argomento della ricerca, ampissimo per portata e difficile da governare nella sua interezza, ad avvenimenti particolarmente significativi nella cultura fotografica nazionale, ma anche a individuare nuove prospettive di approfondimento con cui interrogare la manifestazioni del moderno. È con questo approccio, e sempre a partire da un confronto con la storiografia internazionale, che sono stati rintracciati, anche nel contesto della produzione italiana, temi di importanza cardinale del modernismo europeo e internazionale come quello dell'esperienza fotografica dello spazio urbano o dei rapporti tra fotografia e cinema, la cui rilevanza – ancora in gran parte taciuta – nutre la possibilità di uno scambio fecondo di competenze interdisciplinari.

Alla luce di una serie di questioni inedite che questa ricerca ha provato a sollevare, l'invito (che non manca di essere provocatorio) è dunque quello di mettere in discussione l'assoluta centralità dei linguaggi centro-europei, e in parte internazionali, nella definizione del modernismo nella storia della fotografia degli anni Venti e Trenta, ammettendo la possibilità di includervi nuove realtà culturali che in quegli stessi frangenti articolavano – nei propri, peculiari, contesti di appartenenza – una serie di importanti riflessioni e soluzioni figurative sulle medesime problematiche. Nei cortocircuiti che ne assottigliano le frontiere linguistiche, il

modernismo è dunque un territorio di indeterminatezza e libertà, che in questi caratteri trova la ragione stessa della propria, concreta, determinazione.

Bibliografia

Fonti secondarie

- Abbaspour, Mitra / Daffner, Lee Ann / Morris Hamburg, Maria (a cura di), *Object: Photo. Modern Photographs. The Thomas Walther Collection 1909-1949*, catalogo della mostra, New York, MoMA, 2014.
- Abbozzo Heuser, Margherita, *Guido Rey*, in "Fotologia", n. 5, 1986, pp. 36-49.
- Acquarelli, Luca, *Il fascismo e l'immagine dell'impero. Retoriche e culture visuali*, Roma, Donzelli, 2022.
- Adam, Hans Christian (a cura di), *Karl Blossfeldt. The Complete Published Work*, Köln, Taschen, 2014.
- Alinovi, Francesca, *La fotografia in Italia negli anni Trenta*, in Nadine Bortolotti (a cura di), *Gli anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 1982), Milano, Mazzotta, 1982, pp. 409-433.
- Andreoli, Annamaria / De Leo, Franca (a cura di), *Leo Longanesi. La fabbrica del dissenso*, catalogo della mostra (Roma, BNCR, 2006), Roma, De Luca, 2006.
- Anni creativi al "Milione" 1932-1939*, catalogo della mostra (Prato, Palazzo Novellucci, 1980), Milano, Silvana Editoriale, 1980.
- Antonetto, Marco / Reteuna, Dario (a cura di), *Il pittorialismo italiano e l'opera fotografica di Peretti Griva*, catalogo della mostra (Torino, Museo Nazionale del Cinema, 2017), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2017.
- Argentieri, Mino, *Il cinema sovietico negli anni Trenta*, Roma, Editori Riuniti, 1979.
- Astarita, Rossano, *Casabella anni Trenta. Una "cucina" per il moderno*, Milano, Jaca Book, 2010.
- Avigdor, Giorgio (a cura di), *Mario Gabinio fotografo*, Torino, Einaudi, 1981.
- Bacci, Giorgio, «*Il Risorgimento Grafico*»: un «*gran periodico tecnico*» tra 1902 e 1941, in "Studi di Memofonte", numero speciale 2017, pp. 200-221.
- Baglione, Chiara (a cura di), *Casabella 1928/2008*, Milano, Electa architettura, 2008.
- Bajac, Quentin / Chéroux, Clement (a cura di), *La subversion des images. Surréalisme Photographie Film*, catalogo della mostra, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2009.
- Bajac, Quentin / Chéroux, Clement (a cura di), *Voici Paris. Modernités photographiques 1920-1950*, catalogo della mostra, Paris, Centre Pompidou, 2012.

Ballardini, Costanza, *Arte e diplomazia. Il caso dell'Arte italiana al Musée du Jeu de Paume negli anni Trenta*, in "Incontri. Rivista europea di studi italiani", vol. 34, n. 2, 2019, pp. 72-85.

Baltzer, Nanni, *Die Fotomontage im Faschistischen Italien. Aspekte der Propaganda unter Mussolini*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2015.

Baqué, Dominique, *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, J. Chambon, 1993.

Barilli, Renato, *Culturologia e fenomenologia degli stili*, Bologna, Il Mulino, 1982.

Barilli, Renato, *Perché gli anni Trenta*, in Nadine Bortolotti (a cura di), *Gli anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 1982), Milano, Mazzotta, 1982, pp. 7-12.

Barraclough, Geoffrey, *Guida alla storia contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 2011 [ed. orig. inglese 1964].

Barron, Stephanie / Eckmann, Sabine (a cura di), *New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic 1919-1933*, catalogo della mostra, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 2015.

Barzacchi, Cesare, *L'Italia di Longanesi. Memorie fotografiche di Cesare Barzacchi*, Milano, Edizioni del Borghese, 1964.

Bassignana, Erica, *I "drammi d'oggetti" nelle fotografie di Italo Bertoglio, tra avanguardie artistiche e comunicazione pubblicitaria*, in "RSF. Rivista di studi di fotografia", vol. 2, n. 3, 2016, pp. 50-73.

Ben-Ghiat, Ruth, *La cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2000.

Benzi, Fabio, *Arte in Italia tra le due guerre*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.

Bergaglio, Barbara / Danna Leonardo, Laura (a cura di), *Obiettivi luminosi. Una selezione di fotografi piemontesi dal 1850 al 1950*, Torino, Associazione per la fotografia storica, 2007.

Berman, Marshall, *L'esperienza della modernità*, Bologna, Il Mulino, 1999 [ed. orig. americana 1982].

Bertelli, Carlo, *La fedeltà incostante. Schede per la fotografia nella storia d'Italia fino al 1945*, in Carlo Bertelli / Giulio Bollati (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 2. L'Immagine fotografica 1845-1945*, vol. I, Torino, Einaudi, 1979, pp. 57-198 (e apparato illustrativo).

Bignami, Silvia, *Il fotomontaggio nelle riviste illustrate degli anni Trenta tra ricerche d'avanguardia e cultura visiva di massa*, in Silvia Bignami / Paolo Rusconi (a cura di), *Gli anni Trenta a Milano. Tra architetture, immagini e opere d'arte*, Milano-Udine, Mimesis, 2014, pp. 199-222.

Bignami, Silvia, *"Fotomontage, fotomontage: ma che cosa è?". Fotomontaggi, fotomosaici, fotocomposizioni, fotoimpaginazioni nelle riviste illustrate degli anni Trenta*, Milano, Scalpendi, 2023.

Brinker, Felix / Mayer, Ruth (a cura di), *Modernity and the Periodical Press. Trans-Atlantic Mass Culture and the Avant-Gardes 1880-1920*, Leiden-Boston, Brill, 2023.

Bonetti, Maria Francesca, *Il modernismo. Ricerche formali e sperimentazioni tra classicismo e astrazione (1920-1950)*, in Maria Antonella Fusco / Maria Vittoria Marini Clarelli (a cura di), *Arte in Italia dopo la fotografia 1850-2000*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 2011-2012), Milano, Electa, 2011, pp. 228-235.

Bontempelli, Pier Carlo, *La nascita del moderno in Germania: riflessioni su un concetto controverso*, in Caroline Patey / Edoardo Esposito (a cura di), *I modernismi delle riviste. Tra Europa e Stati Uniti*, Milano, Ledizioni, 2017, pp. 49-71.

Boragina, Pietro, *Edoardo Persico e la fotografia*, in "AFT. Rivista di Storia e Fotografia", n. 13, 1991, pp. 70-71.

Bordini, Silvia, *Photobook. L'immagine di un'immagine*, Milano, Postmedia, 2020.

Bossaglia, Rossana (a cura di), *Il Novecento italiano 1923/1933*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 1983), Milano, Mazzotta, 1983.

Botar, Oliver / Wünsche, Isabel (a cura di), *Biocentrism and Modernism*, Farnham, Ashgate, 2011.

Brandow, Todd / Ewing, William A. (a cura di), *Edward Steichen. Un'epopea fotografica*, catalogo della mostra itinerante (2007-2008), Milano, Skira, 2007.

Bricarelli, Carla (a cura di), *Stefano Bricarelli: un'intervista*, in "Fotologia", n. 9, 1988, pp. 29-35.

Bricarelli, Stefano, *Gli occhi della memoria*, Milano, Automobilia, 1979.

Bricarelli, Stefano, *1910-1970. Sessant'anni di fotografie. Stefano Bricarelli*, catalogo della mostra, Torino, Salone La Stampa, 1983.

Brunetta, Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*, Roma, Editori Riuniti, 1993 [prima ed. 1979].

Cacciari, Massimo, *Metropolis. Saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Scheffler e Simmel*, Roma, Officina, 1973.

Cacciatori, Fausto / Caccialanza, Roberto (a cura di), *Ernesto Fazioli. Cremona fotografata*, Cremona, Cremonalibri, 2014.

Campari Roberto (a cura di), *Bruno Stefani*, catalogo della mostra (Parma, Sala delle Scuderie, 1976), Parma, Università di Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, 1976.

Campo grafico. La sfida della modernità, catalogo della mostra catalogo della mostra (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 2003), Milano, Centro studi grafici di Milano, 2003.

- Canadelli, Elena, *Forme artistiche della natura. Ernst Haeckel e Kark Blossfeldt*, in "Itinera", n. 4, aprile 2003, pp. 1-33.
- Canadelli, Elena, *Icone organiche. Estetica della natura in Karl Blossfeldt ed Ernst Haeckel*, Milano, Mimesis, 2006.
- Capanna, Alessandra, *Roma 1932. Mostra della Rivoluzione fascista*, Torino, Testo & Immagine, 2004.
- Carey, Sarah, *From Fotodinamismo to Fotomontaggio: The Legacy of Futurism's Photography*, in "Carte italiane", vol. 6, n. 2, 2010, pp. 221-237.
- Carlotti, Anna Lisa (a cura di), *Fotografia e fotografi a Milano dall'Ottocento ad oggi*, Milano, Abitare Segesta, 2000.
- Caruso, Martina, *Counter-regime. Photography under Fascism*, in Paul Fox / Gil Pasternak (a cura di), *Visual Conflicts. On the Formation of Political Memory in the History of Art and Visual Cultures*, Newcastle, Cambridge Scholar Publishing, 2011, pp. 113-138.
- Caruso, Martina, *Italian Humanist Photography from Fascism to the Cold War*, London, Bloomsbury, 2016.
- Castellani, Carlotta, *El Lissitzky biocentrico: la fotografia come nuova sintesi tra Organismo e Meccanismo*, in "RSF. Rivista di studi di fotografia", n. 11, 2020, pp. 20-39.
- Catalano, Maria Ida, *Tra la parete e la pagina. L'arte per la fotografia nell'Italia degli anni Trenta*, in Enrico Menduni / Lorenzo Marmo (a cura di), *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, Roma, Roma Tre-Press, 2018, pp. 123-132.
- Cavanna Pierangelo (a cura di), *Bianco su bianco. Percorsi della fotografia italiana dagli anni Venti agli anni Cinquanta*, catalogo della mostra (Aosta, Centro Saint-Bénin, 2005), Firenze, Alinari, 2005.
- Cavanna, Pierangelo (a cura di), *Stefano Bricarelli. Fotografie*, catalogo della mostra (Torino, GAM, 2005), Torino, Fondazione Torino Musei, 2005.
- Cavanna, Pierangelo / Costantini, Paolo (a cura di), *Mario Gabinio. Dal paesaggio alla forma. Fotografie 1890-1938*, Torino, U. Allemandi, 1996.
- Chéroux, Clément, *L'errore fotografico. Una breve storia*, Torino, Einaudi, 2009 [ed. orig. francese 2003].
- Chéroux, Clément, *Ombres portées (La Collection de photographies)*, Paris, Centre Pompidou, 2011.
- Chiappini, Camilla, *Antonio Boggeri. Considerazioni su un protagonista della grafica italiana*, in "Ricerche di S/confine", vol. III, n. 1, 2012, pp. 138-148.
- Cianci, Giovanni (a cura di), *Modernismo/Modernismi dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Milano, Principato, 1991.

- Cinelli, Barbara *et al.* (a cura di), *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Milano, Mondadori, 2013.
- Clark, Timothy J., *Addio a un'idea. Modernismo e arti visive*, Torino, Einaudi, 2005 [ed. orig. inglese 1999].
- Cole, Lori, *Surveying the Avant-garde. Questions on Modernism, Art, and the Americas in Transatlantic Magazines*, Pennsylvania State University Press, 2018.
- Collier, Patrick, *What is Modern Periodical Studies?*, in "The Journal of Modern Periodical Studies", vol. 6, n. 2, special issue *Magazines and/as Media: Periodical Studies and the Question of Disciplinarity*, 2015, pp. 92-111.
- Colombo, Attilio *et al.* (a cura di), *Fotografia giapponese dal 1848 ad oggi*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 1979), Bologna, Grafis, 1979.
- Colombo, Cesare (a cura di), *La fabbrica di immagini. L'industria italiana nella fotografia d'autore*, Firenze, Alinari, 1988.
- Colombo, Nicoletta, *Corrente: l'Europa a Milano*, in Nicoletta Colombo / Roberto Dulio / Deianira Amico, *Corrente e L'Europa 1938-1945*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Corrente, 2019-2020), Milano, Fondazione Corrente, 2019, pp. 34-51.
- Comba, Michela / Olmo, Carlo, *In presenza del Lingotto. Costruzione e ricostruzione di una architettura nella Torino del Novecento*, in "Quaderni storici", vol. 40, n. 118, aprile 2005, pp. 121-167.
- Cometa, Michele / Coglitore, Roberta (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016.
- Coppola, Elisa *et al.* (a cura di), *Six wonderful days. Un invito al viaggio sulle grandi navi italiane*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Nuova Borsa-Museo dell'Accademia Linguistica di Belle Arti, 2002-2003), Genova, Tormena, 2002.
- Costa, Antonio, *Leo Longanesi da «Dieci minuti di vita» a «Vivere ancora»*, in "Studi novecenteschi", vol. 31, n. 67-68, giugno-dicembre 2004, pp. 143-156.
- Costa, Antonio, *Il richiamo dell'ombra. Il cinema e l'altro volto del visibile*, Torino, Einaudi, 2020.
- Costantini, Paolo, *"La fotografia artistica" 1904-1917. Visione italiana e modernità*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.
- Costantini, Paolo (a cura di), *La fotografia al Bauhaus*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Fortuny, 1993), Venezia, Marsilio, 1993.
- Costantini, Paolo / Zannier, Italo (a cura di), *Luci ed ombre. Gli annuari della fotografia artistica italiana 1923-1934*, catalogo della mostra, Firenze, Alinari, 1987.
- Crary, Jonathan, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Torino, Einaudi, 2013 [ed. orig. americana 1990].

Criscione, Miryam, *Il libro fotografico in Italia. Dal dopoguerra agli anni Settanta*, Milano, Postmedia, 2020.

Curry, Manfred, *Nubi, vento e acqua*, Novara, Istituto Geografico D'Agostini, 1951.

D'Aloia, Adriano (a cura di), *Rudolf Arnheim. I baffi di Charlot. Scritti italiani sul cinema 1932-1938*, Torino, Kaplan, 2009.

D'Autilia, Gabriele, *Storia della fotografia italiana dal 1839 a oggi*, Torino, Einaudi, 2012.

De Berti, Raffaele / Piazzoni, Irene (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Milano, Cisalpino, 2009.

De Felice, Renzo, *Intellettuali di fronte al fascismo. Saggi e note documentarie*, Milano, Luini, 2018 [prima ed. 1985].

De Felice, Renzo / Goglia, Luigi, *Storia fotografica del fascismo*, Bari, Laterza, 1981.

De Lorenzi, Giovanna, *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal «Marzocco» a «Dedalo»*, Firenze, Le Lettere, 2004.

De Matteis, Liliana (a cura di), *Luigi Veronesi e la fotografia. Spazio e struttura per un'immagine*, catalogo della mostra, Torino, Galleria Martano, 2002.

De Montenard, Anne (a cura di), *L'odyssée d'une icône. Trois photographies d'André Kertész*, catalogo della mostra (Paris, Maison Européenne de la Photographie, 2006), Arles, Actes Sud, 2006.

De Mondenard, Anne / Sire, Agnès (a cura di), *Atget. Voir Paris*, catalogo della mostra (Paris, Fondation Henri Cartier Bresson, 2020-2021), Paris, Atelier EXB, 2020.

De Paz, Alfredo, *L'occhio della modernità. Pittura e fotografia dalle origini alle avanguardie storiche*, Bologna, CLUEB, 1989 [prima ed. 1987].

De Seta, Cesare (a cura di), *Giuseppe Pagano fotografo*, catalogo della mostra, (Bologna, Galleria d'arte moderna - Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 1979), Milano, Electa, 1979.

De Seta, Cesare (a cura di), *Edoardo Persico*, Napoli, Electa, 1987.

Del Puppo, Alessandro, *Modernità e nazione. Temi di ideologia visiva nell'arte italiana del primo Novecento*, Macerata, Quodlibet, 2012.

Del Puppo, Alessandro, *Arte contemporanea tra le due guerre*, Roma, Carocci, 2021.

Desideri, Fabrizio, *Walter Benjamin e la percezione dell'arte. Estetica, storia, teologia*, Brescia, Morcelliana, 2018.

Desole, Angelo Pietro, *La fotografia industriale in Italia 1933-1965*, San Severino Marche, Quinlan, 2015.

- Desole, Angelo Pietro, *Costruire il futuro. L'industria mineraria e il ruolo della fotografia modernista durante il fascismo*, in "RSF. Rivista di studi di fotografia", n. 4, 2016, pp. 46-67.
- Desole, Angelo Pietro, *Bruno Stefani. Parabola di un fotografo modernista*, in "L'avventura", n. 2, luglio-dicembre 2021, pp. 279-296.
- Di Corato, Luigi, *Bruno Munari illustratore e grafico futurista: 1927-1933*, in Cecilia De Carli / Francesco Tedeschi (a cura di), *Il presente si fa storia. Scritti in onore di Luciano Caramel*, Milano, Vita e Pensiero, Milano 2008, pp. 209-226.
- Dogliani, Patrizia, *Fotografia ed antifascismo negli anni Trenta*, in "Passato e presente. Rivista di storia contemporanea", n. 19, gennaio-aprile 1989, pp. 127-154.
- Dragone, Piergiorgio / Negri, Antonello / Rosci, Marco, *Avanguardie e ritorni all'ordine fra le due guerre*, in *Storia della pittura dal IV al XX secolo*, vol. X, *Il XX secolo*, Novara, Istituto geografico De Agostini, 1985.
- Dussel, Konrad, *Bilder als Botschaft. Bildstrukturen deutscher Illustrierter 1905-1945 im Spannungsfeld von Politik, Wirtschaft und Publikum*, Köln, Herbert von Halem Verlag, 2019.
- Edwards, Elizabeth / Hart, Janice (a cura di), *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, London-New York, Routledge, 2004.
- Ernesto Bertarelli nell'80° anno d'età. Cenni biografici*, Milano, Tip. U. Allegretti di Campi, 1953.
- Ernst, Jutta / Scheiding, Oliver / von Hoff, Dagmar (a cura di), *Periodical Studies Today. Multidisciplinary Analyses*, Leiden-Boston, Brill, 2022.
- Eskildsen, Ute (a cura di), *Aenne Biermann. Fotografien 1925-33*, Berlin, Nishen, 1987.
- Everdell, William R., *The First Moderns. Profiles in the Origins of Twentieth-Century Thought*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.
- Fagiolo Dell'Arco, Maurizio (a cura di), *Realismo magico. Pittura e scultura in Italia 1919-1925*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello scudo, 1988-1989), Milano, Mazzotta, 1988.
- Fagiolo Dell'Arco, Maurizio, *Classicismo pittorico. Metafisica, Valori Plastici, Realismo Magico e "900"*, Genova, Costa & Nolan, 1991.
- Falzone del Barbarò, Michele / Zannier, Italo (a cura di), *Fotografia, luce della modernità. Torino 1920-1950: dal pittorialismo al modernismo*, catalogo della mostra (Torino, Museo dell'automobile, 1991), Firenze, Alinari, 1991.
- Fanelli, Giovanni, *Storia della fotografia di architettura*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- Ferraris, Maurizio, *Postverità e altri enigmi*, Bologna, Il Mulino, 2017.

Ferraro, Alessandro, *Tra ricerca dell'invisibile, microscopi e astrazione: influenza delle immagini tecnico scientifiche sulle rappresentazioni artistiche*, in "Annali online di Unife. Sezione di lettere", vol. XVII, 2022, pp. 229-256.

Fillon, Caroline / De Mondenard, Anne (a cura di), *Eugène Atget. Poète, photographe*, catalogo della mostra (Libourne, Musée des Beaux-Arts, 2022-2023), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2022.

Fittipaldi, Stefano / Zoppi Garampi, Silvia (a cura di), *Giulio Parisio fotografo futurista*, Napoli, Paparo Edizioni, 2010.

Fotografia degli anni '30, Milano, Mazzotta, 1980 [ed. orig. tedesca 1977].

Flusser, Vilém, *Per una filosofia della fotografia*, Milano, Mondadori, 2006 [ed. orig. tedesca 1983].

Ford, Colin, *La photographie: le plus grand produit d'exportation de la Hongrie?*, in Péter Baki / Colin Ford / George Szirtes (a cura di), *La photographie hongrois. Brassai, Capa, Kertész, Moholy-Nagy, Munkácsi*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 2011), Milano, 5 Continents, 2011, pp. 10-23.

Fornari, Silvia, *Georg Simmel: problemi interpretativi e processi educativi*, tesi di dottorato, ciclo XII, Università degli Studi di Perugia, tutor Maria Cristina Federici, a.a. 1998-1999.

Foster, Hal *et al.* (a cura di), *Arte dal 1900. Modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, Bologna, Zannichelli, 2017, 3° ed. [ed. orig. inglese 2004].

Freund, Gisèle, *Fotografia e società*, Torino, Einaudi, 2007 [ed. orig. francese 1974].

Friday, Jonathan, *La fotografia e la rappresentazione della visione* in Maurizio Guerri / Francesco Parisi (a cura di), *Filosofia della fotografia*, Milano, Raffaello Cortina, 2013, pp. 363-386.

Frisby, David, *Frammenti di modernità. Simmel, Kracauer, Benjamin*, Bologna, Il Mulino, 1992 [ed. orig. inglese: *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*, Cambridge Oxford-Cambridge Mass., Polity-MIT Press, 1986].

Frisby, David, *Modernità*, in "Enciclopedia delle scienze sociali", vol. 5, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, pp. 754-761.

Frizot, Michel / De Veigy, Cédric, *Vu. The Story of a Magazine that made an Era*, London, Thames & Hudson, 2009.

Frongia, Antonello, *Il luogo e la scena: la città come testo fotografico*, in Roberta Valtorta (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 109-192.

Frongia, Antonello, *Occhio quadrato di Alberto Lattuada (1941): un libro fotografico alla verifica delle fonti d'archivio*, in "RSF. Rivista di studi di fotografia", n. 8, 2018, pp. 94-107.

- Frongia, Antonello, *Fine della città. Occhio quadrato di Alberto Lattuada*, Milano, Scalpendi, 2022.
- Galante Garrone, Alessandro, *Domenico Riccardo Peretti Griva*, in "Fotologia", vol. 9, 1988, pp. 20-27.
- Giannakopoulou, Georgia / Gilloch, Graeme (a cura di), *The Detective of Modernity. Essays on the Work of David Frisby*, London-New York, Routledge, 2021.
- Ginzburg, Carlo, *Indagini su Piero*, Torino, Einaudi, 1981.
- Giubilei, Maria Flora / Terraroli, Valerio (a cura di), *La forza della modernità. Arti in Italia 1920-1950*, catalogo della mostra (Lucca, Fondazione Ragghianti, 2013), Lucca, Fondazione Ragghianti studi sull'arte, 2013.
- Giuseppe Cavalli. Fotografie 1936-1961*, catalogo della mostra (Lucera, 1998), Foggia, C. Grenzi, 1998.
- Giusti, Sergio, *Immagine-atto / immagine-arto: la fotografia come protesi tra performance e comportamento nell'era della condivisione con le fotocamere in rete*, in "Mediascapes Journal", n. 12, 2019, pp. 23-40.
- Glebova, Aglaya, *Aleksandr Rodchenko. Photography in the Time of Stalin*, New Heaven-London, Yale University Press, 2022.
- Golan, Romy, *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France Between the Wars*, New Haven-London, Yale University Press, 1995.
- Gombrich, Ernst, *Ombre. La rappresentazione dell'ombra portata nell'arte occidentale*, Torino, Einaudi, 2017 [ed. orig. inglese 1995].
- Gori, Gianfranco, *Alessandro Blasetti*, Firenze, La nuova Italia, 1984.
- Granata, Ivano, *L'Omnibus di Leo Longanesi. Politica e cultura (aprile 1937-gennaio 1939)*, Milano, Franco Angeli, 2016.
- Greenberg, Clement, *Modernist Painting*, in *Forum Lectures*, Washington DC, Voice of America, 1960-1961.
- Greenberg, Clement, *Il trionfo del modernismo e della pittura americana*, in Giuseppe Di Giacomo / Claudio Zambianchi (a cura di), *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 2012 [prima ed. 2008, ed. orig. 1960-1961], pp. 84-92.
- Gregor, A. James, *Giovanni Gentile. Il filosofo del fascismo*, Rovato, Pensa multimedia, 2014 [ed. orig. americana 2001].
- Grespi, Barbara, *Cinema e montaggio*, Roma, Carocci, 2010.
- Grillo, Giorgio, *Il libro fotografico italiano 1931-1941. Sperimentazione, industria, propaganda*, Ravenna, Danilo Montanari Editore, 2020.

Guerri, Maurizio / Parisi, Francesco (a cura di), *Filosofia della fotografia*, Milano, Raffaello Cortina, 2013.

Guido Rey. *Dall'alpinismo alla letteratura e ritorno*, catalogo della mostra (Torino-Aosta, 1986), Torino, Museo nazionale della montagna Duca degli Abruzzi-Club alpino italiano, 1986.

Gurisatti, Giovanni, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Macerata, Quodlibet, 2010.

Habermas, Jürgen, *Il discorso filosofico della modernità. Dodici lezioni*, Roma, Laterza, 2015 [ed. orig. tedesca 1985].

Hermanson Meister, Sarah (a cura di), *Capolavori della fotografia moderna 1900-1940*, catalogo della mostra (Lugano-Torino, 2021-2022), Cinisello Balsamo, Silvana, 2021.

Hewitt, Andrew, *Fascist Modernism. Aesthetics, Politics and the Avant-garde*, Stanford, Stanford University Press, 1993.

Hornby, Louise, *Still Modernism. Photography, Literature, Film*, New York, Oxford University Press, 2017.

Idea e forma nella fotografia di Vincenzo Balocchi, catalogo della mostra (Firenze, 1984), Firenze, Fotostudio, 1984.

Jannièrè, Hélène, *Politiques éditoriales et architecture moderne. L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie 1923-1939*, Paris, Arguments, 2002.

Japp, Uwe, *Date controverse della modernità*, in Paolo Chiarini / Aldo Venturelli / Roberto Venuti (a cura di), *La città delle parole. Lo sviluppo del moderno nella letteratura tedesca*, Napoli, Guida, 1993, pp. 17-31.

Jedlowski, Paolo, *Introduzione*, in Georg Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando, 2012 [ed. orig. tedesca 1903], pp. 7-32.

Kracauer, Siegfried, *La massa come ornamento*, Imola, Cue Press, 2023 [ed. orig. tedesca 1963].

Krauss, Rosalind / Ades, Dawn / Livingstone, Jane (a cura di), *Explosante-fixe. Photographie et surrealisme*, catalogo della mostra, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985.

Latham, Sean / Scholes, Robert, *The Rise of Periodical Studies*, in "PMLA. Modern Language Association", vol. 121, n. 2, March 2006, pp. 517-531.

Laurenti, Arianna / Schiaffini, Ilaria / Venditti, Alessia (a cura di), *Noi e l'immagine. La fotografia di Emanuele e Giuseppe Cavalli*, catalogo della mostra (Roma, MLAC, 2002), Roma, De Luca, 2022.

Liénard-Yeterian, Marie, *Faulkner et le cinéma*, Paris, M. Houdiard, 2010.

Lista, Giovanni, *Futurismo e fotografia*, Milano, Multhipla, 1979.

- Lista, Giovanni, *Futurist Photography*, in “Art Journal”, vol. 41, n. 4, 1981, pp. 358-364.
- Lista, Giovanni (a cura di), *Photographie futuriste italienne 1911-1939*, catalogo della mostra, Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1981.
- Lista, Giovanni (a cura di), *Il futurismo nella fotografia*, catalogo della mostra, Firenze, Alinari, 2009.
- Lo Studio Boggeri 1933-1973. Comunicazione visuale e grafica applicata*, Cinisello Balsamo, Pizzi, 1974.
- Lucas, Uliano / Agliani, Tatiana, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, Torino, Einaudi, 2015.
- Lugon, Oliver (a cura di), *La photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1997.
- Lugon, Olivier, *La photographie mise en espace. Les expositions didactiques en Allemagne (1920-1930)*, in “Études photographiques”, n. 5, novembre 1998.
- Lugon, Olivier (a cura di), *August Sander. Landschaften*, catalogo della mostra itinerante, Monaco, Schirmer Mosel, 1999.
- Lugon, Olivier, *Le marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes*, in “Études photographiques”, vol. 8, novembre 2000, pp. 68-91.
- Lugon, Olivier, *Nouvelle Objectivité, nouvelle pédagogie. À propos de “Aenne Biermann. 60 Fotos” 1930*, in “Études photographiques”, n. 19, dicembre 2006, pp. 28-45.
- Lugon, Olivier, *‘Photo-inflation’: Image Profusion in German Photography, 1925-1945*, in “History of Photography”, vol. 32, 2008, pp. 219-234.
- Lugon, Olivier, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Milano, Electa, 2008 [ed. orig. francese 2001].
- Luperini, Romano / Tortora, Massimiliano (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori, 2012.
- Mac Orlan, Pierre, *Scritti sulla fotografia*, Rimini, Medusa, 2020 (con prefazione di Simone Paliaga).
- Madesani, Angela (a cura di), *Fotografia tra le due guerre. Documentazione, sperimentazione, avanguardia*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Milano, 1996.
- Maffioli, Monica (a cura di), *I macchiaioli e la fotografia*, catalogo della mostra, Firenze, Alinari, 2008.
- Maggi, Angelo (a cura di), *Architetture senza architetti. L'idea di spazio nelle fotografie di Federico Vender*, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Soprintendenza per i Beni Storico-artistici, 2006.

Malatesta, Katia (a cura di), *Sul set. Fotoromanzi, genere e moda nell'archivio di Federico Vender*, catalogo della mostra (Trento, Palazzo delle Albere, 2017), Trento, Provincia autonoma di Trento-Soprintendenza per i beni culturali, 2017.

Manfren, Priscilla, *Archeologia e simboli della "romanitas" nella pubblicistica e nella grafica fascista: il caso de "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia" (1923-1943)*, in "teCLa. Rivista di Temi di Critica e Letteratura artistica", n. 10, dicembre 2014, pp. 24-61.

Marassi, Massimo, *Il corpo di Maurice Merleau-Ponty*, in Annalisa Risoli / Alessandro Antonietti (a cura di), *Il corpo al centro. Dalla teoria alla riabilitazione con il metodo SaM®*, Milano, LED, 2015, pp. 15-33.

Marolda, Martina, *Le immagini al potere, le immagini del potere. La rappresentazione fotografica dell'architettura contemporanea nelle riviste italiane di settore (1928-1943)*, tesi di dottorato, ciclo XXVIII, Università degli Studi di Firenze, tutor Luca Quattrocchi, a.a. 2014-2015.

Marra, Claudio, *La fotografia come rivelazione*, in Francesca Alinovi / Claudio Marra (a cura di), *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, "Quaderni di culturologia", Bologna, Il Mulino, 1981, pp. 165-295.

Marra, Claudio, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Milano, Mondadori, 2012.

McLuhan, Marshall, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 2015 [ediz. orig. inglese *Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964].

Mele, Vincenzo, *Metropolis. Georg Simmel, Walter Benjamin e la modernità*, Livorno, Salomone Belforte, 2011.

Menapace, Floriano (a cura di), *Federico Vender. Gli esordi: 1930-1937*, Provincia Autonoma di Trento-Comune di Arco, Grafica, 2003.

Milano tra Ottocento e Novecento dagli Archivi Alinari, Firenze, Alinari, 1993.

Minghelli, Giuliana / Hill, Sarah Patricia (a cura di), *Stillness in Motion. Italy, Photography, and the Meanings of Modernity*, Toronto-London, University of Toronto Press, 2014.

Miodini, Lucia / Pastrone, Claudio (a cura di), *Italo Bertoglio*, Torino, FIAF, 2009.

Miraglia, Marina, *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, in Federico Zeri (a cura di), *Storia dell'arte italiana. Parte terza. Situazioni momenti indagini*, vol. II, *Grafica e immagine. II. Illustrazione e fotografia*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 424-543.

Miraglia, Marina, *Il '900 in fotografia e il caso torinese*, Torino, Hopefulmonster, 2001.

Miraglia, Marina / Palazzoli, Daniela / Zannier, Italo (a cura di), *Fotografia pittorica 1899/1911*, catalogo della mostra (Venezia, Ala Napoleonica, 1979 - Firenze, Palazzo Pitti, 1980), Milano-Firenze, Electa-Alinari, 1979.

Moholy-Nagy, Sybil, *Moholy-Nagy. La sperimentazione totale*, Milano, Longanesi, 1975 [ed. orig. inglese].

Mongardini, Carlo (a cura di), *Il conflitto della cultura moderna e altri saggi*, Roma, Bulzoni, 2003 [ed. orig. 1974].

Monguzzi, Bruno (a cura di), *Lo Studio Boggeri, 1933-1981. Archetipi della seduzione grafica*, Milano, Electa, 1981.

Montanelli, Marina, *Astrologia razionale: la costellazione come metodo in Walter Benjamin*, in Marco Tedeschini (a cura di), *La ricerca per costellazioni. Metodo, scostamenti, casi di studio*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2020, pp. 53-68.

Morello, Paolo, *Fotomontaggio e rappresentazione politica alla mostra della Rivoluzione fascista*, in Sergio Bertelli (a cura di), *Il teatro del potere. Scenari e rappresentazione del politico fra Otto e Novecento*, Roma, Carocci, 2000, pp. 97-116.

Morello, Paolo, *La fotografia in Italia 1945-1975*, Roma, Contrasto, 2010.

Mormorio, Diego, *Laszlo Moholy-Nagy. Spazio, tempo, luce*, in "AFT. Rivista di Storia e Fotografia", n. 19, 1994, pp. 52-58.

Morris Hamburg, Maria / Phillips, Christopher (a cura di), *The New Vision. Photography Between the World Wars*, catalogo della mostra, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1989.

Musso, Stefano, *La società industriale nel ventennio fascista*, in Nicola Tranfaglia (a cura di), *Storia di Torino*, vol. VII, *Dalla Grande guerra alla liberazione (1915-1945)*, Torino, Einaudi, 1998.

Musto, Gabriella, *Un architetto dietro l'obiettivo: l'archivio fotografico di Giuseppe Pagano*, tesi di dottorato, ciclo XIX, Università degli Studi di Napoli Federico II, tutor Cesare De Seta, a.a. 2005-2006.

Musto, Gabriella, *Un architetto dietro l'obiettivo: l'archivio fotografico di Giuseppe Pagano*, in Alfredo Buccaro / Gaetana Cantone / Francesco Starace (a cura di), *Storie e teorie dell'architettura dal Quattrocento al Novecento*, Pisa, Pacini, 2008, pp. 217-268.

Nadotti, Maria (a cura di), *John Berger*, Milano, Marcos y Marcos, 2012.

Negri, Antonello, *Il ritorno all'ordine*, in Valerio Terraroli (a cura di), *Lezioni di Storia dell'Arte. Dall'Impressionismo alla cultura artistica contemporanea*, vol. IV, Milano, Skira, 2005, pp. 231-249.

Negri, Antonello (a cura di), *Arte, artisti e riviste*, num. mon. di "L'Uomo nero", vol. VIII, nn. 7-8, settembre 2011.

Negri, Antonello *et al.* (a cura di), *Anni '30. Arti in Italia oltre il fascismo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 2012-2013), Firenze, Giunti, 2012.

Nelson, Andrea, *László Moholy-Nagy and Painting Photography Film: A Guide to Narrative Montage*, in "History of Photography", vol. 30, n. 3, 2005, pp. 258-269.

- Nicholls, Peter, *La forma e le scritture. Una lettura critica del Modernismo*, Roma, Armando, 2000 [ed. orig. americana 1995].
- Noel-Johnson, Victoria (a cura di), *Lee Miller Man Ray. Fashion Love War*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Franchetti, 2022-2023), Milano, Skira.
- Nuova oggettività. Germania e Italia 1920-1939*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 1995), Milano, Mazzotta, 1995.
- Osborne, Peter, *Modernity is a Qualitative, Not a Chronological, Category*, in “New Left Review”, n. 192, March/April 1992, pp. 65-84.
- Pajusco, Vittorio, «Nuovi orizzonti della fotografia». *Dino Jarach tra arte e cinema negli anni Trenta*, in “Arte Documento”, n. 33, 2017, pp. 264-269.
- Palazzoli, Daniela / Carluccio, Luigi (a cura di), *Combattimento per un'immagine. Fotografi e pittori*, catalogo della mostra (Torino, Galleria civica d'arte moderna, 1973), Torino, Amici torinesi dell'arte contemporanea, 1973.
- Paoli, Silvia, *L'annuario di Domus del 1943*, in Tiziana Serena (a cura di), *Per Paolo Costantini. Fotografia e raccolte fotografiche*, vol. I, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1999, pp. 99-128.
- Paoli, Silvia, *Cultura fotografica e periodici d'attualità alla fine degli anni Trenta*, in Raffaele De Berti / Irene Piazzoni (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Milano, Cisalpino, 2009, pp. 645-671.
- Paoli, Silvia (a cura di), *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839-1899*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 2010-2011), Torino, Allemandi, 2010.
- Paolozzi, Ernesto, *L'estetica di Benedetto Croce*, Napoli, Guida, 2002.
- Parr, Martin / Badger, Gerry (a cura di), *The Photobook. A History*, 3 voll., London, Phaidon, 2004, 2006, 2014.
- Passoni, Aldo / Nori, Enrico (a cura di), *Torino anni '20. 104 fotografie di Mario Gabinio*, Torino, Editoriale Valentino, 1974.
- Patti, Giuliano / Sacconi, Licinio / Ziliani, Giovanni, *Fotomontaggio. Storia, tecnica ed estetica*, Milano, Mazzotta, 1979.
- Pelizzari, Maria Antonella, *Percorsi della fotografia in Italia*, Roma, Contrasto, 2011 [ed. orig. inglese 2010].
- Pelizzari, Antonella, *Gio Ponti, “Discorso sull'arte fotografica” (1932)*, in “Visual Resources”, vol. 27, n. 2, 2011, pp. 146-153.
- Pelizzari, Maria Antonella, *Un Paese (1955) et le défi de la culture de masse*, in “Études photographiques”, vol. 30, 2012, pp. 116-140.

Phillips, Christopher (a cura di), *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, New York, The Metropolitan Museum of Art-Apertura, 1989.

Photomontages. Photographie expérimentale de l'entre-deux-guerres, Paris, Centre National de la Photographie, 1987 (con un'introduzione di Michel Frizot).

Piccione, Paolo (a cura di), *Manifesti. Il viaggio in mare, pubblicità e crociere in Italia 1885-1965*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2013.

Picello, Raffaella, *La ritrattistica di Achille Funi nei primi anni Venti e la tradizione figurativa della scuola ferrarese*, in "Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage", vol. 6, 2013, pp. 47-73.

Picturing Modernity. Highlights from the Photography Collection of the San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco Museum of Art, 1998.

Pinotti, Andrea / Tedesco, Salvatore (a cura di), *Estetica e scienze della vita. Morfologia, biologia teoretica, evo-devo*, Milano, Raffaello Cortina, 2013.

Pirolozzi, Antonio, *Il concetto di "spirito" in Benedetto Croce*, in "Diacritica", vol. VIII, n. 4, dicembre 2022, <<https://diacritica.it/letture-critiche/il-concetto-di-spirito-in-benedetto-croce.html>> (29.04.2024).

Poivert, Michel, *Pictorialisme et antimodernité*, in Alexander Streitberger (a cura di), *Photographie moderne / Modernité photographique*, Bruxelles, SIC, 2010, pp. 63-69.

Pontiggia, Elena (a cura di), *Edoardo Persico. Destino e modernità. Scritti d'arte (1929-1935)*, Milano, Medusa, 2001.

Pontiggia, Elena (a cura di), *Il ritorno all'ordine*, Milano, Abscondita, 2005.

Pontiggia, Elena (a cura di), *Massimo Bontempelli. Realismo magico e altri scritti sull'arte*, Milano, Abscondita, 2006.

Pontiggia, Elena, *Modernità e classicità. Il Ritorno all'ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni Trenta*, Milano, Mondadori, 2008.

Pontiggia, Elena, *Storia del Novecento italiano. Poetica e vicende del movimento di Margherita Sarfatti 1920-1932*, Torino-Francoforte sul Meno, Allemandi-VAF Fondazione/Stiftung, 2022.

Pontiggia, Elena / Colombo, Nicoletta (a cura di), *Milano anni Trenta. L'arte e la città*, catalogo della mostra (Milano, Spazio Oberdan, 2004-2005), Milano, Mazzotta, 2004.

Portioli, Claudia / Fitzi, Gregor (a cura di), *Georg Simmel e l'estetica. Arte, conoscenza e vita moderna*, Milano, Mimesis, 2006.

Pothier, Jacques, *Faulkner's Modernist Short Story in the Age of the Silent Movie*, in "Journal of the Short Story in English", vol. 59, Autumn 2012, s.p.

Pozzetto, Marco, *La Fiat-Lingotto. Un'architettura torinese d'avanguardia*, Torino, Centro studi piemontesi, 1975.

Quintavalle, Arturo Carlo (a cura di), *Gli Alinari*, Firenze, Alinari, 2003.

Racanicchi, Piero, *Fotodinamismo futurista*, in "Il Diaframma. Fotografia italiana", nn. 199-200, gennaio-febbraio 1975, pp. 23-34 (prima in "Popular Photography italiana", fasc. 67, gennaio 1963, pp. 43-54).

Rebecchi, Marie, *Luis Buñuel, Sergej Ejzenštejn e Georges Bataille. Il "taglio dell'occhio": un montaggio delle attrazioni in chiave surrealista*, in "Predella", n. 31, 2012, pp. 113-131.

Redazionale, *Punti di vista: dall'alto*, in "Ferrania", n. 11, novembre 1950, pp. 8-9.

Reteuna, Dario (a cura di), *Sentieri di luce. Artisti fotografi a Torino dal 1930 al 1946*, catalogo della mostra (Torino, Circolo degli artisti, 2002), Firenze, Alinari, 2002.

Rössler, Patrick, *1928: Wie das Neue Sehen in die Illustrierten kam. "Maxl Knips", Sasha Stone, Das illustrierte Blatt und die Bildermagazine der Weimarer Republik*, in "Fotogeschichte", vol. 31, 2011, pp. 45-60.

Roubert, Paul-Louis, *Photographie: destins du modernisme*, in "Critique d'art", n. 25, Printemps 2005, disponibile in <<https://journals.openedition.org/critiquedart/1573>> (29.04.2024).

Rubino, Liborio Mario, *La Neue Sachlichkeit e il romanzo italiano degli anni Trenta*, in Franco Petroni / Massimiliano Tortora (a cura di), *Gli intellettuali italiani e l'Europa (1903-1956)*, San Cesario di Lecce, Manni, 2007, pp. 235-274.

Russo, Antonella, *Il fascismo in mostra*, Roma, Editori Riuniti, 1999.

Russo, Antonella, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno*, Torino, Einaudi, 2011.

Russo, Antonella (a cura di), *Forma/Informe. La fase non oggettiva nella fotografia italiana*, catalogo della mostra (Torino, GAM, 2020), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2020.

Salaris, Claudia, *Riviste futuriste. Collezione Echaurren Salaris*, Roma-Pistoia, Fondazione Echaurren Salaris-Gli Ori, 2012.

Samira, Raz (a cura di), *Aenne Biermann. Up close and personal*, catalogo della mostra (Tel Aviv Museum of Art, 2021), Zurich, Scheidegger & Spiess, 2021.

Sartoris, Alberto, *Architetti, pittori e scultori del 'Gruppo di Como'*, a cura di Mario Di Salvo, Como, La Provincia editoriale, 1989.

Schiaffini, Ilaria, *I fotomontaggi immaginisti di Vinicio Paladini tra pittura, teatro e cinema*, in "Ricerche di Storia dell'Arte. Culture visive e pratiche sinestesiche fra simbolismo e avanguardie", n. 109, 2013, 54-65.

Schiaffini, Ilaria, *Scambi nell'avanguardia europea degli anni Venti: Vinicio Paladini, Karel Teige e il fotomontaggio*, in Ilaria Schiaffini / Claudio Zambianchi (a cura di), *Contemporanea. Scritti di storia dell'arte per Jolanda Nigro Covre*, Roma, Campisano, 2013, pp. 193-202.

Schapiro, Meyer, *Lo stile*, Roma, Donzelli, 1995 [ed. orig. americana 1953].

Scholes, Robert / Wulfman, Clifford (a cura di), *Modernism in the Magazines. An Introduction*, New Haven-London, Yale University Press, 2010.

Schwarz, Angelo, *La photographie en Italie entre les deux guerres, in 1833-1983. Un temps pour la photographie. 150e anniversaire de la mort de Nicéphore Niépce*, atti del convegno, Chalon-sur-Saône, Musée Nicéphore Niépce, 1984, pp. 59-76.

Scimé, Giuliana (a cura di), *Bauhaus e razionalismo nelle fotografie di Lux Feininger, Franco Grignani, Xanti Schawinsky, Luigi Veronesi*, catalogo della mostra (Milano, 1993), Milano, Mazzotta, 1993.

Sella, Angelica / Maggia, Filippo (a cura di), *Guido Rey fotografo pittorialista*, catalogo della mostra (Biella, Fondazione Sella, 2004), Milano, Nepente, 2004.

Selvafolta, Ornella, *Pittura astratta e architettura razionalista negli anni Trenta: la collaborazione tra Mario Radice e Cesare Cattaneo*, in Loretta Mozzoni / Stefano Santini (a cura di), *Architettura dell'eclettismo. Il rapporto tra l'architettura e le arti (1930-1960)*, Napoli, Liguori, 2009, pp. 41-76.

Serena, Tiziana, *L'album e l'archivio fotografico nell'officina dello storico dell'arte*, in Monica Maffioli / Silvestra Bietoletti (a cura di), *Ri-conoscere Michelangelo. La scultura del Buonarroti nella fotografia e nella pittura dall'Ottocento a oggi*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 2014), Firenze, Giunti-Firenze Musei, 2014, pp. 62-77.

Serena, Tiziana / Strobino, Francesca, *La fotografia, le arti fotomeccaniche e «Il Risorgimento Grafico»: un rendez-vous mancato*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", vol. 8, n. 2, 2016, pp. 383-413, 843-847.

Sesti, Emanuela, *Carlo Baravalle*, in "Fotologia", n. 9, maggio 1988, pp. 36-41.

Severini, Marco (a cura di), *La scelta del viaggio. Scrittrici, scrittori e intellettuali itineranti negli anni Venti e Trenta del Novecento*, atti del convegno (Senigallia, 2016), Venezia, Marsilio, 2017.

Shannon, Elizabeth, *The Rise of the Photobook in the Twenty-First Century*, in "St. Andrew Journal of Art Histories and Museum Studies", vol. 14, 2010, pp. 55-62.

Sinopoli, Franca, *Il tema "razionalista" tra le arti da «900» a «Quadrante»*, in Caroline Patey / Edoardo Esposito (a cura di), *I modernismi delle riviste. Tra Europa e Stati Uniti*, Milano, Ledizioni, 2017, pp. 181-192.

Società Fotografica Subalpina 1899-1999, Torino, D. Piazza, 1999.

Solomon-Godeau, Abigail, *The Armed Vision Disarmed: Radical Formalism from Weapon to Style*, in Idem, *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and*

Practices, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991 [prima ed. 1983, in “Afterimage”, vol. 10, pp. 9-14].

Somigli, Luca / Conti, Eleonora (a cura di), *Oltre il canone. Problemi, autori, opere del modernismo italiano*, Perugia, Morlacchi, 2018.

Somigli, Luca / Moroni, Mario (a cura di), *Italian Modernism. Italian Culture Between Decadentism and Avant-garde*, Toronto, University of Toronto Press, 2004.

Sorrentino, Cristiana, *La I Mostra femminile italiana di fotografia (1934): contesti di un'iniziativa pionieristica*, in “Piano b. Arti e culture visive”, vol. 8, n. 1, 2023.

Sorrentino, Cristiana, “*L’Ala d’Italia*”: *la fotografia tra mise en page e sperimentazione visiva*, in Carlotta Castellani / Giuseppe Di Natale / Nicol Maria Mocchi (a cura di), *Laboratori su carta. Avanguardismi nelle riviste italiane (1916-1922)*, num. mon. di “Rivista di Letterature Moderne e Comparate e Storia delle arti”, suppl. al fasc. 1, gennaio-marzo 2024, pp. 71-80.

Sozzi Casanova, Adelaide, *I «Realisti degli anni Trenta»*. *Lecture*, Milano, Cooperativa libreria IULM, 1980.

Spinelli, Luigi, *La fotografia e le riviste italiane di architettura: la “Domus” di Gio Ponti*, in Maria Antonietta Crippa / Ferdinando Zanzottera (a cura di), *Fotografia per l’architettura del XX secolo in Italia. Costruzione della storia, progetto, cantiere*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2017, pp. 146-159.

Stelzer, Otto, *Moholy-Nagy e la sua visione*, poscritto, 1967, in László Moholy-Nagy *Pittura Fotografia Film* (a cura di Antonio Somaini), Torino, Einaudi, 2010 [ed. orig. tedesca 1925], pp. IX-LVI.

Stoichita, Victor I., *Breve storia dell’ombra. Dalle origini della pittura alla Pop Art*, Milano, Il Saggiatore, 2015 [ed. orig. inglese 1997].

Sviblova, Ol’ga (a cura di), *Aleksandr Rodčenko*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 2011-2012), Milano, Skira, 2011.

Taramelli, Emery, *Viaggio nell’Italia del neorealismo. La fotografia tra letteratura e cinema*, Torino, Società editrice internazionale, 1995.

Teitelbaum, Matthew (a cura di), *Montage and Modern Life*, catalogo della mostra itinerante (1992-1993), Cambridge, Massachusetts - London, The MIT Press; Boston, The Institute of Contemporary Art, 1992.

Terraroli, Valerio / Belli, Gabriella (a cura di), *Realismo magico. Uno stile italiano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2021-2022), Milano, 24 ore cultura, 2021.

Thacker, Andrew, *Verso una mappa delle riviste moderniste. Alcune considerazioni di metodo*, in Caroline Patey / Edoardo Esposito (a cura di), *I modernismi delle riviste. Tra Europa e Stati Uniti*, pp. 13-32.

Tiedemann, Rolf (a cura di), *Walter Benjamin. I «passages» di Parigi*, Torino, Einaudi, 2010 [ed. orig. tedesca 1982].

Tortora, Massimiliano (a cura di), *Il modernismo italiano*, Roma, Carocci, 2018.

Tucker, Jennifer, *Photography and the Making of Modern Science*, in Gil Pasternak (a cura di), *The Handbook of Photography Studies*, London-New York, Bloomsbury Visual Arts, 2020, pp. 235-254.

Turroni, Giuseppe, *Nuova fotografia italiana*, Milano, Schwarz, 1959.

Vaccari, Franco, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Modena, Punto e virgola, 1979.

Van Deren Coke, *Avant-Garde. Photography in Germany 1919-1939*, New York-Toronto, Pantheon Books-Random House, 1982 [ed. orig. tedesca].

Venturini, Alfonso, *La politica cinematografica del regime fascista*, Roma, Carocci, 2015.

Veronesi, Giulia (a cura di), *Edoardo Persico. Tutte le opere (1923-1935)*, Milano, Edizioni di Comunità, 1964.

Vinca Masini, Lara, *Il Liberty. Art Nouveau*, Firenze, Giunti, 2009 [prima ed. 1976].

Vincenzo Balocchi. *Aspetti della fotografia italiana del 900*, catalogo della mostra (Siena, 1979), Siena, Centrooffset, 1979.

Waibl, Leopold von (a cura di), *Leopold von Glasersfeld fotografo (1871-1954)*, catalogo della mostra (Bolzano, Galleria Foto-Forum, 1995), Bolzano, Raetia, 1995.

Wilde, Ann / Wilde, Jürgen / Weski, Thomas (a cura di), *Albert Renger-Patzsch. Photographer of Objectivity*, London, Thames and Hudson, 1997.

Wilder, Kelley, *Photography and Science*, London, Reaktion Books, 2009.

Witkovsky, Matthew S. (a cura di), *Foto Modernity in Central Europe 1918-1945*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 2007), London, Thames & Hudson, 2007.

Zaccagnino, Vincenzo, *Storia delle crociere*, Milano, Mursia, 2014.

Zannier, Italo, *La fotografia in Italia negli anni Trenta*, in "Foto film", n. 11, novembre 1969, pp. 10-15.

Zannier, Italo, *1922/1943*, in "Il Diaframma. Fotografia italiana", n. 203, maggio 1975, pp. 24-29. Anche in Italo Zannier / Lanfranco Colombo, *Fascismo 1922-1943*, catalogo della mostra, Bologna, Grafis, 1975, s.p.

Zannier, Italo, *70 anni di fotografia in Italia*, Modena, Punto e virgola, 1978.

Zannier, Italo, *La fotografia in Italia negli anni Venti* in Renato Barilli / Franco Solmi (a cura di), *La metafisica: gli anni Venti*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 1980), Bologna, Grafis, 1980, pp. 655-662.

Zannier, Italo, *Federico Vender. Un maestro della scuola mediterranea*, in "Fotologia", n. 12, 1990, pp. 49-59.

Zannier, Italo, *Architettura e fotografia*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

Zannier, Italo (a cura di), *Leggere la fotografia. Le riviste specializzate in Italia (1863-1990)*, Roma, NIS, 1993.

Zannier, Italo, *Bruno Munari: fotocronache e fotomontaggi*, in "Fotologia", nn. 21-22, 2001, pp. 10-16.

Zannier, Italo (a cura di), *Pittorialismo e cento anni di fotografia pittorica in Italia*, catalogo della mostra (Lestans, 2004), Firenze-Lestans, Alinari-CRAF, 2004.

Zannier, Italo, *Storia della fotografia italiana. Dalle origini agli anni '50*, seconda ed. riv. e corretta, Castel Maggiore, Quinlan, 2012 [prima ed. Roma-Bari, Laterza, 1986].

Zannier, Italo / Costantini, Paolo (a cura di), *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia (1839-1949)*, Milano, Franco Angeli, 1985.

Zannier, Italo / Weber, Susanna (a cura di), *Forme di luce. Il Gruppo "La bussola" e aspetti della fotografia italiana del dopoguerra*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Alinari, 1997), Firenze, Alinari, 1997.

Fonti primarie

1910-1930. *Venti anni di storia mondiale attraverso l'immagine*, Milano, Mondadori, 1931.

A. N. [autore non identificato], *Fuochi d'artificio*, in "Natura", n. 7, luglio 1933, p. 31-34.

AA.VV., *La fotografia è arte o documento?*, in "Il Progresso fotografico", n. 12, dicembre 1936, pp. 547-548.

Abbott, Berenice / McCausland, Elizabeth, *Changing New York*, New York, E.P. Dutton, 1939.

Adams, Ansel, *The New Photography*, in "Modern Photography", 1934-1935, pp. 9-18.

Adams, Ansel, *Making a Photograph. An introduction to photography*, London-New York, The Studio, 1935 (con introduzione di Edward Weston).

Albin Guillot, Laure, *Photographie publicitaire*, Paris, Gauthier-Villars, 1933.

Andreis, Luigi, *Per un'estetica della fotografia a colori*, in "Galleria", n. 9, settembre 1937, pp. 10-12.

Andreis, Luigi, *Un commento di Luigi Andreis alle tavole di questo numero*, in "Galleria", n. 1, gennaio 1938, pp. 10-11.

Angeloni, Italo Mario, *Volti e aspetti del mondo al II° Salon Italiano di Fotografia*, in “Il Corriere fotografico”, n. 11, novembre 1928, pp. 719-723.

Angeloni, Italo Mario, *La partecipazione dei dilettanti italiani al “IV Salone Internazionale” di Torino*, in “Il Corriere fotografico”, n. 5, maggio 1933, pp. 251-255.

Angeloni, Italo Mario, *La partecipazione dei dilettanti stranieri al “IV Salone Internazionale” di Torino*, in “Il Corriere fotografico”, n. 6, giugno 1933, pp. 311-312.

Angeloni, Italo Mario, *Sotto il Segno del Littorio*, in “Il Corriere fotografico”, n. 10, ottobre 1934, pp. 525-526.

Angeloni, Italo Mario, *Le nostre illustrazioni*, in “Il Corriere fotografico”, n. 5, maggio 1937, p. 118.

Angeloni, Italo Mario, *Il V Salone Internazionale di Fotografia Aritstica*, in “Il Corriere fotografico”, n. 6, giugno 1937, pp. 134-136.

Angeloni, Italo Mario, *Il V Salone Internazionale di Fotografia Aritstica*, in “Il Corriere fotografico”, n. 7, luglio 1937, pp. 159-161.

Angeloni, Italo Mario, *Le nostre illustrazioni*, in “Il Corriere fotografico”, n. 7, luglio 1937, p. 170.

Angeloni, Italo Mario / Bertoglio, Italo, *Torino*, Torino, Consiglio provinciale dell'economia corporativa-Comitato provinciale del turismo, 1935.

Aragozzini, Vincenzo, *La cokeria di San Giuseppe di Cairo nell'anno della sua inaugurazione*, Torino, Cokitalia S. A., 1937.

Argento vivo [autore non identificato], *Produrre e pubblicare*, in “Pagine fotografiche”, n. 1, maggio 1937, pp. 12-14.

[Arnheim Rudolf] rhn, *Memorie della camera oscura*, in “Cinema”, n. 36, dicembre 1937, pp. 433-435. Poi in “Rassegna fotografica e cinematografica”, n. 6, giugno 1938, pp. 11-14.

Arnheim, Rudolf, *Esame di coscienza*, in “Cinema”, n. 44, aprile 1938, pp. 289-290.

Arte pubblicitaria 1900-1933, Milano, L'Ufficio moderno, 1933.

Atget. Photographe de Paris, con prefazione di Pierre Mac-Orlan, Paris-Leipzig, H. Jonquières, 1930.

avat. [autore non identificato], *Cekoslovenska fotografie 1938*, in “Pagine fotografiche”, n. 3, 1938, p. 49.

Baldi, Edgardo, *Microcosmo. Cento tavole di vita invisibile*, Milano, Hoepli, 1939.

Balocchi, Vincenzo, *Come si giudica in Europa l'apparecchio di piccolo formato*, in “Galleria”, n. 6, dicembre 1933, pp. 20-21.

Balocchi, Vincenzo, *Per un'organizzazione fotografica italiana*, in "Pagine fotografiche", n. 2, aprile 1935, pp. 36-37.

[Balocchi Vincenzo] V. B., senza titolo (*Le infatuazioni "novecentiste"*), in "Pagine fotografiche", n. 5, ottobre 1935, p. 104.

Banfi, Gian Luigi *et al.* (a cura di), *Stile*, supplemento al fascicolo di "Domus" n. 108, dicembre 1936, Milano, Editoriale Domus, 1936.

Barrett, Eva, *Come fotografo i bimbi*, in "Il Corriere fotografico", n. 4, aprile 1929, pp. 253-255.

Bartels, Karl Otto, *Belaushtes Leben*, Berlin-Lichterfelde, Bermühler, 1933.

Baudelaire, Charles, *Il pittore della vita moderna*, Milano, Abscondita, 2004 [ed. orig. francese 1863].

Bellavista, Mario, *Tre concetti per fotografi moderni. 1, 2, 3*, in "Galleria", n. 1, gennaio 1934, p. 10 [*Bellavista 1934-1936].

Bellavista, Mario, *Tre concetti per fotografi moderni. 4, 5, 6*, in "Galleria", n. 2, febbraio 1934, p. 15 [*Bellavista 1934-1936].

Bellavista, Mario, *Tre concetti per fotografi moderni. 7, 8, 9*, in "Galleria", n. 3, marzo 1934, p. 11 [*Bellavista 1934-1936].

Bellavista, Mario, *Tre concetti per fotografi evoluti. 10, 11, 12*, in "Galleria", n. 4, aprile 1934, p. 10 [*Bellavista 1934-1936].

Bellavista, Mario, *Tre concetti per fotografi moderni. 13, 14, 15*, in "Galleria", n. 5, maggio 1934, p. 13 [*Bellavista 1934-1936].

Bellavista, Mario, *Tre concetti per fotografi moderni. 1, 2, 3*, in "Pagine fotografiche", n. 1, maggio 1934, p. 8 [*Bellavista 1934-1936].

Bellavista, Mario, *Tre concetti per fotografi moderni. 16, 17, 18*, in "Galleria", n. 6, giugno 1934, p. 11 [*Bellavista 1934-1936].

Bellavista, Mario, *Tre concetti per fotografi moderni. 4, 5, 6*, in "Pagine fotografiche", n. 2, luglio 1934, p. 27 [*Bellavista 1934-1936].

Bellavista, Mario, *Tre concetti per fotografi moderni. 19, 20, 21*, in "Galleria", n. 8, agosto 1934, p. 11 [*Bellavista 1934-1936].

Bellavista, Mario, *Tre concetti per fotografi moderni. 22, 23, 24*, in "Galleria", n. 9, settembre 1934, p. 12 [*Bellavista 1934-1936].

Bellavista, Mario, *Tre concetti per fotografi moderni. 25, 26, 27*, in "Galleria", n. 2, febbraio 1935, p. 11 [*Bellavista 1934-1936].

Bellavista, Mario, *Tre concetti per fotografi moderni*. 28, 29, 30, in "Galleria", n. 4, aprile 1935, p. 13 [*Bellavista 1934-1936].

Bellavista, Mario, *All'Italia la più bella scuola di fotografia*, in "Galleria", n. 9, settembre 1935, pp. 10-11. Anche in "Rassegna fotografica e cinematografica", n. 9, settembre 1935, pp. 32-37 e "Rivista fotografica italiana", n. 10, ottobre 1935, pp. 189-191.

Bellavista, Mario, *La preparazione spirituale del fotografo moderno. Conferenza tenuta da Mario Bellavista al corso superiore di cultura fotografica della S.F.S.*, in "Galleria", n. 11, novembre 1935, pp. 5-7 [*Bellavista 1935].

Bellavista, Mario, *All'Italia la più bella scuola di fotografia*, in "Rivista fotografica italiana", n. 12, dicembre 1935, pp. 219-220.

Bellavista, Mario, *All'Italia la più bella scuola di fotografia*, in "Rassegna fotografica e cinematografica", n. 12, dicembre 1935, pp. 31-34.

Bellavista, Mario, *Tre concetti per fotografi moderni*. 31, 32, 33, in "Galleria", n. 1, gennaio 1936, p. 7 [*Bellavista 1934-1936].

Bellavista, Mario, *Reazione alle vecchie idee*, in "Il Corriere fotografico", n. 4, aprile 1936, pp. 93-94 [*Bellavista 1936].

Bellavista, Mario, *Per un'arte fotografica del tempo di Mussolini*, in "Galleria", n. 4, aprile 1936, pp. 5-6. Poi anche in "Rassegna fotografica e cinematografica", n. 7, luglio 1936, pp. 11-13.

Bellavista, Mario, *Concetti per fotografi moderni*. 34, 35, in "Galleria", n. 7, luglio 1936, p. 5 [*Bellavista 1934-1936].

Bellavista, Mario, *Tre concetti per fotografi moderni*. 36, 37, 38, in "Galleria", n. 8, agosto 1936, p. 6 [*Bellavista 1934-1936].

Bellavista, Mario, *Tre concetti per fotografi moderni*. 39, 40, 41, in "Galleria", n. 9, settembre 1936, p. 6 [*Bellavista 1934-1936].

Bellavista, Mario, *Arte fotografica: modificazione umana del vero*, in "Il Corriere fotografico", n. 9, settembre 1936, pp. 223-224.

Bellavista, Mario, *Rinnovarsi per non morire*, in "Pagine fotografiche", n. 5, novembre 1936, pp. 73-75.

Bellavista, Mario, *Tre concetti per fotografi moderni*. 42, 43, 44, in "Galleria", n. 11, novembre 1936, p. 7 [*Bellavista 1934-1936].

Bellavista, Mario, *Fotografia: glorificazione dell'epoca*, in *XXIV Esposizione sociale*, catalogo della mostra a cura della Società Fotografica Subalpina, Torino, 1936, pp. IX-X.

Bellavista, Mario, *Fotografia: arte dei giorni nostri*, in *IX mostra sociale di fotografia*, catalogo della mostra a cura del Dopolavoro FIAT di Torino (Torino, Salone de La Stampa, 1939), Torino, Tip. Vincenzo Bona, 1938, s.p.

Bellavista, Mario, *Fotografia: vibrazione di luce e di spirito*, in *XXV Esposizione sociale Società Fotografica Subalpina*, catalogo della mostra, Torino, Società Fotografica Subalpina, 1939, p. IV.

Bellavista, Mario, *Perché fotografo, come fotografo*, Milano, Bertieri, 1948 (con commenti alle tavole di Domenico Riccardo Peretti Griva).

Benjamin, Walter, *Novità sui fiori*, in *Walter Benjamin. Opere complete. III. Scritti 1928-1929*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Torino, Einaudi, 2010 [ed. orig. tedesca 1928], pp. 174-176.

Benjamin, Walter, *Piccola storia della fotografia*, in *Idem, L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica e altri saggi sui media*, a cura di Giulio Schiavoni, Milano, BUR, 2013, pp. 136-171 [ed. orig. tedesca 1931].

Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Edizione integrale comprensiva delle cinque stesure*, Milano, Feltrinelli, 2022, a cura di Fabrizio Desideri e Marina Montanelli [ed. orig. tedesca 1935-1936].

Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2014 [ed. orig. tedesca 1935-1936].

Benjamin, Walter, *I «passages» di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, Torino, Einaudi, 2010 [ed. orig. tedesca 1982; ed. orig. degli scritti di Benjamin 1926-1940].

Bernardi, Marziano, *Commento*, in “Luci ed ombre”, 1927, pp. 9-19.

Bernardi, Marziano, *L'arte della fotografia al “Salon”*, in “Il Corriere fotografico”, n. 10, ottobre 1928, pp. 641-643.

Bernardi, Marziano, *Commento*, in “Luci ed ombre”, 1928, pp. 9-16.

Bernardi, Marziano, *La fotografia e il libro*, in Vittorio Zumaglini / Marziano Bernardi, *Cento istantanee*, Milano, Hoepli, 1936, pp. 3-6 [*Bernardi 1936].

Bernardi, Marziano (a cura di), *Immagini di Ridenti*, Milano, Garotto, 1944.

Bernari, Carlo, *Tre operai*, Venezia, Marsilio, 1934.

Bertarelli, Ernesto, *Fauna e fotografia*, in “La Rivista illustrata del Popolo d'Italia”, n. 10, ottobre 1931, pp. 77-79.

Bertarelli, Ernesto, *Alla ricerca della bellezza nel mondo naturale*, in “La Rivista illustrata del Popolo d'Italia”, n. 12, dicembre 1931, pp. 81-83 [*Bertarelli 1931].

Bertarelli, Ernesto, *Realtà ed artifici dell'estetica della natura*, in “La Rivista illustrata del Popolo d'Italia”, n. 5, maggio 1933, pp. 84-85 [*Bertarelli 1933].

Bertarelli, Ernesto, *Educazione estetica e amore alla natura*, in “La Rivista illustrata del Popolo d'Italia”, n. 5, maggio 1934, pp. 86-87.

Biermann, Aenne, *Aenne Biermann. 60 Fotos*, "Fototek", Berlin, Klinkhardt & Biermann, 1930.

Blossfeldt, Karl, *Urformen der Kunst*, Berlin, E. Wasmuth, 1928.

Blossfeldt, Karl, *Wundergarten der Natur*, Berlin, Kunstwissenschaft, 1932.

Boggeri, Antonio, *Fotografia moderna*, in "Natura", n. 7, luglio 1929, pp. 47-49. Poi in "Il Corriere fotografico", n. 8, agosto 1929, pp. 557-564 [*Boggeri 1929a].

[Boggeri, Antonio], *La fotografia dei dilettanti*, in "Natura", n. 9, settembre 1929, p. 57.

[Boggeri, Antonio], *A proposito del nostro concorso fotografico*, in "Natura", n. 10, ottobre, 1929, p. 58 [*Boggeri 1929b].

Boggeri, Antonio, *Commento*, in "Luci ed ombre", 1929, pp. 9-16 [*Boggeri 1929c].

Boggeri, Antonio, *Il concorso fotografico di "Natura"*, in "Natura", n. 7, luglio 1930, pp. 43-50. Poi in "Il Corriere fotografico" con il titolo *Caratteri della moderna estetica fotografica*, n. 8, agosto 1930, pp. 546-547 [*Boggeri 1930].

Boggeri, Antonio, *La natura nel film russo*, in "Natura", n. 11-12, novembre-dicembre 1930, p. 90.

Boggeri, Antonio, *Il III "Salon" italiano d'arte fotografica internazionale a Torino*, in "Natura", n. 1, gennaio 1931, pp. 59-66 [*Boggeri 1931].

Boggeri, Antonio, *Arte scienza film*, in "Natura", n. 5, maggio 1931, pp. 41-44.

Boggeri, Antonio, *Das Deutsche Lichtbild 1932*, in "Natura", nn. 11-12, novembre-dicembre 1931, p. 113.

Boggeri, Antonio, *La fotografia alla Fiera di Milano*, in "Natura", n. 5, maggio 1932, pp. 43-48 [*Boggeri 1932].

Boggeri, Antonio, *Lettera di Antonio Boggeri ad Attilio Rossi*, in "Campo grafico", n. 12, dicembre 1934, pp. 270-271 [*Boggeri 1934].

Boggeri, Antonio, *La fotografia nella pubblicità*, in "La Pubblicità d'Italia", nn. 5-6, novembre-dicembre 1937, pp. 16-25 [*Boggeri 1937].

Bologna, Achille (a cura di), *Come si fotografa oggi*, Milano, Hoepli, 1935.

Bologna, Achille / Bricarelli, Stefano, *La fotografia artistica in Italia nel 1929*, in "Luci ed ombre", 1929, pp. 7-8.

Bologna, Achille / Tibaldi Chiesa, Maria, *Il sole dipinge*, Milano, Hoepli, 1935.

Borghesi, Giuseppe, *La fotografia pubblicitaria*, in "Pagine fotografiche", n. 3, ottobre 1934, pp. 41-43.

Borghi, Giuseppe, *La fotografia pubblicitaria*, in “Pagine fotografiche”, n. 1, febbraio 1935, pp. 5-7 [*Borghi 1935].

Borghi, Giuseppe, *La fotografia pubblicitaria*, in “Pagine fotografiche”, n. 3, giugno 1935, pp. 62-63.

Bottazzi, Luigi, *La Mostra della Rivoluzione fascista*, in “La Lettura”, n. 12, dicembre 1932, pp. 1058-1065.

Bragaglia, Anton Giulio, *Fotodinamismo futurista*, Roma, Nalato, 1913 ca.

Bragaglia, Anton Giulio, *Fotodinamica, cronofotografia e cinema*, in “Comoedia”, n. 6, giugno-luglio 1929, pp. 25-26 [*Bragaglia 1929].

Bragaglia, Anton Giulio, *La fotografia in movimento*, in “L’Italia letteraria”, n. 26, 30 giugno 1934, p. 4.

Bragaglia, Anton Giulio, *Fotodinamismo e aerodinamica*, in “L’Ala d’Italia”, n. 7, luglio 1935, pp. 26-32.

Bragaglia, Arturo, *La fotografia futurista*, in “Futurismo”, n. 7, ottobre 1932, p. 6.

Brandt, Bill, *Londres de nuit*, Paris, Art et Métiers graphiques, 1938.

Brassaï, *Paris de nuit*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1933.

Brezzo Guido Lorenzo, “*Luci ed Ombre 1929*”, in “Il Corriere fotografico”, n. 11, novembre 1929, pp. 777-780.

Brezzo, Guido Lorenzo, “*Luci ed ombre 1930*”, in “Il Corriere fotografico”, n. 11, novembre 1930, pp. 774, 777-778.

Brezzo, Guido Lorenzo, *Commento*, in “Luci ed ombre”, 1931, pp. 9-15.

Brezzo, Guido Lorenzo, *La messe del 1934*, in “Luci ed ombre”, 1934, pp. IX-XVI.

Bricarelli, Stefano?, *La più moderna stazione italiana di sports invernali*, in “Motor Italia”, n. 12, dicembre 1932, pp. 48-50.

c.s. [autore non identificato], «*Deutscher Kamera Almanach 1925*», in “Il Corriere fotografico”, n. 12, dicembre 1925, p. 186.

C. S., [autore non identificato, Claude De Santeul?] *L’album sur Marseille de Mme Germaine Krull*, in “Photo Illustrations”, n. 11, 1935, pp. 21-22.

C. S. [Claude De Santeul?], *L’édition. Paris vu par André Kertesz*, in “Photo-Illustrations”, n. 9, 1935, p. 7.

Charles, H. [Henry] Caffin, *The Exhibition at Buffalo*, in “Camera Work”, n. 33, 1911, pp. 21-23.

- Caimi, Nino, *A proposito di fotografia pubblicitaria*, n. 6, giugno 1934, pp. 329-335.
- Caimi, Nino, *Il cartello pubblicitario*, n. 6, giugno 1938, pp. 233-236 (e apparato illustrativo).
- Calzini, Raffaele (a cura di), *Ventennio 1914-1934*, supplemento al fascicolo di "Domus" n. 72, dicembre 1933, Milano, Editoriale Domus, 1933.
- Calzini, Raffaele (a cura di), *La bella italiana. Da Botticelli a Tiepolo*, Milano, Editoriale Domus, 1935.
- Cappuccini, Giulio (a cura di), *Vocabolario della lingua italiana*, 9° ristampa riveduta, Torino, G. B. Paravia e C., 1935.
- Carrieri, Raffaele, *Munari: illusionista degli spazi*, in "Natura", nn. 11-12, novembre-dicembre 1932, pp. 67-71.
- Carrieri, Raffaele (a cura di), *Fantasia degli italiani*, Milano, Editoriale Domus, 1939.
- Cassinis, G., *Fotografie aeree e topografia*, in "L'Ala d'Italia", n. 6, giugno 1932, pp. 42-48.
- Catalogo della prima mostra del Novecento italiano* (Milano, Palazzo della Permanente, 1926), Milano, Arti grafiche Enrico Gualdoni, 1926.
- Cenzato, Giovanni, *Appuntamenti in crociera*, in "La Lettura", n. 8, agosto 1934, pp. 748-752.
- Come la stampa fotografica internazionale giudica Luci ed ombre 1929*, in "Il Corriere fotografico", n. 4, aprile 1930, pp. 253-254.
- Coppola, Horatio, *Buenos Aires 1936. Visione fotografica per Horacio Coppola*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1936.
- Coppola, Horatio, *Della fotografia*, in "Campo grafico", n. 3, marzo 1937, pp. 8-11 (con fotografie di Coppola e Stern).
- Coppola, Horatio / Stern, Grete, *Dichiarazione fatta da Grete Stern e O. Coppola in occasione di una loro esposizione a Buenos Aires*, in "Campo grafico", n. 3, marzo 1937, pp. 6-7.
- Costantini, Vincenzo, *Arte e aviazione*, in "L'Ala d'Italia", n. 6-7, giugno-luglio 1934, pp. 61-65.
- Costantini, Vincenzo, *Fotografie pubblicitarie di Secco D'Aragona*, in "La Pubblicità d'Italia", n. 11-12, maggio-giugno 1938, pp. 10-15.
- Croy, Otto, *Fotomontage. Der Weg zu den Grenzen der Fotografie*, Halle, Wilhelm Knapp, 1937.
- Cucchetti, P., *Modernissime applicazioni della fotografia*, in "Sapere", n. 29, marzo 1936, pp. 142-145. Poi in "Rassegna fotografica e cinematografica", n. 7, luglio 1937, pp. 13-16.
- Curry, Manfred, *À Travers Les Nuages*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1932.

- Dainelli, Giotto, *Viaggi himalajani*, in “Sapere”, n. 2, gennaio 1935, pp. 60-62.
- Dainelli, Giotto, *Verso i ghiacciai dell'Himalaja*, in “Sapere”, n. 3, febbraio 1935, pp. 95-97.
- Daniel-Rops, *Cinema, realtà, vita*, in “Intercine”, n. 1, gennaio 1935, pp. 3-7.
- De Albroit, Comirias, *Le nostre illustrazioni*, in “Il Corriere fotografico”, n. 11, novembre 1926, p. 252.
- De Albroit, Comirias, *Le nostre illustrazioni*, in “Il Corriere fotografico”, n. 3, marzo 1931, p. 168.
- De Albroit, Comirias, *Le nostre illustrazioni*, in “Il Corriere fotografico”, n. 10, ottobre 1931, p. 744.
- De Albroit, Comirias, *Le nostre illustrazioni*, in “Il Corriere fotografico”, n. 9, settembre 1932, p. 481.
- [De Albroit, Comirias] C. De A., *Il IV “Salon” Internazionale di Torino*, in “Il Corriere fotografico”, n. 2, febbraio 1933, p. 77.
- De Luca, Umberto, *Il ritratto fotografico in casa, all'aperto ed a luce artificiale*, Milano, A. Vallardi, 1938.
- De Santeul, C. [Claude], *L'art photographique italien*, in “Photo Illustrations”, n. 14, 1935, pp. 51-53.
- De Santeul, Claude, *Les artistes photographes d'aujourd'hui*, in “Photo illustration”, n. 9, 1935, pp. 1-4.
- De Santeul, C. [Claude], *Les grands artistes photographes. E. Steichen*, in “Photo Illustrations”, n. 14, 1935, p. 54-56.
- De Santeul, Claude, *La photographie italienne*, in “Photo Illustration”, n. 22, 1936, pp. 42-44.
- De Santeul, Claude, *Coup d'œil sur l'art photographique italien*, in “Photo Illustration”, n. 22, 1936, pp. 45-47.
- De Santeul, Claude, *Reportage-document*, in “Photo Illustration”, n. 24, 1936, pp. 67-68.
- Dettore, Ugo, *Quartiere Vittoria*, Milano-Verona, Bompiani-Tip. Chiamenti, 1936.
- Dore, Paolo, *Fondamenti di fotogrammetria. Fototopografia da terra e da aerei*, Bologna, Zanichelli, 1938.
- Dupuy, R. L., *La fotografia quale mezzo materiale di pubblicità*, in “Il Corriere fotografico”, n. 4, aprile 1930, pp. 241-244 e n. 5, maggio 1930, pp. 317-320.
- Egone, *Modernità nella pubblicità*, in “Domus”, n. 12, dicembre 1932, p. 754. Anche in “Fotografia”, n. 4, dicembre 1932, s.p. (tavola fuori testo).

Enrie, Giuseppe, *La fotografia contro il suo assoluto*, in *Mostra sperimentale di fotografia futurista*, Torino, Fedetto, 1931, pp. 3-6 [*Enrie 1931].

Enrie, Giuseppe, *La Santa Sindone rivelata dalla fotografia*, Torino, Società editrice internazionale, 1933.

Enrie, Giuseppe, *Io vi insegno la fotografia*, Torino, SEI, 1934.

Erizzo, Pierluigi, *Il "Novecento" in fotografia e cinematografia*, in "Galleria", n. 7, luglio 1935, p. 17-21.

Esposizione dell'aeronautica italiana, catalogo della mostra (Milano, Palazzo dell'Arte, 1934), Milano, Edizioni d'arte Emilio Bestetti, 1934.

Eyermann, Adolf, *Pensieri sul realismo moderno*, in "Note fotografiche Agfa", n. 12, giugno 1930, pp. 355-358.

f. f. [Federico Ferrero?], *Photographie publicitaire*, in "Il Corriere fotografico", n. 9, settembre 1933, p. 481.

Ferrero, Federico, *La moderna fotografia pubblicitaria*, in "Il Corriere fotografico", n. 10, ottobre 1931, pp. 739-740 [*Ferrero 1931].

Ferrero, Federico, *Elogio del piccolo formato*, in "Il Corriere fotografico", n. 11, novembre 1932, pp. 589-590.

Ferrero, Federico, *La fotografia sportiva*, in "Il Corriere fotografico", n. 5, maggio 1933, pp. 258-260.

Ferrero, Federico, *Venedig mit der Leica*, in "Il Corriere fotografico", n. 11, novembre 1933, p. 592.

Ferrero, Federico, *L'importanza delle linee nella composizione del quadro*, in "Il Corriere fotografico", n. 10, ottobre 1934, pp. 537-539.

Ferrero, Federico, *Il ritratto fotografico moderno*, in "Il Corriere fotografico", n. 3, marzo 1935, pp. 63-66.

Ferrero, Federico, *La fotografia pubblicitaria*, in "Il Corriere fotografico", n. 1, gennaio 1936, pp. 3-4.

Ferrigni, Mario, *Fotografia pubblicitaria*, in "Il Risorgimento grafico", n. 2, febbraio 1934, pp. 88-103 [*Ferrigni 1934].

Fidisma [autore non identificato], *Sulla natura morta*, in "Rivista fotografica italiana", n. 4, aprile 1933, pp. 61-62.

Flaherty, Robert, *La funzione del "documentario"*, in "Cinema", n. 22, maggio 1937, pp. 402-404.

- Franchini, Stappo Alex / Vannucci Zauli, Giuseppe, *Introduzione per una estetica fotografica*, Firenze, L. Cionini, 1943.
- Franchini Stappo, Alex / Vannucci Zauli, Giuseppe, *Il bello fotografico*, Firenze, Giannini, 1945.
- Frio Da Pisa, *Ombre sul selciato*, in “La Lettura”, n. 12, dicembre 1933, pp. 1136-1139.
- Fuchs, George, *Ombre sull’asfalto...*, in “Note fotografiche Agfa”, n. 10, aprile 1933, pp. 300-301.
- Gaddi, Cesarino, *La città del “covo”*, in “La Lettura”, n. 4, aprile 1935, pp. 308-311.
- Galimberti, Giulio, *Fotografare l’Italia (A proposito di un concorso)*, in “Pagine fotografiche”, n. 2, giugno 1938, p. 37.
- Gargano, Francesco, *Italiani e stranieri alla Mostra della rivoluzione fascista*, Roma, S.A.I.E., 1935.
- Gobetti, Piero, *Felice Casorati pittore* (a cura di Francesco Poli), Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2018 [ed. orig. 1923].
- Görlich, G. G., *La pubblicità fotografica moderna*, Bolzano, G. G. Görlich, 1932.
- Gottschammel, Josef, *Idee und Form (Jahrbuch)*, Wien, Die Galerie, 1938.
- Gottschammel, Josef, *Idee und Form (Jahrbuch)*, Wien, Die Galerie, 1941.
- Gräff, Werner, *Es kommt der neue Fotograf!*, Berlin, Hermann Reckendorf, 1929.
- Gräff, Werner, *Es kommt der neue Fotograf!*, Köln, König, 1978 [ed. orig. 1929].
- Guaita, Luigi, *La microfotografia applicata all’anatomia patologica oculare*, Pavia, Bizzoni, 1882.
- Guicciardi, Emilio, *Luce di verità e di poesia*, in “Foto annuario italiano A.L.A.”, 1936, s.p.. Anche in “Pagine fotografiche”, n. 1, febbraio 1936, pp. 6-8.
- Guida, Sandro, *Il fotolibro. Guida enciclopedica per principianti ed esperti, dilettanti e professionisti*, con aggiunte a cura di Alfredo Ornano, 3° ed., Milano, Hoeplil 1942.
- Gusberti, Luisa C., *Fotografia ungherese*, in “La casa bella”, n. 2, febbraio 1932, p. 60.
- Halévy, Daniel, *L’accelerazione della storia*, Milano, Oaks, 2019 [ed. orig. francese 1948].
- Hielscher, Kurt, *Italien. Baukunst und Landschaft*, Berlin, E. Wasmuth, 1938 [prima ed. 1925].
- Hisao, Okamoto, *La fotografia dilettantistica in Giappone*, in “Galleria”, n. 2, febbraio 1935, pp. 6-7.

Hitler in Italia. Maggio XVI, a cura del Ministero della cultura popolare-Direzione generale della propaganda, Roma, Società editrice di Novissima, 1938.

Hoppé, Emil O., *Deutsche Arbeit. Bilder vom Wiederaufstieg Deutschlands*, Berlin, Ullstein, 1930.

I dopolavoro aziendali in Italia, Roma, Direz. Gen. Dell'O.N.D. Ufficio Stampa (Novara, Ist. Geogr. De Agostini), 1938.

I Esposizione internazionale di fotografia, ottica, cinematografia. Catalogo ufficiale, catalogo della mostra (Torino, Palazzo del giornale al Valentino, 1923), Torino, Ajani e Canale, 1923.

I Mostra Nazionale di Fotografia Artistica Dalmine, catalogo della mostra (Bergamo, 1939), Bergamo, Officine Grafiche Bolis, 1939.

II Mezinárodní fotografický salon, catalogo della mostra (Praga, 1933), Praga, Svaz Cs. Klubü Fotografü Amatérü, 1933.

III Mezinárodní fotografický salon, Praga, Svaz Cs. Klubü Fotografü Amatérü, 1935.

Il Campista [autore non identificato], *Sfogliando un libro*, in "Campo grafico", n. 1, gennaio 1937, pp. 6-7.

Il Cronista [autore non identificato], *La II Mostra Fotografica Internazionale alla Fiera di Milano*, in "Il Corriere fotografico", n. 5, maggio 1932, pp. 247-248.

Il fascio primogenito, Milano, Officine grafiche Esperia, 1938.

Italia imperiale, numero speciale de "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", Milano, Stabilimento Arti Grafiche Alfieri & Lacroix, 1937.

Italia. Visioni fotografiche delle sue bellezze artistiche e naturali, vol. I., Milano. *Sessanta incisioni da fotografie di Fernando Pasta*, Milano, Casa editrice "Fotografie Artistiche d'Italia", 1926.

VI Mostra biennale internazionale di fotografia artistica, catalogo della mostra (Torino, Circolo degli Artisti, 1939), Torino, Stamperia artistica nazionale, 1939

IX Mostra sociale di fotografia, catalogo della mostra (Torino, Salone de La Stampa, gennaio 1939), a cura del Dopolavoro FIAT di Torino, Firenze, Tip. V. Bona, 1938.

Jelo C., *Le città e la fotografia*, in "Rivista fotografica italiana", n. 9, settembre 1935, pp. 161-163.

Karfeld, Kurt Peter, *Meine Leica und ich*, Berlin, Photokino, 1937.

Karfeld, Kurt Peter, *Leica in aller welt*, München, Knorr & Hirth, 1938.

Kästner, Wilhem, *L'ora presente nella fotografia*, in "Il Corriere fotografico", n. 10, ottobre 1929, pp. 708-711.

Kertész, André, *Paris vu par André Kertész* (con prefazione di Pierre Mac Orlan), Paris, Editions d'Histoire et d'Art, 1934.

Krull, Germaine, *Marseille*, Paris, Éditions d'Histoire et d'Art, 1935.

Kühn, Heinrich, *Klarheit!*, in "Das Deutsche Lichtbild", 1937, pp. 11-18 [ed. orig. 1936].

L. P. [autore non identificato], *Il V Salone internazionale di fotografia a Torino*, in "Natura", n. 7-8, luglio-agosto 1937, s.p.

L'arte della fotografia alla terza Mostra internazionale delle arti decorative, Milano, Stab. A. Rizzoli & C., 1927.

L'Italia fascista in cammino, Roma, Istituto nazionale LUCE, 1932.

La Direzione [Carlo Baravalle / Achille Bologna / Stefano Bricarelli], *Per cominciare*, in "Il Corriere fotografico", n. 1, gennaio 1924, pp. 1-2.

La quinta Triennale di Milano, numero speciale de "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", agosto 1933, Milano, Alfieri & Lacroix.

Longanesi, Leo, *L'occhio di vetro*, in "L'Italiano", nn. 17-18, gennaio-febbraio 1933, pp. 35-45 [*Longanesi 1933].

Longanesi, Leo, *Occhio di vetro*, in "L'Italiano", nn. 34-35, ottobre-novembre 1935, pp. 197-201.

Longanesi, Leo, *Sorprendere la realtà*, in "Cinema", n. 7, ottobre 1936, pp. 257-260 [*Longanesi 1936].

Luz, W. A., *Natura morta realistica*, in "Note fotografiche Agfa", n. 2, agosto 1930, pp. 51-52.

M. W. [autore non identificato], *La strada e il fotografo*, in "Rassegna fotografica e cinematografica", n. 1, gennaio 1939, pp. 18-19.

Mac Orlan, Pierre (a cura di), *Germaine Krull*, Paris, Gallimard, 1931.

Maggini, Renzo, *Foto-pubblicità*, in "Galleria", n. 6, dicembre 1933, pp. 10-11 [*Maggini 1933].

Maraini, Fosco, *La fotografia è una forma d'arte*, in "Il Progresso fotografico", n. 7, luglio 1935, pp. 424-441.

Margadonna, Ettore M., *Cinema ieri e oggi*, Milano, Editoriale Domus, 1932.

Mariano, *La fotografia in città*, in "Rivista fotografica italiana", n. 10, ottobre 1927, pp. 154-156.

Marinetti Filippo Tommaso / Munari Bruno, *Il poema del vestito di latte. Parole in libertà futuriste*, Milano, Tip. Esperia, 1937.

Marinetti, Filippo Tommaso / Tato, *La fotografia futurista. Manifesto*, in “Il Futurismo. Rivista sintetica illustrata”, n. 22, gennaio 1931 [1930] [*Marinetti-Tato 1931(1930)].

Mazzucchelli, A. M. [Anna Maria], *Stile di una mostra*, in “Casabella”, n. 8, agosto 1934, pp. 6-9.

Mezzo, Ivo, *Arte fotografica e modernismo*, in “Il Progresso fotografico”, n. 4, aprile 1936, pp. 159-161.

Mezzo, Ivo, *Analisi fotografica*, in “Pagine fotografiche”, n. 3, settembre 1937, pp. 41-42.

Migliardi, Edoardo, *Le infatuazioni “novecentiste”*, in “Pagine fotografiche”, n. 4, agosto 1935, pp. 81-83.

Modiano, Guido, *Fotografia-Tipografia*, in “Tipografia”, n. 1, novembre-dicembre 1931, p. 8 [*Modiano 1931].

Modiano, Guido, *Fotografia 1931*, in “L’Industria della stampa”, nn. 9-10, settembre-ottobre 1931, pp. 310-319; “Campo grafico”, n. 12, dicembre 1934, pp. 276-277 [*Modiano 1931-1934].

Moholy-Nagy, László, *Malerei Photographie Film*, München, Langen, 1925.

Moholy-Nagy, László, *Pittura Fotografia Film* (a cura di Antonio Somaini), Torino, Einaudi, 2010 [ed. orig. tedesca 1925].

Moholy-Nagy, László, *Pittura Fotografia Film* (a cura di Antonello Negri), Milano, Scalpendi, 2008 [ed. orig. tedesca 1925].

Moholy-Nagy, László, *Die beispiellose fotografie*, in “Das Deutsche lichtbild”, 1927, pp. X-XI.

Moholy-Nagy, László, *The New Vision. From material to architecture*, New York, Brewer-Warren & Putnam, 1930? (post 1928).

Moholy-Nagy, László, *L. Moholy-Nagy. 60 Fotos*, “Fototek”, Berlin, Klinkhardt & Biermann, 1930.

Moholy-Nagy, László, *Il problema della cinematografia moderna: emanciparsi dalla pittura*, in “Rivista internazionale del cinema educatore”, n. 12, dicembre 1930, pp. 1411-1417.

Moholy-Nagy, László, *Su l’avvenire della fotografia*, in “Note fotografiche Agfa”, n. 2, agosto 1932, pp. 58-60.

Mollino, Carlo, *Ritratti ambientati di Carlo Mollino*, Milano, Tip. Esperia, 1945.

Monte, Hilda, *Il bello fotografico (Le infatuazioni “novecentiste”)*, in “Pagine fotografiche”, n. 5, ottobre 1935, p. 103.

Morandi, Luigi / Cucchetti, P., *La fotografia. Nozioni e consigli*, Milano, Corticelli, 1934.

Mostra della fotografia. V Triennale di Milano. Regolamento, pieghevole, Milano, Triennale di Milano, 1933.

Mostra della rivoluzione fascista. I decennale della marcia su Roma, guida storica a cura di Dino Alfieri e Luigi Freddi, Roma, Partito Nazionale Fascista, 1933.

Mostra fotografica futurista (ceramiche), catalogo della mostra a cura del Movimento futurista (Trieste, esposizione permanente del Sindacato belle arti, 1932), Trieste, Tip. P.N.F., 1932.

Mostra nazionale fotografica OND, catalogo della mostra a cura del Dopolavoro Provinciale Fiorentino (Firenze, R. Galleria dell'Accademia, giugno 1936), Firenze, Classica, 1936.

Mostra nazionale USIAF, catalogo della mostra a cura del Circolo Fotografico Milanese (Milano, Fiera Campionaria, 1939), Milano, E. Calamandrei, 1939.

Mostra sperimentale di fotografia futurista, Torino, Fedetto, 1931.

Movilia, Luigi, *La fotografia e l'attuale movimento culturale dei giovani*, in "Galleria", n. 1, gennaio 1933, pp. 10-11.

Mumford, Lewis, *Tecnica e cultura. Storia della macchina e dei suoi effetti sull'uomo*, Milano, Net, 2005 [ed. orig. americana 1934].

Munari, Bruno, *Che cosa sono i fotogrammi e come si fanno*, in "La Lettura", n. 4, aprile 1937, pp. 352-355 [*Munari 1937].

Mussolini, Benito, *Il Discorso di Mussolini* [per] *La Mostra del "Novecento Italiano" inaugurata a Milano...*, in "Il Popolo d'Italia", n. 40, 16 febbraio 1926, p. 3.

Namias, Rodolfo, *Il ritratto fotografico. Arte, tecnica, modelli*, Milano, Il Progresso fotografico, 1934.

Niccolini, A., *L'agata*, in "Natura", nn. 11-12, novembre-dicembre 1934, pp. 35-38.

Observer [autore non identificato], *La Mostra internazionale di fotografia alla V° Triennale di Milano*, in "Il Progresso fotografico", n. 7, luglio 1933, pp. 223-224.

Observer [autore non identificato], *La "Sezione fotografica italiana" alla Mostra della V° Triennale*, in "Il Progresso fotografico", n. 8, agosto 1933, pp. 253-255.

Ornano, A. [Alfredo], *Fotografie con la luce artificiale*, in "Note fotografiche Agfa", n. 5, novembre 1936, pp. 99-106.

Ornano, Alfredo, [Editoriale], in "La Fotografia Leica", n. 1, giugno 1937, s.p.

Ornano, Alfredo, *La nuova fotografia a colori*, in "La Fotografia Leica", n. 4, maggio 1938, pp. 55-59.

Ornano, Alfredo, *A proposito della fotografia a colori*, in "La Fotografia Leica", n. 8, giugno 1939, pp. 121-122.

Ornato, Alfredo, *Tecnica di ripresa e riproduzione nella fotografia a colori*, in Ermanno Federico Scopinich / Alfredo Ornato / Albe Steiner (a cura di), *Fotografia. Prima rassegna della attività fotografica in Italia*, Milano, Gruppo Editoriale Domus, 1943, pp. 93-100.

Otto fotografi italiani d'oggi, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1942.

[Pagano Pogatschnig, Giuseppe], G. P. P., *La mostra azzurra*, in "Casabella", n. 8, agosto 1934, pp. 4-5.

Pagano, Giuseppe, *Il duce alla sesta Triennale*, in "Domus", n. 11, novembre 1936, p. 53.

Pagano, Giuseppe, *Un cacciatore d'immagini*, in "Cinema", n. 60, dicembre 1938, pp. 401-403 [*Pagano 1938].

Pagano, Giuseppe, *Sassi*, "Immagini", vol. 1, Milano-Roma, Panorama, 1939.

Pagano, Giuseppe, *Una porta*, "Immagini", vol. 2, Milano-Roma, Panorama, 1939.

Pagano, Giuseppe / Daniel, Guarniero, *Architettura rurale italiana*, "Quaderni della Triennale", Milano, Hoepli, 1936.

Paladini, Vinicio, *Fotomontage*, in "La Fiera letteraria", n. 45, novembre 1929, p. 4 [*Paladini 1929].

Panzini, Alfredo / Von Graefe, Axel, *Il nuovo volto d'Italia*, Milano, Mondadori, 1933.

Paolella, Domenico, *Cinema sperimentale*, Napoli, Casa Editrice Moderna, 1937.

Parsi, Publio, *Il fascino di Roma*, Roma, Enzo Pinci, 1937.

Patellani, Federico, *Il giornalista nuova formula*, in Ermanno Federico Scopinich / Alfredo Ornato / Albe Steiner (a cura di), *Fotografia. Prima rassegna della attività fotografica in Italia*, Milano, Gruppo Editoriale Domus, 1943, pp. 125 e ss.

Pavan, Pietro, *Il pensiero di Mussolini nelle opere di Mussolini*, Treviso, Trevigiana, 1936.

Pavia, Ugo, *Un libro nuovo*, in "Pagine fotografiche", n. 5, novembre 1936, p. 69.

Pavolini, Alessandro / Ponti, Gio (a cura di), *Le arti in Italia*, vol. I, Milano, Editoriale Domus, 1938.

Pécsi, József, *Photo und Publizität*, Berlin, Josef Singer A.G., 1930.

Pellegrini, Guido, *La fotografia d'arte*, in "La Lettura", n. 3, marzo 1930, pp. 245-248.

Pellegrini, Guido, *La I Mostra Fotografica Internazionale*, in "Bollettino del Circolo Fotografico Milanese", n. 1, gennaio 1931, pp. 5-6.

Pellegrini, Guido, *Un appello di Guido Pellegrini per la II Mostra Internazionale Fotografica alla Fiera di Milano 1932*, in "Il Progresso fotografico", n. 12, dicembre 1931, pp. 420-423.

Pellegrini, Guido, *La nuova fotografia alla triennale d'arte*, in “Rassegna fotografica e cinematografica”, n. 7, luglio 1932, pp. 14, 17-18 [*Pellegrini 1932].

Pellegrini, Guido, *La mia opinione sulle giurie di selezione*, in “Il Progresso fotografico”, n. 12, dicembre 1932, pp. 406-409.

Pellegrini, Guido, *La Torre di Sestrières*, in “Domus”, n. 1, gennaio 1933, pp. 2-3.

Pellegrini, Guido, *La figura nel paesaggio*, in “Progresso fotografico”, n. 1, gennaio 1933, pp. 6-8.

Pellegrini, Guido, *La nuova fotografia. Per la Mostra Fotografica della V Triennale d'Arti Decorative Milano 1933. Conferenza tenuta il 16 febbraio a Milano da Guido Pellegrini (I parte)*, in “Il Progresso fotografico”, n. 3, marzo 1933, pp. 70-73 [*Pellegrini 1933a].

Pellegrini, Guido, *La nuova fotografia. Per la Mostra Fotografica della V Triennale d'Arti Decorative Milano 1933 (II parte)*, in “Il Progresso fotografico”, n. 4, aprile 1933, pp. 102-106 [*Pellegrini 1933b].

[Pellegrini, Guido], “*Momento*” fotografico, in “Fotografia”, n. 7, giugno 1933, pp. 3-4 [*Pellegrini 1933].

Pellegrini, Guido, senza titolo (*Come si giudica in Europa l'apparecchio di piccolo formato*), in “Galleria”, n. 5, novembre 1933, p. 16.

Pellegrini, Guido, *Tecnica ed arte*, in “Galleria”, n. 3, marzo 1934, pp. 12-13.

Pellegrini, Guido, *Come deve essere giudicato il valore artistico di una fotografia?*, in “Galleria”, n. 7, luglio 1934, pp. 17-18.

Pellegrini, Guido, *L'estetica moderna della fotografia. Riassunto della conf. del rag. G. Pellegrini Presidente del C.F. Milanese, al corso sup. di cultura fot. presso la S.F.S., in “Galleria”, n. 1, gennaio 1935, pp. 14-17 [*Pellegrini 1935a].*

Pellegrini, Guido, *Tendenze moderne della fotografia*, in “Note fotografiche Agfa”, n. 8, febbraio 1935, pp. 227-228 [*Pellegrini 1935b].

Pellegrini, Guido, *Fotografia pubblicitaria*, in “Galleria”, n. 3, marzo 1935, pp. 3-5.

Pellegrini, Guido, *La fotografia e il libro moderno*, in “Il Risorgimento grafico”, n. 11, novembre 1935, pp. 547-557. Poi in “Galleria”, n. 1, gennaio 1936, pp. 3-5 [*Pellegrini 1935-1936].

[Pellegrini, Guido], G. P., *Di giorno in giorno*, in “Bollettino del Circolo Fotografico Milanese”, n. 5, maggio 1936, pp. 5-6 [*Pellegrini 1936].

Pellegrini, Guido, *Le impressioni di una giuria*, in “Note fotografiche Agfa”, n. 7, gennaio 1937, pp. 147-149 [*Pellegrini 1937a].

Pellegrini, Guido, *La fotografia d'oggi*, in “Cinema”, n. 22, maggio 1937, pp. 417-418 [*Pellegrini 1937b].

- Pellegrini, Guido, *Immagini*, in “Cinema”, n. 24, giugno 1937, p. 504.
- Pellegrini, Guido, *A proposito dei colori*, in “Note fotografiche Agfa”, n. 12, giugno 1937, pp. 278-280.
- Pellegrini, Guido, *Mostre internazionali di fotografia*, in “Cinema”, n. 23, giugno 1937, p. 462.
- Pellegrini, Guido, *Fotografi in mostra*, in “Cinema”, n. 25, luglio 1937, p. 24.
- Pellegrini, Guido, *Il V° Salone internazionale di Fotografia a Torino*, in “Il Progresso fotografico”, n. 7, luglio 1937, p. 304.
- Pellegrini, Guido, *La composizione*, in “Cinema”, n. 34, novembre 1937, p. 353.
- Pellegrini, Guido, *La VII mostra sociale del Circolo Fotografico Milanese*, in “Il Risorgimento grafico”, n. 1, gennaio 1938, pp. 16-27.
- Pellegrini, Guido, *Foto d’Ungheria*, in “Cinema”, n. 38, gennaio 1938, p. 61.
- Pellegrini, Guido, *Per una mostra internazionale di fotografia a Venezia*, in “Cinema”, n. 55, ottobre 1938, pp. 231-232 [*Pellegrini 1938].
- [Pellegrini, Guido] G. P., *Urgono fotografi*, in “Bollettino del Circolo Fotografico Milanese”, n. 3, maggio-giugno 1939, pp. 5-7 [*Pellegrini 1939a].
- Pellegrini, Guido, *Ritorno della meraviglia (a proposito dei colori)*, in “Note fotografiche Agfa”, n. 1, luglio 1939, pp. 3-4 [*Pellegrini 1939b].
- Pellegrini, Guido, *Visitate l’Italia*, in “Il Risorgimento grafico”, n. 1, luglio 1939, pp. 56-65.
- Pellice, Donato, *Fotografia, arte di guardare...*, in “Luci ed ombre”, 1932, pp. XIV.
- [Persico, Edoardo], *FIAT Automobili – Via Nizza, 250 – Torino... (The Turin FIAT Works)*, in “Motor Italia”, n. 12, dicembre 1927, pp. 27-30, 64 e ss.
- Persico, Edoardo, *Stile*, in “La Casa bella”, n. 5, maggio 1930, p. 47 [*Persico 1930].
- [Persico, Edoardo], c. g., *Camille Recht: Atget*, in “La Casa bella”, n. 2, febbraio 1931, pp. 50-52.
- [Persico, Edoardo], *Fotografia tedesca*, in “La Casa bella”, n. 3, marzo 1931, p. 48.
- [Persico, Edoardo], *Fotografia tedesca*, in “La Casa bella”, n. 4, aprile 1931, pp. 52-53.
- [Persico, Edoardo], *Occhio e fotografia*, in “La Casa bella”, n. 5, maggio 1931, pp. 57-58 [*Persico 1931]
- [Persico, Edoardo], *Il lavoro tedesco*, in “La Casa bella”, n. 8, agosto 1931, p. 54.
- [Persico, Edoardo], *Gebrauchsgraphik*, in “La Casa bella”, n. 9, settembre 1931, p. 55.

[Persico, Edoardo], *Gebrauchsgraphik: n. 2, 1932*, in “La Casa bella”, n. 3, marzo 1932, p. 50.

Persico, Edoardo?, *L'editore Görlich di Bolzano ha messo fuori...*, in “La Casa bella”, n. 9, settembre 1932, p. 57.

[Persico, Edoardo], *Fotografie di Munkacsi*, in “La Casa bella”, n. 9, settembre 1932, pp. 56-57.

[Persico, Edoardo], *Moholy Nagy, che è stato uno dei fondatori...*, in “La Casa bella”, n. 10, ottobre 1932, p. 63.

Persico, Edoardo (a cura di), *Arte romana*, supplemento al fascicolo di “Domus” n. 96, dicembre 1935, Milano, Editoriale Domus, 1935.

Pestalozzi, Rudolf, *Venedig mit der Leica*, München, F. Bruckmann, 1933.

Pifferi, Emilio, *Mostra della rivoluzione*, in “Casabella”, n. 10, ottobre 1933, pp. 38-41.

Podestà, Attilio, *Le fotografie di Veronesi*, in “Natura”, n. 12, dicembre 1938, s.p.

Pomè, Roberto, *Concezione moderna della pubblicità*, Roma, Federazione Naz. Fascista Dirigenti Aziende Industriali, 1936.

Pomè, Roberto, *Basi e regole moderne di pubblicità*, Milano, Editrice Lealtà, 1937.

Ponti, Gio, *C'è moderno e moderno*, in “Domus”, n. 12, dicembre 1930, p. 19.

Ponti, Gio, *Gli italiani alla Triennale di Milano*, in “Domus”, n. 6, giugno 1931, p. 21.

Ponti, Gio, *Morte e vita della tradizione*, in “Domus”, n. 3, marzo 1932, p. 133 [*Ponti 1932a].

Ponti, Gio, *Discorso sull'arte fotografica*, in “Domus”, n. 5, maggio 1932, pp. 285-288. Prima in “Fotografia”, n. 1, 1932 [*Ponti 1932b].

Ponti, Gio, *Giudicare lo stile moderno*, in “Domus”, n. 5, maggio 1932, p. 247.

Ponti, Gio, *Libri illustrati di fotografie. Un invito agli editori italiani*, in “Domus”, n. 9, settembre 1932, pp. 545-548. Poi in “Fotografia”, n. 3, novembre 1932, s.p. [*Ponti 1932c].

Ponti, Gio, *Una fotografia giapponese*, in “Domus”, n. 12, dicembre 1932, p. 753 [*Ponti 1932d].

Ponti, Gio?, *Programma particolare della Mostra internazionale della fotografia*, in *V Triennale di Milano. Catalogo ufficiale. Edizione d'inaugurazione*, Milano, Ceschina, 1933, pp. 36-37 [*Ponti? 1933].

Ponti, Gio / Sinisgalli Leonardo (a cura di), *Italiani*, Milano, Editoriale Domus, 1937.

Prampolini, Enrico, *Conquiste e strategie della camera oscura*, in “Natura”, n. 3, marzo 1936, s.p. [*Prampolini 1936].

Prima biennale internazionale d'arte fotografica, indetta dalla Comunità nazionale fascista dei fotografi italiani, catalogo della mostra, Roma, E. Pinci, 1932.

Primo "Salon" italiano d'arte fotografica internazionale, catalogo della mostra (Torino, Galleria centrale d'arte, 1925-1926), Torino, Celanza & C., 1925.

Quarto "Salon" internazionale di fotografia artistica fra dilettanti, catalogo della mostra (Torino, Sala del Cinema Palazzo, 1933), Torino, Società Industriale Grafica Fedetto e C., 1933.

Quinto Salone internazionale di fotografia artistica fra dilettanti, catalogo della mostra (Torino, Circolo degli artisti, 1937), Torino, Ajani & Canale, 1937.

R. G. [autore non identificato], *Viaggio fotografico per l'Italia*, in "Domus", n. 11, novembre 1938, p. XXX.

Randone, E., *La luce artificiale e la fotografia*, in "Natura", n. 10, ottobre 1931, pp. 33-35.

Recht, Camille (a cura di), *Atget. Lichtbilder*, Paris-Leipzig, H. Jonquières, 1930.

Redazionale, *Il Gruppo piemontese per la fotografia artistica nell'anno 1923-1924*, in "Luci ed ombre", 1924, pp. 21-22.

Redazionale, *Questa pubblicazione vuole costituire*, in "Luci ed ombre", 1924, s.p.

Redazionale, *I° Concorso trimestrale 1926 del "Corriere fotografico": "Natura morta"*, in "Il Corriere fotografico", n. 4, aprile 1926, p. 85.

Redazionale, *Il nuovo apparecchio "Leica" per fotografie continue*, in "Il Progresso fotografico", n. 9, settembre 1927, pp. 294-297.

Redazionale, «*Das Deutsche Lichtbild*». *Annuario del 1927 della fotografia tedesca*, in "Il Corriere fotografico", n. 11, novembre 1927, p. 209.

Redazionale, *Elementi emotivi di vita*, in "Rivista internazionale del cinema educatore", n. 3, marzo 1930, pp. 303-309.

Redazionale, *Luci ed Ombre for 1929: Annual of Artistic Italian Photography...*, in "The Camera", n. 3, March 1930, p. 191-192.

Redazionale, *Riviste e periodici* [recensione a "Das Neue Frankfurt"], in "Natura", n. 8, agosto 1930, p. 79.

Redazionale, *Segnaliamo ai nostri lettori la rassegna moderna...*, in "Natura", n. 9, settembre 1930, p. 86.

Redazionale, [*Photo und Publizität*], in "Natura", n. 10, ottobre 1930, p. 87.

Redazionale, *La città che si rinnova*, in "La Casa bella", n. 12, dicembre 1930, pp. 15-18.

Redazionale, [*Die Pflanze als Lebewesen* di Fuhrmann], in “Natura”, n. 4, aprile 1931, p. 79.

Redazionale, “*Nature morte*”. *L'esito del I° Concorso trimestrale 1931 del “Corriere Fotografico”*, in “Il Corriere fotografico”, n. 4, aprile 1931, p. 228.

Redazionale, *E. Atget – Lichtbilder*, in “Domus”, n. 4, aprile 1931, pp. 62-63.

Redazionale, “*Per le vie della città*”. *L'esito del 2° Concorso trimestrale 1931 del “Corriere fotografico”*, in “Il Corriere fotografico”, n. 7, luglio 1931, p. 441.

Redazionale, *Per l'Italia e per la modernità*, in “Domus”, n. 8, agosto 1931, p. 13.

Redazionale, *Gli Editori inglesi di The Studio...* [recensione a “Modern Photography”], in “Natura”, n. 9, settembre 1931, p. 78.

Redazionale, [*Bêtes* di Bourdelle e Roule], in “Natura”, n. 10, ottobre 1931, p. 78.

Redazionale [Philippe Soupault], *La rivista «Art et Metiers Graphiques»...*, in “La Casa bella”, n. 10, ottobre 1931, pp. 58-59.

Redazionale [Edoardo Persico?], *Fotografia tedesca* [sull'annuario “Das Deutsche lichtbild” 1932], in “La Casa bella”, n. 1, gennaio 1932, pp. 60-61.

Redazionale, *Album della Fotografia Cecoslovacca pel 1932*, in “Il Progresso fotografico”, n. 4, aprile 1932, p. 140.

Redazionale, *Photographie*, in “Domus”, n. 4, aprile 1932, p. 199.

Redazionale, “*Ritratto in casa e all'aperto*”. *L'esito del I° Concorso trimestrale 1932 del “Corriere fotografico”*, in “Il Corriere fotografico”, n. 4, aprile 1932, p. 201.

Redazionale, *La II Mostra fotografica internazionale della Fiera di Milano*, in “Bollettino del Circolo Fotografico Milanese”, n. 5, maggio 1932, pp. 5-8.

Redazionale, *La II° Mostra Fotografica Internazionale della Fiera di Milano*, in “Il Progresso fotografico”, n. 5, maggio 1932, pp. 170-172.

Redazionale, *L'Associazione Fotografica Ligure ci ha comunicato...*, in “Il Corriere fotografico”, n. 5, maggio 1932, pp. 270, 272.

Redazionale [Guido Pellegrini?], *Una mostra giapponese al C.F.M.*, in “Bollettino del Circolo Fotografico Milanese”, n. 6, giugno 1932, pp. 5-6.

Redazionale [Gio Ponti?], *Fotografia*, in “Domus”, n. 6, giugno 1932, p. 361 [*Redazionale (Gio Ponti?) 1932].

Redazionale, “*Ombre*”. *L'esito del II Concorso trimestrale 1932 del “Corriere fotografico”*, in “Il Corriere fotografico”, n. 7, luglio 1932, p. 359.

Redazionale, *Modern Publicity 1931...*, in “Il Risorgimento grafico”, n. 9, settembre 1932, p. 521.

Redazionale, *Cinema ieri e oggi*, in “Il Corriere fotografico”, n. 11, novembre 1932, p. 594.

Redazionale, *La V Triennale d'Arti Decorative di Milano...*, in “Fotografia”, n. 3, novembre 1932, s.p.

Redazionale, *La Fotografia applicata alla pubblicità e propaganda*, in “Il Progresso fotografico”, n. 11, novembre 1932, pp. 382, 384.

Redazionale, *Alberi neve sole sport*, in “Domus”, n. 11, novembre 1932, p. 677. Poi in “Fotografia”, n. 4, dicembre 1932, s.p.

Redazionale, *In preparazione: “Paris la nuit”* [inserzione], in “Natura”, nn. 11-12, novembre-dicembre 1932, p. 2.

Redazionale, *“Ritratto”. L'esito del IV Concorso trimestrale 1935 del “Corriere fotografico”*, in “Il Corriere fotografico”, n. 12, dicembre 1932, p. 344.

Redazionale, *L'Unione delle Società Cecoslovacche dei Dilettanti Fotografi a Praga...*, in “Il Corriere fotografico”, n. 1, gennaio 1933, p. 47.

Redazionale?, *Il Rex palazzo galleggiante*, in “Natura”, n. 2, febbraio 1933, pp. 19-34.

Redazionale, *Espressioni fotografiche. Mare, reti, pesci, uccelli*, in “Domus”, n. 2, febbraio 1933, pp. 72-73.

Redazionale (a cura di Guido Pellegrini), *10 fotografie nuovissime di Guido Pellegrini*, in “Fotografia”, n. 6, aprile 1933, pp. 4-12.

Redazionale, *Das Österreichische Lichtbild 1933*, in “Rivista fotografica italiana”, n. 4, aprile 1933, p. 79.

Redazionale?, *Crociere estive*, in “Natura”, n. 5, maggio 1933, pp. 37-44.

Redazionale, *La mostra fotografica alla Triennale di Milano*, in “Rassegna fotografica e cinematografica”, n. 6, giugno 1933, pp. 25-26.

Redazionale, *“Nature morte”*, in “Fotografia”, n. 7, giugno 1933, p. 5.

Redazionale, *“Fotografie dall'alto”. L'esito del II Concorso trimestrale 1933 del “Corriere fotografico”*, in “Il Corriere fotografico”, n. 7, luglio 1933, p. 369.

Redazionale, *La mostra fotografica alla V° Triennale di Milano*, in “Fotografia”, n. 8, agosto 1933, p. 2, 10-11.

Redazionale, *Photographs by Martin Munkácsi*, in “The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art”, vol. 106, July-December 1933, pp. 216-218.

Redazionale, *La fotografia artistica in Italia nel 1933*, in “Luci ed ombre”, 1933, pp. VII-VIII.

- Redazionale, *Ceskoslovenska fotografie 1933*, in “Il Corriere fotografico”, n. 3, marzo 1934, p. 145.
- Redazionale, «*Modern Publicity 1933-1934*», in “Il Risorgimento grafico”, n. 4, aprile 1934, p. 235.
- Redazionale, *La fotografia al Giappone*, in “Il Progresso fotografico”, n. 8, agosto 1934, pp. 258-259.
- Redazionale, *Come si fotografa oggi*, in “Il Corriere fotografico”, n. 8, agosto 1934, p. 424. Prima in “Natura”, n. 7-8, luglio-agosto 1934, p. 71.
- Redazionale, *Un concorso fotografico propagandistico*, in “Il Progresso fotografico”, n. 8, agosto 1934, p. 258.
- Redazionale, *Corso superiore di cultura fotografica alla Soc. Fotografica Subalpina*, in “Galleria”, n. 9, settembre 1934, p. 14.
- Redazionale?, *Il fotografo a dodicimila metri*, in “Natura”, n. 9, settembre 1933, pp. 29 e ss.
- Redazionale, *Le più importanti associazioni fotografiche del mondo*, in “Pagine fotografiche”, n. 3, ottobre 1934, p. 57.
- Redazionale, *Bando del Concorso per il Cartellone Pubblicitario della Ditta A. Viassone di Torino*, in “Galleria”, n. 12, dicembre 1934, p. 9.
- Redazionale, *Fotografia e tipografia*, in “Campo grafico”, n. 12, dicembre 1934, p. 269.
- Redazionale, *La fotografia artistica in Italia nel 1934*, in “Luci ed Ombre”, 1934, pp. VII-VIII.
- Redazionale, *Ceskoslovenskà fotografie 1935*, in “Il Corriere fotografico”, n. 1, gennaio 1935, p. 16.
- Redazionale, *Fotografia sportiva*, in “Galleria”, n. 2, febbraio 1935, p. 13.
- Redazionale, “*Fotografie di neve e di sports invernali*”. *L'esito del I Concorso trimestrale 1935 del “Corriere Fotografico”*, in “Il Corriere fotografico”, n. 4, aprile 1935, p. 100.
- Redazionale, *La nota casa editrice “The Studio” di Londra...*, in “Natura”, n. 5, maggio 1935, p. 76.
- Redazionale, *Das Deutsche Lichtbild 1935*, in “Il Corriere fotografico”, n. 5, maggio 1935, p. 135.
- Redazionale, *Carpe selezionate*, in “Natura”, n. 6, giugno 1935, pp. 68-70.
- Redazionale, *Photo-Illustrations n. 12 e n. 13*, in “Il Corriere fotografico”, n. 8, agosto 1935, p. 226.
- Redazionale, “*Il sole dipinge*”, in “Il Corriere fotografico”, n. 12, dicembre 1935, p. 341.

- Redazionale, *La Fiat alla Mostra del cartellone e della grafica pubblicitaria*, in “Motor Italia”, n. 1, gennaio 1936, pp. 23-28.
- Redazionale, *Un grande concorso fotografico al Sestriere*, in “Pagine fotografiche”, n. 1, febbraio 1936, pp. 16-17.
- Redazionale, [Senza titolo], commento a Bruno Di Marcantonio, *L'arte nuova e la fotografia*, in “Il Progresso fotografico”, n. 2, febbraio 1936, p. 66.
- Redazionale, *La mostra dell'Agfa alla XVII Fiera di Milano*, in “La rivista Agfa del negoziante”, n. 2, giugno 1936, pp. 24-25.
- Redazionale, *Costituzione dell'Unione fra le associazioni fotografiche italiane*, in “Galleria”, n. 7, luglio 1936, p. 13.
- Redazionale, *Nuova “Unione tra le Società Fotografiche Italiane”*, in “Il Corriere fotografico”, n. 7, luglio 1936, pp. 179-180.
- Redazionale, *Libri nuovi* [sull'edizione francese del volume di Paul Wolff *Meine Erfahrungen Mit Der Leica*], in “Note fotografiche Agfa”, n. 2, agosto 1936, pp. 42-43.
- Redazionale, *Le gloriose tappe di 107 fotografie*, in “Pagine fotografiche”, n. 4, ottobre 1936, p. 64.
- Redazionale, *Ad Lucis Artem 1932-1936*, in “Foto annuario italiano A.L.A.”, 1936, s.p.
- Redazionale, *6 fra 100 istantanee*, in “Sapere”, n. 49, gennaio 1937, pp. 20-21.
- Redazionale, *Photo-Illustrations*, in “Il Corriere fotografico”, n. 7, luglio 1937, p. 177.
- Redazionale, *Fotomontage*, in “Il Corriere fotografico”, n. 2, febbraio 1938, p. 48.
- Redazionale, *Fotomontage*, in “Il Progresso fotografico”, n. 2, febbraio 1938, pp. 75-76.
- Redazionale, *Per una Internazionale Fotografica a Venezia*, in “Domus”, n. 11, novembre 1938, p. XXII.
- Redazionale, *Fotografie pubblicitarie di Mauro Camuzzi*, in “La Pubblicità d'Italia”, n. 19-20, gennaio-febbraio 1939, pp. 8-15.
- Reise nach Italien*, Milano, Pizzi & Pizio, 1938.
- Relator / A. E., *La fotografia italiana alla Mostra della Triennale Milanese*, in “Rassegna fotografica e cinematografica”, n. 8, agosto 1933, pp. 14, 17-18.
- Renger-Patzsch, Albert, *Pflanzenaufnahmen*, in “Deutscher Kamera Almanach”, n. 14, 1923, pp. 49-53.
- Renger-Patzsch, Albert / Fuhrmann, Ernst, *Die Welt der Pflanze. Bd. 2, Crassula*, Berlin, Auriga-Verlag, 1924.

- Renger-Patzsch, Albert, *Photographische Studien im Pflanzenreich*, in “Deutscher Kamera Almanach”, n. 17, 1926, pp. 137-141.
- Renger-Patzsch, Albert, *Die Halligen*, Berlin-Leipzig, Albertus-Carl Fr. Fleischer, 1927.
- Renger-Patzsch, Albert, *Lübeck*, Berlin, E. Wasmuth, 1928.
- Renger-Patzsch, Albert, *Die Welt ist Schön*, München, Einhorn, 1928.
- Renger-Patzsch, Albert, *Photography and Art*, in Christopher Phillips (a cura di), *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, New York, The Metropolitan Museum of Art-Aperture, 1989, pp. 142-144 [pubblicaz. orig. 1929?].
- Riefenstahl, Leni, *Schönheit im olympischen Kampf*, Berlin, Deutschen Verlag, 1937.
- Roh, Franz, *Post-espressionismo. Realismo magico. Problemi della nuova pittura europea*, Napoli, Liguori, 2007 [ed. orig. tedesca 1925].
- Roh, Franz, *Foto-auge* (a cura di Sara Cecchini), Napoli, Liguori, 2007 [ed. orig. 1929].
- Roh, Franz, *Moholy-Nagy and New Photography*, in László Moholy-Nagy, *L. Moholy-Nagy. 60 Fotos*, “Fototek”, Berlin, Klinkhardt & Biermann, 1930, pp. 6-8.
- Roh, Franz / Tschichold, Jan, *Foto-auge*, Stuttgart, Akademischer Verlag 1929.
- Rossi, Alberto, *Fotografia come arte*, in “Luci ed ombre”, 1933, pp. IX-XVIII.
- Rossi, Alberto, *Le nostre illustrazioni*, in “Il Corriere fotografico”, n. 5, maggio 1934, p. 256.
- Rossi, Alberto, *Come si fotografa oggi*, in “Rivista fotografica italiana”, n. 1, gennaio 1935, pp. 18-19.
- Rossi, Attilio, *Fotografia e tipografia*, in “Campo grafico”, n. 3, marzo 1937, pp. 12-13.
- Roster, Giorgio, *Manuale di fotomicrografia. Apparecchi e modo di operare*, Firenze, Loescher & Seeber, 1892.
- Rüedi, Erberto, *Come si lavora con la Leica*, Milano, Stucchi, 1934.
- Rüedi, Erberto, *La fotografia e la Leica*, Milano, Stucchi, 1938.
- s.b. [autore non identificato], *Das Deutsche lichtbild*, in “Il Corriere fotografico”, n. 11, novembre 1929, p. 785.
- Sarfatti, Margherita, *La Mostra della Rivoluzione*, in “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, n. 11, novembre 1932, pp. 39-53 (con fotografie di Stefano Bricarelli).
- Sartoris, Alberto, *Le ragioni dell’architettura detta “razionale”*, in “Domus”, n. 8, agosto 1930, pp. 35, 70.

Schmidt, C. W., *Intorno al mondo nel 1932. Impressioni fotografiche*, in “Note fotografiche Agfa”, ottobre 1932 - marzo 1933 (sei puntate).

Scopinich, Ermanno Federico / Ornano, Alfredo / Steiner, Albe (a cura di), *Fotografia. Prima rassegna della attività fotografica in Italia*, Milano, Gruppo Editoriale Domus, 1943.

Scortecci, Giuseppe / Bologna, Achille, *Mendicanti d'amore*, Milano, Mondadori, 1934.

Seconda mostra fotografica internazionale Fiera di Milano, Milano, Camillo Perucca, 1932.

Secondo “Salon” italiano d'arte fotografica internazionale, catalogo della mostra (Torino, Palazzo della Società promotrice delle belle arti, 1928), Torino, L. Rattero, 1928, s.p.

Segre, Alfredo, *Le cascate del Niagara*, in “Natura”, n. 1, gennaio 1937, s.p.

Silvestri, Giuseppe, *Invito alla crociera*, in “Natura”, n. 5, maggio 1934, p. 33.

Silvestri, Giuseppe, *Crociere*, in “Natura”, n. 6, giugno 1935, pp. 29-36.

Simmel, Georg, *La cornice del quadro. Un saggio estetico* (1902), in Maddalena Mazzocut-Mis (a cura di), *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 208-217.

Simmel, Georg, *Le metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando 2012 [ed. orig. tedesca 1903].

Sironi, Mario *et al.*, *Manifesto della pittura murale*, in “Colonna”, n. 12, dicembre 1933, pp. 10-11.

Steiner, Albert, *Schnee Winter Sonne*, Erlenbach-Zürich, Rotapfel, 1930.

Steinorth, Karl, *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes Film und Foto Stuttgart 1929*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1979 [ed. orig. 1929].

Stieglitz, Alfred, *Simplicity in Composition* (1905), in Richard Whelan (a cura di), *Stieglitz on Photography. His selected essays and notes*, New York, Aperture, 2000, pp. 183-188 (ed. orig. in *The Modern Way in Picture Making*, Rochester, New York, Eastman Kodak Co., pp. 161-164).

Stieglitz, Alfred, *Our Illustrations*, in “Camera Work”, nn. 49-50, June 1917, p. 36.

Tajani, Filippo, *Italia nuova: il popolo che viaggia*, in “La Lettura”, n. 6, giugno 1934, pp. 484-493.

Teige, Karel, *The Tasks of Modern Photography* (1931), in Christopher Phillips (a cura di), *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, New York, The Metropolitan Museum of Art-Aperture, 1989, pp. 312-322.

Terzo “Salon” italiano d'arte fotografica internazionale, Torino, Officine grafiche Sten, 1930.

Tinti, Mario, *Modernità e modernismo*, in “La Casa bella”, n. 9, settembre 1931, pp. 43-44 [*Tinti 1931].

Tinti, Mario, *Antico e moderno*, in “La Casa bella”, n. 2, febbraio 1932, pp. 51-52.

Todeschini, Carlo, *Perché non siete stereoscopisti?*, in “Rivista fotografica italiana”, n. 6, giugno 1932, pp. 104-108, 113.

Tommaseo, Niccolò (a cura di), *Nuovissimo vocabolario della lingua italiana*, vol. 2, Milano, Istituto editoriale moderno, 1938.

Trautz, Friedrich Max, *Le Japon La Corée et Formose. Paysages / Architecture / Vie populaire*, Paris-Berlin, A. Calavas-Atlantis-Verlag, 1931.

Tschichold, Jan, *Photography and Typography* (1928), in Phillips Christopher (a cura di), *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, New York, The Metropolitan Museum of Art-Aperture, 1989, pp. 121-127.

V Triennale di Milano. Catalogo ufficiale, edizione di inaugurazione, Milano, Ceschina, 1933.

V Triennale di Milano. Catalogo ufficiale, 4° edizione, Milano, Ceschina, 1933.

Valéry, Paul, *Mer Marines Marins*, Paris, Firmin-Didot, 1930.

Valli, Federigo / Foschini, Antonino, *Il volo in Italia. Presentimento scienza e pratica nel pensiero nell'arte nella letteratura e nelle cronache dagli antichi tempi ai giorni nostri*, Roma, Editoriale Aeronautica, 1939.

Vender, Federico, *Ritratti femminili di Federico Vender*, Milano, Tip. Esperia, 1945.

Vergani, Orio, *45° all'ombra. Dalla Città del Capo al lago Tanganica*, Milano, Treves, 1935.

Vergani, Orio, *Sotto i cieli d'Africa. Dal Tanganica al Cairo*, Milano, Treves, 1935.

Veronesi, G. [Giulia], *La prima mostra del cartellone e della grafica pubblicitaria a Milano*, in “Campo grafico”, n. 3, marzo 1938, p. 85.

Veronesi, Luigi / Malipiero, Riccardo, *14 variazioni di un tema pittorico. 14 variazioni di un tema musicale*, Milano, Tip. A. Lucini & C., 1939.

Veronesi, Luigi / Pallavera, Battista, *Del fotomontaggio*, in “Campo grafico”, n. 12, dicembre 1934, pp. 278-281 [*Veronesi-Pallavera 1934].

Veronesi, Luigi / Sinisgalli, Leonardo, *Quaderno di geometria*, Milano, Grafa, 1936 (estratto da “Campo grafico”, nn. 9-12, settembre-dicembre 1936).

Viva il Duce, numero speciale de “La Rivista illustrata del Popolo d'Italia”, Milano, Tip. Alfieri e Lacroix, 1939.

Volla, Ferdinando / Porro, Francesco, *Fotografia aerea negli usi civili e militari*, Milano, Hoepli, 1932.

Waldemar George, *Photographie vision du monde*, in “Photographie” (Arts et métiers graphiques), n. 16, 1930, p. 5 e ss.

Warstatt, W., *La natura morta in fotografia*, in “Rivista fotografica italiana”, n. 1, gennaio 1927, pp. 10-14.

Wolff, Paul, *Meine Erfahrungen mit der Leica*, Frankfurt am Main, H. Bechhold, 1933.

Wolff, Paul, *Skikamerad Toni*, Frankfurt am Main, H. Bechhold, 1936.

Wolff, Paul, *Sonne über See und Strand. Ferienfahrten mit der Leica*, Frankfurt am Main, H. Bechhold, 1936.

Wolff, Paul, *Olimpiadi 1936* (con un rapporto sportivo di Bruno Roghi), Milano, Bompiani, 1936.

Wolff, Paul, *Arbeit!*, Berlin-Frankfurt am Main, Volk und Reich Verlag-Bechhold, 1937.

Wolff, Paul, *Kleine Italienfahrt*, Berlin, Specht, 1938.

Woolf, Virginia, *La crociera [The voyage out]*, Roma, Newton Compton, 2012 [ed. orig. inglese 1915].

XX Esposizione sociale d'arte fotografica, catalogo della mostra, Torino, Società Fotografica Subalpina, 1932.

XXI Esposizione sociale d'arte fotografica, catalogo della mostra, Torino, Società Fotografica Subalpina, 1933.

XXIV Esposizione sociale, catalogo della mostra, Torino, Società Fotografica Subalpina, 1936.

XXV Esposizione sociale, catalogo della mostra, Torino, Società Fotografica Subalpina, 1939.

Zanzi, Emilio, *Arte*, in “Luci ed ombre”, 1924, pp. 9-20.

Zanzi, Emilio, *Fotografi di tutto il mondo a Torino*, in “Il Corriere fotografico”, n. 10, ottobre 1928, pp. 643-647.

Zimmermann, Rud[olf], *Animal Photography*, in “Das Deutsche Lichtbild”, 1928-29, s.p.

Zingarelli, Nicola (a cura di), *Vocabolario della lingua italiana.*, 5° edizione, Milano, Bietti, 1935.

Zoli, Alfredo, *Per la V° Triennale di Milano. Mostra della fotografia*, in “Rassegna fotografica e cinematografica”, n. 1, gennaio 1933, pp. 11-12.

Zoli, Alfredo, *La lente e la macchina fotografica* (introduzione di Licoln Cavicchioli, *Alfredo Zoli*), in Mario Gastaldi (a cura di), *Documentario letterario contemporaneo*, Milano, Quaderni di Poesia, 1941, pp. 736-740.

Zumaglino, Vittorio, *Piccolo zoo*, Torino, S.A.N., 1945.

Zumaglino, Vittorio / Bernardi, Marziano, *100 istantanee*, Milano, Hoepli, 1936.

Zumaglino, Vittorio / Bernardi, Marziano, *Il Cervino e la sua storia*, Torino, Edizioni Cervino, 1944.

Ringraziamenti

Un sentito ringraziamento va, prima di tutto, alla mia tutor professoressa Tiziana Serena, per il fondamentale contributo intellettuale dato a questo lavoro e per il costante e fecondo scambio di riflessioni su un tema così complesso della storia della fotografia italiana, sul quale mi è stata data l'opportunità e la fiducia di scrivere.

La consultazione delle riviste è stata svolta in numerose biblioteche italiane ed estere, tra cui la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (che conserva una parte considerevole dei materiali), la Bibliomediateca Mario Gromo di Torino, la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, la Bibliothèque Nationale de France e la Bibliothèque Kandinsky del Centre Pompidou di Parigi, la Biblioteca del Deutsches Museum di Monaco di Baviera e la Universitätsbibliothek della Philipps-Universität di Marburg. Sebbene, talvolta, le disponibilità di accesso in alcune sedi italiane fossero ridotte, ringrazio chi ha agevolato e supportato l'attività di consultazione dei materiali. La ricerca sulle fonti d'archivio, invece, ha riguardato alcuni fondi personali di fotografi conservati nelle sedi istituzionali dell'Archivio fotografico della provincia autonoma di Trento (per il fondo Federico Vender), del CSAC. Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma (per il fondo Bruno Stefani), dell'Archivio fotografico della Fondazione Torino Musei (per il fondo Stefano Bricarelli), della Fototeca del Museo Nazionale del Cinema di Torino (per alcuni materiali del fondo Italo Bertoglio e il fondo Vittorio Zumaglini) e della Fondazione Alinari per la Fotografia (per il fondo Vincenzo Balocchi). Per la disponibilità e l'opportunità concessa di accedere a questi importanti archivi ringrazio, per le rispettive sedi, Katia Malatesta, Paolo Barbaro, Barbara Nepote, Roberta Basano ed Elena Boux. Ringrazio, inoltre, la Fondazione Alinari per avermi consentito l'ingresso in archivio a seguito della prof.ssa Tiziana Serena, incaricata di un sopralluogo al fondo Balocchi.

Un'importante occasione di scambio sul tema dei modernismi, anche per la maturazione di un approccio interdisciplinare su questo oggetto di studi, è stata possibile in occasione del convegno internazionale *The Materiality of Modernisms* (Lisbona, 15-17 dicembre 2022) a cura del CEMS. Centre for European Modernism Studies.

L'idea alla base di questo progetto di tesi non sarebbe nata senza lo scambio prezioso avuto con il prof. Antonello Frongia, che qui tengo a ringraziare. Un doveroso ringraziamento va, inoltre, al collezionista ed esperto di storia della fotografia Ferruccio Malandrini, per la costante generosità nel mettere a disposizione materiali altrimenti inaccessibili o introvabili nelle biblioteche.

Parte seconda. Antologia di testi

1.1. Premessa

Le ragioni storiografiche che hanno portato alla messa a punto di una raccolta sistematica di contributi sull'estetica fotografica in Italia negli anni Venti e Trenta, a costituire una parte integrante (e per certi versi autonoma) di questa ricerca di tesi, sono numerose e vanno tutte ricondotte alla necessità di interrogare le fonti da prospettive differenziate e molteplici. In primo luogo, l'antologia contribuisce ad arricchire un discorso sul tema e sul periodo in esame che non può limitarsi alla sola analisi dei linguaggi visivi alla base della circolazione delle fotografie, ma che deve necessariamente integrare teoria e pratica fotografica come parti di un medesimo contesto, in un'ottica di complementarità. Con questo genere di approccio, nel volume del 1990 dedicato alla rivista torinese "La Fotografia artistica" (1904-1917)¹, fecondo spazio di confronto nel primo ventennio del secolo, Paolo Costantini considera la fotografia come parte di un discorso culturale ben più ampio, che richiede un'interpretazione volta a cogliere, oltre il piano della sua fattualità e insieme a quest'ultimo, i "sottili rapporti di idee"² che essa definisce e articola. Nella medesima direzione, e nell'ambito dei decenni presi in esame per questo lavoro, l'obiettivo è quello di indagare i processi e le operazioni culturali che hanno determinato, soprattutto negli spazi delle riviste, l'istituirsi di un dibattito parateorico intorno alla fotografia in Italia da due prospettive parallele: da un lato nel proporre "un ripensamento dell'immagine fotografica in quanto complesso prodotto intellettuale"³; dall'altro individuando "un più articolato modo di rapportarsi alla cultura contemporanea dell'immagine fotografica", in un contesto stratificato che invita, d'accordo ancora con Costantini, a un "ripensamento della funzione stessa della fotografia all'interno della nostra cultura della rappresentazione"⁴.

I testi che compongono l'antologia, 54 in tutto di 24 autori, sono soprattutto articoli di riviste, ma anche scritti per cataloghi di mostre o libri fotografici, estratti di conferenze e recensioni. La selezione ha tenuto conto del contributo da essi dato al dibattito sullo specifico fotografico, restituendo nel complesso un tessuto articolato di prospettive fondamentale per comprendere e interpretare, insieme all'analisi delle immagini nei contesti di produzione, i processi che qualificano il modernismo fotografico italiano. La scelta si è orientata, nella

¹ Paolo Costantini, *"La fotografia artistica" 1904-1917. Visione italiana e modernità*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

² Ivi, p. 68, riprendendo un'espressione di un articolo de "La Fotografia artistica" pubblicato nel marzo 1908.

³ Ivi, p. 32, in riferimento alle intenzioni di Annibale Cominetti, direttore de "La Fotografia artistica".

⁴ Ivi, p. 46.

maggior parte dei casi, su contributi degli anni Trenta e, comunque, datati non prima del 1929. È a partire dagli ultimi anni Venti, infatti, che in Italia il dibattito sui temi della modernità si organizza con consapevolezza e organicità, dimostrando una “richesse et l’enthousiasme d’un commencement”⁵, come quello a cui Oliver Lugon fa riferimento in merito alla produzione tedesca degli stessi anni, anche in relazione a una più capillare assimilazione dei linguaggi fotografici europei e internazionali.

L’obiettivo della raccolta antologica è quello di ampliare il repertorio critico finora esaminato dalla storiografia, tentando al contempo di restituire in forma più sistematica e meno frammentaria il pensiero di alcuni autori particolarmente attivi sul piano letterario, oltre che su quello propriamente legato alla pratica fotografica: tra i primi Guido Pellegrini e Mario Bellavista, di cui si presentano tutti i 44 *Concetti per fotografi moderni* nell’ordine originario di pubblicazione. Per la mancanza di un’ampia varietà di temi al centro della disamina sul moderno in Italia, e a causa della natura talvolta eccessivamente ripetitiva dei testi, l’antologia è stata organizzata in senso cronologico, selezionando degli autori più prolifici gli scritti maggiormente rappresentativi del loro pensiero. I contributi sono riportati quasi sempre nella loro interezza, indicando eventuali omissioni con le parentesi quadre e i tre puntini di sospensione.

1.2. Strumenti di confronto: il contesto italiano

Nell’ambito storiografico italiano, una selezione di testi sull’estetica fotografica, in tutto diciassette e databili tra la fine dell’Ottocento e la prima metà del Novecento, sono stati pubblicati nella sezione *Per un’estetica della fotografia* compresa nel volume *Cultura fotografica in Italia* (1985), a cura di Italo Zannier e Paolo Costantini, che a oggi si presenta come l’unico repertorio nazionale dedicato, seppur in parte, al periodo tra gli anni Venti e Trenta⁶. La sezione si apre con un testo di Enrico Thovez pubblicato su “L’Arte all’esposizione del 1898” e si chiude con un estratto da *Il messaggio della camera oscura* di

⁵ Oliver Lugon (a cura di), *La photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1997, p. 9.

⁶ Cfr. Italo Zannier / Paolo Costantini (a cura di), *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia (1839-1949)*, Milano, Franco Angeli, 1985, pp. 265-317. Il volume comprende anche altre sezioni che raccolgono diverse tipologie di testi fotografici, per esempio relativi ai primi anni di sperimentazioni, ai manuali di tecnica e alle applicazioni della fotografia.

Carlo Mollino del 1949, comprendendo tra i due estremi cronologici testi di autori fondamentali nel ventennio in esame come Mario Bellavista, Antonio Boggeri e Guido Pellegrini⁷. Nell'introduzione, Italo Zannier fa emergere in filigrana il metodo alla base della scelta dei contributi. Essi sono orientati soprattutto verso la definizione di un dibattito sullo specifico fotografico, su cui il testo di Thovez risulta interrogarsi in anticipo rispetto a un approccio estetico ancora rivolto a "una generica analisi delle capacità «artistiche» della fotografia, sempre in stretto confronto con i moduli pittorici, che sembravano una inalienabile garanzia di creatività"⁸. Nel fare riferimento ad alcuni temi nodali del moderno in fotografia che emergono dall'analisi degli scritti, fra tutti il rapporto con il *medium* cinematografico, lo studioso individua negli anni Trenta il periodo in cui si inizia a usare il linguaggio fotografico "non più soltanto in funzione documentaria, ma nella sua autarchia semantica, affrontando appassionatamente la ricerca di una nuova estetica della fotografia"⁹. Seppur circoscrivendo questa tendenza soprattutto all'ambito dei fotografi-architetti, certamente tra i protagonisti (anche se non gli unici) del rinnovamento dei linguaggi della fotografia italiana nell'ottica della contaminazione – e ai cui metodi Zannier oppone quelli dei pittorialisti, comunque "sempre più isolati"¹⁰ –, l'autore delinea una premessa utile per approcciarsi al tema in esame, suggerendo delle piste interpretative e critiche dei testi, mai però poi veramente sviluppate.

In effetti, la parzialità della selezione rispetto al "panorama amplissimo e in gran parte ancora sommerso della cultura fotografica italiana" viene giustificata da Costantini nell'intervento che introduce l'intero volume, spiegando che "se molti temi non sono stati rappresentati nella scelta del repertorio (ma in parte rintracciabili soffermandosi sulla bibliografia conclusiva), crediamo tuttavia di averne dato una campionatura piuttosto significativa"¹¹. Lo studioso scorge poi la possibilità di uno sviluppo e di un approfondimento

⁷ In particolare, la selezione comprende alcuni dei *Concetti per fotografi moderni* pubblicati da Bellavista su "Galleria" tra il 1934 e il 1936 (*Bellavista 1934-1936), la prima parte del commento di Boggeri all'annuario "Luci ed Ombre" del 1929 (*Boggeri 1929c) e l'articolo di Pellegrini, *Tendenze moderne della fotografia*, pubblicato su "Note fotografiche Agfa" nel 1935 (*Pellegrini 1935b). Fra gli altri autori presenti nella selezione vi sono, per citarne solo alcuni, Edoardo Persico, Lamberto Vitali, Federico Patellani e Giuseppe Vannucci Zauli. L'antologia comprende anche il manifesto della fotografia futurista di Marinetti e Tato (*Marinetti-Tato 1931[1930]) e quello del Gruppo fotografico "La Bussola" di Giuseppe Cavalli (1947).

⁸ I. Z. [Italo Zannier], *Per un'estetica della fotografia*, in Italo Zannier / Paolo Costantini (a cura di), *Cultura fotografica in Italia*, cit., p. 266.

⁹ Ivi, p. 273.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Paolo Costantini, *Lettura fotografica*, in Italo Zannier / Paolo Costantini (a cura di), *Cultura fotografica in Italia*, cit., p. 29. Il ricco *Regesto bibliografico* pubblicato a fine volume, a cura dello stesso Costantini, si

della ricerca, specificando come quella pubblicazione possa “soprattutto servire da stimolo per una nuova lettura di testi e esperienze della storia della fotografia in Italia, piuttosto che offrire una loro sintesi forzatamente conclusiva”¹². Nell’invito a interrogare le fonti all’interno di un sistema di relazioni che possano metterle in luce contenuti e significati, la prospettiva di Costantini si esplicita anche in rapporto ad alcuni assunti della disciplina storica, individuando però, rispetto a essa, alcune questioni peculiari della fotografia:

Mentre la storia, seguendo l’antico suggerimento di Lucien Febvre, propende oggi per una elasticità quasi illimitata delle sue fonti (allargando la nozione di documento per abbracciare, tra l’altro, anche le immagini e, non ultime, le immagini fotografiche), la fotografia, propriamente intesa come mezzo di espressione e di comunicazione, richiede che si moltiplichino i punti di vista, gli strumenti di indagine e i livelli di analisi, che si interrogano i documenti e gli stessi prodotti con «domande nuove» (che sembrano davvero inesauribili) per cercare di «illuminare» l’oggetto da angoli visuali parziali nei punti in cui maggiore appare la sua resistenza¹³.

La necessità di predisporre una pluralità di approcci, tutti ugualmente necessari e significativi, implica che “la riscoperta e l’utilizzazione della letteratura fotografica, così come di qualsiasi altra fonte documentaria, non va perciò limitata a un ruolo di «fiancheggiamento» letterario, pretesto o citazione incidentale rispetto all’oggetto della nostra analisi”¹⁴. Al contrario, essa deve assumersi come fonte primaria al pari delle immagini fotografiche, individuando quel territorio di reciprocità che il sociologo Paolo Jedlowski rintraccia, nell’introdurre i capisaldi del pensiero di Georg Simmel, nel concetto di *Wechselwirkung*, ovvero “come ha scritto sinteticamente Alessandro Cavalli, [...] «una concezione della realtà (in genere, e non soltanto sociale) come rete di relazioni di influenza reciproca tra una pluralità di elementi»”¹⁵. O ancora, come suggerisce Carlo Ginzburg citato da Costantini, nella “ricostruzione analitica dell’intricata rete di relazioni microscopiche che

presenta come un utile strumento di ricerca che raccoglie, secondo un’organizzazione cronologica per anno: “i testi di argomento fotografico stampati in Italia in qualsiasi lingua negli anni presi in considerazione dal presente volume. Sono omesse le pubblicazioni periodiche, i cataloghi di vendita delle fotografie, gli articoli di rivista (qualora non ne sia stata registrata la circolazione in estratto), per i quali numerosi riferimenti bibliografici sono stati raccolti nelle note ai testi introduttivi dei capitoli di questo volume” (p. 319).

¹² Paolo Costantini, *Lettura fotografica*, cit., p. 29.

¹³ Ivi, pp. 27-28.

¹⁴ Ivi, p. 24.

¹⁵ Paolo Jedlowski, *Introduzione*, in Georg Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando, 2012 [ed. orig. tedesca 1903], p. 12.

ogni prodotto artistico, anche il più elementare, presuppone”¹⁶. Nella disamina storiografica, il volume curato da Zannier e Costantini va comunque iscritto all’interno di un contesto più specifico che se da un lato evidenzia, in ambito nazionale, i processi di istituzionalizzazione della fotografia e della storia della fotografia a partire dagli anni Settanta, e già con un contributo pionieristico come quello di Carlo Bertelli del 1979¹⁷, dall’altro rimarca un interesse per la produzione relativa al periodo fra le due guerre in linea con gli approfondimenti sviluppati dalla ricerca storico-artistica, anche in occasione delle grandi esposizioni dei primi anni Ottanta¹⁸.

Alla raccolta antologica del 1985 segue poi, a corredo della mostra allestita al Museo Alinari di Firenze e sempre a cura di Zannier e Costantini, la pubblicazione di *Luci ed ombre. Gli annuari della fotografia artistica italiana 1923-1934* (1987)¹⁹, un’analisi della serie dei dodici volumi che contengono alcuni tra gli esiti più celebri e riconosciuti della produzione fotografica italiana di quegli anni. Nella forma di un repertorio illustrato in cui, per anno, le tavole fotografiche fuori testo tratte dai singoli annuari sono precedute dai commenti critici pubblicati a introduzione degli stessi, il catalogo riprende un metodo di lettura delle fonti che fa luce sulla medesima necessità di ricorrere a un’analisi sincronica di immagini e scritti, da porre sullo stesso piano discorsivo e interpretativo.

1.3. Strumenti di confronto: il contesto internazionale

Una rosa ristretta di contributi teorici sulla fotografia italiana tra anni Dieci e Trenta sono inclusi nell’antologia, a cura di Christopher Phillips, *Photography in the Modern Era*.

¹⁶ Paolo Costantini, *Lettura fotografica*, cit., p. 25. Il riferimento bibliografico è a: Carlo Ginzburg, *Indagini su Piero*, Torino, Einaudi, 1981.

¹⁷ Cfr. Carlo Bertelli, *La fedeltà incostante. Schede per la fotografia nella storia d’Italia fino al 1945*, in Carlo Bertelli / Giulio Bollati (a cura di), *Storia d’Italia. Annali 2. L’Immagine fotografica 1845-1945*, tomo I, Torino, Einaudi, 1979, pp. 57-198 (e apparato illustrativo).

¹⁸ Si vedano, soprattutto: Renato Barilli / Franco Solmi (a cura di), *La metafisica: gli anni Venti*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d’Arte Moderna, 1980), Bologna, Grafis, 1980; Nadine Bortolotti (a cura di), *Gli anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 1982), Milano, Mazzotta, 1982.

¹⁹ Cfr. Paolo Costantini / Italo Zannier (a cura di), *Luci ed ombre. Gli annuari della fotografia artistica italiana 1923-1934*, catalogo della mostra, Firenze, Alinari, 1987.

*European Documents and Critical Writings, 1913-1940*²⁰, pubblicata nel 1989 in occasione della mostra *The New Vision. Photography Between the World Wars*, allestita al Metropolitan Museum of Art di New York²¹. Il volume americano, oltre a rappresentare un valido esempio, seppur non molto ampio, di repertorio di testi sul modernismo fotografico europeo raggruppati per appartenenza geografica²², apre altresì ad alcune considerazioni sulla diffusione e la ricezione critica dell'estetica fotografica italiana del periodo in esame nel contesto storiografico internazionale.

Nell'introdurre l'antologia, Phillips fa anzitutto luce sull'importanza di considerarla a supporto del catalogo illustrato della mostra, a ribadire la necessità di un confronto fra immagini e pensiero critico per favorire una comprensione più articolata possibile della "new photography", in cui il *medium* fotografico "arose in a setting of unprecedented visual innovation"²³. Rilevando la centralità delle avanguardie nel definire quella che egli identifica come una "intellectual history of photography"²⁴, lo studioso riflette inoltre sulla consapevolezza dei testi di quegli anni nel formulare una nuova proposta estetica che interpretasse l'"autarchia semantica"²⁵ – per riprendere la felice espressione di Zannier – del linguaggio fotografico, non trascurandone le importanti implicazioni sociali:

Although it was a century old, photography was repeatedly described during this time as having only recently been truly discovered – which is to say, having only recently revealed its social and creative consequences. Accordingly, these writings represent a moment of excited and sustained reflection on the nature of the medium, its historical development, and the scope of its actual and potential uses²⁶.

L'idea del modernismo come anno zero in cui la riscoperta della fotografia passa attraverso una lettura e interpretazione teorico-critica dei suoi linguaggi, ovvero da un essenziale

²⁰ Christopher Phillips (a cura di), *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, New York, The Metropolitan Museum of Art-Aperture, 1989.

²¹ Maria Morris Hambourg / Christopher Phillips (a cura di), *The New Vision. Photography Between the World Wars*, catalogo della mostra, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1989.

²² In particolare, i contesti geografici di riferimento sono, in ordine differente di importanza in base al numero di contributi a essi ascritti: Francia, Germania, URSS, Italia, Olanda, Cecoslovacchia. I testi che costituiscono l'antologia sono tutti tradotti in lingua inglese.

²³ Christopher Phillips, *Introduction*, in Idem (a cura di), *Photography in the Modern Era*, cit., p. XI.

²⁴ Ivi, p. XII.

²⁵ I. Z. [Italo Zannier], *Per un'estetica della fotografia*, cit., p. 273.

²⁶ Christopher Phillips, *Introduction*, cit., p. XII.

riconoscimento del suo specifico, viene condivisa da Olivier Lugon nell'introduzione al repertorio da lui curato *La photographie en Allemagne. Antologie de textes (1919-1939)*²⁷, dedicato esclusivamente al contesto culturale tedesco. Lo studioso, che alla storia della fotografia in Germania e al modernismo ha consacrato una parte importante delle sue ricerche, precisa infatti come:

Une idée court à travers la littérature photographique allemande de la fin des années vingt, celle que la photographie, inventée un siècle plus tôt, ne serait véritablement découverte qu'alors, reconnue tardivement dans toute l'étendue de ses possibilités créatrices et la profondeur de son impact sur la culture moderne. Les innombrables textes consacrés au médium entre 1925 et 1930 ont effectivement la richesse et l'enthousiasme d'un commencement: jamais depuis l'effervescence des débuts, et nulle part ailleurs à l'époque, la photographie n'a suscité autant de débats, autant d'espoirs et de passions²⁸.

Se, attraverso la letteratura, la fotografia afferma e teorizza la specificità del proprio linguaggio e delle proprie potenzialità creative, il modernismo contribuisce, allo stesso tempo, a definire il *medium* fotografico come un dispositivo di rappresentazione, interpretazione e risignificazione del mondo moderno e delle relazioni sociali e culturali che in esso si dispongono; ovvero, per riprendere ancora come riferimento uno dei caposaldi del pensiero sociologico di Simmel, di quei processi di "sociazione" attraverso i quali forme di azione reciproca si consolidano e si sedimentano nel tempo²⁹. Spiega Lugon:

Pour bien des auteurs d'une République de Weimar [...] la photographie, art mécanique, objectif et démocratique, apparaît soudain comme le médium par excellence des temps nouveaux. Son apport serait tel qu'il viendrait non seulement, comme les mouvements artistiques successifs, transformer le monde des images, mais aussi changer la vie des hommes – redéfinir la transmission et le partage du savoir, décupler nos capacités visuelles, renouveler notre connaissance du monde, notre rapport au passé et au temps³⁰.

Un simile concetto viene ripreso anche dalla studiosa francese Dominique Baqué nella sua introduzione al volume *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, pubblicato nel 1993 e dedicato al contesto francese e parigino, quella città "promesse du modernisme" mèta, tra le altre cose, di viaggi e soggiorni

²⁷ Olivier Lugon (a cura di), *La photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, cit.

²⁸ Ivi, p. 9. I testi del volume sono interamente tradotti in lingua francese.

²⁹ Cfr. Paolo Jedlowski, *Introduzione*, cit., pp. 13-14.

³⁰ Olivier Lugon (a cura di), *La photographie en Allemagne*, cit., pp. 9-10.

internazionali che consentono un prolifico dialogo tra i linguaggi artistici nella florida epoca delle avanguardie:

Il y va d'une transformation épistémologique de l'œuvre d'art, dont la photographie, entendu à la fois dans sa genèse, son procès et ses images, est assurément l'un des principaux agent. [...] Car l'exceptionnelle effervescence visuelle de l'entre-deux-guerres en Europe, l'euphorie du voir qui anime la photographie trouve bien son sens dans la constitution d'un nouveau champ perceptif. La photographie consomme le deuil de l'aura ou, plus exactement, transforme l'aura en une vision d'ingénieur: à travers l'objectif photographique, la modernité devient enfin regardable. Et due même coup intelligible³¹.

Se il corpo meccanico dell'apparecchio fotografico contribuisce, da una parte, al disgregamento dell'aura che caratterizza l'epoca della riproducibilità tecnica, con un evidente riferimento al pensiero di Walter Benjamin, per Baqué l'aspetto centrale del modernismo consiste nella capacità dell'obiettivo di tradurre la complessità della modernità in sintetici termini visivi, legando al concetto di visione come rappresentazione quello di visione come processo di conoscenza.

Per tornare all'antologia di Lugon, i contributi che compongono il volume, seguito da una ricca appendice in calce, sono organizzati per temi che si articolano soprattutto intorno ai due grandi nuclei teorico-estetici – “deux grandes tendances”³² – della Nuova Visione, incarnata dal pensiero di László Moholy-Nagy, e della Nuova Oggettività, da quello di Albert Renger-Patzsch. I testi provengono da riviste e annuari di fotografia, tra cui gli importanti “Das Deutsche Lichtbild”, “Deutscher Kamera Almanach”, “Photofreund Jahrbuch” e molti altri, da riviste illustrate destinate a un pubblico più ampio, da libri fotografici e da periodici artistici d'avanguardia. Sebbene Lugon specifichi, a chiosa della sua premessa, che “nous nous sommes toutefois efforcés de ne pas limiter cette anthologie à l'histoire héroïque de l'avant-garde”³³, queste ultime fonti costituiscono una parte rilevante del *corpus* letterario, per

³¹ Dominique Baqué, *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, J. Chambon, 1993, p. 10. L'antologia, organizzata per temi, comprende testi di autori e autrici francesi o che hanno trascorso parte della loro vita artistica nel paese e nella sua capitale, tra cui alcuni protagonisti del modernismo europeo come László Moholy-Nagy. Nell'apparato bibliografico pubblicato in calce al volume, l'unico riferimento all'ambito italiano è relativo a Luigi Veronesi, di cui si ricordano le opere *Quaderno di geometria*, con testo di Leonardo Sinisgalli, Milano, Grafa, 1936 (estratto da “Campo grafico”, nn. 9-12, settembre-dicembre 1936) e *14 variazioni di un tema pittorico. 14 variazioni di un tema musicale*, con notazioni di Riccardo Malipiero, Milano, Tip. A. Lucini & C., 1939. Cfr. Ivi, p. 589.

³² Olivier Lugon (a cura di), *La photographie en Allemagne*, cit., p. 10.

³³ Ivi, p. 14.

l'interesse a utilizzare la fotografia come parte integrante del progetto editoriale, oltre che per l'importanza delle collaborazioni con autori oggi considerati tra i più autorevoli di quel *milieu* creativo e intellettuale.

Il peso specifico che le istanze e i linguaggi delle avanguardie hanno occupato nella definizione storiografica del modernismo europeo ci consente di fare ulteriori considerazioni anche sull'antologia del 1989 curata da Phillips, presentata all'inizio di questo paragrafo, soprattutto in relazione alle selezioni dei quattro testi che si sono ritenuti rappresentativi della cultura fotografica italiana nel periodo in esame, ovvero: degli estratti dal libro *Fotodinamismo futurista* di Anton Giulio Bragaglia (1913), che individuano l'inizio della cronologia di riferimento della raccolta; l'articolo *Fotomontage* pubblicato da Vinicio Paladini su "La Fiera letteraria" nel novembre 1929³⁴; il manifesto *La fotografia futurista* di Filippo Tommaso Marinetti e Tato (1930-1931)³⁵; l'articolo *La fotografia futurista* di Arturo Bragaglia comparso sulle pagine di "Futurismo" (ottobre 1932)³⁶. Al di là di un'analisi specifica dei singoli contributi, il volume americano restituisce una situazione non dissimile da quella già delineata analizzando lo stato dell'arte relativo al dibattito italiano sul modernismo. La scelta esclusiva delle fonti intorno ai due macrotemi in cui si articola anche una parte rilevante dei contributi nazionali dedicati agli anni Venti e Trenta, ovvero il Futurismo (o il secondo Futurismo) e la pratica del fotomontaggio, mette infatti ulteriormente in luce la conoscenza parziale e frammentaria degli interventi italiani di quegli anni anche da parte della storiografia internazionale. D'altro canto, la tendenza a coniugare i linguaggi del modernismo con quelli delle avanguardie europee giustifica la scelta di estrapolare dal dibattito nostrano alcuni dei testi che di questa affinità danno il proprio, seppur relativo, resoconto.

³⁴ *Paladini 1929.

³⁵ *Marinetti-Tato 1931[1930].

³⁶ Arturo Bragaglia, *La fotografia futurista*, in "Futurismo", n. 7, ottobre 1932, p. 6. I quattro testi citati sono pubblicati a pp. 287-303. Il testo di Anton Giulio Bragaglia del 1913 è incluso anche nella bibliografia ragionata in calce al volume (nella sezione *Books and catalogues, 1910-1939*). Il ricco regesto bibliografico include, tra le pubblicazioni edite nel periodo in esame, pochissimi riferimenti a contributi italiani, tra cui: *Mostra della rivoluzione fascista. I decennale della marcia su Roma*, guida storica a cura di Dino Alfieri e Luigi Freddi, Roma, Partito Nazionale Fascista, 1933; l'articolo di Enrico Prampolini *Conquiste e strategie della camera oscura* pubblicato su "Natura" nel 1936 (*Prampolini 1936); il numero speciale di "Campo grafico" del 1934 dedicato a *Fotografia e tipografia* (ma datato erroneamente a marzo invece che a dicembre).

La centralità delle proposte d'avanguardia per definire i metodi alla base della costruzione dell'antologia viene, tra l'altro, confermata da Phillips in un altro passaggio della sua introduzione:

Therefore, over the course of several years, while carrying out research into the role played by photography within the various European avant-garde movement, I made a systematic effort to locate the writings that seemed to represent best the main currents of those movements. I sought in particular documents that would convey the flavor of the debates that swirled around the phenomenon then variously called the new photography, modern photography, avant-garde photography, or the new vision. The issues investigated in these writings were often rooted in the discussions that took place within constructivist, futurist, or surrealist circles³⁷.

Da un punto di vista che non opera delle effettive distinzioni fra le varie definizioni con cui si identificano i processi di riconfigurazione del linguaggio fotografico nel periodo in esame (“variously called the new photography, modern photography, avant-garde photography, or the new vision”), questo approccio si rispecchia solo in parte nel catalogo della mostra *The New Vision* dello stesso anno, di cui questo volume rappresenta in qualche modo l'apparato letterario, invece molto più ricco nella scelta dei temi e dei contesti geografici³⁸. In ogni caso, la selezione dei contributi di Bragaglia e degli altri si iscrive all'interno di una precisa cornice storiografica, che individua nella pratica del fotomontaggio e nel Futurismo, unica avanguardia italiana di questi anni con una propria identità programmatica³⁹, gli ambiti in cui si definisce in Italia un'interpretazione del modernismo europeo. Superando questo genere di approccio, i contributi che seguono tentano invece di restituire la polifonia di voci, oltre che di temi, che sono emersi nel contesto italiano in merito alle riflessioni sul moderno in fotografia nel nucleo del suo sviluppo.

³⁷ Christopher Phillips, *Introduction*, in Idem (a cura di), *Photography in the Modern Era*, cit., pp. XI. “For this reason – prosegue poi Phillips – they explored questions generally quite distinct from those that preoccupied such well-know American photographers as Alfred Stieglitz, Paul Strand, Edward Weston, and Walker Evans during the same years”.

³⁸ Il catalogo della mostra (cfr. Maria Morris Hambourg / Christopher Phillips, *The New Vision*. cit.), che comprende anche una ricca selezione di fotografie di autrici e autori americani, include altresì tre opere appartenenti al contesto italiano, ovvero, riportando i titoli citati nel volume: *Light Weavings* di Giuseppe Albergamo (1939), *The Perfect Bourgeois* di Tato (1930) e *Untitled* di Marcello Nizzoli (1924 ca., fotomontaggio). A questi riferimenti si aggiunge *Stairs, Mexico City* di Tina Modotti (1923-26).

³⁹ Cfr. Giovanni Lista (a cura di), *Il futurismo nella fotografia*, catalogo della mostra, Firenze, Alinari, 2009. Un articolo di Lista del 1981 viene citato nella bibliografia del volume di Phillips. Cfr. Giovanni Lista, *Futurist Photography*, in “Art Journal”, vol. 41, n. 4, 1981, pp. 358-364.

Indice dei contributi:

1929

ANTON GIULIO BRAGAGLIA, *Fotodinamica, cronofotografia e cinema*, in “Comoedia”, n. 6, giugno-luglio 1929, pp. 25-26.

ANTONIO BOGGERI, *Fotografia moderna*, in “Natura”, n. 7, luglio 1929, pp. 47-49; “Il Corriere fotografico”, n. 8, agosto 1929, pp. 557-564.

ANTONIO BOGGERI, *A proposito del nostro concorso fotografico*, in “Natura”, n. 10, ottobre 1929, p. 58.

VINICIO PALADINI, *Fotomontage*, in “La Fiera letteraria”, n. 45, novembre 1929, p. 4.

ANTONIO BOGGERI, *Commento*, in “Luci ed ombre”, 1929, pp. 9-14.

1930

EDOARDO PERSICO, *Stile*, “La Casa bella”, n. 5, maggio 1930, p. 47.

ANTONIO BOGGERI, *Il concorso fotografico di “Natura”*, in “Natura”, n. 7, luglio 1930, pp. 43-50; *Caratteri della moderna estetica fotografica*, in “Il Corriere fotografico”, n. 8, agosto 1930, pp. 546-547.

1931

FILIPPO TOMMASO MARINETTI – TATO, *La fotografia futurista. Manifesto*, in “Il Futurismo. Rivista sintetica illustrata”, n. 22, gennaio 1931 [1930].

GIUSEPPE ENRIE, *La fotografia contro il suo assoluto*, in *Mostra sperimentale di fotografia futurista*, catalogo della mostra, Torino, Fedetto, 1931, pp. 3-6.

ANTONIO BOGGERI, *Il III “Salon” italiano d’arte fotografica internazionale a Torino*, in “Natura”, n. 1, gennaio 1931, pp. 59-63.

EDOARDO PERSICO, *Occhio e fotografia*, in “La Casa bella”, n. 5, maggio 1931, pp. 57-58 (rubrica “Il libro bello”).

MARIO TINTI, *Modernità e modernismo*, in “La Casa bella”, n. 9, settembre 1931, pp. 43-44.

FEDERICO FERRERO, *La moderna fotografia pubblicitaria*, in “Il Corriere fotografico”, n. 10, ottobre 1931, pp. 739-740.

GUIDO MODIANO, *Fotografia 1931*, in “L’Industria della stampa”, nn. 9-10, settembre-ottobre 1931, pp. 310-319; “Campo grafico”, n. 12, dicembre 1934, pp. 276-277.

GUIDO MODIANO, *Fotografia-Tipografia*, in “Tipografia”, n. 1, novembre-dicembre 1931, p. 8.

ERNESTO BERTARELLI, *Alla ricerca della bellezza nel mondo naturale*, in “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, n. 12, dicembre 1931, pp. 81-83.

1932

GIO PONTI, *Morte e vita della tradizione*, in “Domus”, n. 3, marzo 1932, p. 133.

GIO PONTI, *Discorso sull’arte fotografica*, in “Domus”, n. 5, maggio 1932, pp. 285-288.
Prima in “Fotografia”, n. 1, 1932.

ANTONIO BOGGERI, *La fotografia alla Fiera di Milano*, in “Natura”, n. 5, maggio 1932, pp. 43-47.

REDAZIONALE [GIO PONTI?], *Fotografia*, in “Domus”, n. 6, giugno 1932, pp. 361-364.

GUIDO PELLEGRINI, *La nuova fotografia alla triennale d’arte*, in “Rassegna fotografica e cinematografica”, luglio 1932, pp. 14, 17-18.

GIO PONTI, *Libri illustrati di fotografie. Un invito agli editori italiani*, in “Domus”, n. 9, settembre 1932, pp. 545-548; “Fotografia”, n. 3, novembre 1932, s.p.

GIO PONTI, *Una fotografia giapponese*, in “Domus”, n. 12, dicembre 1932, p. 753; “Fotografia”, n. 4, dicembre 1932, s.p.

1933

LEO LONGANESI, *L’occhio di vetro*, in “L’Italiano”, nn. 17-18, gennaio-febbraio 1933, pp. 35-45.

GUIDO PELLEGRINI, *La nuova fotografia. Per la Mostra Fotografica della V Triennale d’Arti Decorative Milano 1933. Conferenza tenuta il 16 febbraio a Milano da Guido Pellegrini (I parte)*, in “Il Progresso fotografico”, n. 3, marzo 1933, pp. 70-73.

GUIDO PELLEGRINI, *La nuova fotografia. Per la Mostra Fotografica della V Triennale d’Arti Decorative Milano 1933. Conferenza tenuta il 16 febbraio a Milano da Guido Pellegrini (II parte)*, in “Il Progresso fotografico”, n. 4, aprile 1933, pp. 102, 104-106.

ERNESTO BERTARELLI, *Realtà ed artifici dell’estetica della natura*, in “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, n. 5, maggio 1933, pp. 84-85.

[GUIDO PELLEGRINI], *“Momento” fotografico*, in “Fotografia”, n. 7, giugno 1933, pp. 3-4.

RENZO MAGGINI, *Foto-pubblicità*, in “Galleria”, n. 6, dicembre 1933, pp. 10-11.

GIO PONTI?, *Programma particolare della Mostra internazionale della fotografia*, in *V Triennale di Milano. Catalogo ufficiale*, Milano, Ceschina, 1933, pp. 36-37.

1934

MARIO BELLAVISTA, *Tre concetti per fotografi moderni*, in "Galleria", gennaio-giugno, agosto-settembre 1934; "Pagine fotografiche", maggio e luglio 1934.

MARIO FERRIGNI, *Fotografia pubblicitaria*, in "Il Risorgimento grafico", n. 2, febbraio 1934, pp. 88-103.

ANTONIO BOGGERI, *Lettera di Antonio Boggeri ad Attilio Rossi*, in "Campo grafico", n. 12, dicembre 1934, pp. 270-271.

LUIGI VERONESI - BATTISTA PALLAVERA, *Del fotomontaggio*, in "Campo grafico", n. 12, dicembre 1934, pp. 278-281.

1935

MARIO BELLAVISTA, *Tre concetti per fotografi moderni*, in "Galleria", febbraio e aprile 1935.

GUIDO PELLEGRINI, *L'estetica moderna della fotografia. Riassunto della conf. del rag. G. Pellegrini Presidente del C.F. Milanese, al corso sup. di cultura fot. presso la S.F.S.*, in "Galleria", n. 1, gennaio 1935, pp. 14-17.

GUIDO PELLEGRINI, *Tendenze moderne della fotografia*, in "Note fotografiche Agfa", n. 8, febbraio 1935, pp. 227-228.

GIUSEPPE BORGHI, *La fotografia pubblicitaria*, in "Pagine fotografiche", n. 1, febbraio 1935, pp. 5-7.

MARIO BELLAVISTA, *La preparazione spirituale del fotografo moderno. Conferenza tenuta da Mario Bellavista al corso superiore di cultura fotografica della S.F.S.*, in "Galleria", n. 11, novembre 1935, pp. 5-7.

GUIDO PELLEGRINI, *La fotografia e il libro moderno*, in "Il Risorgimento grafico", n. 11, novembre 1935, pp. 547-557; "Galleria", n. 1, gennaio 1936, pp. 3-5.

1936

MARIO BELLAVISTA, *Tre concetti per fotografi moderni*, in "Galleria", gennaio, luglio-settembre, novembre 1936.

ENRICO PRAMPOLINI, *Conquiste e strategie della camera oscura*, in "Natura", n. 3, marzo 1936, s.p.

MARIO BELLAVISTA, *Reazione alle vecchie idee*, in “Il Corriere fotografico”, n. 4, aprile 1936, pp. 93-94.

GUIDO PELLEGRINI, *Di giorno in giorno*, in “Bollettino del Circolo Fotografico Milanese”, n. 5, maggio 1936, pp. 5-6.

LEO LONGANESI, *Sorprendere la realtà*, in “Cinema”, n. 7, ottobre 1936, pp. 257-260.

MARZIANO BERNARDI, *La fotografia e il libro*, in Vittorio Zumaglinio / Marziano Bernardi, *Cento istantanee*, Milano, Hoepli, 1936, pp. 3-6.

1937

GUIDO PELLEGRINI, *Le impressioni di una giuria*, in “Note fotografiche Agfa”, n. 7, gennaio 1937, pp. 147-149.

BRUNO MUNARI, *Che cosa sono i fotogrammi e come si fanno*, in “La Lettura”, n. 4, aprile 1937, pp. 352-355.

GUIDO PELLEGRINI, *La fotografia d’oggi*, in “Cinema”, n. 22, maggio 1937, pp. 417-418.

ANTONIO BOGGERI, *La fotografia nella pubblicità*, in “La Pubblicità d’Italia”, nn. 5-6, novembre-dicembre 1937, pp. 16-25.

1938

GUIDO PELLEGRINI, *Per una mostra internazionale di fotografia a Venezia*, in “Cinema”, n. 55, ottobre 1938, pp. 231-232.

GIUSEPPE PAGANO, *Un cacciatore d’immagini*, “Cinema”, n. 60, dicembre 1938, pp. 401-403.

1939

GUIDO PELLEGRINI, *Urgono fotografi*, in “Bollettino del Circolo Fotografico Milanese”, n. 3, maggio-giugno 1939, pp. 5-7.

GUIDO PELLEGRINI, *Ritorno della meraviglia (a proposito dei colori)*, in “Note fotografiche Agfa”, n.1, luglio 1939, pp. 3-4.

ANTON GIULIO BRAGAGLIA (*Bragaglia 1929)

Fotodinamica, cronofotografia e cinema, in “Comoedia”, n. 6, giugno-luglio 1929, pp. 25-26⁴⁰.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo:

A. G. Bragaglia, *Rotazione della testa*

A. G. Bragaglia, *Suonatore di violoncello*

A. G. Bragaglia, *Girarsi su se stesso*

A. G. Bragaglia, *Un passo avanti*

A. G. Bragaglia, *Un bacio*

A. G. Bragaglia, *Le mani di un suonatore di chitarra.*

OGGI, mentre si parla della mia «Fotodinamica», vengono riprodotti alcuni esemplari della Cronofotografia ideata dal professor Marcy allo scopo di studiare le diverse fasi di un salto o di un qualunque esercizio fisico.

Ora, credo che sia interessante spiegare la differenza che corre tra questa Cronofotografia e la nostra ricerca, perché ambedue sono rivolte a ritrarre gli oggetti in moto (Cfr. Anton Giulio Bragaglia – Fotodinamismo Futurista – Nalato edit. Roma 1912, terza edizione con 20 tavole).

Come è detto dalla parola stessa, che dà nome alla trovata, non fu nostra preoccupazione quella di ottenere precisamente la grafia del gesto, quanto di riprodurre i soli elementi essenziali della dinamica di esso, espressi, per giunta, il meno precisamente possibile.

La Cronofotografia, invece – proprio come il Cinema – non occupandosi affatto della dinamica e della sensazione di moto, si rivolge ad ottenere sempre più precisamente scisse e nette le principali immagini, che, nei punti più eminenti, vennero a segnare gli stadi generali di un movimento.

Ma è, questa, una ricerca meccanica da noi rifuggita con grande attenzione, poiché ci adoperammo a far divenire sempre meno fotografica la Fotodinamica, e a ritrarre sempre più dematerializzate e, quindi, sempre più idealizzate, le figure in moto, perché la realtà ci ripugna per la sua freddezza e la sua materialità.

Noi tendemmo a richiamare lo stato d'animo esistente nello spettatore per le cento sensazioni ottiche cerebrali e sentimentali che in un attimo vennero prodotte in lui dalla figura che si muove.

Cerchiamo di rievocare solo la sintesi dei cento spostamenti di un corpo e tentiamo quindi a ricordare di un gesto la sola traiettoria, perché significatrice sintetica di tutto il gesto, emozionatrice rapida ed efficace.

Noi abbiamo voluto, quindi, riprodurre meccanicamente le cento braccia che composero un gesto, ma di quelle volemmo dare il *risultato dinamico*, cioè la pura traiettoria per la pura sensazione.

E appunto la Cro[no]fotografia non si preoccupa di dare la sensazione e neanche la ricostruzione minuziosa, ma una generale indicazione degli stati principali del gesto.

Circa il tempo, la Fotodinamica, si potrebbe dire per esagerazione, finisce col dimostrarsi più cronografica della Cronofotografia, perché, mentre in quest'ultima tutte le immagini sono ugualmente vive, precise e plastiche, cioè presenti, nella Fotodinamica la sola figura ultima è

⁴⁰ La seconda parte del testo viene pubblicata anche in: Anton Giulio Bragaglia, *La fotografia del movimento*, in “L'Italia letteraria”, n. 26, 30 giugno 1934, p. 4.

viva, precisa e plastica, mentre le altre sono tanto meno vive e tanto più fioche e svanenti, quanto più la loro apparizione è meno recente.

Le visioni foto dinamiste, nella forza della propria immagine, sono proporzionate al tempo stesso della loro vita e, inoltre alla velocità con la quale vissero per noi nello spazio.

Un gesto lascerà una immagine tanto meno ampia e viva, quanto più la sua velocità sarà stata notevole. Esso per conseguenza quanto più sarà lento, tanto meno sarà deforme, tanto più sarà irreali, ideale, lirico, estratto dalla propria personalità e avvicinandosi al *tipo* con il medesimo evolutivo effetto di deformazione seguito potremmo dire, dai greci per i loro *tipi* di bellezza.

Ma, tornando alla questione del tempo, per mezzo della diversità di forza delle figure, in ragione della freschezza della loro apparizione, ecco che si avrà un tema iconico sempre più saliente, ed esso sarà un indizio preciso del tempo. Per questo la Fotodinamica verrà dimostrata molto più cronografica che la Cronofotografia del prof. Marey; la qual cosa, del resto, ci interessa solo per la relazione che il tempo ha con la rievocazione dello stato d'animo, dato che il lato scientifico dello studio analitico del gesto, se ci preoccupa, è però in seconda linea.

Anche a proposito di questo, è bene notare però che la Fotodinamica può dare *tutti gli stati statici* che compongono un gesto; e, di più, può esporre anche gli stati *interstatici o intermovimentali*, perché intermomentali, di un gesto. Cosa che non so se possa dare la macchina del prof. Marey, come gesto e traiettoria insieme.

James definì il tempo come «il fatto di occupare una serie di punti successivi nello spazio, corrispondenti ad una serie di movimenti successivi del tempo». E non viene detto come da un punto si passa all'altro successivo: la Fotodinamica dice la «traiettoria».

Bergson scrive che: «nella mobilità vivente delle cose, l'intelletto si preoccupa di segnare delle stazioni reali o virtuali; cioè nota delle partenze e degli arrivi. Questo è tutto ciò che importa al pensiero dell'uomo in quanto è semplicemente umano. Afferrare ciò che accade nell'intervallo è più che umano; ma la filosofia non può essere altro che uno sforzo per trascendere la condizione umana».

Ora – questo c'interessa, dico, per il lato scientifico delle nostre ricerche – la Fotodinamica ha mostrato di potersi affermare anche in ciò che accade nell'intervallo, così da compiere opera trascendente la condizione umana con quella precisione minuziosissima di particolari che è necessaria all'afferramento degli stati intermovimentali del gesto, per noi *esistenti*, ma non visibili. La Fotodinamica è uno sforzo per trascendere la condizione umana.

Il cinematografo a sua volta non segna la sagoma del movimento nella sua continuità nello spazio, ma lo suddivide, con meccanico arbitrio disintegrandolo e spezzandolo, senza preoccupazioni estetiche di sorta per il ritmo; poiché (ove non intervenga la fantasia umana) non è nella sua facoltà freddamente meccanica, di soddisfare a tali preoccupazioni.

E non analizza mai il movimento, esso; perché, con lo spezzarlo a suo modo nei quadretti del nastro, non fa opera di vera e minuziosa analisi, come può farlo la Fotodinamica, già meglio che la Cronofotografia. Né mai lo sintetizza, perché solo ne ricostruisce i frammenti della realtà, freddamente spezzati prima, proprio come la lancetta di un cronometro fa del tempo che, pure, fluisce continuo ed eguale.

Ecco, di conseguenza, come sia la Fotodinamica che tende alla *sintesi*, essendo *pura ricerca di traiettoria* a scopo di evocazione artistica delle sensazioni dinamiche.

Il nostro movimento distrugge, perché deforma e trasforma, la usata linea e l'usato colore, ma a questi sostituisce valori nuovi, che sono di ritmo al posto di quelli statici e di un nuovo lirismo cromatico contro quelli del colore pittorico.

Dunque la Cronofotografia, come studio meccanico del movimento, anche in questo ha poco di comune con la Fotodinamica, perché mentre essa mantiene vivi e precisi tutti gli usati valori di linea e di colore, noi tendiamo a distruggerli col movimento, cioè con la

dematerializzazione di questo in sagome e in immagini che ancora nel movimento potevano mostrare una brutale realistica.

Nel creare nuove sensazioni, noi vogliamo trarre lo stile del ritmo, godendo la palpitante gioia di questo che è significatore del più caldo lirismo della vita. È altra cosa che mettersi a contemplare con freddo godimento le immagini statiche. Ma il ritrarre lo stile ritmo è assai difficile con la Cronofotografia, perché, il ritmo in essa è spezzato, tanto da aver certe volte i propri elementi lontani così ch'essi non sembrano più in relazione fra loro. La qual cosa nella Fotodinamica non è possibile, grazie alla espressione del tempo contenuta nella continuità di traiettoria, che unifica fra loro le immagini.

Da tutto ciò, si può comprendere la meccanicità fotografica della Cinematografia e della Cronofotografia, come la tendenza per la Fotodinamica ad allontanarsi da tale freddezza, seguendo un ideale che è completamente opposto ai fini delle precedenti. Questi fini costituiscono l'applicazione fattane nei films americani e tedeschi, negli ultimi anni.

ANTONIO BOGGERI (*Boggeri 1929a)

Fotografia moderna, in “Natura”, n. 7, luglio 1929, pp. 47-49; “Il Corriere fotografico”, n. 8, agosto 1929, pp. 557-564.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo:

Su “Natura”:

[Edward Steichen], *Originale e prezioso motivo decorativo ottenuto con un sapiente studio della composizione e dell'illuminazione del quadro*, da “The Studio”

[Joh. Graf.], *Riproduzione al naturale di una cristallizzazione a infiorescenza di ghiaccio*, da “Das Deutsche Lichtbild”

Autore non identificato, *Fotografia comune nobilitata dall'audace prospettiva della visione di una vela*

[Albert Renger-Patzsch], *Evidenti intenzioni descrittive delle bellezze plastiche e armoniche di una architettura naturale*, da “Das Deutsche Lichtbild”

Fotografo non identificato, *Fotografia eseguita a scopo dimostrativo e istruttivo da un tecnico del macchinario*

Su “Il Corriere fotografico”:

[Edward Steichen], *Originale motivo decorativo ottenuto con semplicissimi elementi: dei cerini su di un tavolo*

[Joh. Graf.], *Gli eleganti disegni di una cristallizzazione a inflorescenza di ghiaccio*

[Albert Renger-Patzsch], *Le plastiche armoniose bellezze di una architettura arborea*

Fotografo non identificato, *L'efficace resa della nuova bellezza di un aeroplano che solca i cieli*

Fotografo non identificato, *L'attraente effetto d'una nuova prospettiva: l'albero maestro e la velatura d'un grande yacht da corsa fotografati da sotto in su*

L'abituale, il consuetudinario hanno creato i luoghi comuni della fotografia; peggio, hanno permesso che per anni e anni si continuasse a fotografare sempre meglio le stesse cose. Le sudate fatiche dei tecnici e degli specialisti, solo rivolte ai perfezionamenti dei loro apparecchi, ce le hanno mostrate prima vicine, poi più lontane e più lontane ancora in una evanescente miopia di visione.

È chiaro che qui si vuole discorrere della fotografia considerata come mezzo di riproduzione del bello, del nuovo, del raro, non di quella che si allea al giornale per documentarci in modo freddamente obbiettivo la caduca attualità mondana, politica, sportiva, teatrale. La fotografia intesa come espressione estetica particolare dunque, oggi che i progressi dell'ottica e della tecnica le assicurano una totale sicurezza di risultati, sembra cercare la via del successo (tanto il suo campo d'azione è ormai esplorato e sfruttato) solamente nella abilità e novità del sistema con cui stampare le copie dal negativo.

Le case più famose nella fabbricazione delle carte sensibili, non sembrano accontentare le esigenze degli esperti i quali preferiscono prepararsi da sè, misteriosamente manipolandoli, i preziosi fogli per la stampa. Del resto nemmeno la stampa stessa dei negativi più idonei soddisfa in pieno le recenti artistiche aspirazioni, poiché la copia ottenuta naturalmente viene ancora rifinita con abili truccature e ritocchi, quasi da potersi così considerare un vero e proprio esemplare unico.

Naturalmente anche questa scuola ha i suoi maestri i quali dei mezzi della stampa, concepita come fine a se stessa, si giovano enormemente, soprattutto ponendo nella scelta del soggetto – non importa se povero di risorse propriamente fotografiche – la sola preoccupazione del suo

sfruttamento attraverso l'abile preparazione delle copie. I loro risultati, bisogna riconoscerlo, sono qualche volta bellissimi e tali da giustificarne le origini; senonchè i principi fondamentali della fotografia dettano ben altrimenti, e sappiamo di concorsi fotografici i quali escludono fra i saggi presentati quelli ottenuti con mezzi extra-normali. Del resto il fotografo che segua solamente una moda senza esservi preparato, e senza possederne il gusto ed il carattere, esaurirà i propri sforzi in sterili esperimenti da laboratorio.

Ma oggi desideriamo segnalare i primi sintomi di un progresso della fotografia modernissima che persegue scopi e traccia indirizzi assolutamente ignorati dai passati cultori. I pochi saggi che riproduciamo su questa rassegna rappresentano temi che le nuove scuole suggeriscono agli appassionati perché ne ricavano quei risultati e quelle soddisfazioni che è lecito attenderne. Si deve ammettere subito che nessuno di questi saggi denuncia stravaganze o elucubrazioni o barocchismi tali da preoccuparci dell'avvenire della fotografia. Invece in ognuno di essi è evidente la costante ricerca dell'autore attorno alla scelta del soggetto ed al modo di fotografarlo.

Ecco dunque che varcati i confini del vieto tradizionalismo tutto un mondo nuovo attrae potentemente i più sensibili verso spettacoli capaci di entusiasmarci colla sola loro visione. L'immagine riprodotta è altrettanto eloquente di una elaborata descrizione e forse ancor più se le precipue caratteristiche della sua bellezza saranno messe in valore da una suggestiva e audace prospettiva, da un sapiente contrasto di luci ed ombre. Circa la scelta del soggetto non si può dire che lo smodato desiderio del nuovo ad ogni costo prevalga sul senso della logica e della riflessione. Ma è innegabile che la vita d'oggi – conquistata dal possente ritmo delle macchine – abbia influenzata la nostra sensibilità. Ed il fotografo che di questa vita ci presenti gli aspetti, le creazioni, i prodotti, precisa a noi stessi il gusto nuovo che di queste cose ci siamo andati formando. Immagini guardate con vigile attenzione dove è presente il desiderio di mostrare la potenza o la grazia o l'armonia delle forme, laddove la materia sembrerebbe negarla: la mole imponente di una macchina gigante, l'architettura audace di una costruzione di acciaio, un delicato congegno...

Ma l'obiettivo fortunatamente ha cominciato a mirare oltre ed a spaziare nella volta celeste, o a fissarsi nel regno degli animali inferiori ricchi di aspetti meravigliosi (come quelli della flora finalmente osservati con occhio più indagatore) a tramandarci le configurazioni decorative dei microrganismi. Seguendo questo indirizzo di ricerche appassionate è naturale che ci si debba attendere mirabilia specialmente se l'esecuzione delle fotografie sarà all'altezza del soggetto e s'adeguerà ad esso. Circa il modo di fotografare, crediamo dover risalire alla fotografia aerea per spiegare la rivoluzione avvenuta repentinamente nella scelta del così detto punto di vista. Senza dubbio le prime fotografie prese dall'aeroplano rivelarono prospettive meravigliosamente nuove. Esse dimostravano, a chi voleva intenderlo, che lo spostamento del punto di vista normale poteva di conseguenza spostare uno dei principi fondamentali della fotografia; secondo il quale sembra naturale e indiscutibile che un obiettivo colpisca il soggetto soltanto in un determinato modo: quello stesso modo col quale noi crediamo guardare il creato.

Per la prima volta si potevano conoscere e studiare le fisionomie sconosciute di luoghi fino allora veduti secondo la maniera convenzionale. La fotografia aveva dunque fatta una nuova conquista e si apparecchiava ad applicare il principio del punto di vista elevato alla riproduzione del paesaggio e, scendendo al particolare, alla visione di soggetti di eccezionale interesse. Sarebbe tuttavia inesatto affermare che da allora e repentinamente i fotografi si volgessero alla nuova scuola soltanto per applicarne metodicamente la regola.

In realtà, il criterio informatore sapientemente modificato sembrò specialmente adatto a rendere evidente, in un atteggiamento forzatamente statico, l'essenza dinamica dell'oggetto rappresentato; capacità questa negata ai precedenti sistemi, se pure così necessaria a presentarci il carattere vitale di talune cose.

Da ultimo si veda come si è saputo accrescere l'interesse di queste fotografie per mezzo di una suggestiva illuminazione del soggetto rappresentato. L'esame degli esempi che riproduciamo ci indica prima di tutto che il collocamento della sorgente luminosa in un punto o in più punti della scena, rappresenta una delle maggiori preoccupazioni dell'operatore. In secondo luogo che la dosatura delle luci, la giusta distribuzione dei valori luminosi sulle masse più o meno importanti concorrono a creare il tono particolare della composizione del quadro da riprodurre. La quale composizione rappresenta il principale studio di chi si accinge a creare qualcosa, e rientra nella scelta del soggetto di cui abbiamo discorso più sopra. È ovvio aggiungere che per assicurarsi dei buoni risultati l'operatore debba possedere – come dicevamo – delle doti di equilibrio e di cultura generale, ma queste saranno poco redditizie se non accompagnate da un dominante buon gusto: il quale si rinnova al contatto della vita stessa.

L'osservazione degli esemplari riprodotti ci induce dunque a credere che le basi di una fotografia moderna siano gettate; soprattutto perché i suoi primi prodotti cominciano ad essere avidamente ricercati dagli editori, e perché questi sembrano animati dal desiderio di favorirne l'espansione ed i progressi, oltreché ricompensare le fatiche ed i sacrifici degli studiosi.

E non chiudiamo queste righe prima di ricordare che il concorso fotografico indetto da questa Rivista è stato precisamente ispirato dagli stessi motivi: premiare con una somma più che rispettabile in confronto di quanto si richiede materialmente, i risultati di uno studio dei prodotti naturali o industriali amorosamente osservati in aspetti nuovi e caratteristici.

E speriamo che le nostre divagazioni abbiano saputo illuminare sui temi, e sui modi di svolgerli.

ANTONIO BOGGERI (*Boggeri 1929b)

A proposito del nostro concorso fotografico, in “Natura”, n. 10, ottobre 1929, p. 58.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo:

Luigi Diaz, *Originalissima e aristocratica composizione decorativa ottenuta coi mezzi più semplici*

Peter North, *La pubblicità per mezzo della fotografia ha conquistato la simpatia del pubblico*

Germaine Krull, *Fotografia pura: uno spirituale ritratto di mani*

Eli Lotar: *Tema d'ispirazione architettonica: la copertura d'un capannone gigantesco*

Martin Munkácsy, *Suggestiva visione di un particolare di macchina tipografica*

Gli esempi che presentiamo, mantenendo la promessa fatta nel fascicolo precedente, spiegano più chiaramente di ogni discorso, la tendenza e l'indirizzo della moderna fotografia. Essi sono stati scelti di proposito fra i prodotti di scuole di diverse nazionalità, e rappresentano il frutto d'osservazione e di studio nei campi più disparati e lontani. Pure, a ben guardarli, appare chiaro un legame e una intrinseca dipendenza che li accomuna e li fonde in un solo concetto. Se dal loro esame sapranno i più perspicaci trarre incitamento e consiglio ai loro nuovi tentativi, saremo lieti di avere con l'esempio definitivamente chiarito lo scopo della nostra campagna di propaganda per la fotografia del tempo nostro. Lo stesso fine si prefigge, del resto, il Concorso Fotografico indetto da Natura per i suoi abbonati.

Ciò che ci colpisce nei documenti riprodotti non è l'importanza del risultato tecnico, ma il riconoscimento così chiaro e sensibile di una realtà già segretamente nostra. E se questa realtà ci sorprende come una scoperta, è perché, per la prima volta, qualcuno ha saputo afferrarla e, staccandola dal caos delle nostre sensazioni, nettamente presentarla ai nostri occhi.

Compreso questo principio di indagine più acuta è più intima delle cose che ci circondano, accettate le leggi della fotografia avvenire, sapranno i nostri fotografi innestarvi la scintillante genialità delle conquiste italiane.

VINICIO PALADINI (*Paladini 1929)

Fotomontage, "La Fiera letteraria", n. 45, novembre 1929, p. 4.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo: Vinicio Paladini, *Fotomontage*

Quanti dei nostri lettori non hanno mai sentito parlare di fotomontage? Per quei pochi abbiamo ritenuto interessante chiedere qualche schiarimento ad un pittore specialista in fotomontage, Vinicio Paladini, il quale ci ha risposto a nome di tutti gli «Immaginisti». Che cosa poi siano gli «Immaginisti» sarebbe troppo lungo e difficile a spiegarsi e lo lasciamo immaginare alla fantasia degli stessi lettori.

I nuovi materiali espressivi hanno dato luogo sempre a nuove forme di arte e la scoperta di questi nuovi mezzi è stata suggerita da necessità espressive i cui fattori molteplici determinanti sono stati sempre la disperazione della critica estetica. Così fu per l'arco in muratura dei Romani, per i colori ad olio del '400, per l'arco rampante gotico, e nell'epoca moderna per le strutture in ferro, per il cemento armato, la fotografia, il cinematografo, il film sonoro. Scoperta di nuovi mondi che, se bene non ancora chiaramente delimitati sugli atlanti geografici spirituali, purtuttavia hanno dato luogo a costruzioni formali fondamentali per la storia del nostro spirito.

Qui si presenta ossessionante la questione dell'uovo e della gallina. Sono questi nuovi materiali espressivi che hanno determinato i nuovi valori estetici o la necessità di manifestare tali nuovi valori estetici in noi formati per influenze sociali, etiche, critiche, o che so io, hanno determinato la scoperta di questi nuovi materiali?

Cornutissimo dilemma. Volontarismo o determinismo? Noi immaginisti abbiamo manifestato le nostre idee in proposito, e «Arte è il rompersi ed il ricomporsi di un'armonia» perciò è nel processo stesso, non nelle intenzioni!

E venendo ora a parlare di quanto particolarmente ci interessa, ci appare ora chiara la importanza del Fotomontage ed il suo valore creativo in quanto che ritroviamo nei suoi caratteri tutti gli elementi significativi dei fenomeni artistici. La fotografia risponde pienamente a quella necessità contemporanea di fissare istantaneamente gli aspetti esteriori, eternamente mutevoli del nostro mondo apparente, dal più piccolo al più grande, dal più lontano al più vicino. Il fotomontage ci ha dato a sua volta il mezzo di accostare questi aspetti per una ragione espressiva, in modo da non perdere quel senso di stupore che la realtà oggettiva sveglia nella nostra anima. L'oggettivazione fotografica ci dà la possibilità di valerci pienamente di quel potente fattore estetico che è la documentazione, ai nostri fini più ripostamente spirituali.

Il Fotomontage è nato in Germania allora che l'oggettivismo aveva creato quel clima adatto che poi doveva dare luogo a tutte le tendenze neorealiste nelle varie arti. Contemporaneamente in Francia per opera di Man Ray, ed in Germania per opera di Schwerdtfeger ci si serviva dell'obbiettivo per creare quei fotogrammi astrattamente formali che rispondevano a necessità nettamente opposte, e nondimeno ugualmente sentite: il che serve ancora a dimostrarci che l'arte è nel processo e non nelle intenzioni.

Il vero Fotomontage invece veniva realizzato da Moholi Nagy, da Hanna [...] Hoch e trovava poi il terreno particolarmente adatto al proprio sviluppo nella U.R.S.S. dove le necessità della propaganda trovavano in questa modernissima tecnica il mezzo più idoneo per esercitare quella pressione sulla immaginazione popolare che era necessaria ai fini dell'arte statale. Fotomontages in movimento abbiamo tutti visto applicati in moltissimi films.

In Italia, che io sappia, Ivo Pannaggi e Vinicio Paladini sono stati gli unici che abbiano sentito il valore di questa nuova arte, il primo con procedimenti rispondenti alla estetica costruttivista, il secondo con procedimenti che potremmo definire come Proustiani. Fotomontage di Pannaggi e di Paladini sono stati pubblicati sulla rivista «Cinematografo» con articoli presentivi di Solaroli.

ANTONIO BOGGERI (*Boggeri 1929c)
Commento, “Luci ed ombre”, 1929, pp. 9-14.

Tipologia di contributo: introduzione ad annuario

“*La photographie est actuelle*”
C. DE SANTEUL

Le diverse raccolte di “LUCI ED OMBRE” mostrano, a chi le voglia considerare nel loro organico insieme, lo sviluppo e i progressi della fotografia contemporanea in Italia. Esse sono come le tappe di un viaggio, con le sue soste e le sue riprese, di cui l’ultima rappresenta ogni volta la fine e lo scopo.

Sotto questo aspetto dunque si potrebbe dire che l’odierna edizione comprenda e concluda tutte le precedenti, e come il suo principio ordinatore e critico procede dal passato, il suo commento prende la corsa dall’ultimo traguardo.

Fatta questa premessa ci si perdonerà se abbandoneremo di proposito quei temi estetici o tecnici o polemici, già trattati e svolti in ogni senso, per discorrere solamente della fotografia quale ci appare nella sua viva attualità.

Un rapido sguardo alla produzione internazionale rivela, nei suoi caratteri più salienti, una evidente affinità di tendenze e di metodi. Ciò significa che essi rappresentano realmente lo spirito moderno della fotografia nella sua espressione universale.

Tali caratteri fondamentali e distintivi riguardano la scelta del soggetto, la sua illuminazione e il punto di vista dal quale colpirlo. Nei pratici risultati di più, appare bandita ogni concessione al gusto popolare, e lo sfoggio di virtuosismi tecnici lascia il posto, poco a poco, ad una aristocratica semplicità dello stile.

I soggetti fotografici di una qualche pretesa hanno sempre voluto identificarsi con quelli della pittura. Pochi esempi basterebbero a dimostrarci che nei momenti di voga popolare di un artista o di una maniera di dipingere, la fotografia ha cercato accanitamente la loro imitazione. L’orientamento del gusto dei nominati fotografi d’arte, ha sempre seguito gli alterni movimenti della pittura, ricorrendo quando la tecnica più perfezionata non bastò, ai sottili accorgimenti e alle esperienze del mestiere: manipolazioni dei negativi, complessi e laboriosi procedimenti di stampa, preparazione di carte speciali, ecc. Nacque così la scuola che chiameremo d’interpretazione libera del negativo; scuola che detiene tutt’oggi un posto d’onore coronato di brillanti affermazioni.

Soprattutto nella fotografia di paesaggio le opere di pittura hanno aperto un credito illimitato alla fotografia, che ne ha approfittato non poco. Di conseguenza i giudizi che di solito si formulano sopra tali risultati, sono per la maggior parte un semplice saggio comparativo. È difficile d’altra parte sottrarsi all’evidenza delle origini tanto chiaramente denunciate dagli stessi autori, i quali da ultimo suggellano la loro opera con un bel titolo preso a prestito dai dipinti maggiori.

Ma ecco che appunto nei moltissimi esempi che più ci colpiscono, l’ispirazione del soggetto fotografico si stacca dalla pittura per fissarsi in una sfera d’azione più libera e indipendente. Cioè la pittura ha, sì, in comune col contenuto di queste fotografie l’organica armonia della composizione, la distribuzione equilibrata dei valori plastici, delle luci e delle ombre, ma non più l’origine dell’idea creativa.

È che l’obbiettivo si è finalmente abbassato a sorprendere il volto delle cose più modeste e comuni, o rivolto ai regni finora inesplorati, e infine avvicinato in amoroso colloquio ai prodotti naturali, per conoscerne e riportarne le vergini meraviglie.

Qui la fotografia – contrapponendosi all'altra, di cui dicevamo più sopra – chiede soltanto all'ausilio delle sue risorse meccaniche il successo, e la dicono perciò fotografia pura o integrale. E i suoi prodotti hanno raggiunto in breve tempo un riconoscimento così caloroso e sincero d'entusiasmi, da lasciar credere che sia in essa il germe della tanta invocata fotografia-arte.

Fra le cause che hanno originato la nuova estetica, poniamo in prima linea la cinematografia.

La regola cinematografica assegnando alla fotografia un compito d'eccezione, ha mostrato quali bellezze di composizione, di chiaroscuro, di valori plastici, nascondessero le più umili cose. Tale compito riguardava in primo luogo la necessità pratica e inesorabile di raggiungere la massima chiarezza di espressione per mezzo di immagini di un significato visivo assoluto; e ancora di mantenere al grado superlativo l'interesse e l'attenzione della folla degli spettatori, altresì sui particolari minori e obbligati dalla trama.

Gli operatori che dovettero realizzare per primi un tale progetto, dimenticarono il decalogo della fotografia tradizionale. E, forse, qualcuno dei risultati che oggi tutti noi conosciamo, strapparono accenti di ammirazione e di sorpresa a loro stessi. L'immagine tradotta di un pensiero, originava una emozione di un valore intrinseco indipendente. Il particolare, il dettaglio ricercato a scopo didascalico, potevano dunque assumere un interesse anche solamente fotografico? E chi aveva mai fermato l'obbiettivo su tali soggetti? Chi aveva saputo guardarli in tale maniera?

Così dicendo sembrerebbe che soltanto il caso venisse allora in aiuto col confidare la luminosa verità. In effetti quel senso divinatorio che presiede a tutte le scoperte, anche le più banali, dominò fin dagli inizi la scuola dei cinematografisti. E subito furono una cosa sola coi suoi mille espedienti e risorse, formidabili alleati, le qualità ricercatrici dell'intimo e del segreto di ogni viva e morta esistenza. Ma intanto, e quello che più conta, la fotografia vera aveva fatto tesoro di così preziosi suggerimenti, e si apprestava con rinnovato ardore a metterli in pratica.

Trasportato dalla tela alla carta – e su questa applicato in senso assoluto – il concetto della ricerca di nuova materia fotografica entro i temi antifotografici per tradizione, sembrò subito insufficiente. A ripristinarvi la suggestione originale, pensarono e la genialità dei neo-maestri e il concorso di altri fattori, cresciuti intanto e indipendentemente. *L'illuminazione artificiale* applicata in scala maggiore e secondo criteri rivoluzionari (sorgenti luminose plurime e contrastanti; fondamentale compito assegnato alle ombre massime ed alle massime luci rispetto alla composizione architettonica del quadro da riprodurre); lo *spostamento del punto di vista* dell'obbiettivo: in alto e sopra la scena (e ciò in seguito ai risultati stupefacenti ed allo studio delle fotografie prese dall'aeroplano) e quindi in basso e al disotto, secondo la conseguente teoria dei contrari.

Enunciati così grossolanamente e senza rigore di ordine cronologico taluni momenti superati dalla fotografia moderna, bisogna saperne scorgere i segni del progresso e valutarne i frutti.

Fuse inconfondibilmente, sempre vi sono contenute le qualità distintive ora denunciate; ma fatte comprensibili e chiare da una tecnica ineccepibile, e messe al servizio di una disciplina che rifugge da ogni faciloneria o improvvisazione o casualità. Invece ogni rettangolo di carta contiene, tagliato dall'occhio inesorabile e selezionatore, la sintesi e la semplificazione di una idea di bellezza.

Così, se l'obbiettivo fissa la terribile calma di una macchina ciclopica, o si avvicina al fiore imbrillantato dalla brina notturna, è ognora diretto da una volontà precisa e limpidissima. Cerca questa volontà d'esprimere proprio il candore verginale, astratto, dal fiore, la potenza implacabile dell'ordigno, ma costruisce anche una magnifica fotografia con tutte le regole dell'arte. Ammirevoli la misura, il gusto, il grado di sapienza di queste immagini. E ci sorprende ogni volta la loro invenzione. Diremmo che, come davanti ad una fotografia di

paesaggio troppo sovente rimpiangiamo l'originale, anche se non l'abbiamo mai visto, una rappresentazione di cose ci tocca come una rivelazione. È che la loro immagine è latente in noi, e la realizzazione dell'aspetto più essenziale e fotogenico ce le fa riconoscere in un istante. Ma come nuova, e diversa, e sorprendente!

Queste cose sono dunque distinte, catalogate a formare i temi, i postulati accettati da questa scuola?

Intendiamoci subito: i risultati di cui desideriamo parlare non ubbidiscono certo a delle regole di un ordine, o ad altri convenzionalismi; oltre essere il prodotto della sensibilità nostra attuale, essi si inquadrano nell'ambiente e nel clima odierno cari al nostro spirito. Ma, come in una continua rinascenza, ogni giorno che viene reca ai nostri avidi occhi sempre nuove e insospettate rivelazioni. Quanto alle cose che mirate nella loro superiore verità sorprendono, emozionano, esse ci dicono che la nostra vita interiore è popolata dai fantasmi (alterati, deformati) che quella esteriore vi proietta nostro malgrado, e che il paesaggio naturale coi suoi incanti e abbandoni lo ritroviamo in noi con un insensibile ma reale sforzo di adattamento. Uomini della grande città siamo impregnati del suo *humus*. L'ordine di vita, l'equilibrio dei nostri sensi, sono piegati e disciplinati dalla legge severa delle abitudini. E le nostre ci portano vicino a cose la cui vita e figura mai vediamo isolate, ma perennemente sopraffatte dalla dura regola quotidiana.

Soltanto un istinto di liberazione può lasciarci intravedere la faccia segreta di questi elementi; e la visione della loro solitudine ci apparirà come uno spettacolo prodigioso.

Così non v'è pietra, meccanismo o corpo esistente che non sveli a chi sappia spiarlo l'aspetto più intimo suo; e noi tutti, mirandolo, ci sembrerà di vederlo la prima volta: ma già lo sentiremo nostro. E forse più ameremo le cose mediocri e comuni che l'abitudine fa apparire indifferenti o inutili o morte.

Così il paesaggio vero, lontano dalla diretta, vigile osservazione, certo più che dal nostro ricordo, non entra ancora nella nuova fotografia col suo impeto vivace e rinnovatore. La intimità dei suoi recessi ci sembra gelosamente chiusa, e la suggestione che ce ne viene è troppo generica e letteraria. E infine, a ben pensarci, l'emozione che più ci seduce e ammalia, proviene dalla sua impenetrabile e melanconica bellezza.

Le cose dunque in mezzo a cui viviamo, sono ancora quelle che interpretate con desiderio di penetrarne la segreta personalità, la solitaria poesia, i fotografi oggi inseguono nel breve campo, dove spazia la loro umana e inquieta passione.

Alla fine di un'altra annata di lavoro, ecco il bilancio netto del raccolto. Prima di tentarne la valutazione, ci si permetta di ricordare tre ordini di fotografie che, non essendo qui rappresentate, passerebbero senza cenno.

Vogliamo alludere alle fotografie d'animali, a quelle che chiameremo specializzate, e da ultimo a quelle di nudo.

Alle prime, ancorchè il cinematografo vi signoreggi per virtù delle sue naturali, intuibili risorse, si devono i risultati eccellenti che un gruppo di maestri tedeschi produce instancabilmente. Sono fotografie dove si compie il miracolo di presentare il bello, oltreché il raro e interessante documento, facendoci dimenticare le fatiche e le difficoltà superate per conquistarlo. (Ovvio ci sembra far rilevare l'importanza dei pratici vantaggi che da tali originali vengono agli studiosi di vita animale). E forse per un singolare bisogno di emulazione, quasi tutti questi saggi pretendono una valutazione ben più elevata delle comuni fotografie che illustrano i trattati di scienze naturali. Perché questo degli animali è un mondo che si può dire ancora vergine, e nessuno può certo prevedere ciò che potranno ricavarne i fotografi a lui più costanti e fedeli. Tuttavia esistono già dei lessici veri e propri contenenti tutti i pratici insegnamenti dettati da esperti di questa importante branca della fotografia. Speriamo dunque che anche da noi presto si vedano i primi felici tentativi coronati da vittoriosi risultati.

Fotografie specializzate sono, nel regno della fantasia ed eccentricità, quelle subacquee, degne dei sogni d'arte del popolo giapponese per le tenuità dei toni, finezze di disegno, miracoli di esecuzione: varietà infinite di argomenti e motivi tratti dal magico dominio della fauna e flora marina. Le fotografie aeree capaci di fissare e inquadrare visioni mai prima realizzate con altri mezzi. Prospettive audaci, trapassi d'immagini, tagli di paesaggio reale, ma come trasformato in guise curiosissime da una lente bizzarra e dilettevole. Stupende come i racconti favolosi sono le fotografie microscopiche, sulle quali l'occhio nostro sembra sempre incontrarsi la prima volta. Attraverso l'iperbolico ingrandimento, la semplice riproduzione di taluni tessuti vegetali o preparati organici, cristallizzazioni e via dicendo, evoca tutte le libere immaginazioni del fantastico irreal.

E che dire delle fotografie cosmiche? I misteri del mondo astrale anche solo guardati con innocente curiosità o interesse estetico, emanano la più suggestiva attrazione.

Infine tutte le altre forme destinate a carpire il nuovo, l'inedito, l'originale, lo strano soggetto da fotografare facendone fine a se stesso, costituiscono altrettante specializzazioni della fotografia.

Venendo a parlare del nudo – con tutte le scusanti dovute alla facilità di scivolare nella pornografia – ci duole davvero dover constatare la mancanza di modelli nella presente raccolta.

Un argomento di questa importanza meriterebbe – tanti sono i venti polemici che lo investono – un suo proprio svolgimento. Ma pure giudicandolo soltanto attraverso l'elaborazione che le scuole straniere ne fanno, è facile trarne i necessari insegnamenti.

Lo studio del corpo umano stà alla base della disciplina del disegno e della pittura: e questo è un postulato. Ma la sua importanza capitale sta nell'essenzialità dei termini, poiché ogni estetica si ritrova in questa formula e la rinnova. In altre parole il nudo è la forma d'espressione classica ed immortale del bello, alla quale si ispirano, come alla perfezione, tutte le arti figurative.

Ora, non deve la fotografia, forte dei suoi principii nuovi, accostarvisi?

Per essa vi sono manifestazioni caratteristiche alle quali il corpo umano partecipa come protagonista assoluto: prima, lo sport.

Chi di noi non ha goduto lo spettacolo di un corpo d'atleta in azione? Possiamo pensare a tutte le forme di atletica senza vederne, sempre nitidamente, le plastiche realizzazioni dei suoi allievi? Si può dunque dire che per un obbiettivo investigatore non vi siano più vasti orizzonti sui quali spaziare.

E le palestre dovrebbero avere tutte il loro fotografo.

Per gli studi di insieme e di composizione insegneranno le lezioni di ginnastica ritmica nelle quali gruppi di adolescenti, conseguendo lo sviluppo del corpo attraverso i razionali criteri attuali, scandendo i movimenti sulla battuta musicale, compongono armonici quadri di coreografia moderna. E sono appunto conseguenti a questi criteri di studio gli splendidi saggi che qualche fotografo geniale prepara. Bisogna sapervi leggere.

Al nudo femminile, goloso tema, si deve riserbare il posto più discreto. La fotografia, alla prova dei fatti, riesce difficilmente ad innalzarsi al livello della nobile idealità purificatrice.

Invasa dall'ardore della giovinezza battagliera, corre la sua corsa vittoriosa la fotografia pubblicitaria. Non parlarne è impossibile: da ogni parte scorgiamo i segni del suo passaggio. Ma parlarne qui ci sembra sconfinare dai limiti che ci siamo imposti, mentre l'argomento richiederebbe una particolare attenzione, una digressione di più ampio respiro. Ci limiteremo a ricordare che alla fotografia pubblicitaria si devono i progressi maggiori della fotografia intesa come creazione e come distacco dal verismo rappresentativo, e che risiede nel suo scopo fondamentale – messa in valore dalla personalità nascosta delle cose rappresentate – germe da cui nasce il *fotogramma*.

[Segue commento alle fotografie a corredo]

[...] Veniamo a parlare, per finalmente congedarci, delle due opere che si possono considerare i capisaldi di questa raccolta di “*LUCI ED OMBRE*”: la fotografia di STEFANO BRICARELLI “*Una rampa elicoidale alla Fiat*” (VIII) e “*Vasi*” di ACHILLE BOLOGNA (IX). Se i nostri concetti enunciati sul principio hanno bisogno di esempi, vorremmo che soprattutto su di questi il lettore fermasse l’attenzione. Nel primo, quel nuovo spirito di ricerca, quel rispetto delle leggi fondamentali della fotografia, quell’equilibrio fra concetto e estetica, tra l’eleganza del particolare e la serietà della composizione, creano un vero modello di questa scuola. Il secondo dimostra in maniera lampante la profondità, l’assoluta verità dello stesso principio: che la fotografia elementare può e deve rimanere alla base di ogni progresso avvenire quando sia nella sua ispirazione il soffio animatore e vivificatore di un sentimento superiore, dominante la natura nostra come un nuovo senso che, riconosciuto, assicurerà la conquista dell’arte fotografica .

EDOARDO PERSICO (*Persico 1930)

Stile, "La Casa bella", n. 5, maggio 1930, p. 47.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo: fotografie di autore e titolo non identificato

Un ritratto di antenato ed una fotografia dei nostri giorni, una stampa ottocentesca ed una circolare industriale stabiliscono per contrasto definitivamente l'esistenza di uno stile moderno, cioè di un mezzo di espressione che corrisponde allo spirito ideale ed ai bisogni pratici di un mondo nuovo.

I dubbi e le esitazioni di molta gente di fronte a questo stile moderno sono sconfitti dovunque: in casa, dove ci serviamo di oggetti che sarebbero parsi incomprensibili a nostro nonno; in istrada, con i mezzi di trasporto; al cinematografo, che è una rappresentazione nuova del nostro mondo morale; sui campi di foot-ball, dove i giocatori e le folle si aggruppano secondo nuove armonie.

La creazione di uno stile non è mai l'impegno di uno sforzo solitario, ma la collaborazione vivente di tutta un'epoca. L'impiegato che sale al mattino in un tram, l'operaio che manovra una leva, la signora che va a passeggio, l'elegantone che accende una sigaretta creano, senza volerlo, un modo di esprimersi; cioè, un modo di essere.

Bisognerebbe guardare attentamente, non solo come voleva Leonardo nelle macchie che fa l'umidità sui muri o nelle nuvole, ma al gesto istintivo che facciamo per raccattare il guanto ad una signora, alla linea che disegna una donna quando si mette il cappello.

Lo stile è determinato, così, da un complesso di prove: si tratta, in seguito, di promuovere l'evidenza allo stato di creazione. Innalzare l'apparenza alla sfera della poesia.

Gli aspetti del tempo sono una specie di evocazione segreta e lo stile nasce piuttosto per l'improvvisa adesione ad un mistero plastico, che per una ricerca specifica. La più piccola traccia di ricerca è un errore: una linea nel gesto di una figura, come una parola in un discorso annullano per sempre lo stile.

Non è tanto la materia, o la volontà, che determina la forma; ma il segreto accordo con le cose come esse si presentano nella realtà: si tratta per lo più, di uno scambio di segni convenzionali.

È soltanto attraverso questo accordo che la forma può suggellare un contenuto vivo, perché lo stile è un effetto, non un fine.

Nelle etichette dei profumi, l'alterigia del signore d'Orsay ci è indifferente e quasi ostile, mentre comprendiamo benissimo la poesia di un nudo di Archipenko, paragonandola all'immagine di una signora al ballo; o il valore di un colore di Boccioni se pensiamo ai cancelli di un opificio, o alle piastre di un treno veloce.

ANTONIO BOGGERI (*Boggeri 1930)

Il concorso fotografico di "Natura", in "Natura", n. 7, luglio 1930, pp. 43-50; Caratteri della moderna estetica fotografica, in "Il Corriere fotografico", n. 8, agosto 1930, pp. 546-547.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo (in "Natura"):

Achille Bologna, *La gradinata del Tempio*

Achille Bologna, *Primo sole*

Achille Bologna, *Curiosità*

Achille Bologna, *Argenterie*

Achille Bologna, *Riccioli*

Ermanno Biagini, *Gallo* (tav. fuori testo)

Ermanno Biagini, *Galline* (tav. fuori testo)

Cesare Giulio, *Piazzetta S. Marco a Venezia* (tav. fuori testo)

Giulio Parisio, *Maschere* (tav. fuori testo)

Italo Bertogliom *Frutti nell'acqua*

Cesare Giulio, *Sciatore*

Carlo Baravalle, *La fontana*

Con la pubblicazione dell'esito del nostro Concorso fotografico si è chiusa la breve cronaca di un avvenimento noto ai nostri lettori fino dai suoi inizi. È tempo dunque di guardare ai risultati, innanzi tutto perché questi insegnano sempre qualcosa di utile, inoltre per assolvere un debito e una promessa.

Giusto un anno fa, quando esponevamo le nostre idee sulla fotografia moderna, riprendendo poi il tema in occasioni diverse, per mostrare qualche esempio o scrivendo della fotografia dei dilettanti, abbiamo sempre fatto cenno di proposito a questo Concorso. Lo scopo, evidente o no, mirava a preparare alla gara il terreno adatto e a crearle attorno quel clima propiziatorio del successo che gli iniziatori vagheggiavano. Ora, dell'esito avendo già dato notizia, vogliamo finalmente concludere riflettendo su ciò che rappresentano nella fotografia italiana i saggi che abbiamo giudicato, fra cui quelli che riproduciamo, e quanto su di essi abbiano agito le correnti della moderna estetica fotografica determinatasi in campo internazionale.

Si deve ammettere che anche per la fotografia il livello estetico è determinato dalle forme libere, aperte cioè alle influenze mobilissime e svariate del momento attuale. Di conseguenza è logico che queste forme siano tentate, affrontate dal non professionista, avendo questi ben altro da pensare. Non fraintendiamo che sia soltanto fotografo il dilettante, per carità! Ma non dimentichiamo di riconoscere la particolare importanza che le viene dall'essere sperimentale e immune dai bisogni materiali e necessità contingenti alla fotografia dei dilettanti. Dilettanti nel senso che la loro opera ubbidisce solo ad una inclinazione del gusto e si prefigge la mera soddisfazione personale dell'autore. Per il resto, dilettanti di questa specie, oltre ad una educazione estetica superiore, non ignorano nessuna delle risorse della tecnica più raffinata. Vedremo anzi che, di questa, qualcuno ha fatto una specializzazione tale da concepirla come bellezza a sé stante. Nessun bavaglio, pregiudizio o preoccupazione speculativa potranno limitare l'attività di questi cultori dell'obbiettivo che alimentano continuamente la curiosità se non la passione del grosso pubblico, altrimenti indifferente o sopita.

Del resto in un periodo come questo di pieno collaborazionismo anche fra le muse, era possibile che questa sorella minore non venisse beneficata?

Voi sapete, le rivoluzioni sono totalitarie, non risparmiano nulla e nessuno. L'importante è camminare, costruire. Discernere quello che è bene da ciò che è errato a illusorio, non è facile. Ma è certo che si parte per ogni impresa con propositi encomiabilissimi. Venuta la volta della

fotografia bisognava riprendere la questione del dinamismo, quella della simultaneità, quella di luogo e tempo, del punto di vista, del colore, ecc. Questi sono argomenti derivati, d'una genealogia chiara. Ma si è voluto applicare ben altro. Ad esempio, il surrealismo. Qui la fotografia rinnega tutto il suo passato e se stessa. Si tratta di vedere coll'obbiettivo un realtà astratta, costituita da ciò che noi tutti possediamo nell'archivio intimo delle sensazioni più segrete, nel cielo dei sogni: una realtà non tangibile, in altre parole. Ebbene si fa anche questo e con qualche splendido risultato.

Una esposizione così sommaria darà, sia pure confusamente, una idea del movimento odierno della fotografia? Ne dubitiamo. Bisogna sinceramente riconoscere però che tutte le manifestazioni che l'accompagnano sono altrettanto imprecise e labili. Abbiamo già detto che la fantasia ha bisogno d'esperimentarsi in una latitudine ariosa e stimolante, tanto più se gli sforzi, le spinte, gli ondeggiamenti debbono portare ad una stabile costruzione stilistica. Non si allarmino dunque i tradizionalisti se vedranno intaccare e anche sovvertire i canoni delle buone regole. Innanzi tutto questi sono estremismi, acutizzazioni dello sviluppo emergenti dalla grande pianura del seminato come fiori precoci; e bisogna scorgerli per forza. Inoltre dobbiamo convenire che se la fotografia è arte, dell'arte deve subire le tempeste prima di godere l'immortalità. Parole grosse è vero, ma ancora troppo poco persuasive per coloro che male s'adattano ai mutamenti delle mode e del gusto.

Timori esagerati perché sulla situazione generale si può dire che la media della temperatura non è tanto canicolare da far temere incendi. Invece di fotografare tramonti e montagne, marine e boschi si fotografano cose, macchine, foglie e cristalli: ecco tutto. Giudicatene voi i risultati. Sì, ritroverete ancora i vecchi inalterati soggetti; ma non come già li conoscevate, oramai da tempo immemorabile, ma inediti, impreveduti, diversi insomma.

Da noi oggi pochi del resto hanno tentato queste strade: e i loro risultati non sono tanto salienti da dominare e rappresentare la nostra scuola presso gli stranieri che guardano a noi e attendono di giudicare il nuovo raccolto.

In generale invece la tendenza odierna italiana non abbandona ancora quei principi idealisti che si esprimono in forme pittoriche, piacevoli o decorative. La nota dominante della nostra latinità è ancora quel poetico sentimento del paesaggio che solleva la sua materialità in una diafana zona di purezza. Una morbida sfumatura dei contorni che non è maniera ma l'aspetto concreto di un modo di sentire, distingue le opere migliori che conosciamo. Un sottomesso rispetto dei fondamentali postulati del romanticismo o dell'impressionismo pittorico origina egregie e impeccabili composizioni di figura, e scene di paesaggio eccellenti.

Però ad un vigile osservatore non saranno sfuggiti sintomi di un cauto, vigilato progredire. Le prossime esposizioni internazionali ci diranno sino a che punto hanno potuto sopra i nostri migliori rappresentanti le necessità di un rinnovamento non derivato da una tarda comprensione delle mode straniere, ma da una più recente incorrotta sensibilità. E, per esempio, se è stato detto e ripetuto che è nel cinematografo l'origine di una tendenza dominatrice, del resto bene evidente, non bisogna credere che soltanto nelle sue strabilianti affermazioni i fotografi dovranno cercare domani i temi e l'ispirazione. Come la radio non ha battuto il grammofo, così il cinema non soppianderà la fotografia. Ad onor del vero, fra quei tali primi sintomi che tanto ci inorgogliscono, abbiamo riconosciuto uno spirito e una marca diversi da quelle delle divise straniere. Una segreta qualità selezionatrice ha saputo forse distinguere, apprezzare e assimilarsi l'essenziale concetto del nuovo verbo e praticamente valorizzarlo?

Qualunque sia la ragione, a questo primo passo sono stati di garanzia la moderata audacia e la sapiente compenetrazione delle spirituali esigenze attuali, e noi siamo certi che sarà possibile giungere alle estreme prove senza turbare l'equilibrio naturale del gusto moderno; equilibrio attraverso il quale, per successive elaborazioni, nulla è precluso al talento italiano.

FILIPPO TOMMASO MARINETTI – TATO (*Marinetti-Tato 1931[1930])

La fotografia futurista. Manifesto, in “Il Futurismo. Rivista sintetica illustrata”, n. 22, gennaio 1931 [1930].

Tipologia di contributo: manifesto

Fotografie a corredo del testo: Tato, *Pastore e somaro (camuffamento di oggetti)*

La fotografia di un paesaggio, quella di una persona o di un gruppo di persone, ottenuta con un'armonia, una minuzia di particolari ed una tipicità tali da far dire: «sembra un quadro», è cosa per noi assolutamente superata.

Dopo il fotodinamismo o fotografia del movimento creata [d]a Anton Giulio Bragaglia in collaborazione con suo fratello Arturo, presentata da me nel 1912 alla Sala Pichetti di Roma e imitata poi da tutti i fotografi avanguardisti del mondo, occorre realizzare queste nuove possibilità fotografiche: 1. il dramma di oggetti immobili e mobili; e la mescolanza drammatica di oggetti mobili e immobili; 2. il dramma delle ombre degli oggetti contrastanti e isolate dagli oggetti stessi; 3. il dramma di oggetti umanizzati pietrificati cristallizzati o vegetalizzati mediante camuffamenti e luci speciali; 4. la spettralizzazione di alcune parti del corpo umano o animale isolate o ricongiunte alogicamente; 5. la fusione di prospettive aeree marine terrestri; 6. la fusione di visioni dal basso in alto con visioni dall'alto in basso; 7. le inclinazioni immobili e mobili degli oggetti o dei corpi umani ed animali; 8. la mobile o immobile sospensione degli oggetti ed il loro stare in equilibrio; 9. le drammatiche sproporzioni degli oggetti mobili ed immobili; 11. la sovrapposizione trasparente e semitrasparente di persone e oggetti concreti e dei loro fantasmi semiastratti con simultaneità di ricordo sogno; 12. l'ingigantimento straripante di una cosa minuscola quasi invisibile in un paesaggio; 13. l'interpretazione tragica o satirica della vita mediante un simbolismo di oggetti camuffati; 14. la composizione di paesaggi assolutamente extraterrestri, astrali o medianici mediante spessori, elasticità, profondità torbide, limpide trasparenze, valori algebrici o geometrici senza nulla di umano né di vegetale né di geologico; 15. la composizione organica dei diversi stati d'animo di una persona mediante l'espressione intensificata delle più tipiche parti del suo corpo; 16. l'arte fotografica degli oggetti camuffati, intesa a sviluppare l'arte dei camuffamenti di guerra che ha lo scopo d'illudere gli osservatori aerei.

Tutte queste ricerche hanno lo scopo di far sempre più sconfinare la scienza fotografica nell'arte pura e favorirne automaticamente lo sviluppo nel campo della fisica, della chimica e della guerra.

GIUSEPPE ENRIE (*Enrie 1931)

La fotografia contro il suo assoluto, in *Mostra sperimentale di fotografia futurista*, catalogo della mostra, Torino, Fedetto, 1931, pp. 3-6.

Tipologia di contributo: introduzione a catalogo di mostra

NELLA discussione se la Fotografia sia una espressione d'arte, le ultime trincee rimaste fino a ieri inespugnate erano quelle donde si dileggiava la irrimediabile incapacità a seguire le tendenze generali che dominano oggigiorno nel campo delle arti figurative: la fatale impossibilità a liberarsi dai ferrei ceppi del suo assoluto statico nella meccanica, esclusiva rappresentazione del mondo visibili e materiale.

Ecco oggi la «Fotografia Futurista»! Ultima, in ordine di tempo, essa non si accoda, ma si lancia nel movimento totalitario che ha oramai investito tutta l'Arte e decisamente tenta le vie di una espressione nuova e più generosa.

Non si tratta di un esperimento sporadico ed assurdo.

Le nuove possibilità dell'Arte Fotografica si affermano pregne di promesse nelle opere dei numerosi cultori, fresca falange di figure nuove di artisti, a cui non manca né sensibilità, né cultura, né tecnica, né preparazione.

Al pari delle altre arti figurative, anche la fotografia contiene correnti diverse e contrastanti che vanno dalla concezione astratta e metafisica alla supervalorizzazione dell'idea improvvisa, dal lirismo immediato ed alogico alla composizione incoerente ed aconvenzionale.

Dal che si deve dedurre che l'apparecchio fotografico non limita il campo della ricerca né costringe l'artista ad una produzione povera di contenuto.

È possibile anzi sostenere il contrario. Molti negatori del valore d'arte alla espressione fotografica non si erano mai degnati di considerare come ogni fotografo artista abbia il suo stile proprio: segni cioè le sue opere con l'impronta costante ed evidente del proprio io.

Ora lo stile non è soltanto l'indispensabile portavoce per stabilire il colloquio fra l'anima dell'artista e l'osservatore attraverso l'opera d'arte, ma nelle arti figurative è anche la visione di un qualcosa di immateriale non visibile agli occhi dei profani.

Ammessa questa capacità alla fotografia, cosa che i critici che se ne sono occupati non hanno potuto negare, è quasi spianata la strada per accostarsi al contenuto rivoluzionario del futurismo artistico.

È ben vero che la macchina non ha la scioltezza e l'indipendenza della mano dell'artista, ma l'incoerenza insegnata dal futurismo vi può porre sovente rimedio, instaurando nuove e non inefficaci espressioni.

Potrebbe ancora parere assai assurdo che la fotografia col suo occhio meccanico giunga a realizzare quella parte del programma futurista in cui si chiede alla arti figurative la rappresentazione del mondo invisibile ed irreal.

Difficile in verità, ma non assurdo. Le altre arti figurative quando operano sotto la dettatura di un cervello, o della fantasia che dir si voglia, creano soltanto per modo di dire; cioè, più esattamente, compongono servendosi di una quantità di elementi raccolti dal mondo visibile. Ora la fotografia può fare un lavoro abbastanza consimile, può anzi certe volte superarlo per la prontezza di esecuzione, per la sicurezza instancabile, per la sua illimitata possibilità di risorsa.



Gli artisti fotografi espongono dunque al giudizio della critica una innegabile nuova possibilità della loro Arte.

Essa può veramente investire tutto quanto il campo della illustrazione: dal ritratto al paesaggio, dagli ingranaggi dei motori e dai congegni delle officine fino alla descrizione degli stati d'animo.

Per giudicare se sia un bene o un male, un decadimento o un progresso, bisogna liberarsi futuristicamente dal pregiudizio che all'uomo non sia lecito infrangere le catene millenarie e convenzionali dell'ordine e dell'armonia per affrontare una esperienza diversa.

Ma non occorre diventare eccessivamente spregiudicati ed aconvenzionali, basterà rimanere liberi e sinceri per subire la suggestione di opere che figurano in questa prima Esposizione Sperimentale.

Non occorre in verità un soverchio sforzo di memoria per risovvenirsi, di fronte a questi ritratti futuristi, del senso di monotonia invincibile e di deficienza opprimente suscitato dalla considerazione di certi altri ritratti classici, terribilmente disambientati e statici come i resti imbalsamati di quelli che furono i signori di una vita di dinamismo, di pensiero e di moto.

Né è da oggi soltanto che l'artista fotografo soffre di sentirsi impigliato nell'assoluto di una visione unilaterale, faccia egli del ritratto, del paesaggio o della natura in silenzio. Appunto per questo abbiamo avuto in questi ultimi anni una corrente che si è sfogata nella ricerca del particolare di eccezione: cioè lo sforzo di frazionare e di penetrare anziché di espandersi.

Insidie sul cammino della incontentabilità umana? Traviamento spirituale? Progresso?

Vi è forse necessariamente un poco e molto di tutto ciò; perché è fatale che l'evoluzione passi a traverso errori e contraddizioni i quali hanno le loro profonde origini e ragioni nel fato interiore dell'uomo. E l'Arte, anche l'Arte Fotografica, va considerata non come una conquista il cui scopo si arresti nella perfezione della tecnica esecutrice, ma come uno strumento della specie nel grande corso della evoluzione verso il lontano fine ideale.

ANTONIO BOGGERI (*Boggeri 1931)

Il III "Salon" italiano d'arte fotografica internazionale a Torino, in "Natura", n. 1, gennaio 1931, pp. 59-63.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo:

T. K. Shindo - Los Angeles, U.S.A., *Tegole*

Florence B. Kemmler - San Siego, U.S.A., *Al trapezio*

Imogen Cunningham - Tills College P.O., U.S.A., *Forma di un fiore*

Cesare Giulio - Torino, *Dune di neve*

Achille Bologna - Torino, *Uova*

Valentino Sarra - New York, *Nella vetreria*

Rudi Loos - Weidenau (Germania), *La cassetta del birraio*

John P. Mudd - Nicetown, U.S.A., *Fusioni*

D. J. Ruzicka - New York, *Le piramidi di New York*

Il compito delle opere esposte, degli artisti presenti, delle Nazioni partecipanti a questi "Salons" non è un motivo di orgoglio nemmeno per gli organizzatori per i quali le fotografie inviate sono sempre troppe e di cui, alla fine, nessuno riconosce la vera, poderosa fatica: quella della selezione.

Ma v'è sempre qualcuno pronto a domandare cifre e notizie che gli paiono gelosi segreti e bisogna contentare tutti. Le opere giudicate dalla giuria e pervenute da ventisei Nazioni furono dunque più che duemila. E cinquecentosette le esposte da duecentoquarantuno fotografi.

Diciamo subito che vi sono rappresentate quasi tutte le scuole e manifestazioni, mentre abbiamo notata la mancanza di particolari classi di fotografie, le scientifiche ad esempio, e delle più attuali tendenze a noi già note attraverso le riviste e volumi specializzati. Il raggruppamento delle opere per nazioni permette di individuare o di ricercare quei caratteri distintivi che determinano le varie "scuole", ne giustificano le origini, e ne spiegano i rapporti di parentela colle altre forme d'arte imperanti nello stesso paese. Naturalmente sotto questo aspetto e anche tenendo conto della scarsa produzione dei loro fotografi, non è credibile che di alcune nazioni si possa classificare nettamente e giudicarne in conseguenza il valore.

Le correnti principali che attraversano in questo momento il cielo della fotografia internazionale congiungono le opposte latitudini. Influenzate o ritardate, in certe zone di depressione, esse arrivano lentamente ovunque portando un'aria fresca e leggera di rinnovamento. Il polline che esse trasportano cade sempre nei solchi meno più o meno preparati a fecondarlo. Così è anche nelle nazioni che offrono alla difesa la massiccia tradizione del passato, come in quelle minori che facilmente s'abbandonano a questo fenomeno d'acclimatazione, sono palesi i sintomi del loro passaggio.

Per quanto sia difficile definire i caratteri di un "movimento" appunto perché tale, alcuni ve ne sono, certo più appariscenti ed esteriori, che lo distinguono nettamente dalle forme usate che diremo classiche. Sono questi caratteri che attraggono contemporaneamente le sensibilità più lontane a diverse; vedremo nel corso della descrizione delle opere esposte come essi siano stati adeguati o trasformati o elaborati dai vari temperamenti degli artisti cosmopoliti.

Come per le altre forme d'arte moderna, anche per la fotografia è forse più interessante studiare le fasi, seguire gli stadi, comprendere le aspirazioni che attaccarsi per isolarli, natomizzarli ai suoi prodotti. Si sa che di questi molti, moltissimi servono artisticamente a poco; ma sono tutti insieme una testimonianza reale di una aspirazione, il segno tangibile di una volontà collettiva della quale soltanto molto più tardi si riesce a misurare la portata.

Riconosciuto o ammesso che la nostra sensibilità è continuamente assetata di nuove sensazioni che essa sente latenti nei mille riflessi, allusioni, riferimenti, interferenze della vita attuale, tutti i tentativi che mirino a dare forma, a concretare, a rendere palesi tali aspirazioni, sono degni del più appassionato riconoscimento.

Riescano nell'intento, raggiungano lo scopo non può sempre dire. Ma noi vogliamo un'altra volta dichiarare che ogni azione non è mai inutile e le più audaci manifestazioni dello spirito non sono mai sterili.

La prova? Davanti a quali opere accorrevano il pubblico, in vena di critiche, di negazioni, ma anche di consensi e di ammirazioni calorose? Forse alle più riguarde, rispettose delle regole sagge, dei canoni tradizionali, se mai vi furono, del passato? Pure ve n'erano e molte. Ma abbandonate, già senza risonanza, senza richiamo: morte.

Bisogna dimostrare "per assurdo" il problema della necessità del nuovo, dell'inedito nelle esposizioni e supporre che tutte le sale siano tappezzate di buone fotografie notissime, di un gusto educato ma generico, candido ma senile, tale insomma da evitare gli urti, le contraddizioni. Quale visitatore ne uscirebbe conquistato o semplicemente interessato?

Tutto questo diciamo prima di rientrare risolutamente nel "Salon" di Torino, in risposta a quelle persone che tentennano la testa e sospirano ogni volta che qualcosa di diverso turba le loro abitudini facendo loro rimpiangere i bei tempi.

Il pubblico scorreva davanti ai giapponesi. Senza dubbio l'oriente ha sempre esercitato una viva suggestione ma qui si tratta di giapponesi che vivono in America. Le loro fotografie hanno conservato qualche tratto originale ma la loro ispirazione è ormai lontana dal superficiale folclorismo. È questo un primo segno della moderna visione nell'arte fotografica: l'abbandono del soggetto nazionale, del costume rappresentativo. Per molti anni i simboli del paese potevano credersi immortalati in due o tre temi obbligatori. L'uscirne avrebbe significato affrontare un soggetto brutto: e poichè molti giudici l'avrebbero volentieri confuso con una brutta fotografia, meglio restare nel vecchio repertorio.

Dicevamo dunque che invano cerchereste fra le fotografie che presentano i giapponesi, il kimono di Madama Butterfly. Padroni assoluti di tutte le risorse dell'obiettivo e del laboratorio, essi sono sicuri di vincere coi mezzi di una particolare tendenza: quelli della tecnica idealizzata. La loro abilità è arrivata a quell'alto grado di conquista che coincide colla semplicità elementare dell'espressione. E persino nella tenera predilezione per i soggetti di animali alati, sacri al loro cuore, riescono a spogliarsi della flebile sentimentalità. Un pittore direbbe che fanno della decorazione.

[...]

Un gruppo di altre fotografie ci offre l'occasione di parlare del "soggetto" nella fotografia moderna. [...] Dobbiamo dire per la verità che il pubblico dei visitatori non le apprezzò quanto esse meritano. E la ragione è proprio soltanto dovuta alla stranezza e povertà del soggetto [...]. Invece dobbiamo vedere in questi esemplari simboleggiate le nuove forze della scuola moderna; forse tanto più salutari in quanto non tralignano o deviano dalle classiche teorie che accompagnano l'invenzione della macchina da fotografie, ma ne arricchiscono e ne rinnovano immensamente le risorse avvenire.

Due indirizzi originali conducono a tali risultati. L'uno vuole dimostrare quanto sia imperfetta o relativa la conoscenza delle cose che ci stanno d'attorno. L'altro che non solamente il documento deve interessare freddamente la nostra labile, veloce curiosità ma svegliare, eccitare vivamente la nostra complessa sensibilità con uno spettacolo nuovissimo di ordine estetico.

Quanto alla conoscenza del nostro piccolo mondo abituale basta poco per accorgerci che essa è ben superficiale e solo relativa ad immagini-tipo. Ed ecco che l'occhio implacabile dell'obiettivo opera delle vere e proprie scoperte della materia: vetro, ferro, stoffa, legno, le quali si accompagnano istantaneamente a infinite sensazioni latenti nella nostra conoscenza. È impossibile descrivere queste sensazioni: esse sono in effetti soltanto proprie alle immagini in

quanto esse solo le suscitano precise ed inconfondibili. Ma ancora il fotografo può trarre profitto dalle proprietà naturali di questi elementi e liricamente esprimerne la bellezza.

Allora veramente possiamo dire che la fotografia opera una funzione creatrice in quanto le immagini che essa ci dona sono suo privilegio, né prima ch'essa le rivelasse mai i nostri occhi l'avevano conosciute.

[...]

È troppo evidente però che una tale tendenza non può avere limiti e presenta un pericolo grave. Quello di venire facilmente abbracciata come una moda e imitata pedestremente. Gli eccessi portano da una parte la fabbricazione artificiale del soggetto da riprodurre: dilettantismo puerile, infantile, ridicolo; dall'altra al decadente gusto dell'astrazione, del purismo.

Tutte le altre forme sino a oggi note derivano e si imparentano con quelle enunciate. Non ne facciamo parola anche perché a Torino non erano rappresentate. Uno spiacevole contrattempo non ci ha permesso di conoscere la produzione inviata dai russi a mostra aperta. Senza dubbio avremmo ammirato cose di primissimo ordine.

[...]

I pochi esempi di fotografia pubblicitaria esposti ci fanno rimpiangere quei moltissimi che avremmo potuto ammirare degli artisti americani, tedeschi, francesi, ungheresi, cechi, inglesi ormai famosi in questo genere. In Italia si comincia a sentirne la mancanza e purtroppo non si può illudersi di poter gareggiare in poco tempo col prodotto straniero e vincerne la concorrenza. Come tutte le forme di attività che traggono origine dall'industria, questa ha visto svilupparsi attorno a sé una serrata organizzazione, frutto della collaborazione intelligente di artisti di indole diversa. In pratica si giunge ai risultati che siamo soliti ammirare sulle riviste straniere più note, disponendo di mezzi larghissimi e dei più fortunati. La fotografia ha sì, in questo campo un compito preciso ed imperioso. Come riesca a risolverlo, con quale vantaggio per se stessa sarebbe troppo ampio trattare. L'importante è conoscere il prodotto e c'è da rammaricarsi che nelle mostre d'arti decorative, accanto alle esposizioni delle arti grafiche delle quali essa è oggi fra le principali collaboratrici non la si ospiti ancora.

[...]

EDOARDO PERSICO (*Persico 1931)

Occhio e fotografia, in “La Casa bella”, n. 5, maggio 1931, pp. 57-58 (rubrica “Il libro bello”).

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo:

Copertina del volume *Foto-auge*

Man Ray, *Fotogramma*

Questo volume compilato da Franz Roh e da Jan Tschichold per l’Akademischer Verlag di Stuttgart – *Foto Auge* (Das lebendigste der Gegenwart) – è un’antologia di lavori fotografici eseguiti dagli operatori più esperti e più originali che siano oggi in Europa. Settantasei riproduzioni con le quali ci si può rigorosamente documentare sul gusto moderno di quest’arte che ha assunto caratteri e valori particolari nella evoluzione delle forme durante gli ultimi anni.

Sono state raccolte semplici fotografie, «fotomontages», fotogrammi e fotopitture: Atget e Baumeister, Man Ray e Max Ernst, Moholy-Nagy e Lissitzky. Si possono seguire, così, i tentativi che, in tutta l’Europa e con i criteri più diversi, sono stati fatti in fotografia: dalla ricerca della pura obiettività ai tentativi di un realismo magico; dalla simultaneità del «montaggio» all’accordo di fotografia e pittura; dalla sostituzione della camera oscura, con l’impressione diretta sulla carta, alla fotografia documentaria ed al cartello r̀eclame. Il volume rappresenta, perciò, non solo un panorama della fotografia «vivente», ma un campionario di tutte le tecniche: le più precise e le più complicate; le più aride e le più fantastiche. Ai pregi di questa documentazione, ordinata senza pedanteria e con ingegno veramente sottile, bisogna aggiungere il saggio di Franz Roh su «Meccanismo ed espressione» che è un’utilissima guida estetica per riuscire a «vedere» meglio le fotografie riprodotte nel volume. Non è, infatti, sempre agevole mettersi a contatto di opere complesse come talune di Grosz e Heartfield, di Moholy-Nagy, e perfino di certe radiografie: bisogna compiere lo stesso tirocinio che occorre per «gustare» qualunque altra manifestazione d’arte moderna; allora soltanto uno «scherzo fotografico» di S. Frank – Il Paradiso Terrestre – potrà sembrare un’opera eseguita nella direzione del Doganiere Rousseau, ed intendere quanto debba al gusto moderno una «natura morta» di Petterhans, o un cartellone fotografico di Jean Tschichold.

MARIO TINTI (*Tinti 1931)

Modernità e modernismo, in “La Casa bella”, n. 9, settembre 1931, pp. 43-44.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo: nessuna

Il concetto di modernità in arte è un concetto tipicamente moderno, vale a dire scaturito da quella coscienza riflessa, critica, delle cose dell'arte, che nei nostri tempi ha trovato il massimo del suo sviluppo e del suo rigore. Mai come oggi si è avuto un'aspirazione così esigente verso ciò che in arte deve corrispondere allo spirito e alle necessità pratiche dei nostri tempi.

Mi riferisco, beninteso, all'aspirazione di coloro che sono degni di essere chiamati nostri contemporanei e non a quelli nei quali ancora allignano nostalgie classiciste, fisime umanistiche e simili altre quisquiglie che denotano il ristagno di cervelli congenitamente senili, nei quali non potrà mai verificarsi il congiungimento fra arte e vita.

Il concetto della modernità è nell'ordine estetico un fluido potentissimo elaborato dalla tecnica del pensiero odierno, ma che al pari della corrente elettrica, può essere, a seconda dei casi, potenziatore o annientatore di energie.

[...]

Ed eccoci alla crisi dialettica e polemica del Futurismo, involuzione del concetto di modernità, che si risolve in un vero e proprio accademismo modernistico. La cristallizzazione razionale dello spirito di modernità dà luogo esteticamente al vuoto. Il serpente dialettico, vorrebbe mordere al futuro, e si azzanna invece la coda: ma non è più, così, simbolo d'infinito, bensì di nulla, di arzigogolatura che torna soltanto a parole ma non a fatti, e quindi finisce dove principia. La portata delle teorie futuriste è stata efficace solamente nel liberare la cultura e il gusto degli Italiani dalle ragnatele accademico-universitarie.

Ed ecco sorgere, come contrapposto simmetrico del Futurismo, il Novecentismo pseudo-tradizionale e classicheggiante, immagine capovolta del suo antagonista, – uno con la testa rivolta verso il passato, l'altro verso l'avvenire –, ma identici, alla stregua dell'arte, come le figure del re e dei fanti nelle carte da gioco. Ambedue fenomeno di un momento d'esaurimento, di smarrimento, d'inflazione dell'energia creatrice del popolo italiano, di un momento nel quale facendo difetto il genio, si crearono delle teorie e dei «movimenti».

Che dire di quella sottospecie costituita dai passatempo arcadici e chincaglieri di certo neo-neo classicismo impastato fra Stoccolma, Praga e Milano? Essa ci sembra destinata a soddisfare i futuri scrittori e raccoglitori di «curiosità».

A questo punto il lettore avrà ragione di domandarsi: che cos'è dunque modernità e come essa si manifesta nell'opera d'arte?

Modernità e modernismo. Ecco due parole tanto diverse quanto può esserlo una realtà fatale ed efficiente ed un'aspirazione cervellotica e sterile.

È moderno l'artista la cui sensibilità, il cui intelletto, la cui coscienza sono protesi con cento antenne ultraricettive ad ascoltare le multiple voci psichiche, intellettuali, morali del suo tempo e che ha in sé il potere immaginativo di interpretare, dedurre, sintetizzare secondo coteste voci, accordate agli impulsi della sua personalità, compiendo quell'operazione magica che si chiama appunto creazione artistica.

– Ma cotesto è il genio – osserverà qualcuno.

– Precisamente. La modernità di ciascuna epoca è data dalle opere geniali e dall'alone che si forma attorno ad esse. La modernità si potrebbe anche paragonare ad un vasto ordito sinfonico ognora in divenire e in cui, dall'architettura alle arti minori, i temi dei capolavori riecheggiano nelle opere più modeste e fino nelle più umili, dando luogo, giusta la molteplicità infinita dei temperamenti, a sempre nuove forme ed espressioni; le quali armonizzano, si richiamano, corrispondono mirabilmente, non già in omaggio a schemi preconcepiuti e volutamente «moderni», ma a motivo di una unanimità d'ispirazione che deriva loro, appunto, dal clima dell'epoca.

– E il modernismo?

– Il modernismo è la sofisticazione più o meno ingegnosa della modernità, è l'affettazione di quei caratteri che ormai sono dati per moderni, è la falsa originalità, la falsa arte...

– E come distinguere il moderno autentico da falso moderno?

– Null'altro può sopperire a questo discernimento se non un dono innato di sensibilità, d'intuizione, di gusto, lungamente esercitato a contatto delle opere d'arte, sia antiche che contemporanee. E tale dovrebbe essere, appunto, la virtù e la funzione della buona critica.

FEDERICO FERRERO (*Ferrero 1931)

La moderna fotografia pubblicitaria, in “Il Corriere fotografico”, n. 10, ottobre 1931, pp. 739-740.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo:

Simon Steigenberger - Monaco di Baviera, *Agrumi di Sicilia* (tav. fuori testo)

Italo Bertoglio - Torino, *Vetri e ceramiche* (tav. fuori testo)

Achille Bologna - Torino, *Macchina da scrivere “Olivetti”* (tav. fuori testo)

Rudi Loos - Weideanau (Germania), *Birra “Union”* (tav. fuori testo)

▪ Parlare dell'efficacia e della potenza a cui è assunta la pubblicità moderna è fuor di luogo, su queste colonne, tanto ormai tutti ne sono pienamente convinti. Tutti i periodici – siano giornali o riviste – senza eccezioni si sostengono principalmente sulla pubblicità. Essa invade sempre più il mondo, e sempre più signoreggia nella nostra vita, in quanto questa è sempre più affrettata e tumultuosa, e per ciò appunto ci porta più facilmente a trascurare od a dimenticare molte cose che noteremmo e ricorderemmo meglio se il ritmo della nostra vita fosse più lento. Donde la necessità di imporsi in maniere talvolta prepotenti e violente alla nostra attenzione. Ed anche per questo la pubblicità ricorre a sempre nuovi mezzi, valendosi di tutti i ritrovati della scienza moderna; così – dopo avere *ab initio* colpito i nostri occhi – ora ci assale nell'udito, mediante le trasmissioni radiofoniche. Di questo passo, arriveremo forse alla pubblicità tattile od olfattiva o gustativa? Non sarebbe da escludersi, soprattutto quando per esempio passi vicino ad una fabbrica di profumi o di liquori, i cui effluvi carezzino dolcemente il nostro odorato, o quando ci si avvicini ad un buon ristorante, dalla cucina del quale parta un imperioso richiamo odoroso, a stuzzicare il nostro appetito ed a farci constatare che là si mangia meglio che altrove...

Ma anche senza arrivar a simili mezzi... estremi, basta aprire qualsiasi pubblicazione periodica e sfogliarla; balzerà sotto agli occhi – specie se si tratti di pubblicazione estera – come la pubblicità occupi bene spesso una buona metà e talora anche i tre quarti dello spazio totale. Poiché le parole non sono sufficienti ad attrarre la nostra attenzione, si ricorre alle immagini. Ma anche questo alle volte è insufficiente a darci una chiara idea del prodotto di cui si vuol fare propaganda, ed ecco allora giungere in soccorso la fotografia. Veramente a questa si era già ricorso di frequente in passato, quando si voleva dare una rappresentazione fedele ed oggettiva dell'articolo propagandato; ed in ciò – lo si riconosceva ampiamente e senza riserve – la fotografia è nettamente superiore al disegno. Ma a parte queste riproduzioni realistiche, si riteneva che la fotografia, fosse incapace di mettersi in concorrenza colle composizioni di fantasia, che parevano prerogativa esclusiva dei disegnatori.

▪ Ed ecco contro questa credenza insorgere i grandi artisti fotografi, a dimostrarci quanto essa sia erronea. Valendosi delle più raffinate risorse della tecnica moderna e servendosi pure dei sapienti accorgimenti suggeriti dalla cinematografia per la manipolazione delle sue *films*, i fotografi moderni hanno saputo darci delle immagini che, per il mezzo col quale sono state ottenute, bisogna chiamare per forza «fotografiche», ma che in realtà hanno in sé ben poco di fotografico. In esse la tecnica è nettamente superata dalla composizione, ossia dalla fantasia. Guardando una fotografia pubblicitaria prodotta da una grande firma, non sai se ammirare più in essa la raffinata tecnica o l'estrosa fantasia dell'artista, sempre in cerca di nuovi e sottili accorgimenti per attrarre l'attenzione anche della persona più distratta e meno disposta ad osservare.

È precisamente nel campo della pubblicità – per la sua stessa necessità primordiale ed impellente di richiamare in qualsiasi modo la nostra attenzione – che possono meglio e più liberamente esplicitarsi le più moderne correnti della fotografia: futurismo, cubismo, impressionismo, surrealismo, e chi più ne ha più ne metta. Delle composizioni fotografiche che colpiscono in maniera violenta e, talora, apparentemente assurda ed illogica il nostro occhio, sono subito accettate con buona grazia quando si venga a sapere che sono state fatte a scopo pubblicitario. Qui davvero non è più il caso di discutere se la fotografia è scienza od arte; qui siamo nel pieno dominio dell'arte, poiché il fotografo maneggia l'obbiettivo e la lastra come il pittore il pennello ed il disegnatore la matita. L'immagine fotografica non è più una morta riproduzione della realtà, ma vive essa stessa di vita propria, poiché parla al nostro occhio e riesce a persuaderci che il tale prodotto è migliore degli altri.

- Non si creda peraltro che sia relativamente facile produrre delle buone fotografie di carattere pubblicitario. Non basta saper disporre d'una raffinata e consumata tecnica; bisogna anche e soprattutto essere *artisti*, dono divino questo, concesso a poche persone. Ed anche qui occorre fare una nuova distinzione; non si è visto infatti degli artisti fotografi di gran fama, invitati da qualche fabbrica, produrre dei lavori pubblicitari d'un tono inferiore a quello della loro normale produzione artistica? Gli è che non basta ancora esser artisti; bisogna anche avere, come suol dirsi, l'occhio clinico e sapere con precisione cosa occorre per richiamare l'attenzione del pubblico.

Anche qui dunque ci vuole la specializzazione: così vediamo, all'estero specialmente, dei grandi nomi di artisti dedicatisi esclusivamente o quasi alla fotografia pubblicitaria. A Parigi Lorelle, Sougez, Vigneau e gl'italiani Scaioni e Garretto; a Vienna Moholy-Nagy; a Londra Beck e Leeston-Smith; in Germania Wolff; in Ceco-Slovacchia Müller: ecco delle grandi firme i cui prodotti sono ricercati ed apprezzati quanto quelli dei più rinomati cartellonisti, siano disegnatori o pittori.

- Date le peculiarità dei lavori pubblicitari e la grande variabilità del soggetto rappresentato volta per volta, non si può dare qui dei consigli tecnici precisi; tuttavia possiamo fare alcune osservazioni d'indole generale.

Poiché bisogna richiamare l'attenzione del lettore sull'articolo propagandistico, occorre che la fotografia che lo rappresenta sia priva di elementi ingombranti e d'accessori inutili, che raggiungono uno scopo diametralmente opposto. Nel caso poi di idee astratte, si deve rappresentarle con immagini semplici: talvolta si può rappresentare oggetti o vedute usuali e note; ma anche quelle d'oggetti poco comuni, oppure ritratti da speciali punti di vista, che forniscono vedute curiose e strane, richiamano potentemente l'attenzione del lettore.

Qui cade opportuna una distinzione da farsi per le fotografie pubblicitarie: esse per lo più rappresentano nature morte, dato che si tratta quasi sempre di oggetti. È un assioma che la fotografia può riprodurli meglio di qualsiasi disegno, risparmiando spesso lunghe e noiose descrizioni. Ma anche cotesta riproduzione, a seconda della tecnica impiegata dal fotografo, può essere *impressionista* o *realista*; nella prima si bada poco ai dettagli e si mira soprattutto a rendere l'impressione che si prova guardando l'oggetto; colla seconda, invece, si cerca di mostrare sino i più minuti particolari dell'oggetto, lasciando da parte ogni commento sull'impressione che questo può dare.

[...]

GUIDO MODIANO (*Modiano 1931-1934)

Fotografia 1931, in "L'Industria della stampa", nn. 9-10, settembre-ottobre 1931, pp. 310-319; "Campo grafico", n. 12, dicembre 1934, pp. 276-277.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo: vedi didascalie in calce

Si può individuare come uno dei caratteri dell'arte fotografica contemporanea, la obbiettività, che si esalta nella contemplazione di quel che un oggetto è per sè stesso come valori di plastica, o rispetto al mondo esterno come valori di rapporti.

Altre tendenze animano la fotografia d'avanguardia. E chi conosca i fotogrammi, i photomontages, le «copie negative» di Moholy-Nagy, per esempio, sa quale importanza assume la fotografia in cospetto del purismo della pittura astratta e delle altre teorie nelle arti plastiche.

Ma il carattere primo accennato è quello che più interessa, per ora, i tipografi. Su di esso ci documenta, in modo convincente, il confronto tra la fotografia cosiddetta «d'arte» dell'ultimo ventennio e quella di questi anni.

Il flou dell'ingrandimento, le tonalità oscure dei varii pigmenti erano, nella prima, artifici tendenti a dissimulare in un'indecisione piena di sottintesi, la fredda bellezza dell'immagine pura. Caratteristico, nella riproduzione tipografica di tali fotografie, l'impiego delle carte patinate opache e degli inchiostri a doppia tinta.

I fotografi del nostro tempo sono andati all'opposto. Essi, attribuendo alla fotografia il valore di «documento», sanno, dice Soupault, che la sua bellezza è totalmente diversa da quella di una pittura: si potrebbe anche dire che è il contrario.

La stessa scelta dei soggetti è un'indicazione dei diversi modi di concepire la finalità fotografica ed i mezzi per attuarla. Dai paesaggi, dalla «natura» ottocentesca, dove il fotografo cercava alla propria opera la nobiltà dell'arte figurativa, non considerando che si poneva delle mète create per altri mezzi indirizzate ad altri fini, l'obiettivo si è volto al mondo dell'uomo ed ha cercato negli oggetti, nelle cose, nelle opere di questi, l'emotività, i volti inconsueti di cose note, i ritmi nuovi. E della natura riprende soltanto aspetti originali: insetti, piante, minerali, che si dispongono secondo forme interessanti, che possono proporre motivi e sviluppi di motivi spiritosi.

È stato scoperto, così, tutto un universo che era chiuso alla nostra vista ed all'indagine, e ne sono scaturiti dei rapporti impensati e sostanziali. Si sono svelati, per esempio, l'accordo prodigioso fra uomo e macchina, l'espressività di questa, l'armonia del gesto nel lavoro: risultati assai importanti.

La scelta dei soggetti è stata integrata dai nuovi «modi» della fotografia: una plasticità più ardita e piena, una sensibilità più acuta, una nuova graduazione del chiaroscuro e, specialmente, un nuovo impiego della prospettiva, da quello orizzontale a quella verticale suggerita dalle possibilità della tecnica d'oggi (ascensori, aeroplani).

L'accordo fra questa fotografia e il nuovo stile delle arti figurative si palesa pieno nelle tipiche «nature morte». Le linee selezionate da una rigorosa logica funzionale degli oggetti moderni, sulle superfici lisce dei quali solo il gioco delle luci sa creare un dinamismo decorativo, sono riprese da punti di vista inconsueti, tagliate da scorci sapienti, inquadrare da uno studio accorto di ombre portate che esaltano i loro accordi di masse.

Così l'indecisione delle fotografie cosiddette d'arte che pretendeva sostituire l'interpretazione del pittore, ha dato luogo alla franca obbiettività, alla sensibilità precisa del particolare, alla nettezza della visione. E la suggestione suscitata è di una rara efficacia. Questo è l'aver definito il primato della sensazione tattile, l'aver fatto scaturire dagli oggetti espressioni

nuove e significative, è ciò che legittima l'importanza assunta dalla nuova fotografia nei confronti di noi tipografi.

Obbiettività, funzionalismo, castigatezza decorativa sono caratteri comuni alla tipografia 1931. In questa assonanza stilistica le due arti si riallacciano. La nostra trova nell'altra il più logico completamento nel campo figurato e il commento più aderente al suo spirito: la nuova visione fotografica può valersi, in una tipografia svincolata da schemi classici, di disposizioni efficacissime, come ha trovato nei caratteri «razionali» di quella, i segni grafici completamente intonati alla sua espressione.

Nei prospetti la documentazione fotografica di gusto attuale, supera in efficacia ed in stile, le ormai stracche fantasie dei decoratori specializzati.

Nei cataloghi, sempre monotoni e composti da quelle orribili fotografie ritoccate che bisogna considerar indegne di un gusto esercitato e della attuale sincerità di espressione, l'introduzione di fotografie contemporanee porterebbe vivacità e sapore.

Nella pubblicità pura, infine, la nuova fotografia assume un valore psicologico notevolissimo. Il lettore del nostro tempo ha fretta: vuole essere persuaso dall'occhio, non dall'imbonimento letterario. Le pubblicità americane, che nelle pagine e nei prospetti tengono dei sermoncini, coadiuvati dal lenocinio di decorazioni di un gusto sorpassato, fanno una presa relativa sul pubblico europeo.

Réclame eguale richiamo, grido – e non si gridano dei sermoni. Si tratta, invece, di far conoscere e ritenere un nome, un prodotto, al pubblico distratto ed affrettato, fra il tumulto dei suoni e delle luci.

Occorrono, quindi, visione rapida e suggestiva, chiarezza di espressione figurativa, semplicità della disposizione, invenzioni spiritose di photomontages, di accostamenti, di legature. E tali sono i caratteri precipui della nuova fotografia, aiutata, come s'è detto, dalla tipografia nuova.

Si consideri, in fine, questa illustrazione, che propone nuovi e squisiti modi di commento grafico, che suggerisce possibilità notevolissime anche nel campo del libro proprio. Qui ha già largo impiego un tipico prodotto della fotografia attuale, il photomontage; la sovrapposizione, cioè, di plurime immagini che costringe in una unità di tempo e di luogo oggetti e momenti fra loro diversi. Così come certi primitivi ponevano in varie parti del dipinto i successivi momenti di un'azione complessa o di una vita di Santo.

Mezzo figurativo di una efficacia enorme, tanto più espressivo quanto più accorta è la scelta degli elementi e la loro distribuzione: che, ridotto nelle forme più semplici, può essere portato nel campo del Catalogo, dove proporrebbe copertine assai efficaci.

Non soltanto con l'apporto della «illustrazione», la fotografia attuale può aiutare noi tipografi. Essa suscita nuove estetiche, nuovi mezzi decorativi, propone soluzioni intelligenti e gustose di taluni problemi della decorazione che, in una tipografia cosciente dei nuovi tempi, deve essere ridotto al minimo ed allontanarsi, in quel poco che ne rimane, dagli schemi abusati. Alle riquadrature con fili più o meno lavorati, a riempitivi di ogni stile: a ripieghi, cioè, poco accettabili, il gusto fotografico sostituisce i suoi fondi, le sovrapposizioni di retini e di testi, che legano illustrazioni e didascalie, risolvono l'ambientazione di cliscè dai diversi formati, suscitano un'atmosfera tecnica.

Partiti decorativi nei quali il colore può adempiere a funzioni preziose.

Interessanti sono anche i modi decorativi di derivazione cinematografica (da quel cinematografo al quale tanto deve la fotografia nuova): ne riporto uno da una rivista, dove è stato risolto il problema di dare più illustrazioni con un sacrificio minimo della riproduzione ed in una forma simpaticamente attuale.

La fotografia, dunque, che nelle arti plastiche è stata, con la cinematografia, un tonico per la nostra sensibilità, nella tipografia offre un aiuto notevolissimo per evadere dalle vecchie strade, verso la ricerca di uno stile più consono agli oggetti, al modo di vivere, al gusto del nostro tempo.

Didascalie:

- Non vi è un punto di contatto tra questa fotografia e quelle della pagina di contro.

Nella prima, la scelta dell'ora (determinazione artistica), il punto di presa, il trattamento della negativa e della copia, sono caratteristiche della fotografia «d'arte», come caratteristiche ne sono la «indecisione piena di sottintesi» e il sentimento morbido, che ne farebbero, in pittura, un quadro di dilettante.

Nella pagina di contro, le due foto in alto sono opere tipiche di Moholy-Nagy. Si noti: in quella di destra, con quale altro sapore è sentito il fatto di una barca sull'acqua – in quella di sinistra, l'astrazione spiritosa della bambola, alla quale l'ombra del traliccio dà una sensazione di moto ed un aspetto misterioso che fanno pensare.

Sotto, una natura morta disposta da Edoardo Persico (con negativa realizzata da Secco d'Aragona per «Casa Bella») in cui la nitida presentazione dei piatti è accentuata dalla massa del «frutto».

- La danza alterna dei pistoni e la visione dinamica di un'auto che passa silenziosa – il mistero appassionante della «roulette» contrapposto alla mediata lotta degli scacchi – una magnifica macchina riprodotta senza lenocinii nelle sue linee pure – una bella donna al sole: tanti aspetti del nostro mondo vivente, ciascuno dei quali ha per noi una suggestione profonda. (da «Gebrauchsgraphik»)

- Accostamento impensato di fotografie, legate da pochi segni gustosi e sapienti: ecco un prospetto che si impadronisce degli occhi e del cervello, che persuade. (lavoro di Bayer, riprodotto da «Gebrauchsgraphik»)

- Illustrazione di Loris e Parry, per un volume della N. R. F., crea uno stato reale di momenti fantastici, come si sono rivelati all'immaginazione del poeta. (cliscè di «Casa Bella»)

- Due copertine di gusto attuale. In quella di sinistra in alto, il «photomontage» esprime la sensazione di tumultuoso, di imbottigliato, caratteristica del traffico di Milano prima che fossero attuate le riforme delle quali tratta il volume cui la coperta è destinata.

Sotto, una coperta di Catalogo industriale, nella quale l'oggetto stesso presentato nell'opuscolo costituisce la più efficace decorazione; come dimostra il confronto con la coperta di una edizione precedente dello stesso Catalogo (in basso a sinistra).

- Qui sopra a sinistra: un fondo in mezza tinta che legghi illustrazione e didascalia, costituisce uno dei pochi mezzi decorativi di una pagina tecnica, che un tipografo 1931 deve impiegare. Di fianco: un «reportage» documentario presentato con un motivo decorativo contemporaneo. (da «Casa Bella»)

GUIDO MODIANO (*Modiano 1931)

Fotografia-Tipografia, in “Tipografia”, n. 1, novembre-dicembre 1931, p. 8.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo: nessuna

Sarebbe insufficiente attribuire soltanto a caratteri di nuovo aspetto ed alla impaginazione intonata su quelli, il rinnovamento della tipografia che la produzione europea sta attuando. Bisogna infatti considerare come fattore di primo piano, in questo campo, l'intervento della fotografia. Il ritrovato di Daguerre ha già saputo operare profondamente sulla sua sensibilità e sui mezzi per secondarne i nuovi bisogni: l'impiego di suoi prodotti contemporanei suscita[,] quindi, quel particolare “clima” al quale la tipografia dovrebbe aspirare. La necessità che ne segue, di adeguare la costruzione tipografica all'espressione 1931 della fotografia, mediante la scelta dei tipi e della disposizione, non costituisce però la sola potente ragione per evadere dalle vecchie strade. Il gusto fotografico ha proposto nuove vie riproduttive, nuovi modi di presentazione delle illustrazioni, nuove suggestioni nella pubblicità pura, nei prospetti, nei cataloghi, nei libri. Il fatto dei fondi zincografici o fotografici che legano le illustrazioni ed i testi – le superfici in mezza tinta che prestano una consistenza alle didascalie e ne legittimano la presenza in pagine “costruite” – i titoli e sottotitoli costituiti da cliscé con le lettere tipografiche negative, in sostituzione del carattere puro – i cliscé che evadono dai margini per il primato della funzione documentaria sono segni paralleli a quelli dei nuovi materiali e dei nuovi modi di impressione: segni che l'arte grafica, uscita dalla “splendid isolation” voluta dai “tecnici” tradizionali (da coloro, cioè, che ritengono conveniente e permesso sostituire col “mestiere” una coltura generale e plastica) profitta ora delle esperienze delle altre arti, ne assimila i risultati, le espressioni, le tecniche, raggiungendo delle attrazioni sulle quali ritornerò perché costituiscono la base vera della tipografia nuova.

Parallelamente la fotografia ha introdotto tutto un nuovo modo di espressione squisitamente grafico ed attuale (che si interessa potrà documentarsene in un imminente articolo su “Industria della stampa”) del quale, seguendo le direttive di “Tipografia 1931” ho cercato esemplificazioni nelle pagine di pubblicità che seguono. Attuazioni mantenute in linee semplici, per togliere ai colleghi la paura delle difficoltà di questo stile, che è il completamento più logico del nuovo stile tipografico: si tratta, infatti, di cose per le quali bastano mezzi a disposizione di un qualunque buon zincografo: al tipografo, solo la fatica della “invenzione”.

Nell'articolo di “Industria” ho riportato altre attrazioni eseguite, queste, in miei lavori: i tipografi sono così avvertiti che anche la Clientela è matura per questo genere grafico – che è nel loro interesse la iniziativa.

ERNESTO BERTARELLI (*Bertarelli 1931)

Alla ricerca della bellezza nel mondo naturale, in “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, n. 12, dicembre 1931, pp. 81-83.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo:

Niccolini, *Dettagli ingranditi della foglia e dei fiori del mughetto*

P. Wolff, *Dettagli di una cactacca, messi in luce da un’interessante fotografia di*

[P.] Wolff, *Fiori di Echinopsis, altra varietà di cactus, fotografati dal dott. Wolff*

L’uomo intelligente non ha che aprire gli occhi per essere rapito dalle visioni di bellezza che la natura serba per coloro che sanno comprenderla.

Poiché decisamente la natura si riveste coi colori del pensiero, e perché in natura tutto è sovrannaturale.

L’abitudine alla visione riduce la facilità di valutazione: troppe gioie sono negli immensi forzieri che la natura apre innanzi ai nostri occhi, perché questi arrivino a valutarne la nobiltà. Allorquando mancano negli spettacoli di natura i segni esterni di quella che potremmo definire bellezza visiva, restano sempre le possibilità della bellezza meditativa. Una crisalide, ad esempio, è povera cosa giudicata attraverso i segni esterni della forma e del colore: eppure quale meraviglia in questa minuscola mummia vivente, racchiusa nel suo sarcofago, pronto poi a dischiudersi per dar libero volo all’insetto perfetto!

Che se poi gli occhi si armano di aiuti, capaci a rendere più profonda e più penetrante la visione, il campo della meraviglia non ha più confini.

Forse nessun premio concesso alla conoscenza supera in valore intrinseco, questa possibilità di creare per il proprio intelletto, per gli stessi propri occhi una serie di mondi nuovi che la fitta cortina di nebbia creata dall’ignoranza, sottrae alla visione dei più. La mente, l’occhio e la fantasia possono viaggiare senza fine in questi regni sconosciuti, senza l’accoramento che esista un porto nel quale il divino viaggio avrà termine!

Anche tra le più semplici manifestazioni della natura la mente troverà la ragione della gioia e della meraviglia. Talvolta sarà la visione di strutture nelle foglie e nei fiori, che obbligano al pensiero di un divino architetto: altra volta nella notte serena, mentre attorno alla luna le stelle sciamano come api d’oro, sarà il suono in *mi* della zanzara, o il trillo monotono ma ritmico del grillo... Gioie di visioni, di suoni, di pensiero che formano il premio vero di colui il quale con spirito religioso sa avvicinarsi alla natura.

In alcuni paesi il tentativo di spingere soprattutto i giovani verso questa ammirazione e verso questa conoscenza, ha assunto negli ultimi anni aspetti nuovi.

In Germania, in Inghilterra e negli S. U. il tentativo ha avuto manifestazioni varie, ispirate tutte ad una unica e generale direttiva: parlare all’occhio, attraverso le immagini (leggi le “illustrazioni”), così che dall’amore per l’illustrazione si possa giungere all’amore per le cose vive.

Un proverbio afferma: “una figura dice come mille parole”; ed il proverbio cinese è stato largamente applicato.

I mezzi autofotocromici hanno servito talora a rendere più efficace la propaganda. Ove l’ingrandimento poteva servire all’allettamento, esso è stato applicato, scegliendovi le dimensioni che meglio conquistano l’occhio. In alcuni casi per arrivare ad un risultato di persuasione, invece di aumentare i diametri si sono ridotti. La tecnica dell’opportuna grandezza nella riproduzione, affinché sia ottenuto il massimo rilievo del fattore estetico, costituisce il primo e più importante segreto di queste riproduzioni. Il secondo segreto

consiste nel giuoco delle ombre e dei toni che rendono possibili inattesi contrasti e rilievi imprevisi.

Bisogna convenire che la fotografia coi mezzi moderni di applicazione permette in questo campo una raccolta mirabile di elementi di bellezza. Dettagli e contrasti che l'occhio privo di armi opportune non sapeva raccogliere, assumono valore nuovi. Un filo d'erba, una ingenua pannocchia di granoturco, un cirro semplicissimo, si presentano d'improvviso come opere d'arte.

Il giuoco e la varietà degli elementi che si possono rivelare con alcuni accorgimenti della tecnica fotografica, costituiscono una reale sorpresa anche per coloro i quali sanno a priori che in ogni manifestazione della natura si riscontrano divini accorgimenti.

Il regno vegetale sotto questo rapporto dimostra una evidente superiorità in confronto al regno animale. Si sarebbe indotti a pensare che nei vegetali il variare delle forme abbia una maggiore estensione, una libertà maggiore, una larghezza di fantasia più lata e più varia. Negli animali forse la complessità morfologica è interiore: nei vegetali è esteriore.

I tentativi di educazione estetica naturalistica sono quindi ispirati in prevalenza al regno vegetale, e la prova in questo campo è così estesa, che in altri paesi qualche casa editrice esplica soltanto per questa via la propria attività.

I pochissimi saggi sui quali si spende qui qualche parola sono scelti tra le più semplici espressioni di questo tentativo di educazione estetica.

È intuitivo che la fantasiosa complessità di una passiflora può destare molto interesse: ma è più interessante mostrare su una pannocchia non ancora matura di granoturco, la nobiltà decorativa che l'accorgimento fotografico esalta. Non diversamente una modesta stapelia grandiflora opportunamente ingrandita, riserba all'occhio sorpresa che non era facile immaginare osservando questo modestissimo fiore. Decisamente la natura ama serbare dei premi per coloro che ad essa si avvicinano con occhio innamorato.

Wolff, Bartels, Dohe e altri in Germania hanno formato un vero e proprio gruppo di artisti, i quali vanno alla ricerca di questi piccoli segreti della natura.

Si è osservato che il risultato di commozione estetica è in buona parte legato ad un artificio fotografico: e cioè la scelta dell'opportuno ingrandimento e la sapiente valutazione del chiaroscuro.

Ed in verità non si può negare che la tecnica fotografica maneggiata con sapienza si presti ottimamente all'innalzamento dei valori estetici.

Ma al di sotto di ciò resta la intrinseca bellezza, la varietà, la ricchezza degli elementi naturali. Resta questa divina varietà fantastica che ad ogni passo serba l'inatteso, il miracoloso. Colui che a questo spettacolo forma l'occhio non può avere timore di noia o di sazietà: così ricca, così varia è la natura che nessuna sete di curiosità potrà mai essere spenta.

Come non augurare che l'immagine, la esecuzione tecnica, il libro, formino anche da noi una schiera di innamorati della bellezza naturale? Come non auspicare che gli artifici e i sussidi tecnici, rendano più facile il cammino per questi campi nei quali immutabile è la gioia per l'occhio e per lo spirito?

GIO PONTI (*Ponti 1932a)

Morte e vita della tradizione, in “Domus”, n. 3, marzo 1932, p. 133.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo: nessuna

È opinione comune che modernità significhi mortificazione della tradizione.

La tradizione è mortificata invece dei pigri profittatori di essa. Da qui la decadenza delle arti, proprio per opera inconsapevole di fedeli della tradizione, che poi la vanno a ficcare, gelosi a comodo loro, anche dove (come in tante attività e tecniche d’oggi) tradizione non esiste, o dove (come in certe nostrane industrializzazioni che datano dalla fine dell’ottocento, vedi tappeti) la tradizione sarebbe l’imitazione o contraffazione di modelli esotici.

La tradizione, per noi, più che nella forma mutabile, è nella gloria delle arti, nella mira degli spiriti: il carattere che deriva alla espressione artistica della natura di una razza è sicuramente incancellabile; ma non è questo snaturamento da temere, è da temere solo la decadenza di quelle viventi energie che creano via via gli elementi della grande tradizione.

Ora, se essa ha da essere per noi un prestigio da servire perché sia conservato ed accresciuto, è alle sole energie viventi, cioè moderne che la tradizione stessa infallibilmente si raccomanda.

Senza l’apporto di queste energie, proprio quelle arti, che parrebbero più salvaguardate dalle pure forze della tradizione, sicuramente decadono: e decadono non per mancanza di modelli, di regole, di musei e di trattati, ma per mancanza dell’intervento di artisti d’oggi. Questi artisti hanno in sé le forze ed il *destino* di ciò che si chiamerà la tradizione, essi soli ne sono i depositari.

Acutamente è stata notata già questa fatal presenza in alcune opere nostre moderne. Ed essa è viva non nelle fabbriche ma solo negli artisti che quelle opere han create: nei laboratori donde essi han tratto rivoluzionariamente queste nuove produzioni, la tradizione giaceva corrotta e tradita.

Le forze che operano nella tradizione sono occulte, di volta in volta le individuiamo anche dove non ci apparvero presenti: ma esse operano attraverso i più *vivi*: la tradizione è fatta *solo* di autenticità. Vicinissimi le sono ed ardentemente la servono non quanti se ne giovano, ma quanti invece, avendo per sé e per le proprie opere alte e severe ambizioni, incorruttibile spirito, danno perduto alla espressione di se stessi e del loro tempo, tutta la propria energia, tutta la propria passione.

GIO PONTI (*Ponti 1932b)

Discorso sull'arte fotografica, in "Domus", n. 5, maggio 1932, pp. 285-288. Prima in "Fotografia", n. 1, 1932.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo:

Guido Pellegrini, *Stelle filanti*

Guido Pellegrini, *Collana*

Guido Pellegrini, *Ombre geometriche*

Guido Pellegrini, *Paesaggio*

Guido Pellegrini, *Margherite*

Guido Pellegrini, *Raggi X*

Guido Pellegrini, *Lana*

1° FOTOGRAFIA E PITTURA

UNA delle funzioni della pittura, nel passato, era quella documentaria: attraverso effigi e composizioni documentare uomini e fatti, protagonisti e storia.

Questa funzione documentaria le è stata tolta dalla fotografia. Prima timidamente, attraverso il ritratto, poi in pieno, moltiplicata dalla stampa, ed oggi *ad abundantiam*, poiché la fotografia ci dà degli uomini e dei fatti immagini plurime e simultanee; essa, come documento, ci dà quantitativamente più che non desse la pittura, che è sintesi.

Questo è il carattere della fotografia come mezzo documentario: essa delle cose ci mostra infiniti accenti, e fra questi accenti taluno, strappato da tempisti eccezionali ad un istante critico, coglie un'espressione culminante, indimenticabile, diremmo totale; basti ricordare talune fotografie del Duce, quella di lui oratore col braccio levato al balcone, un'altra a cavallo. Così la fotografia giunge «*per eccezione*» ad un valore, ad un carattere documentario quasi assoluti, carattere al quale la pittura giungeva per sintesi.

Ma le due arti sono oggi fatalmente dissociate. L'una, l'arte di servirsi della fotografia, è l'arte di «vedere» le immagini; l'altra, la pittura, l'arte di «creare» le immagini. L'una è vista pura; l'altra è visione.

Però la fotografia non è solo documento, essa è oggi qualcosa di più. Se la fotografia ci ha dato prima quasi un timido surrogato della pittura, poi un documento, oggi essa ci dà addirittura una «vista» ulteriore; una vista astratta, mediata, composta, una vista che a nostra volta «vediamo»; una *vista* indipendente, autonoma, che moltiplica, isola la cosa o il movimento veduti, che li frammenta e nel tempo stesso li fissa.

2° NUOVA REALTÀ FOTOGRAFICA

La fotografia non è sempre fedele alle cose come noi le vediamo, appunto perché essa è una vista indipendente, astratta, disumana. Della fotografia occorre servirsi con arte; quest'arte è già il saper «raggiungere» con essa ciò che noi già vediamo e intendiamo nelle cose: ma non è qui tutto, la indipendenza stessa della vista fotografica ci ha ancora rivelato a sua volta un inedito aspetto delle cose, ci ha portato una tutta nuova comprensione, un tutto nuovo senso di esse e dell'interpretarne le immagini.

Quali e quante cose oggi ci appaiono, quindi sono, soltanto attraverso l'immagine fotografica! *L'aberrazione fotografica è per molte cose la nostra sola realtà*: è per molte cose addirittura la nostra conoscenza, ed è quindi il nostro giudizio. Enorme importanza della fotografia.

Essa è gran parte del nostro apprendere visivo. *Nihil est in intellectu quod non fuerit in sensu*: ma con la fotografia mediato è il senso rispetto alla cosa che entra *in intellectu*.

Ogetti ha notata a proposito di cinema, di grammofono, di radio, la sostituzione della realtà con una realtà mediata; l'ha definita la *fuga dal reale*, l'occultazione del reale. Infinite sono le conseguenze della enorme diffusione di questi che non sono, come parrebbero, «mezzi di trasporto» di immagini, di musiche. Essi, questi occultatori del reale, sono una nuova realtà, sono oramai i nostri «originali»; l'artista che «fa» un disco o si fa fotografare, è il «produttore» di una musica, di una immagine, e tale musica e immagini sono, *autentiche* per noi. L'autentico è così la copia, non il fatto che la crea; ne è poi l'osservazione che il nostro canto ha imitato nel timbro la macchina, cioè il disco; analogamente la nostra visione ha imparato, e imitato specie in alcuni disegni, le istantanee fotografiche.

Ecco adunque addirittura un'altra realtà per noi, la *realtà fotografica*; essa ormai ci è abituale: è la realtà della veduta fotografica che attraversa i corpi (raggi X), che avvicina in mostruosi ingrandimenti le cose, che raggiunge con la telefotografia esseri che «non si sentono guardati». La fotografia ci ha reso *naturali* tutte queste immagini: essa le va senza posa moltiplicando, isolando, frugando, deformando; essa è un elemento ormai essenziale alla nostra conoscenza, un elemento formatore di essa: senza di essa torneremmo non solo in una cecità di molti aspetti delle cose, ma addirittura in una cecità di molte cose.

È questa ricerca ardua e incessante di «vedere» che anima l'arte di valersi di questo mezzo; mezzo dapprima suddito ed allievo della pittura, oggi indipendente.

Non dunque la fotografia deve perseguire il nostro vero soltanto o un tempismo perfetto negli aspetti culminanti del movimento, il che è già arte raggiungere con essa; ma, libera nella sua implacabilità, essa deve perseguire e rappresentarci il *suo* vero, quello che solo attraverso di essa noi percepiamo, che è nascosto alla diretta percezione dei nostri sensi.

ANTONIO BOGGERI (*Boggeri 1932)

La fotografia alla Fiera di Milano, in "Natura", n. 5, maggio 1932, pp. 43-47.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo:

A. [August] Kreyenkamp - Colonia, *Ala di farfalla*

Eugen Coubillier - Colonia, *Ritratto d'uomo*

Fred G. Korth - Chicago, *Business Canyon*

Alfred Gerber - Karlsruhe, *Giglio tigrato*

Guido Pellegrini - Milano, *Primavera*

Giulio Galimberti - Milano, *Naviglio grande*

Franklin I. Jordan - Boston, *Metamorfosi*

Hugo Schmolz - Colonia, *Giardino pensile di una casa privata*

La Seconda Mostra Fotografica Internazionale ultimamente aperta alla Fiera di Milano, ha segnato un deciso progresso rispetto alla precedente; in primo luogo perché più organica e chiaramente definita, inoltre perché abbracciando una produzione di ogni senso più vasta, ha potuto presentare molti dei termini rappresentativi della fotografia attuale.

Vedremo come, di questi, siano state scartate le espressioni estremiste come le arcaiche, per un riguardo al carattere generale dell'esposizione, palesemente moderato.

Per la cronaca, delle ventisette nazioni partecipanti con 300 fotografi, furono inviate in tutto 1547 opere che, giudicate e selezionate, vennero ordinate in 6 sezioni: ritratto - paesaggio (fotografia turistica) - pittorica artistica - storia naturale e fotografia scientifica - fotografia a colori - fotografia pubblicitaria, comprendenti circa 860 fotografie.

Ora, ammesso che di fronte ad una massa tanto imponente di materiale fosse necessario predisporre una chiara ripartizione, la quale servisse a guidare il pubblico ed a aiutarne la comprensione ed il giudizio, la suddivisione fatta dagli ordinatori rispondeva bene allo scopo; ma in pratica debbono essere sorti parecchi dubbi sull'assegnamento di un'opera all'una piuttosto che all'altra sezione.

E non è detto che, presa la decisione, il dubbio venisse risolto. Infatti sembrava creata apposta la sezione pittorica artistica per ammettervi le opere di carattere indeterminato e, quindi, secondo questo concetto, diverse fotografie della sezione ritratto, ad esempio, potevano benissimo figurarvi. Poiché, se si presumono dei caratteri ben definiti nei pezzi ripartiti fra le sei sezioni, queste avrebbero dovuto più severamente distinguere il ritratto. Invece nei 121 che la Mostra esponeva, molti non riuscivano a giustificare la loro presenza, come ad esempio un nudo e un bambino in preghiera, mentre alcune caratteristiche teste, vigorose e espressive della sezione pittorica artistica, dovevano forse soltanto alla loro anonimata l'esserne escluse. Ora, se la classificazione del ritratto, fine a se stesso, può soltanto simboleggiare un aspetto definitivo della pittura, la fotografia uniformandosi, subito soccombe per le sue limitate risorse mentre denuncia i suoi propositi pittorici.

Quanto il carattere artistico, è ormai pacifico che ogni fotografia, qualunque sia il suo contenuto, è artistica quando procura un godimento estetico.

Un altro punto su cui ci soffermiamo, riguarda l'ammissione alle mostre di opere singole che per qualche aspetto riescono a trovarvi posto ed in conseguenza ad imprimere un riconoscimento ufficiale all'autore, forse al primo tentativo.

Noi crediamo invece che nelle esposizioni di maggiore importanza, gli artisti debbono essere rappresentati da un gruppo di opere che possano sicuramente stabilirne la maturità ed il valore.

Fatte queste premesse di carattere generale, consideriamo la Mostra nella sua piena espressione e nei confronti della partecipazione italiana.

I nostri lettori sanno ormai quali sono, a nostro avviso, i segni che distinguono oggi la fotografia d'arte, degna di questo nome, dalla produzione anonima e sterile che ha per tanti anni mortificato il timido idealismo dei primi innovatori.

Ora, bisogna riconoscerlo, non abbiamo incontrato nella Mostra milanese troppi pezzi non idonei o mancanti di quei requisiti necessari a giustificarne la presenza. Se il pubblico fosse portato più di frequente verso queste manifestazioni sempre più severe e circoscritte, saprebbe in breve tempo adeguarsi al momento ed al clima nel quale vivono i creatori: che è sempre stato l'ideale di tutti gli artisti.

A questo punto, malgrado la nostra permessa, qualcuno potrebbe credere che alla Mostra della Fiera fossero esposte soltanto opere di "futuristi". Speriamo di rassicurarlo e con le nostre riproduzioni e aggiungendo che il principio informatore della giuria milanese, si direbbe, sia stato quello di mantenersi in una linea media, fra le forme ortodosse rappresentate dalle manifestazioni più chiare della tecnica e della tradizione e le forme nuove rivelate da quei freschi ideali, frutti del nostro tempo, che il tempo rinnoverà ancora.

Il tono della mostra si è così rivelato di una temperata omogeneità non interrotta da rischiosi esperimenti, non aggravata da concessioni troppo indulgenti. Ma l'aver potuto radunare su una parete alcune opere d'avanguardia, scelte con sano discernimento, avrebbe costituito un richiamo e un incitamento ai giovani sempre portati a intonare le loro prove sulla nota degli entusiasmi più recenti.

Trattando di fotografia, il tema dovrebbe essere l'attualità delle immagini e una vera e felice creazione fotografica dovrebbe suscitare sempre quel lieve miracolo che si rinnova ogni volta che i nostri occhi incontrano, definito e espresso, cioè che in un lampo ferì già il nostro senso ottico.

Ma un altro elemento assolutamente nuovo, capace di inebriare la nostra vergine sensibilità, è tutto conquistato dalle meravigliose immagini che non appartengono al comune e naturale dominio dei nostri occhi. All'infuori cioè dalle limitate possibilità del nostro mezzo visivo, si nascondono immagini che la fotografia vittoriosamente capisce e rivela. L'obiettivo compie in questo caso una reale funzione di creatore quando, per suo mezzo, o con l'ausilio del microscopio, dei raggi X, o anche alterando i rapporti normali che intercedono fra noi e le cose che ci circondano, entra in sfere ignorate. Ma queste immagini non saprebbero che stupirci, se non vi scoprissimo, all'infuori dell'interesse scientifico e naturalistico, quelle particolari bellezze di armonia e di ritmo architettonico che ne fanno degli esemplari superiori, rispondenti agli ideali estetici insiti nel nostro gusto.

Ognuna di queste realizzazioni è, in impotenza, una fotografia moderna; ma, purtroppo, le storte incomprensioni, le cattive assimilazioni derivate dagli esempi di fuori, hanno già dato in tutte le arti i loro cattivi frutti, che sono l'eccentricità sgrammaticate di chi non possiede per tentarle, nè l'istinto né la maturità.

Esiste già un falso, anzi un finto stile moderno: bisogna diffidarne. Le creature anfibie che nascono da talune precipitose inclinazioni rivelano ad un esame per poco severo le loro origini: tardivi amori di refrattari i quali non possono concedersi completamente alla corrente e restano ancora con un piede sulla vecchia sponda.

Nella fotografia, che ha facili mezzi per camuffarsi in moderna, i brutti incontri sono ancora frequenti per le stesse cause comuni a tutte le arti.

Ma la fotografia, per la sua stessa funzione professionale, continua a produrre un immenso materiale documentario che gli occhi nostri scorrono ogni giorno nelle illustrazioni dei giornali, delle riviste: sono paesaggi, monumenti, figure, fiori, animali, scene di vita. Ed è da queste che qualche artista privilegiato sa trarre la scintilla divinatoria, sollevare l'interesse ad un livello superiore, imprimere un carattere inconfondibile. Abbandonando in parte le raffinate manipolazioni di laboratorio, ma realizzando il massimo rendimento dei loro

apparecchi, questi fotografi professionisti si può dire rispecchino il valore effettivo della loro arte come altri quella della ceramica e del vetro; imprimendo cioè quei caratteri di continuità, semplicità e chiarezza che li rappresentano nel tempo nostro.

[...]

REDAZIONALE [GIO PONTI?] (*Redazionale [Gio Ponti?] 1932)
Fotografia, in “Domus”, n. 6, giugno 1932, pp. 361-364.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo:

[Leopold von] Glasersfeld, *Sciatori*

Italo Bertoglio, *Scala nel pozzo*

[Leopold von] Glasersfeld, *Prospettiva*

[Leopold von] Glasersfeld, *Capriccio*

La fotografia, come è avvenuto per il cinematografo, è alla vigilia di un largo riconoscimento estetico-critico in rapporto alla revisione ed alla assimilazione dei suoi valori.

Essa ha passato la sua avventura di surrogato della pittura o del bianco e nero, come il cinema ha avuto quella di surrogato del teatro.

Non si deve più parlare di fotografia d'arte, ma di un'*arte fotografica*: arte [a] sé, indipendente, fatta di tempismo nel cogliere aspetti e atteggiamenti, di composizione *espressiva* di oggetti e di luci, di *scelta di immagini*, senza camuffamenti ma con tutte le risorse, che sono grandissime, di questa nostra “seconda vista”, la fotografia.

Questa *arte fotografica* deve essere compresa sempre più largamente, i nomi dei fotografi eccellenti nostri e di fuori, la bibliografia fotografica debbono essere noti e diffusi. Questi *operatori* ci daranno, anche con l'ausilio modernissimo dei piccoli apparecchi da presa cinematografica, una emozionante documentazione della vita del nostro tempo, attraverso un mezzo fra i più tipici di esso.

GUIDO PELLEGRINI (*Pellegrini 1932)

La nuova fotografia alla triennale d'arte, in "Rassegna fotografica e cinematografica", n. 7, luglio 1932, pp. 14, 17-18.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo: nessuna

La V. Esposizione Triennale Internazionale d'Arti Decorative e Industriali Moderne e dell'Architettura Moderna, che si terrà l'anno prossimo a Milano, nel nuovo Palazzo del Parco, avrà anche una Mostra Internazionale della Fotografia. Non è la prima volta, poiché anche quando questa grande manifestazione si svolse nella Villa Reale di Monza, ebbe ripetutamente una sua sezione Fotografica: ma nel 1933 la Mostra Fotografica della Triennale costituirà una vera e grande Esposizione Internazionale, che per il suo carattere modernissimo e le finalità d'arte che si prefigge, s'intonerà completamente alle altre Mostre, che si svolgeranno nello stesso tempo e nello stesso luogo.

Gli intendimenti artistici e pratici assegnati dal Direttorio della Triennale di Milano sono ormai internazionalmente ben noti; e perché già in parte espressi dalle passate manifestazioni e perché chiaramente segnati dal programma attuale, cui è stata data nei decorsi mesi ampia divulgazione. Il fine principale è quello di riunire sotto gli occhi del pubblico, e segnalare così alla sua viva attenzione, i modelli più interessanti e più significativi che l'arte applicata moderna abbia saputo creare in produzioni autentiche ed originali; dalle geniali innovazioni nella costruzione e struttura della casa, al suo arredamento completo, in tutte quelle svariatissime forme, che accompagnano e secondano il vivere civile; ed in ognuna di tali forme, la pratica attuazione di nuove idee, realizzate con gusto e soprattutto con aderenza al nostro modo di vivere e di operare; sì che gli oggetti che ci circondano portino genialmente impressi nella loro sostanza e nella loro forma esteriore, i caratteri del nostro tempo.

Da questo breve accenno al programma della Triennale si comprende che cosa si richieda ai fotografi, per secondare gli scopi e gli intendimenti dell'Ente: fotografia moderna che illustri l'epoca nostra, che porti interesse nelle sue linee, come nel suo significato interiore, le forme più tipiche e più vive della nostra civiltà.

Ora, se c'è un'arte moderna che possa, per i suoi specialissimi mezzi, per le sue eccezionali prerogative di istantaneità, per le sue recentissime possibilità senza storia e senza tradizione, rispondere in pieno alle esigenze di una siffatta richiesta, questa è proprio l'arte fotografica; nata ieri da una espressione chimica stupefacente e cresciuta e sviluppata a dismisura, in breve volger di tempo.

Gli enormi progressi tecnici, infatti, che scienza ed industria apportano oramai ogni giorno ai mezzi fotografici, hanno condotto oggi ad un grande risultato: che, dopo 70 od 80 anni dal giorno in cui è stata inventata la camera oscura, ci siamo finalmente accorti che la fotografia è soprattutto e prima di tutto «vita»: e che per differenziarsi dalle altre arti, per conquistare in pieno la specialissima efficacia, che la distingue nel campo fiorito della immagine, è verso questa bella ed originale prerogativa che deve svolgere i suoi sforzi di perfezionamento: è con essa che può e deve rivelare agli occhi ed all'animo dell'osservatore tutto un mondo nuovo di riposte sensazioni estetiche, di sconosciuti o trascurati aspetti della vita contemporanea. Aspetti sconosciuti e trascurati, perché l'osservatore sino a ieri non era mai riuscito a spogliarsi di quella sua qualità soggettiva, per la quale la visione di un oggetto qualsiasi non era separabile dalla tradizionale funzione dell'oggetto stesso; non si era mai provato nell'intento puramente estetico di restituire alle forme che ci circondano quella sola bellezza insita in loro, che deriva unicamente dalla loro materia e della loro «posizione» in relazione alle altre forme cui casualmente si trovano vicine. L'obiettivo invece ha «visto» nudamente e

solamente quello che è; ed ha restituito alle cose il loro sole reale significato «estetico». Questa rivelazione ha influito talmente sulla produzione degli artisti fotografi, specie in quei paesi ove una civiltà più meccanica ha impresso ritmi vertiginosi alla umana civile esistenza, che in pochi anni ne ha cambiato in parte il significato, dando vita a una quantità di opere indubbiamente interessanti. Con lo zelo dei neofiti, con l'entusiasmo e la passione dell'esploratore in cerca di nuovi paesi e di visioni nuove, i fotografi hanno tolto l'occhio scrutatore della loro «camera» nei più riposti angoli della natura: e dalle cose più umili, dalle situazioni più semplici ed apparentemente più insignificanti, dai punti di vista più illogici e meno consueti hanno tratto immagini così vive e sorprendenti, da fissare simpaticamente l'attenzione del pubblico. Perché come abbiamo detto, la nuova fotografia è innegabilmente aderente alla vita che oggi si vive: epoca di grattacieli, questa, di ferrei ponti smisurati, di automobili, di motoscafi; epoca di aeroplani, epoca della radio, dei raggi X, della micro e della telefotografia: il modo di «vedere» la natura che ci circonda, di valutarne i fenomeni e le forme è totalmente cambiato: tutto ha contribuito a dare prospettive e finalità nuovissime al fotografo «moderno»; il quale ormai lanciato verso nuovi orizzonti, siano pur essi racchiusi nelle meraviglie di una tremula goccia d'acqua, non si ferma più ed ogni giorno porta alla iconografia della nostra vita un contributo nuovo, che se non sempre persuade, attrae sempre e fa pensare.

Ora, siano pure agli antipodi le nostre tendenze in fatto di rappresentazione «fotografica» della natura, non è possibile, secondo noi, di sottrarsi a questa ondata di modernità che pervade l'arte «nuovissima»: in questo sforzo appassionato degli artisti di trovare un volto inconfondibile per l'arte attuale, noi siamo convinti che le nostre forze migliori debbono portare il contributo della loro esperienza, la genialità e l'entusiasmo che hanno sempre distinto l'artista italiano. Il quale, cresciuto in un ambiente ancor saturo di classicismo e di romanticismo, in diuturno contatto con le forme più illustri dell'arte dei secoli scorsi, sparse a profusione nelle nostre cento città; e con gli spettacoli incantevoli della nostra terra impareggiabile, prova un ritegno istintivo a lasciarsi tentare dalle nuove vie dell'arte fotografica seguite da sempre più numerosi nuclei di artisti stranieri.

Noi invitiamo cordialmente i connazionali a considerare con simpatia le nuove correnti della fotografia moderna: ad e sperimentare quanto la sua aderenza innegabile alla vita di oggi giorno svegli in loro di risposdenze sconosciute o di sopite reminescenze; a considerare come questa arte contemporanea, che pur pochi anni fa era derisa da molti, oggi, nella casa, nell'ufficio, nel pubblico ritrovo, in molti degli ambienti che accolgono ad ogni ora la nostra attività ed il nostro riposo, ha decisamente vinto, perché ha risposto in maniera suadente ai bisogni molteplici della nostra esistenza. Quello che venti anni fa poteva sembrare paradosso estetico, oggi è diventato la realtà viva, semplice e gradita dei nostri occhi e del nostro pensiero. Non fosse altro che per i risultati veramente insigni, che l'arte nuova ha saputo dare alla moderna tecnica cinematografica, per le enormi ed inesplorate, specie da noi, possibilità di quest'arte nel «fotomontage» e nella fotografia pubblicitaria, che all'estero ha dato e dà a tutta una categoria di artisti larghi mezzi di vita, varrebbe la pena di rispondere all'invito lusinghiero della Triennale d'Arti Decorative, la quale convoglierà in Milano gli esempi più tipici e le opere più degne della nuova arte fotografica.

Un anno circa ci separa dalla manifestazione: noi esortiamo i confratelli italiani a lavorare con lena ed a prepararsi al cimento: studino con attento amore il progressivo evolversi dell'arte, rilevando quali distanze oramai ci separino fatalmente dalle vecchie composizioni della fotografia accademica; sappiano con giudizio, gusto e genialità «vedere» il vero con occhi nuovi; e quando, tentati dalla forza dell'abitudine, si soffermeranno ancora ai tradizionali soggetti della consueta fotografia pittorica sappiano dar loro una struttura, una efficienza ed una evidenza di linee e di valori, in armonia con le nuove esigenze del nostro gusto e della mentalità d'oggi.

Saranno allora veramente gli «innovatori» coloro cioè, che ritornati per nuove e faticose vie alla intenta conservazione del «vero» nelle sue innumerevoli manifestazioni, sapranno ormai vederlo, amarlo e ritrarlo, con occhi e cuore rinnovellati dal lungo studio e dell'immutabile amore per la bellezza.

GIO PONTI (*Ponti 1932c)

Libri illustrati di fotografie. Un invito agli editori italiani, in "Domus", n. 9, settembre 1932, pp. 545-548; "Fotografia", n. 3, novembre 1932, s.p.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo: in "Fotografia"⁴¹

- Il dirigibile metallico "Akron" sopra il lago Michigan, fotografia della Fairchild Aerial Surveys Inc. di New-York (dal volume "A Travers les nuages" edito da Art set Métiers Graphiques di Parigi).
- Il ponte in costruzione sull'Hudson, a New-York (il più lungo ponte sospeso del mondo) fotografia della Fairchild Aerial Surveys Inc. di New-York (dal volume "A Travers les nuages" edito da Art set Métiers Graphiques di Parigi).
- Il velivolo senza motore "Schlesien in Not" (Breslavia) fotografia di H. Eckert (dal volume "A Travers les nuages" edito da Art set Métiers Graphiques di Parigi).
- "Cirri" fotografia di S. Gaberell di Zurigo (dal volume "A Travers les nuages" edito da Art set Métiers Graphiques di Parigi).
- Il centro di New-York, fotografia della Fairchild Aerial Surveys Inc. di New-York (dal volume "A Travers les nuages" edito da Art set Métiers Graphiques di Parigi).
- Tre formazioni di nubi sovrapposte, fotografia del Capitano Alfred G. Buckam.
- Sopra una tempesta di sabbia in Africa, fotografia presa dall'altezza di 1000 metri da Walter Mittelholzer.
- Aeroplani che producono colonne di fumo per la protezione della flotta (fotografia della Marina Americana).
- Attraverso la pioggia e il temporale, fotografia del Capitano Alfred G. Buckham.
(Fotografie tolte dal volume "A Travers les nuages" edito da Art set Métiers Graphiques di Parigi).

«Arts et Métier Graphiques» la stupenda rivista diretta da Charles Peignot ha edito recentemente l'interessante volume dal quale togliamo queste fotografie. Già all'estero esistono numerosi i volumi composti esclusivamente di illustrazioni fotografiche, e cito così come mi vengono alla memoria «La Mer» edito in Francia «Schnee-Winter-Sonne» (Neve-inverno-sole) edito in Germania. Da queste colonne lancio l'invito che per la mostra internazionale d'arte fotografica alla prossima Triennale di Milano i nostri editori presentino qualche cosa del genere. Questi libri si ricollegano ai vecchi volumi di «figure»: la comprensione visiva (esclusivamente attraverso le immagini) è oggi uno dei modi tipici della nostra conoscenza: attraverso essa si possono esercitare suggestioni altissime e potenti. Mancano in Italia da Mondadori a Treves, da Hoepli all'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, editori che possano fare degnissimamente ciò? No, certamente. Mancano gli argomenti? Dalle feste tipiche del nostro più caratteristico folklore alla natura stupenda ed unica di nostre regioni, dagli aspetti delle nostre architetture moderne a quelli della vita dello sport, dai cieli alle acque, dai monti ai fiumi, quanto suggestivo lavoro per fotografi intelligenti ed appassionati! Mancano essi? No certamente, ed altri fra architetti ed artisti se ne potrebbero reclutare capaci di un lavoro stupendo.

Sarò ascoltato? Se così fosse posso immaginare di veder presenti alla Triennale una serie di volumetti pieni di una suggestione lirica e realistica potente e impressionante. Eccone i titoli: «Cantieri», «Navigare», «Libia», «Eritrea», «Volare», «Sole», «Corpi» (umani), «Donne», «Sardegna», «Roccia», «Aria-Sole-Sport», «Case», «Rotaie», «Miniere», «Chirurgia», «Processioni», «Santi», «Campagna», «Cieli», «Navi»,...

⁴¹ Lo stesso articolo edito su "Domus" comprende una rosa ridotta di fotografie a corredo rispetto a quelle pubblicate su "Fotografia".

Questi bei volumi (ma li vedrò?) mostreranno cose nostre, ed anche cose di tutto il mondo: il breve loro testo, di accesi scrittori, sarà in diverse lingue. Ho previsto, come vedete, tutto; un pessimista mi potrebbe suggerire di prevedere anche l'accidia di buona parte dei nostri editori. Davvero?

GIO PONTI (*Ponti 1932d)

Una fotografia giapponese, in “Domus”, n .12, dicembre 1932, p. 753; “Fotografia”, n. 4, dicembre 1932, s.p.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo: F. Y. Sato (San Francisco, California), “*Sukima no hikari*”

Non è il mezzo, è lo spirito che fa l'arte e che crea il “carattere” di una immagine. Il “mezzo” invece arricchisce l'artista di ulteriori possibilità per esprimere una cosa, o per esprimere quella che è la propria visione delle cose. Vedete i giapponesi, eccellenti fotografi, come caratterizzano anche con la fotografia, mezzo nuovo d'arte e d'espressione, la loro visione delle cose o la loro composizione della immagine.

Una immagine perfetta è quella che ha una suggestione ed una autorità per le quali siamo inconsciamente indotti ad imitarne la misura, gli spazi. In tal caso essa ha raggiunto perfettamente la propria espressione plastica. I giapponesi sanno creare con la fotografia delle immagini perfette.

LEO LONGANESI (*Longanesi 1933)

L'occhio di vetro, in "L'Italiano", nn. 17-18, gennaio-febbraio 1933, pp. 35-45.

Tipologia di contributo: rubrica

Fotografie a corredo del testo: Achille Bologna, *Mezzogiorno*, 1933

Non credo che in Italia occorra servirsi di scenografi per costruire un film. Noi dovremmo mettere assieme pellicole quanto mai semplici e povere nella messinscena, pellicole senza artifici, girate quando più si può dal vero.

È appunto la verità che fa difetto nei nostri film. Bisogna gettarsi alla strada, portare le macchine di presa nelle vie, nei cortili, nelle caserme, negli stazioni.

Basterebbe uscire di strada, fermarsi in un punto qualsiasi e osservare quel che accade durante mezz'ora, con occhi attenti e senza preconetti di stile, per fare un film italiano naturale e logico. Arrestatevi all'angolo di una via del centro o del sobborgo, rimanete estranei a che v'accade d'intorno e osservate con calma ogni cosa come se v'apparisse nuova, come quando, lasciato il letto dopo una lunga malattia, si è naturalmente condotti a vedere uomini e cose con occhi benigni, e tutto ci appare così straordinario solo perché da qualche tempo non lo avevamo sotto lo sguardo.

La vita di una strada è davvero sorprendente! Meraviglia come tutto possa muoversi tanto naturalmente, in un'armonia così disordinata; si assiste ad una rappresentazione di cui non si conosce la trama. Uomini e cose sembrano appartenere più al sogno che alla realtà, per qualche istante si prova un senso di straordinaria sospensione, di stupore poetico che poi si perde al più lieve movimento dei nostri occhi.

Una donna che passa in fretta e scompare dietro una carrozza, diventa a volte un'apparizione straordinaria, di una verità insospettata. Accade così di scoprire durante brevi attimi una realtà diversa dall'ordinario, più profonda e netta, che non sapremo più rievocare.

L'abitudine alla realtà ci fa perdere ogni emozione diretta e candida; lo sguardo non sa più sorprendere, quasi arrestare per un attimo, quel che passa nel suo raggio; alla sorpresa si sostituisce l'osservazione e l'analisi soggettiva.

Un film italiano, andrebbe concepito e costruito in questo senso. Non si tratterebbe di semplici documentari, ma di trasportare sullo schermo certi aspetti della realtà bianca che sfugge al passante, e domina in ogni ora la vita degli uomini e delle cose.

Accade, a volte, di ritrovare in qualche rara fotografia l'aria di queste apparizioni di cui parlo, d'essere ricondotti alla realtà come se ci se ne fosse dimenticati o avessimo tentato di allontanarcene con paura.

[...]

Per accorgersi del volto della realtà, noi dobbiamo provare qualche emozione straordinaria che ci sollevi e ci distacchi da noi stessi; sotto la scossa di un'emozione uomini e cose ci appaiono diversi, come dicevo dianzi, in una luce bianca, in una realtà insospettata, strana, autonoma, ferma al di sopra di tutto. Ma la realtà ha sempre questo aspetto di visione, è sempre al di fuori del nostro spazio, anche se l'abitudine ha creato una intimità con lei, un velo che copre i nostri occhi.

Il cinematografo, superata la pittura in movimento, la letteratura, le bizzarrie tecniche e l'operetta, cercherà sempre più una maggiore aderenza al vero, portando sullo schermo i segreti che solo *una macchina* sa rapire alla realtà.

[...]

GUIDO PELLEGRINI (*Pellegrini 1933a)

La nuova fotografia. Per la Mostra Fotografica della V Triennale d'Arti Decorative Milano 1933. Conferenza tenuta il 16 febbraio a Milano da Guido Pellegrini (I parte), in "Il Progresso fotografico", n. 3, marzo 1933, pp. 70-73.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo: nessuna

Riproduciamo questa conferenza dell'attivo e benemerito Presidente del Circolo Fotografico Milanese, non perché essa rispecchi completamente le nostre idee in materia d'arte fotografica, ma perché è bene che tutti i cultori di fotografia siano al corrente di questi nuovi indirizzi dell'arte fotografica, che pur senza giungere alle aberrazioni del futurismo, sconvolgono però alcune idee e certi concetti. Ai quali concetti si può attribuire vecchiezza e convenzionalismo, ma non si può negare che attingano le basi a quella verità e naturalezza che da Leonardo da Vinci agli altri sommi artisti che l'hanno preceduto o seguito è ritenuta una fonte di godimenti artistici.

Ci è stato detto e ridetto dalla scienza ed abbiamo imparato fino dall'infanzia che l'occhio umano è una piccola ed infinitamente esatta «camera oscura»: le immagini del mondo esteriore, raccolte dal cristallino, penetrano mobili ed innumerevoli nell'occhio ed impressionano la retina, la quale, in una miracolosa e misteriosa vicenda, a mezzo del nervo ottico le manda al cervello pensante ed operante. La fotografia classica, accademica, che per distinguere dalla nuova fotografia dinamica, di cui voglio parlarvi questa sera, chiamerò «fotografia statica», è nata, ha fatto proseliti, è diventata la serva umilissima di infiniti padroni, sempre catalogata e definita e sfruttata per questa somiglianza con l'occhio umano. Si è cercato, cioè, per tanti anni quanti sono quelli che risalgono alla sua stupefacente invenzione, di fissare sulla lastra e poi alla carta sensibile quelle immagini che la retina, nella sua necessaria e fulminea mutevolezza percettiva, non può trattenere.

Così, sino a pochissimi anni fa, la fotografia artistica, «pittorica», come dicono i nostri amici inglesi ed americani, che è quella che persegue il fine della ricerca della bellezza, è andata fissando sulla gelatina bromuro quegli spettacoli della natura, che per la loro bellezza più colpiscono l'animo dell'osservatore sotto ogni clima ed in ogni plaga, attraverso la sensibilità estrema della retina: albe perlacee e tramonti di fuoco, azzurrità di laghi e biancor di montagne sotto la neve, visioni di città e di paesi, in cui natura ed arte hanno profuso a piene mani tesori di bellezza, questi sono stati per lungo tempo i temi preferiti dall'artista fotografo; l'umano volto, così mutevole e vario in ogni individuo da momento a momento, a seconda che gioia o dolore o ira o sgomento o serenità o indifferenza, e si potrebbe continuare, trasformino gli elementi salienti della sua maschera sensibilissima, dai fotografi diremo della tradizione, se di tradizione si può parlare in un'arte giovane come la fotografia, è stato studiato, investigato, ritratto sempre con lo scopo precipuo di cogliere in esso quella scintilla, che dia il senso della espressione fondamentale e del carattere del soggetto: insomma, la fotografia sino ad oggi ha sempre risentito nei suoi risultati di questo concetto egoistico e cerebrale, col quale i suoi cultori del passato si sono serviti delle sue enormi possibilità, sfruttandole al minimo: dietro la lastra sensibile, come dietro la retina dell'umano organo visivo, c'è stato sempre un nervo ottico, quello dell'operatore, che ha attribuito all'immagine ritratta non il vero e nudo significato della cosa ritratta nelle sue luci e nelle sue ombre e nelle sue linee «reali», ma quel significato, quelle linee, quelle luci ed ombre sono stati apprezzati solo per l'idea, per il concetto, per il significato «tradizionali», che l'animo umano ha voluto dare per necessità e per opportunità sue all'oggetto fotografato; necessità ed opportunità in cui l'oggetto esteticamente non entra per nulla! Se di questa curiosa verità noi cerchiamo degli

esempi, ne troviamo a migliaia nella più semplice e monotona vita d'ogni giorno: se noi andiamo per istrada, per i nostri affari, cioè con uno scopo preciso da soddisfare od un fine cui giungere, non vediamo affatto col pensiero ragionante quello che l'occhio «estheticamente» dovrebbe vedere; passiamo attraverso ad innumerevoli situazioni esteriori, senza che il cervello percepisca ed apprezzi quello che ci circonda; in casa, fra camera e salotto, fra corridio e stanza da bagno, una infinità di oggetti esteticamente per noi rappresentano lo zero assoluto; la chicchera ci serve per il caffè, e noi la valutiamo solo per quello; la lumiera elettrica ci serve per rischiarare gli oggetti quando viene la sera; fra divano e tavolo nulla vediamo che c'interessi, se non quel passo da fare per raggiungere questo da quello; e la goccia che cade dal rubinetto sul lindo lavabo del gabinetto da bagno non c'interessa affatto: perché ad essa la mente non attribuisce alcuno scopo utile nella gestione abituale della nostra laboriosa e produttiva giornata. Ma gli strani ed instabili giuochi di luci e di ombre, le armoniose linee che si raccolgono d'un tratto e d'un tratto si scompongono, le innumerevoli situazioni estetiche cui danno luogo la strada, la vetrina, il tram, un cofano di automobile che si ferma lucente dinanzi a un metropolitano imperturbabile; ma le lucentezze nivee della chicchera fumante, colpita di scorcio da un raggio di luce elettrica, ed i riflessi ch'essa crea nella sua vicinanza ad un cristallo, ad uno specchio, ad un metallo; ma gli strani arabeschi che la lumiera proietta sul piano soffitto; ma l'ombra composita disegnata dagli oggetti sul morbido tappeto fra divano e tavolo; ma le iridescenti trasparenze della goccia d'acqua pendula sotto il rubinetto argenteo, chi li guarda, chi li nota, chi li valuta, per quello che essi soggettivamente ed esteticamente sono?

Questo è, dunque, l'errore egoistico commesso dal nostro occhio a carico dei valori estetici delle cose: noi diamo comunemente all'oggetto che guardiamo una espressione, che è quella sua vera, originale, soggettiva, reale; ma quella espressione che per bisogno, per tradizione, per opportunità, o per semplice trascuratezza mentale, siamo portati a dargli; i nostri occhi, dunque, non «vedono», ma piuttosto «pensano» attraverso alla retina meravigliosa; soprattutto, quello che è certo, è che essi non «vedono» come vede la macchina fotografica, come «vede» la camera oscura. La quale, a mezzo del suo occhio acutissimo e luminosissimo, «ferma» sulla superficie oggi enormemente sensibile, nudamente e solamente «quello che è»: nudamente e solamente! E cioè essa spoglia l'oggetto della sua attenzione di ogni attributo derivante dall'umano apprezzamento e rivela la sua vera essenziale forma esteriore, con sincerità assoluta, con evidenza di forma, linee, particolari, restituendo alle cose il loro solo e vero significato «estetico». Si capisce subito come questa rivelazione abbia rivoluzionato la fotografia moderna ed abbia aperto ad essa dei campi quasi del tutto inesplorati, lo studio dei quali ci condurrà certo molto lontano. Ciò anche perché ora solamente, dopo settanta od ottanta anni, da quanto è stata inventata la camera oscura, ci siamo finalmente accorti, e ne siamo rimasti infantilmente stupefatti, che la fotografia è soprattutto e prima di tutto «vita». Vita, per gli specialissimi e rapidissimi mezzi, cui attinge la sua forza di estrinsecazione; vita, per le sue eccezionali prerogative di istantaneità, che giungono agevolmente a cogliere il millesimo di secondo dell'umana attività; vita, per le sue possibilità tecniche nate ieri da una espressione chimica meravigliosa e cresciute a dismisura in breve volger di tempo, per i continui progressi che scienza ed industria apportano ormai ogni giorno alla sua trionfale ascensione. Ed è, dunque, dalla vita che la fotografia deve cogliere i suoi risultati più tipici, le sue situazioni più originali, i suoi aspetti più propri; è cogliendo la vita, nelle infinite e dinamiche sue manifestazioni, che può differenziarsi dalle altre arti, può conquistare in pieno la sua specialissima ed intiera efficacia, che la distingue nel fiorito ed infinito campo dell'immagine; è in essa e per essa che può rivelare all'osservatore tutto un mondo nuovo di riposte sensazioni estetiche, di sconosciuti o trascurati aspetti delle cose.

Questo convincimento ha talmente influito sulla produzione attuale degli artisti fotografi, specie in quei paesi dove una civiltà più meccanica ha impresso ritmi di vertigine alla umana civile esistenza, che in pochi anni ne ha trasformato il significato, dando vita, con la nuova

fotografia dinamica, ad una quantità di opere indubbiamente interessanti. Con lo zelo dei neofiti, con la passione e l'entusiasmo dell'esploratore in cerca di nuovi paesi e di visioni nuove, i fotografi hanno volto l'occhio scrutatore della loro «camera» nei più riposti angoli della natura; e dalle cose più umili, dalle situazioni più semplici ed apparentemente più insignificanti, dai punti di vista più illogici e meno consueti, hanno tratto immagini così vive e sorprendenti, da fissare simpaticamente l'attenzione del pubblico. Perché la nuova fotografia è innegabilmente aderente alla vita che oggi si vive: da essa e per essa è nata, in essa trova la sua ragion d'essere e le sue innumerevoli manifestazioni.

Epoca, la nostra, di immani grattacieli, di ferrei ponti smisurati, di rapidissimi motoscafi e di automobili e di aeroplani lanciati a centinaia di chilometri all'ora; epoca della radio fulminea; dei misteriosi Raggi X; epoca della micrografia, che in fotogrammi fantastici ha rivelato le forme ignote e meravigliose della materia e della rudimentale ed infinitamente piccola vita; epoca della telefotografia, che ha avvicinato le montagne di centinaia di chilometri, che ha dato a un breve ramoscello di fiori la scultoria evidenza di una costruzione ciclopica; il modo, insomma di «vedere» la natura, di valutarne i fenomeni e le forme, oggi è totalmente cambiato: enormi progressi di scienza e di industria hanno contribuito a dare prospettive e finalità nuovissime al fotografo moderno; il quale, ormai lanciato verso nuovi orizzonti, siano pur essi circoscritti e racchiusi in una tremula goccia d'acqua, non si ferma più ed ogni giorno porta alla iconografia della nostra esistenza un contributo nuovo, che, se non sempre persuade, attrae sempre e fa pensare. Mi torna qui acconcio far rilevare come bene a proposito il Direttorio della Triennale abbia compreso fra le sezioni che costituiranno la V Esposizione Internazionale delle Arti Decorative Moderne e dell'Architettura Moderna che si terrà in Milano nel prossimo marzo al nuovo Palazzo del Parco, una Mostra Internazionale della fotografia: questa grande rassegna della modernissima arte fotografica s'intonerà, per la prima volta, agli intendimenti artistici e pratici assegnati dal Direttorio alla Triennale di Milano, convocando i grandi campioni: i quali spesso rifuggono dalle pareti dei consueti Salons d'arte fotografica che son ligi tuttora a tradizioni di classicismo e di romanticismo, ormai peraltro superate dal pubblico.

GUIDO PELLEGRINI (*Pellegrini 1933b)

La nuova fotografia. Per la Mostra Fotografica della V Triennale d'Arti Decorative Milano 1933. Conferenza tenuta il 16 febbraio a Milano da Guido Pellegrini (II parte), in "Il Progresso fotografico", n. 4, aprile 1933, pp. 102, 104-106.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo: nessuna

Quali siano gli intendimenti ed i propositi che animano il Direttorio della Triennale, è stato detto a mezzo di una propaganda attiva, consapevole e lungimirante ed è ormai risaputo ovunque: il fine principale è quello di riunire sotto gli occhi del pubblico e segnalare così alla sua viva attenzione, i modelli più interessanti e più significativi che l'arte applicata moderna abbia saputo creare in produzioni autentiche ed originali; dalle geniali innovazioni nella costruzione e struttura della casa, al suo arredamento completo in tutte quelle svariatissime forme che accompagnano e secondano il viver civile; ed in ognuna di tali forme la pratica attuazione di nuove idee, realizzate con gusto e con genialità e soprattutto con aderenza al nostro modo di vivere e di operare; sì che gli oggetti che ci circondano portino genialmente impressi nella loro sostanza e nella loro forma esteriore, i caratteri fondamentali del nostro tempo. Arte moderna, dunque: quell'arte, che pur pochi anni fa era derisa da molti, come priva di sostanza stilistica originale, apprezzabile; e che oggi, nella casa, nell'ufficio, nel pubblico ritrovo, in molti degli ambienti che accolgono ad ogni ora la nostra attività od il nostro riposo ha decisamente vinto, perché ha risposto in maniera persuasiva ai bisogni molteplici della nostra esistenza. Quello che vent'anni fa poteva sembrare paradosso estetico, oggi è divenuto la realtà viva, semplice e gradita dei nostri occhi e del nostro pensiero. Ed a questo proposito, se mi si permette una digressione, io vorrei farvi osservare quanto sia illogico ed anacronistico che nella casa, in quello che è il nostro ambiente più caro ed abituale, la nostra vita d'ogni giorno si svolga fra decorazioni e mobili e stili di un tempo che non è il nostro, quello, cioè, in cui si vive, e si opera; quanto di paradosso estetico sia contenuto nel fatto che un'attualità piena ed incontrastabile quale è quella della nostra esistenza, si circonda di «modi» fiorentini del 300, o Rococò, o Rinascimento, o Luigi XV, o che so io; e che ad una tela di modernissima fattura, quale è quella della nostra vita, di cui non v'è niente di più attuale, si apponga una cornice stagionata! Almeno la cornice fosse autentica e tramandata dagli avi; ma il fatto che si costruisca e scolpisca e si acconci un falso Rinascimento, un falso stile di tre o quattro o cinque secoli fa ad un legno tagliato pur ora dall'albero ancor fresco, e se ne adorni un ambiente, che è fatto per viverci dentro l'attimo che passa nel modo più comodo possibile e più rispondente alle esigenze del nostro tempo, è cosa che non mi va assolutamente giù.

L'arredamento della nostra casa non è forse un poco il nostro abbigliamento? Non è, forse, qualche cosa di particolarmente personale ed intimamente nostro, che è presente sempre nelle manifestazioni più care e più sentite della nostra vita? E se è veramente e solamente nostro, se pur non essendo il nostro abito rappresenta però certamente la nostra abitudine, perché deve essere così anacronistico in confronto dell'abito che portiamo indosso? A[n]dremmo noi forse a passeggio con un vestito stile Luigi XV? O con un cappello dell'epoca dei moschettieri? E non è forse un controsenso aggirarsi in frak fra mobili che videro, o che avrebbero dovuto vedere gli uomini in parrucca e spadino e le donne in crinolina? Essere e vivere nel proprio tempo è, dunque, se si vuole, questione di coerenza e di fiducia in se stessi e nell'avvenire dell'umanità.

E appunto con questa fiducia, e con questa convinzione, che io mi permetto di esortare i fotografi a considerare la moderna arte fotografica con attenzione fattiva, cercando, con

l'osservazione assidua del vero, del nuovo vero, di coglierne l'intima essenza, capace di svariatissime e molteplici possibilità.

La fotografia, sino a pochi anni fa, specie da noi, è stata parassitaria della pittura! Bella quanto si vuole, «coi suoi sfumati insopportabili», come dice il mio illustre amico Arch. Ponti, ha sempre cercato nella composizione del quadro, nella sua accorta e sapiente illuminazione, nel digradare dei piani, nella trasformazione personale degli elementi chiamati a cooperare giudiziosamente all'effetto finale, nella superficie e nella tinta della stampa, più atte a rendere graficamente l'impressione dell'artista, di scimmiettare la pittura; una fotografia artistica era ritenuta bella, se ed in quanto più si avvicinava nei suoi risultati al quadro sinteticamente composto dall'artista del pennello; il quale parte, invece, da differentissimi concetti ed ha a sua disposizione la tavolozza, l'effetto magico e suggestivo dei colori, che formano il presupposto di ogni quadro pittorico. Noi non neghiamo affatto i «talora magistrali» risultati cui la fotografia artistica «classica» è giunta; ma non si può onestamente negare che il ricorrere, come si è fatto fino ad ora, per far dell'arte fotografica, ai dettami dell'arte pittorica; l'inserire, come in molti trattati che conosciamo, le regole e le norme della pittura, fra quelle che debbono guidare il fotografo a diventare artista fotografo, il volerlo abituare ed addestrare a servirsi di assiomi artistici, che non sono fatti pei risultati a cui esso vuol giungere ed, invece, non indicargli, non mettergli sotto gli occhi, non insegnargli a conoscere tutte le prerogative sostanziali che sono unicamente e squisitamente fotografiche, e che possono esse ed esse sole dare all'artista «in fieri» il modo di raggiungere veramente un risultato tipicamente fotografico; è proprio un volere incoscientemente falsare tutte le peculiari caratteristiche dell'arte, è proprio un voler degradare la fine e distinta arte nostra, fatta soprattutto di «tempismo», di attualità, di punto di vista, di attimo che passa, alla modestissima ed eunuca funzione di umile surrogato.

L'arte fotografica moderna vuole strappare la camera oscura a questa svisata ed errata funzione cui sino ad ora è soggiaciuta, per entro ad una travisatissima interpretazione della sua essenza fondamentale; e ridarle, attraverso ad una smagliante e fantastica dimostrazione delle sue enormi possibilità, la coscienza viva, palpitante, nuova, dell'esser suo. È una posta, dunque, affascinante e tale che non deve esser presa alla leggera. È per cooperare a questa ampia e laboriosa trasformazione (perché operare su credenze già fatte, su presupposti stabiliti, su preconcetti radicati, è ben più difficile, che seminare su vergine terreno la pianticella del verbo nuovo), che la V Esposizione Triennale della Arti Decorative aprirà quest'anno in Milano i suoi battenti ad una mostra Internazionale d'Arte Moderna: attraverso a grandi e, si spera, complete ed esaurienti opere d'ogni forma, tipo, genere e varietà, che i campioni del verbo nuovo convoglieranno in Milano, anche da noi, forse, un grande velo di false credenze cadrà dagli occhi di molti: ormai, il periodo della energia, il periodo statico della fotografia immobile e senza vita è infranto, ed una finestra, una grande finestra luminosa, si è aperta sull'infinità eterea dell'immagine. Se esaminiamo per un momento i modi in cui può estrinsecarsi l'opera del fotografo moderno, vediamo miriadi di soggetti sfuggiti fino ad ora all'attenzione dell'artista; il quale può limitarsi a cogliere il mondo come si presenta, trovando pur vastissimo campo alla sua percettività di composizione fotografica. Ma altro campo vastissimo può trovare l'artista componendo preventivamente il suo quadro, ponendo in relazione od in contrapposto oggetti variatissimi, togliendoli al loro ambiente naturale od occasionale, ed illuminandoli di luce originale, che dia rilievo, contrasto, sfumatura, trovate di linee, d'ombre e di luce composite. O potrà, invece, sovrapporre una o più fotografie o parte di fotografie e così, mediante un fotomontaggio ricco di risorse, comporre una fotografia definitiva, dopo la presa di altre fotografie. Potrà, infine, astrarsi ed ignorare del tutto l'individualità degli oggetti che ha veduto, il significato di relatività che fra loro intercorre e costruire, col solo aiuto della sua fantasia, una fotografia di forme puramente astratte. Risultati già talvolta insigni la moderna arte fotografica ha saputo dare nelle

emozionanti realizzazioni del cinematografo e nelle eleganti e fantasiose composizioni del «fotomontage», di cui spesso si serve la fotografia pubblicitaria.

Il cinematografo nato per ritrarre la vita nei suoi movimenti più realistici e più complessi, strumento talora di «regisseurs» di genio, sa darci sensazioni estetiche incomparabili: con riavvicinamenti stupefacenti di cose disparatissime, con prospettive inattese, con giuochi geniali di luce e di ombre, con espressioni sui volti descritte mirabilmente da enormi ingrandimenti, con accorte situazioni estetiche combinate artisticamente da elementi di una semplicità eloquente quanto lineare, con martellamenti di immagini che ritornano sullo schermo periodicamente, a dare sensazioni ed emozioni crescenti, con tutta una tecnica spettacolosa e complessa fatta di elementi disparatissimi, ha dato e dà, diuturnamente, esempi grandiosi della potenza cui attualmente può giungere l'immagine fotografica.

La fotografia pubblicitaria oltre a comporre con elementi adatti, colti nella realtà o nella fantasia, il quadro reclamistico, ricorre spesso all'aiuto del «fotomontage», sovrapponendo fotografie a fotografie, ed ottenendo composizioni di efficacia impensata; qui l'artista si affida al suo gusto ed alla sua facoltà inventiva ed il mestiere attraente, in mano ad un operatore di buon gusto, sa dare larghi mezzi di vita. Da noi, alla fotografia pubblicitaria l'industriale raramente, per ora, ricorre: c'è una diffidenza incomprensibile o forse semplicemente una non conoscenza, di quale efficacia reclamistica sia capace un cartellone foto-pubblicitario artisticamente concepito: l'Esposizione Fotografica della Triennale d'Arti Decorative potrà, anche in questo campo, con la dimostrazione di opere eccellenti, portare un contributo decisivo alla divulgazione, anche da noi, di un mezzo reclamistico le cui possibilità sono tutte ancora da sfruttare. Natura ed arte, realtà e fantasia, concreto ed astratto; a mezza strada fra il soggettivo e l'oggettivo sta forse il vero nuovo «grande mestiere» del fotografo moderno, innamorato della forma delle cose, del loro lineare significato, del loro giuoco estetico puro. Abbiamo ancora molto cammino da fare, ma i segni precorritori di un grande cambiamento si sono oramai manifestati, e sono qui, in queste immagini che ora vedrete, le quali spesso non sono altro che traduzioni grafiche di osservazioni puramente oggettive. Le prime dieci immagini sono dieci ritratti di una stessa persona, visti, sentiti, fatti, da dieci differenti artisti e la persona è donna, e la donna è bella, il che non è per guastare. Vedrete come partendo dal primo che è abbastanza passatista, la persona negli altri ritratti suoi si vada mano mano animando, acquistando gesto, espressione, movimento, «vita»: il ritratto posato, statico, è pittura: per questo c'è l'artista pittore, il quale per l'essenza stessa della sua arte complessa, deve eseguire l'opera sua in un seguito imprecisato di pose; si capisce, ci si rende conto, allora, come la persona ritratta debba generalmente adagiarsi in un atteggiamento di riposo che da tutta l'espressione dell'opera inevitabilmente traspare.

Ma all'obbiettivo fotografico, all'occhio incomparabile della camera, un attimo basta per ritrarre quello che vede, e allora si comprende facilmente come un atteggiamento statico, all'opera fotografica non si addica più; in teoria, se i nostri mezzi tecnici e pratici rispondessero sempre, mirabilmente, alle necessità del ritratto fotografico, il miglior ritratto di una persona, non dovrebbe richiedere più di un attimo, per essere ottenuto; ma si capisce che spesso ostacoli di varia natura, tecnica, pratica, opportunistica, si pongono contro a questo, che dovrebbe essere il fine di ogni artista del ritratto: ma il fine può e deve essere sempre quello di ottenere che l'opera appaia all'osservatore un documento di vita sottratta magistralmente alla estrema mobilità dell'attimo che passa. Le altre immagini sono tentativi più o meno riusciti, o magnifiche realizzazioni, colti nella vita o nell'estro: può essere che vi troviate talvolta come disorientati; ma questo sarebbe già un risultato desiderabile, perché tale che vi farà «pensare».

Signore e signori: avete veduto come la fotografia promette di far cadere le bende dai nostri occhi, additandoci la bellezza fin nei più umili e più disadorni degli oggetti che ci circondano: dite se per questo compito smagliante essa non ha diritto di essere distinta come arte a sé, diritto fino ad ora vanamente contrastatole. Certo il fotografo moderno ha bisogno della

cooperazione cordiale ed appassionata dello spettatore; per gioire di una bella fotografia bisogna essere almeno in due: un artista che sappia produrla ed uno spettatore che sappia guardarla. Questa sensibilità pubblica va svegliata, diretta, curata, indirizzata: le esposizioni, i grandi salons, hanno questo compito precipuo ed il Circolo Fotografico Milanese precipuamente a questo si adopera con ininterrotta passione.

Dagli esemplari che ora abbiamo proiettato avrete visto come questa arte fotografica sia una cosa essenzialmente moderna, nel suo tipo e nel suo tempo. Appartiene a noi; le sue nuove forme si riferiscono e si identificano in modo meraviglioso al panorama parossistico che si apre dinanzi ai nostri occhi, che ogni giorno più vanno abituandosi alla enorme evidenza plastica e geometrica del cemento e dell'acciaio; alla corsa folle dell'aerovelivolo, dell'automobile e del fuori bordo; e per intenderne completa la bellezza, pieno il significato, bisogna appartenere ed aderire interamente all'epoca in cui oggi viviamo, senza voltare nostalgicamente gli occhi sul passato, che non può tornare! La vita è del presente ed è tesa fatalmente, con le sue forze in eterno rifioventi, verso le nuove certezze dell'avvenire.

ERNESTO BERTARELLI (*Bertarelli 1933)

Realtà ed artifici dell'estetica della natura, in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 5, maggio 1933, pp. 84-85.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo:

Autore non identificato, *Capolini fioriferi di acacia ingranditi*

[Emmanuel] Sougez, *Particolare di foglia* (tav. fuori testo)

Autore non identificato, *Pianta intera di "Euphorbia globosa" con piccoli frutti, che cresce nei deserti del Sud Africa*

La natura è una maestra di bellezza che va osservata con occhio attento e che soltanto agli innamorati riserva gli esaltamenti dei suoi tesori di bellezza. Non si può degnamente accedere ad essa se lo spirito non è occupato da un fervore quasi religioso, e se l'occhio non si tende per afferrare il mistero.

Guardare non basta: vedere occorre. Vedere e scorgere il mistero che alla superficie talvolta appena appena trapela; valutare la grazia dei rapporti, la sapienza dei ritmi, la esattezza delle soluzioni, l'armonia di ogni dettaglio.

Non è neppure necessario, per giungere all'ammirazione, mettere in moto la macchina della fantasia, la quale rende dinamico tutto quanto l'occhio rileva soltanto staticamente. Basta osservare con occhio attento e penetrare con desiderio d'amore.

Delle manifestazioni della bellezza naturale succede ciò che si verifica per la musica di Wagner: occorre abbandonarsi col cuore. Allora ciò che pareva senza valore si fa mirabile, ciò che sembrava di dubbia logica armonica si fa limpido, ciò che si presentava piatto acquista rilievo. Il poeta ed il pittore posseggono in misura somma questo potere arcano di penetrare il segreto: ma ogni spirito desideroso di bellezza può diventare anima di poeta.

È luogo comune ripetere che anche la foglia più modesta riserba la rivelazione di misteriose armonie e di bellezze che sfuggono all'occhio dei più: e forse risponde maggiormente a verità il rilievo che le bellezze nascoste in ogni foglia possono rivelarsi, se noi ricorriamo ad alcuni accorgimenti che rendono possibile l'esaltamento dei valori estetici e permettono di ottenere innalzamenti di toni, senza dei quali innalzamenti i toni stessi appena sarebbero percepiti.

Forse troppo si è creduto che la rivelazione consistesse nel poter esaminare con potenti ingrandimenti ciò che l'occhio non scorge se non grossolanamente. Il microscopio, ad esempio, rivela ed esalta una quantità considerevole di dettagli: ma uccide la composizione. L'analisi soffoca la sintesi: lo studio del valore dei singoli toni distrugge il significato armonico del loro aggruppamento.

Spesso una lente, un obiettivo fotografico, come coadiutori del rilievo estetico valgono più di ogni microscopio: e frequentemente la sagacia dell'occhio tal quale, nello scegliere la luce opportuna, nell'esaltare il chiaro-scuro, conduce a risultati di bellezza, superiori a quelli dati da qualsiasi strumento.

Il fenomeno rilevato da secoli che la osservazione della natura non stanca mai, dipende in buona parte da ciò che le sensazioni che noi ne riceviamo variano all'infinito, in dipendenza dei modi coi quali compiamo l'osservazione. Per questo Amiel ha scritto che un "panorama non è che uno stato d'animo".

È sottinteso che ogni foglia ed ogni stelo racchiude un immenso mistero e che ogni cellula rivela un artificio divino: ma la sensazione estetica è indipendente dal lavoro cerebrale che si sforza ad esaltare la meraviglia di ogni vivente. Perché l'afflato estetico si generi occorrono elementi quasi sempre male definiti, di grazia, di eleganza nelle forme. Così succede che molti viventi che cadono sotto il nostro occhio, paiono appena degni di una superficiale attenzione, mentre per molti altri si ridesta in noi una sensazione di piacere. Talora è il colore

che entra in atto: altra volta è l'eleganza delle curve (la curva ha indubbi predomini estetici sulla retta e sulla forma angolare delle rette), altra volta ancora è la composizione dell'insieme che desta in noi la sensazione di piacere.

Orbene la scelta delle luci diversamente incidenti, l'ingrandimento scelto con opportunità sono altrettanti elementi che possono improvvisamente rivelare atteggiamenti di bellezza che erano sfuggiti alla nostra attenzione.

Certo è che attraverso alla intelligente scelta degli ingrandimenti e del chiaro-scuro, noi scopriamo in natura un mondo che pareva inesistente come espressione di bellezza. Talora siamo quasi sorpresi – quando i documenti grafici ne rivelano la nostra disattenzione – che forme nobili siano sfuggite al nostro desiderio di armonia estetica.

Carlo Blossfeldt è uno dei maghi che sa scoprire nelle foglie più umili, nei fiori più modesti, il segreto estetico. Il suo "Wundergarten der Natur" è un altro superbo documento del come si possa strappare alla natura il suo segreto, rivelando con mezzi semplicissimi, che fanno soltanto in apparenza di artificio, meraviglie inattese.

È veramente un peccato che i suoi mirabili documenti non possano (a cagione del loro formato e del loro costo) andare per le mani di tutti, perché difficilmente si potrebbe pensare ad una più utile lezione educativa.

Né meno doloroso è che la tecnica dei tessuti e delle carte da parati non sappia e non voglia trarre tutto il partito che potrebbe da queste possibilità di rivelazione estetica.

La tecnica fotografica moderna seconda in modo impareggiabile questa capacità affermativa estetica, e non si può negare che taluni risalti di ombre e di contrasti derivano specialmente dalle intrinseche possibilità della moderna tecnica fotografica. Ma comunque ciò sia, la somma risultante di godimenti e di commozione estetica è sorprendente.

Inattese eleganze di forme, giuochi impensati di contrasti, atteggiamenti incredibili di grazia anche nelle piante più modeste, vengono posti sotto al nostro sguardo. Noi rimaniamo stupiti di questa fantasia superba che supera i sogni stessi più arditi del pensiero.

L'eleganza di queste manifestazioni è tale da rendere quasi diffidenti nel prestar fede a quanto i documenti fotografici pongono sotto ai nostri occhi. Ma in questi saggi nessun trucco esiste, salvo l'abile utilizzazione dei contrasti di luce e della opportuna scelta di modesti ingrandimenti nella rappresentazione dell'oggetto.

Si vedano le composizioni di insieme ottenute coi frutti del modestissimo *Laserpitium siler*, o la fantastica immagine della *Cleamatide*. Esiste in questo caso la virtuosità dell'aggruppamento: ma è ben certo che il risultato è magico.

Si rilevi la meraviglia dei fiori riuniti di *Thalistrum japonica* e si dica se è possibile colla fantasia creare forme e composizioni di maggior grazia!

Ecco i semi di una modesta composita (la *Koelpinia*) radunati a gruppo: e l'immagine risultante è tale da far pensare ad un eccezionale caleidoscopio associatore di forme vive per creare segreti di bellezza.

Ancora un esempio: otto propaggini spinose di *Nigella* ingrandite sei volte, ed eccovi una composizione di profonda armonia.

Né sarebbe difficile continuare la corsa tra le 120 tavole di Blossfeldt, superba riprova della meraviglia che la natura rivela a noi, e dell'umana sagacia che sa strappare il segreto che spesso la natura appena ne lascia intravedere.

[GUIDO PELLEGRINI] (*[Pellegrini] 1933)

“Momento” fotografico, in “Fotografia”, n. 7, giugno 1933, pp. 3-4.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo: nessuna

I mesi di maggio e di giugno 1933 sono stati caratterizzati in Italia, per noi fotografi, da due manifestazioni internazionali: la Mostra Fotografica della V Triennale di Milano e il Salone d'Arte Fotografica di Torino.

Diversissimi essi negli intenti e nei risultati: e cioè, volutamente circoscritto il primo a quelle opere di carattere modernissimo, che in pochi anni, con travolgente foga innovatrice, parvero mutar veste, forma, significato e scopo all'intera attività fotografica mondiale; aperto il secondo a tutte le scuole, a tutti gli stili, a qualsivoglia esperimento, purchè sorretto da abile tecnica e da serie originalità artistica; e dunque, volutamente, questo ampio e vario, cioè efficace a dimostrare coi suoi risultati, il «momento» fotografico attuale.

Del primo è breve il commento: poco più di un centinaio di opere, per ora, quasi tutte di tecnica superiore, disposta l'una accanto all'altra ed alternantisi periodicamente in una vetrina, come pagine staccate di un bel libro sulla fotografia moderna; così disposte, danno un'idea riassuntiva di ciò, che ha promesso e mantenuto la nuova scuola. Essa si dimostra qual è, in questa parete di cristallo: ed a vederla così in mostra, completa ed esauriente (dobbiamo ben dire la nostra impressione) essa ci ha palesato il carattere un po' «limitato» delle sue possibilità artistiche in divenire. Noi già accennammo altra volta al pericolo, al punto debole della tendenza modernissima, tutta basata sulla «trovata», sul punto di vista forzatamente d'eccezione, sul carattere «dimesso» e talvolta «trito» dei suoi soggetti: abbiamo visto il solito ponte, il quale non può che essere preso dall'alto; il solito tronco d'albero reso nei suoi più minuti e «scientifici» particolari; il solito gomito di rozza corda, reso con un'evidenza degna di miglior causa...; tutti soggetti, questi, che in pochi anni di pratica modernista sono stati ampiamente sfruttati! Sicchè si pensa già con un po' di sgomento che il fotografo modernissimo, se vorrà rimanere strettamente ligio alle esigenze «pure» della sua tendenza, dovrà andare «col lanternino», come Diogene, a cercare, ahimè, qualche cosa di nuovo da fotografare.

Ma, visitando il Salon di Torino, passando, cioè, dal campo obbligato al libero dimostrarsi delle personali tendenze artistiche, si notano soprattutto tre cose per noi egualmente interessanti:

1) che la «pura» scuola modernista, in pochi anni di foga innovatrice, ha compiuto la sua parabola massima e tende, come manifestazione iconoclasta, che vuole escludere tutte le espressioni foto-artistiche preesistenti, a perdere di forza e, soprattutto, di sostanza.

Ciò, a nostro modo di vedere, è giusto, in quanto lo scopo suo non era, né poteva essere, quello di soppiantare «ipso facto» i modi ed i mezzi d'espressione artistica, che vantavano una tradizione basata su solidi e provati successi; ma quello, piuttosto, di scuotere le vecchie concezioni, di spingere l'artista a «vedere» con occhi nuovi la vita nuova, nostra, attuale, moderna, fatta di frenetico movimento e di infrenabile spirito novatore!

La frustata rude doveva far vacillare tante convinzioni, che nel tempo erano andate cristallizzandosi in forme statiche, accademiche, tradizionalistiche, supremamente monotone e noiose: non i voleva meno di questa ventata di fronda, che le scuotesse dai cardini; e le ha scosse, infatti, svegliate, ridando loro vita, movimento, ardimento; la lezione, dunque, è stata salutare e l'efficacia completa;

2) che, dunque, il merito della scuola «modernista» è stato grandissimo, se essa è riuscita in poco volger di anni, a rivoluzionare l'arte fotografica, dandole il senso ed il modo del nostro tempo; e che, se essa non ha in sé e per sé sola tanto significato da soppiantare tutte le altre scuole, essa ha, però, sì viva efficienza, da integrarsi in esse; e da foggiarle ed evolverle e trasmutarle in tal modo, che ognuna di lei si informi e per lei sia viva e nostra molto più di prima!

Questo risultato all'attivo si vede già ampiamente dimostrato dal Salon torinese di quest'anno; ove quasi invano si cercherebbero, fra le cinquecento opere pervenute d'ogni parte del mondo, quelle che rispecchino la pura tendenza novecentista, a base di bottoni, saponata, spilli inglesi, gambe in libertà, catenacci e simili bazzecole, presentate sotto luci quanto mai esperte e trasfiguranti; ma tutta la produzione internazionale ha una freschezza di concezione, una spregiudicatezza di taglio, una visione così complessa e significativa, un'aderenza, insomma, così efficace ed immanente alla vita d'oggi (la pittura moderna avrebbe molto da impararvi), che non si può fare a meno di pensare a quanto sia stata salutare per tutti la ventata novatrice, che ha spazzato via tanto «vecchiume» accademico.

Opere equilibrate e serene ve n'ha moltissime al «Salon» piemontese, che avrebbe forse guadagnato da una selezione un po' più severa: sebbene, questa larghezza voluta nello accoglimento delle opere ha sempre più e meglio dimostrato questo rinnovellato spirito di equilibrio nel concepire, nell'ampia produzione internazionale;

3) la terza constatazione che ci è caro di fare, quasi a conclusione di questa rassegna, è che stavolta finalmente, pure spogliandosi obbiettivamente della nostra entità di amatori fotografi italiani, gli italiani davvero ospitano oggi da pari a pari le opere dei confratelli stranieri!

Nessuna caritatevole indulgenza, per amor di patria; nessun tacita omissione campanilistica; nessun velo «pro domo nostra» sugli occhi affetti di fraterna compiacenza; le opere italiane sono validamente concepite e solidamente eseguite, quanto le straniere migliori, con tecnica sicura e abilità consumata negli effetti; segno palese che anche da noi l'arte fotografica sta raggiungendo quella maturità efficiente, che deriva da una pratica accorta dei suoi grandi mezzi d'espressione.

Vogliamo rallegrarci di aver portato a questo risultato «costruttivo» la nostra pietra?

RENZO MAGGINI (*Maggini 1933)

Foto-pubblicità, in "Galleria", n. 6, dicembre 1933, pp. 10-11.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo: autore non identificato, fotografia pubblicitaria per "Galleria"

La moderna pubblicità, nelle sue più svariate forme, invade ognora di più il mondo, cercando tutti i trovati, i più diversi, i più nuovi, i meglio appariscenti onde attirare l'attenzione del pubblico. Essa è una delle utili necessità della vita a profitto dell'industria, in specie oggi appunto per questo la pubblicità ricorre ai più inusitati mezzi, traendo dalla tecnica moderna le migliori risorse al fine di raggiungere il proprio scopo: colpire vivacemente l'interesse degli astanti, farli soffermare, sia pure in breve considerazione, sul nome di un prodotto.

Si è passati dai graffiti pubblicitari dei muri pompeiani, ai richiami orali degli strilloni medioevali, si è trovata una alleata nella pittura, nella decorazione, e poi il miglior soccorso nella stampa, dapprima composta coi caratteri, poi aiutata da disegni, infine è prevalso il disegno, ed in specie quello colorato, per arrivare ai sistemi moderni che sfruttano effetti di geometria e bizzarrie di toni.

Ma neppure tali sistemi valgono a rappresentare in conciso ed anche in evidenza (così come dovrebbe essere lo scopo del richiamo) una chiara idea del prodotto da valorizzarsi e si ricorre allora al più moderno e forse al più pratico sistema: quello fotografico.

È soltanto agli albori, ma già si risentono evidenti e reali tutti i vantaggi che si attendevano da lui. Moltissimi fotografi, italiani ed esteri, ed anzi i più esperti, stanno dedicandosi con tutto fervore a questo genere pubblicitario, così che di questi giorni appaiono su pubblicazioni delle originalissime tavole foto-pubblicitarie, di eccezionale interesse, ed ammirevoli non solo dal punto di vista del richiamo, ma soprattutto dal loro valore di composizione artistica.

Ed aggiungo che proprio il valore artistico e cioè la sapiente composizione, l'equilibrio, la disposizione delle cose, è proprio ciò che arresta lo sguardo del lettore con la conseguente fermata e direzione dell'attenzione al prodotto.

Con la composizione foto-pubblicitaria si giuoca non più col famoso «colpo nell'occhio», di discutibile risultato e di povera intenzione, ma con un fattore molto più sensato, assai intelligente, vale a dire col movente intellettuale della réclame. Sappiamo quanta importanza abbia, sotto il punto di considerazione commerciale reclamistico, la scelta di un soggetto destinato al richiamo. Basta un errore di valorizzazione, una piccola banalità per distruggere l'effetto che si attendeva. Anzi si può deliberatamente aggiungere che in riguardo all'effetto, il pubblico (non parliamo qui del gran pubblico che abbisogna di veri «scopi»), apprezza indirettamente il prodotto ma in relazione dal modo col quale gli è presentato, sotto il sentimento di gusto che ha indotto il presentatore ad offrirlo. Questa, osiamo credere, è la forma più intelligente, e conseguentemente più pratica, di pubblicità.

Ma torniamo in argomento: Per sfruttare la fotografia come mezzo pubblicitario occorre, come dicevo, una originalità molto pronunciata, non si tratta oggi di presentare una documentazione, una serie di oggetti, ma di esporle colla stessa grazia, forse maggiore ancora, di quelle che molti commercianti fanno al pubblico coi loro «vetrinisti». La fotografia sotto questo aspetto ha diverse e migliori risorse, ma abbisogna di gusto e di perizia, di intuito ed intelligenza e soprattutto di una perfetta conoscenza della tecnica e di tutti i ripieghi necessari. Non saprei dare a questo proposito né norme né formule, posso solo dire che si tratta della disposizione saggiamente elementare di oggetti, di punto di osservazione, di taglio e soprattutto di illuminazione.

Per mia esperienza ritengo a questo proposito che si debba usare della sola illuminazione artificiale, perché questa si può dosare e portarla ad effetti di ombre e di luci, che sono proprio quelli da tenersi per effettivi coefficienti di un buon risultato.

Sovente si possono ottenere dei buoni soggetti usando il sistema del fotogramma, e cioè di fotografie senza apparecchio. La composizione si ricava allora dall'effetto prodotto da trasparenza (carta velina, da lettera, da disegno), ritagliata e sovrapposta, piegata e riportata, in modo da costruire un quadro formato quasi da mosaici più o meno trasparenti di carta, il quale si può stampare su carta sensibile per ricavarne la matrice. Anche col cosiddetto «fotomontage» si possono conseguire dei notevoli e pregevoli effetti, a patto di usare i sapienti ripieghi della tecnica fotografica e di avere... molta pazienza. Ritengo per sicuro che molti dei più rinomati artisti che si dedicano a questo genere di pubblicità adottino, se non completamente, tale geniale sistema.

Anche ottimi soggetti «dinamici» e per ciò assai consoni a questo genere di produzione si realizzano sovrapponendo due o più negativi eseguiti appositamente, ottenendo così delle immagini a visioni sovrapposte di effetto sorprendente.

Numerosi come si vede sono i sistemi ed i metodi adottati e penso di non parlarne a lungo per oggi, ma di trattare prossimamente con maggior dettaglio di taluno di quelli che più si addicono a questa nuovissima meta della fotografia, onde qualche volenteroso ed intelligente dilettante, possa dedicarsi alla fotografia pubblicitaria.

GIO PONTI? (*Ponti? 1933)

Programma particolare della Mostra internazionale della fotografia, in V Triennale di Milano. Catalogo ufficiale, Milano, Ceschina, 1933, pp. 38-39.

Tipologia di contributo: programma espositivo

Fotografie a corredo del testo: nessuna

La mostra accoglierà fotografie, fotogrammi, composizioni fotografiche, prove ricavate da films, “photomontages”, fotografie pubblicitarie, ecc. di qualunque genere e soggetto, di qualunque tecnica, processo e destinazione, purchè siano il risultato di procedimenti puramente fotografici (escluse, per conseguenza, le fotografie colorate a mano) e purchè in ogni opera sia presente il contenuto d’arte e di “attualità” che deve caratterizzare ogni manifestazione in questo modernissimo campo.

Se la fotografia è stata prima quasi un timido surrogato della pittura, poi un potente e talvolta felicissimo mezzo di “documentazione”, essa è ormai diventata addirittura una nuova “vista”, indipendente e autonoma, che ci rileva inattesi aspetti delle cose. Molte cose, anzi, ci appiano e “sono” soltanto attraverso l’immagine fotografica.

Superato dunque il periodo della cosiddetta “fotografia d’arte” – periodo di asservimento agli “effetti” della pittura, del pastello, dell’acquaforte, ecc. – oggi siamo di fronte alla “fotografia come arte a sé”, dotata di caratteri suoi propri e peculiari. È a tale inconfondibile originalità e a tale autonomia d’ispirazione e d’espressione che i lavori da esporsi alla Triennale d[e]vono rispondere.

La Mostra presenterà anche una selezionata raccolta di pubblicazioni dedicate alla fotografia e sarà integrata da conferenze e conversazioni sull’argomento, nonché da proiezioni cinematografiche di particolare interesse.

[...]

MARIO BELLAVISTA (*Bellavista 1934-1936)

Tre concetti per fotografi moderni, in “Galleria”, gennaio 1934 - novembre 1936; “Pagine fotografiche”, maggio e luglio 1934.

Tipologia di contributo: rubrica a puntate

Fotografie a corredo del testo: nessuna

1 Fate la sintesi e non l'analisi dei soggetti da riprodurre. È più intelligente, più abile più moderno. Più intelligente perché la sintesi richiede maggior finezza di concezione e realizzazione. Più abile perché impone di comporre un'immagine con il minimo di elementi estetici. Più moderno perché l'evidenza, l'analisi, la «geografia» dell'immagine sono state fatte e ripetute dalla scoperta della fotografia fino a ieri. Ed è ora di cambiare sistema.

2 Bisognerebbe di ogni soggetto poter fissare sulla lastra non la sua evidenza estetica, ma le sensazioni che esso desta nel nostro animo. E ciò perché l'estetica evidente uguale per tutti; quello che cambia è la sensazione destata in noi, diversa sempre per ogni individuo a seconda della finezza innata, della cultura, dell'età, della atmosfera in cui vive abitualmente, delle particolari condizioni di spirito nel momento della visione del soggetto.

3 Il nostro animo è un filtro. Con esso si deve filtrare la visione di ciò che vogliamo fotografare. Tale filtro lascerà passare le impressioni che confanno allo spirito, respingendo le altre. La fotografia eseguita secondo questo concetto non può non essere personale. Bisogna lasciare nelle nostre fotografie un po' di noi stessi.

4 Documentare con la fotografia le realizzazioni della civiltà fascista, che è la nostra civiltà; esaltarne l'infinita bellezza mediante la scelta felice di immagini aderenti al nostro spirito, oggi che il nostro spirito è influenzato da sensazioni di purezza, di grandiosità e di sincerità, ossia dagli elementi primari dell'atmosfera che respiriamo: ecco la missione di cui è investito ogni fotografo italiano che della fotografia voglia fare, oltrechè un diletto artistico per il proprio spirito, anche uno strumento di educazione nazionale attraverso la glorificazione estetica dell'eccezionale periodo storico in cui abbiamo la fortuna di operare.

5 Se si potessero calcolare i soggetti fotografici esistenti sull'orbe terracqueo, il numero relativo dovrebbe essere moltiplicato per il quantitativo degli artisti viventi: poiché ogni soggetto è visto e sentito in modo diverso da ciascun artista. Lo sbalorditivo prodotto della moltiplicazione suonerebbe monito per coloro che lamentano la scarsità dei buoni soggetti in conseguenza dell'aumentata falange dei fotografi.

6 Vi sono due modi di essere fotografi moderni:

a) fotografare i *soggetti nuovi* in quanto essi sono espressioni caratteristiche della nostra civiltà e della nuova vita che viviamo; quei soggetti cioè che simboleggiano le presenti conquiste e sono un affidamento per le conquiste future;

b) o fotografare i *soggetti tradizionali*, quelli che pur sempre ci circondano e fanno parte della nostra vita consueta, ma ritraendoli in *modo nuovo*, cioè con la sensibilità nuova che i pensieri, i principi, le abitudini rinnovate hanno creato in noi.

7 L'Arte è la “riproduzione del vero attraverso un temperamento”. Il che vuol dire che ogni “arte”, in virtù dell’“apporto” soggettivamente interpretativo di colui che la professa, sia

anche soprattutto “creazione”. La copia fedele, automatica, fredda della natura non è dunque Arte appunto perchè priva dell'apporto d'interpretazione (creazione) fluente dal temperamento dell'interprete.

8 L'istesso godimento spirituale di coloro che ammirano una qualsiasi scena dal vero diversifica da persona a persona in virtù del processo interiore psicologico di interpretazione. Ed è “artista” quegli che riproduce in un tempo solo la cosa “ammirata” e il grado del godimento spirituale provato. Ecco la ragione per la quale la macchina fotografica in se stessa, avulsa cioè dal temperamento dell'operatore, non è un artista. Da sola, essa non interpreta; si limita a “riprodurre” con fedeltà quanto è dinanzi all'obbiettivo. Ma è la fotografia che diviene arte quando, con la macchina fotografica l'interpretazione dell'operatore, si riproducono opere capaci di suscitare emozione artistica nell'autore e nell'osservatore.

9 Per essere “fotografi moderni” non basta il “voler fare” della fotografia moderna, ossia la riproduzione di soggetti nuovi o con prospettive e inquadrature nuove. Occorre essere profondamente moderni prima di tutto nei pensieri, nella cultura, nel modo di sentire la vita come essa oggi è. Soltanto in siffatte condizioni sono possibili “fotografie moderne”, le quali così possono chiamarsi in quanto idealizzano una sincera interpretazione personale oggetti, soggetti e concetti consentanei al nostro tempo.

10 Nell'epoca attuale, in cui tutte le forme di espressione artistica sono travagliate da un profondo rivolgimento per esprimere in modo ognor più vero le mutate e, tuttavia, mutevoli forme di vita, non bisogna infierire contro talune maniere fotografiche di avanguardia sol perchè esse riproducono immagini in modo troppo anticonvenzionale. Occorre staccarsi dalle realizzazioni tradizionali se, per l'eccessivo uso fattone per il passato, non siano più in grado di rispecchiare con fresca e fedele sincerità il clima nuovo.

Non la visione da tradurre in immagine grafica deve essere asservita alla forma di realizzazione, cioè allo stile. Ma lo stile, nella sua funzione di mezzo realizzativo, deve essere subordinato alla visione. A tempi nuovi, dunque, stile nuovo, nel supremo intento di mantenere all'Arte l'eterna sua funzione: quella di consentire in ogni tempo la attualizzata espressione spirituale della vita. Molte fotografie di stile nuovo, che oggi ci piacciono, ieri ci parvero troppo audaci, così come molte fotografie che oggi possono parerci strane ed ardite ci piaceranno domani. Contro di esse, ripetiamo, non bisogna infierire perchè hanno il duro compito di preparare il terreno nuovo, perchè costituiscono il seme di quella che sarà domani la inevitabile forma nuova, compiuta, possente, definitiva: cioè lo stile che caratterizza il secolo. Il secolo fascista.

11 Ma anche per un altro motivo non si deve infierire contro le fotografie di avanguardia: perchè esse sono frutto dello sforzo cerebrale di artisti novatori. Costoro si rendono più volte benemeriti: anzitutto per il dono di aver divinato la forma nuova; il che può chiamarsi acutezza di spirito. Poscia per avere avuto il coraggio di realizzarla e opporla alla mentalità tradizionale del pubblico; il che può chiamarsi anche stoicismo in quanto all'applauso abitudinario si è preferito la critica acerba (dare origine alla critica è sempre il miglior mezzo per iniziare la penetrazione di un'idea in seno al criticante). Infine, perchè i novatori preparano il terreno agli altri artisti, colmando con dura esperienza personale le inevitabili lacune del nuovo, elaborando la tecnica realizzatrice, aprendo orizzonti impensati ai concetti, alle possibilità, ai metodi. E tutto ciò significa essere pionieri di un'Arte che riprodurrà la luce di un'epoca nuova.

12 Bisogna anzitutto e scoprire isolare il motivo del soggetto che si vuol riprodurre e nella organizzazione del quadro fotografico occorre dargli il posto che ad esso spetta. Il motivo della visione è come il motivo della musica: deve grandeggiare nell'opera, deve riempire della propria atmosfera ogni parte ed ogni dettaglio, deve potersi "sentire" in ogni istante dell'osservazione; chè la parte umana (sentimento) dell'opera fotografica, come qualsiasi altra opera d'arte, è **sempre e soltanto** il motivo, ogni altro elemento facendo della tecnica ed avendo la sola funzione di valorizzare il motivo stesso.

13 Possiamo essere sicuri di asserire il giusto allorquando definiamo l'arte come riproduzione del vero attraverso un "temperamento". Ma qualche dubbio può nascere se ci proviamo ad assegnarle uno scopo. È l'arte suscettiva di un ufficio? O non deve essere fine a sé stessa nel senso dell'Arte per l'Arte, a prescindere da ogni e qualsiasi scopo? Il quesito è interessante, ma è destinato a rimanere insoluto. Un accordo transazionale si può raggiungere invero con l'ammettere che l'Arte si proponga di destare **sensazioni e impressioni** di bellezza e che queste debbano essere "comuni" al creatore e all'osservatore della produzione artistica. Che se quelle mancano nell'una o nell'altra parte, ciò denota come la estrinsecazione artistica non sia avvenuta, ovvero sia avvenuta in modo incompleto od imperfetto e quindi sia rimasta lontana dal fatto Arte, che è perfezione totalitaria.

14 Di conseguenza possiamo pure definire l'Arte quale un "tramite" di sensazioni tra il creatore (ossia l'artista) e l'osservatore per mezzo dell'opera creata. Inoltre, con la creazione, l'artista si libera dalla sofferenza spirituale costituita dall'assillo creativo. E liberandosi di siffatta sofferenza egli riceve subito il compenso desiato: cioè il profondo godimento sempre spirituale che segue la fatica della creazione. Tale godimento è dovuto non soltanto al fatto di aver l'artista creato l'opera per la ricreazione successiva del proprio spirito; sì bene anche alla circostanza per cui a mezzo di quell'opera artistica sa di poter trasmettere le proprie sensazioni ad altri, e quindi di poter chiamare altri a partecipare al proprio godimento spirituale.

15 Molti asseriscono che la Fotografia non è Arte e nemmeno indiretto elemento di espressione artistica perché basata su mezzi meccanici non suscettibili di interventi personali e perciò estranei ad ogni interpretazione soggettiva. Costoro generalmente non conoscono la funzione né l'essenza della fotografia.

La selezione, l'inquadratura e l'illuminazione del soggetto; l'intensità del filtro adoperato; la durata della posa; il grado di sviluppo della lastra; il ritocco del negativo; la scelta del tipo di carta (superficie, tonalità, gradazione); gli interventi durante la stampa a mezzo di processi tecnici; il grado d'intensità dell'immagine positiva; il ritocco l'inquadratura finale della copia; infine la scelta del cartone di supporto, del sistema di montatura, del titolo, della cornice sono tutti mezzi interpretativi capaci di modificare, giusta il temperamento di chi opera, la riproduzione meccanica del soggetto e quindi di dare all'elaborato fotografico un carattere personale e l'idoneità ad esprimere le sensazioni artistiche dell'operatore.

Secondo simile concetto la fotografia è pur essa un mezzo di espressione artistica e dunque è Arte.

16 L'Arte ha il compito di rispecchiare attraverso la commozione dell'artista le sensazioni dell'Umanità. La forma artistica deve quindi seguire ogni cambiamento dei concetti e delle forme di vita per trovarsi costantemente all'unissono coi tempi.

I concetti e le forme di vita non sono eguali nel decorso del tempo; ma variano sensibilmente da epoca ad epoca pure nella tecnica delle esteriorità. Se ciò non fosse, oggi dovremmo esprimere le nostre sensazioni con gli stessi concetti e le stesse forme dell'Arte, per esempio,

del Settecento, cioè di quando gli uomini usavano la parrucca e viaggiavano in diligenza dopo aver fatto testamento per un viaggio di cento chilometri.

Per contro, lo stile nuovo che si va affermando e che non è creato da accademie o scuole, ma sorge spontaneamente in quanto risponde ad odierne necessità logiche, è in grado assai di più delle forme artistiche del passato di riverberare i concetti del nostro tempo. È questa una verità che spesso, per partito preso, si vuole ignorare.

17 Non si deve quindi negare in Arte lo spirito novatore, né auspicarne la fine quasicchè si fosse dinnanzi ad un fenomeno nocivo.

Anche le forme dell'Arte dopo un certo uso si logorano e perdono la primitiva virtù di espressione; esse devono essere sostituite da altre che siano di più sincera riflessione; altrimenti si cade nel convenzionalismo, col quale non si può fare dell'Arte, che è anzitutto verità e spontaneità di espressione soggettiva in rapporto ad un determinato oggetto.

18 Il titolo fa parte dell'immagine. Anzitutto perché costituisce un'interpretazione dell'opera fotografica; in secondo luogo perché facilita la lettura e quindi la comprensione dell'immagine da parte dell'osservatore.

Essendo l'Arte un tramite di sensazioni tra il creatore e l'osservatore dell'opera, logicamente quest'ultimo dovrebbe provare, nell'osservazione dell'opera, le stesse sensazioni percepite dell'autore.

Senonchè tali sensazioni sono del pari soggettive in quanto passano attraverso la sensibilità personale dell'osservatore. Il che dà luogo ad inevitabili differenze, per quanto piccole, rispetto ai concetti ispiratori seguiti dal creatore dell'opera.

Il titolo del soggetto, in questo caso, contribuisce a richiamare le sensazioni dell'osservatore su quelle del creatore. Ecco perché il titolo deve essere frutto esclusivo del creatore; non deve cioè essere suggerito da altri. E il fotografo che si trova in imbarazzo nella scelta del titolo deve riportarsi mentalmente all'istante della presa del soggetto; rivivendo quelle impressioni ritroverà agevolmente il titolo da dare alla propria opera fotografica come tramite supplementare di sensazioni dalla propria anima allo spirito dell'osservatore.

19 Bisogna staccarci decisamente dal convenzionalismo nelle concezioni e nelle realizzazioni artistiche. Molti anni di vita artistica ci hanno fatto finalmente dimenticare la commozione che sin dall'adolescenza era obbligatoria dinanzi a certi soggetti di maniera che avevano deliziato intere generazioni.

Oggi ci si commuove soltanto per le opere che abbiano un contenuto spirituale di novità. La nostra sensibilità, cioè, non si desta più davanti a soggetti comuni. Ci si deve più che mai convincere che, ancora quando l'ispirazione di un'opera artistica attuale sia fondamentalmente uguale ad altre opere del passato, sempre nuova ed originale deve esserne la forma di realizzazione. Un distacco tra persone, ad esempio, non si esprime unicamente con la solita dama piangente che sventola il fazzoletto dal finestrino del treno in partenza; ma si può anche esprimere col saluto alla mano ad un aeroplano che si libra nell'aria. Ed il sorriso della vita si trova non soltanto sulle labbra di un bimbo, o in un solatio paesaggio di grande orizzonte, o nella classica scena domestica di analitica composizione; ma pure in una semplice goccia di rugiada posatosi su di una foglia, o nella linea slanciata di una ciminiera fumante, o nello scintillio metallico di una ruota di macchina in moto.

Ogni generazione crea una sua fisionomia di propri ideali e plasma in una forma nuova i propri simboli. Ecco l'assioma ignorato dai molti misoneisti tuttora schiavi di un modo di pensare appartenente ad epoche ormai definitivamente tramontate.

20 Con la fotografia non si deve ritrarre soltanto ciò che ci ha colpiti attraverso la visione; ma anche ciò che ci ha colpiti attraverso **l'immaginazione**. Occorre elevare la fotografia a mezzo realizzativo delle nostre sensazioni intuitive, così come avviene, per esempio, con la pittura, nella quale il disegno è il mezzo realizzativo delle sensazioni intuitive oltreché delle sensazioni visive.

Occorre dunque usare la fotografia anche come elemento estrinsecativo delle nostre visioni interiori, delle immagini suggerite ed elaborate dallo spirito, affinché queste siano realizzate **ancor quando non siano determinate specificamente da un motivo esteriore**. È necessario, in altri termini, che il nostro affinamento artistico sia tale da farci sentire il bisogno di **cercare e trovare un soggetto per realizzare fotograficamente la visione che ci tormenta**.

Soddisfare il nostro tormento creativo «cercando» la realizzazione anziché attendendo l'occasione che ci suggerisca lo spunto, è indubbiamente un arduo compito per la Fotografia; ma è la forma che, più di tutte le altre, può elevare lo sforzo fotografico alla dignità di arte.

21 L'ispirazione, questo misterioso senso che riunisce in connubio l'estetica delle cose e le sensazioni dello spirito dando origine alla creazione artistica, è forse il dono più bello di Dio agli artisti. Essa, peraltro, è alla base del fatto artistico.

L'ispirazione promana dallo spirito e sarà tanto più alta, vasta e profonda quanto più lo spirito sarà nutrito di «sensazioni eccitanti». Lo spirito è un po' come il corpo umano: deve essere nutrito senza sosta con visioni e sensazioni in funzione stimolatrice per accumulare una «energia potenziale» la quale, in propizia situazione psicologica, dia luogo all'ispirazione. Ma per condurre e mantenere lo spirito in simili condizioni occorre:

- **che si affini di continuo la sensibilità**, divenendo profondi e intimi osservatori della Natura in tutte le sue manifestazioni.

- **che si aumenti instancabilmente la cultura personale**; essa ci fa conoscere nella sua immensità la vita di cui ciascuno di noi non vive che una parte infinitesimale.

- **che si arricchisca la mente di visioni stimolatrici**; queste raggiungeranno tanto meglio l'effetto quanto più saranno variate. Si cangi dunque il più possibile la visione di ciò che ci circonda; si eviti di vivere sempre negli stessi ambienti; si frequentino tutti i luoghi; ci si interessi di ogni cosa e di ogni manifestazione umana: che dovunque sono cose interessanti per lo spirito.

- **che si conosca sempre più l'animo umano**; donde l'opportunità di frequentare la compagnia di persone diverse variandole spesso; di frequentare innanzi tutto gli artisti, che sono esseri di sensibilità superiore; e poi le persone colte: esse hanno visione di grande orizzonte; infine gli operai, i contadini, le persone umili, nelle quali si trova la più ingenua freschezza del sentimento umano.

L'artista-fotografo che sente in questo modo l'esistenza può dirsi uno spirito capace di trasfondere nelle proprie opere ispirazioni artistiche pienamente aderenti alla vita che egli vive.

Se da due avvenimenti così capitali nella vita di un popolo quali una guerra e una rivoluzione noi non sapessimo trarre ispirazione a qualche cosa che abbia il sugello dell'ingegno dovremo pensare che lo spirito odierno sta attraversando un periodo di sterilità.

MUSSOLINI

22 Quale contributo gli artisti fotografi, questi sublimi raccontatori della bellezza, potranno portare all'eterno ciclo della storia artistica, che è poi la storia estetica della vita, se non saranno in grado di marcare il nostro tempo con opere ad esso potentemente aderenti e quindi

inconfondibili rispetto a quelle di altre epoche? Intendiamo dire mediante opere le quali documentino ai posteri che l'arte fotografica del primo '900 non si è estraniata alle vicende della nostra epoca, cioè dell'epoca Mussoliniana, bensì che ne ha vissuto in pieno le ansie, le lotte, le vittorie, l'epopea.

Via dunque le titubanze le nostalgie di un passato che più non conta, via le tradizioni inutili, cioè quelle che legano l'animo nostro a ciò che vale soltanto come ricordo di tappe superate; via il misoneismo che ostacola la esatta comprensione della vita di oggi e tanto più di quella di domani! Viviamo il nostro tempo in tutta la sua nuova poesia e incidiamone lo spirito nell'opera fotografica con lo splendore di cui si può essere capaci quando si respiri un clima eroico come quello dell'epoca Fascista, e si viva il presente con l'animo teso verso l'avvenire, cioè verso la realtà di ciò che oggi è ancora aspirazione. Soltanto in questo spirito potranno germogliare opere fotografiche virili, possenti, geniali, cioè degne della nuova Italia.

23 E non preoccupiamoci delle critiche o dei rimpianti di coloro che ancora vorrebbero le istesse opere fotografiche riposanti e contemplative come quelle di un ventennio addietro. I tempi mutati sono duri: operativi cioè e non contemplativi, poiché alle radici di una civiltà che volge al tramonto si sta faticosamente costruendo l'edificio di una vita nuova.

Dura è perciò l'arte di oggi perché travagliante e travolgente come gli animi e i giorni dai quali scaturisce; Arte forse non compiuta come quella di altre epoche già stabilizzate, ma in ogni caso sostanziata di semplicità ed immediatezza, priva di oziosità e di convenzionalismo e rispecchiante in modo quanto mai fedele il tormento costruttivo della più faticosa e decisiva svolta nel cammino della vita.

Ebbene: soltanto tale sincerità e fedeltà di espressione dobbiamo chiedere all'arte fotografica di oggi. Ciò è sufficiente. La forma compiuta sarà la logica conseguenza di domani.

24 Non bisogna ritrarre il soggetto appena lo si sia intravisto. Nell'istante della percezione il solo sentimento agisce su noi stessi; ed esso, pervaso come è dall'entusiasmo impaziente della realizzazione, è sempre troppo impulsivo per consentire una equilibrata impostazione del quadro.

Subito dopo la percezione occorre intervenire con opera di ragionamento ispirandosi ai canoni della propria cultura artistica. Quindi si stabilisca avanti tutto se l'illuminazione del soggetto sia fotograficamente buona; indi si compia opera di selezione per eliminare le parti che possono disturbare il motivo principale; poscia si curi l'inquadratura al fine di dare la massima valorizzazione al tutto: infine si scelga il punto dal quale il quadro, in tal modo illuminato, selezionato ed inquadrato, possa essere osservato col migliore risultato di effetti. A questo punto devono intervenire i precetti tecnici propriamente detti e quindi incomincia la scelta del diaframma, del filtro di luce, del tempo di posa.

Riflettere! Ecco la legge inesorabile che accompagna la scoperta del soggetto. Ricche, equilibrate e compiute saranno pertanto le opere dei fotografi che sapranno frenare la generosa veemenza dell'impulso creativo con la logica di un calmo ragionamento.

25 Lo stile personale di tutte le altre Vostre manifestazioni deve trovarsi impresso anche nella Vostra fotografia come sugello della personalità artistica, ossia come soggettiva impronta destinata a contraddistinguere di prima vista la Vostra creazione dalle creazioni altrui ed a conferirle una nota di aristocrazia. Nei confronti di quanto riproducete dalla natura lo stile è la forma realizzativa delle Vostre interpretazioni e, perciò, è lo specchio fedele del Vostro spirito, anzi della vostra immagine spirituale. Peraltro lo stile non va studiato, né organizzato. Nessuno si sforzi di formarsi uno stile. Esso è un fiore che cresce spontaneo durante le varie fasi in cui si compone il processo elaborativo dell'opera. Dato che lo stile è spontanea sincerità, ne consegue che quando esso manchi di tale requisito, non è più stile. Né sforzatevi

di possedere il cosiddetto stile di moda, che costringereste il Vero impulso creativo a determinati tipi di produzione, i quali riuscirebbero inevitabilmente di maniera.

Nemmeno deve esistere per Voi uno stile antico ed uno stile moderno. Deve sussistere uno stile solo: il Vostro!

26 Non siate mai contenti della Vostra odierna opera fotografica. Il Vostro capolavoro sarà sempre quello di domani. Siate soddisfatti di sentirVi scontenti di Voi stessi. Che se in un determinato giorno Vi contentaste del risultato raggiunto, e perciò non avvertiste il pungolo a superarvi per far meglio, in quell'istesso giorno cesserebbe la vostra funzione di Artista, quindi la Vostra missione artistica. È artista vero colui che soffre nello sforzo di realizzare l'opera artistica sognata sempre ma non raggiunta mai, forse non raggiungibile, forse inafferrabile come la Dea bellezza: è tale sofferenza sublime che dona alla vita i capolavori di tutte le Arti. L'artista deve apprendere quasi con stupore dagli altri che la propria opera è "bella".

27 Non restringere le vostre creazioni di arte fotografica a determinati generi di soggetto.

Il vero artista, anche se fotografo, deve essere sensibile a tutte indistintamente le forme del bello di cui il Creato è sì prodigo verso l'Uomo.

Lo "specialista" in arte può dirsi un sacerdote del particolarismo, in quanto concepisce, interpreta e crea l'opera fotografica limitatamente a talune espressioni di bellezza, non sempre le migliori, e si disinteressa di tutte le altre, col pericolo di scivolare in un esclusivismo altrettanto minorativo della di lui personalità artistica, quanto nocivo della di lui produzione di lavoro. L'arte non ha limiti al proprio orizzonte. E qualsiasi limitazione anco negli aspetti d'indole applicativa e decorativa ci allontana inesorabilmente dalla sua immensità; quindi dall'arte istessa.

28 Rifuggite la bellezza «ufficiale» che affiora dai tradizionalismi e dai convenzionalismi. Cercate la bellezza spontanea tanto nelle grandi quanto nelle piccole cose. Spesso ricercatela ai **margini** delle cose. Nei più piccoli e umili particolari esistono bellezze impensate che sfuggono all'occhio superficiale del fotografo comune. Tendete il Vostro spirito di osservazione, guardate ogni e qualsiasi oggetto e soggetto con occhio nuovo e soprattutto con spirito nuovo; lasciate agire liberamente sul Vostro animo, cioè senza preconcetti che possano costringerle in ristretti limiti, le sensazioni di tali osservazioni acute e nuove; indi fotografate con sincerità.

Secondo questi nuovi concetti Vi sarà possibile fissare sulla gelatina fotografica palpiti di bellezze nuove che non saranno meno intense, meno vive, meno sfolgoranti di tutte le altre forme di bellezza di classica concezione. Anzi: avranno il pregio inestimabile del nuovo. È il più gran compito dell'artista-fotografo moderno il contribuire con la ricerca di **nuove bellezze** al continuo rinnovamento dell'arte fotografica.

29 Esista una bellezza fotografica che trae origine dalla perfetta **resa tecnica e dalla riproduzione obbiettiva del verismo esteriore** del soggetto.

Esiste, per contro, una bellezza fotografica che emerge dalla **idealizzazione dell'immagine, ossia dalla interpretazione soggettiva dei suoi effetti estetici**.

Per il primo genere di bellezze sono necessari obbiettivi e apparecchi di alta perfezione. Per il secondo, possono essere sufficienti apparecchi di comune correttezza.

In entrambi i casi è possibile conseguire il fatto artistico alla condizione che chi opera **possessa** un temperamento d'artista. Non risponde pertanto al vero l'aforisma assai diffuso, secondo il quale, per fare dell'arte fotografica, occorrerebbero apparecchi di grande marca.

Non debesi dimenticare infatti che le risorse tecniche sono in funzione di **mezzo** per conseguire un determinato effetto artistico. Epperchiò non possono essere «fine» a se stesse. Colui che dispone di senso artistico può realizzare l'opera d'arte con mezzi fotografici di qualunque calibro.

Quanto necessita è l'affinamento della personalità; così dal lato tecnico, come dal lato artistico. Lo spirito, adunque, sempre al di sopra del mezzo realizzativo!

30 È sempre preferibile l'originalità al convenzionalismo anche e particolarmente nell'arte fotografica, dalla quale ogni forma ed ogni nota tradizionale o convenzionale devono essere bandite in quanto non si trovano più all'unisono col mutato spirito dei tempi nuovi.

Un artista moderno che desti prevenzioni od incomprensioni per forme ardite ed innovatrici, deve prevalere sul tradizionalista, la cui arte consista nel rifare mediocrementemente, od anche bene, ciò che è stato fatto in **larga proporzione** nel passato da molti altri. Nel primo si richiedono più valore e maggiore abilità rispetto al secondo. Le nuove vie, infatti, sono indice di spirito ultrasensibile, ansioso cioè di realizzare forme d'arte idonee ad interpretare e rendere con spontaneità e freschezza lo spirito dell'epoca inequivocabilmente rinnovata in cui viviamo.

Le nuove vie sono percorse da quegli artisti che vogliono essere «al corrente» della vita moderna.

31 È noto che il problema dell'arte si riassume nella seguente formula a termini alternativi: Arte per l'Arte od altrimenti ufficio dell'Arte. Ma se risolviamo tale problema nel senso di affermare l'esistenza di uno scopo assegnabile all'arte medesima, dobbiamo altresì ammettere che la sua funzione, rapportata al momento storico nel quale si esplica, consista nell'**attualizzare** le educatrici sensazioni ed impressioni che la bellezza suscita nell'animo dell'artista.

Il suo modo di estrinsecarsi per far vibrare le corde sensitive di chi ascolta od osserva non può che essere contingente, motivando una relatività in ordine al suo caratteristico momento, chiamato storico in quanto interessa la collettività sociale invece dei singoli individui.

In modo estrinsecativo, nel riannodarsi alla tecnica e nel prendere consistenza sulla plastica di una materia, o sulle vibrazioni di un suono o sulle linee di un grafico, dà vita alla cosiddetta "**creazione**", ossia all'opera d'arte. Appunto su quest'ultima incidono le condizioni di vita dell'ambiente e dell'epoca nel quale il fenomeno artistico viene estrinsecandosi.

32 In sintesi, l'Arte presenta le caratteristiche di cui appresso:

per l'artista creatore:

- di liberarlo dal tormento creativo consentendogli di materializzare la propria emozione;
- di offrirgli il godimento spirituale che consegue alla creazione;

per l'osservatore:

- di ricevere, trasfusa nella sua psiche, e pel tramite dell'opera che osserva od ascolta, l'emozione dell'autore;
- di provare ulteriori sensazioni di bellezza determinata dall'incontro reattivo fra l'interpretazione creativa e l'interpretazione percettiva;

ed in un ordine diverso:

per la vita:

- di ornare la esteriorità delle cose. In verità l'Arte, dovendo intendersi applicata ad abbellire la nostra quotidiana esistenza, non esiste all'infuori di siffatto scopo, nemmeno quando si attegga ad "Arte pura"; le cui produzioni in qualunque luogo si trovino svolgono azione decorativa e in ogni caso una indiretta azione educatrice pei lati decorativi della vita istessa.

(Un artista quando cesella un argento o modella una statua non compie certamente due fatti artistici differenti);

per la storia:

- di costruire la documentazione grafica, o plastica, o fonica della nostra attività spirituale in genere e della nostra attività estetica in specie, attraverso il succedersi delle età, nel decorso del tempo;
- di lasciar traccia indelebile della glorificatrice raffigurazione di ogni epoca; come, per esemplificare, sarebbe il tempo di Mussolini; i cui fondamentali aspetti, l'epopeico cioè e l'eroico, avranno il più fedele riverbero nel nuovo stile delle arti belle.

33 Nessun periodo di vita che si sia nobilmente definito ha mai preso a prestito le forme d'Arte dal periodo precedente per utilizzarle nel proprio tempo. Tutte le cosiddette epoche di storia che hanno ben marcato la propria esistenza nella vita dei Popoli si sono soltanto ispirate a precedenti estrinsecazioni artistiche, sopravanzandole per dare vita ad un'Arte nuova.

I Caldei non adottarono le forme d'Arte egiziana, né gli Olandesi del rinascimento fiammingo le forme d'Arte etrusca o, putacaso, romana, perché troppo diverso era il modo di pensare e di sentire e quindi di vivere tra queste Civiltà, reciprocamente così lontane nel tempo; ma quei popoli trassero dalle arti passate spunti ed orientamenti per nuove creazioni. Gli è che ogni soffio innovatore il quale capovolga situazioni e posizioni basilari dello spirito alimenta nuove espressioni d'Arte, dinanzi alle quali la preesistente forma tradizionale perde efficacia ed assume carattere convenzionale, epperò insincero. Il momento che oggi viviamo, estremamente dinamico com'esso è, va polverizzando tutto un vecchio e placido mondo per sostituirgli modalità ed espressioni di vita nuove, ossia più consentanee al mutato spirito dei tempi e perciò più sincere. Eccoci pertanto alla presenza di una nuova Arte, già avviata a trovare le proprie realizzazioni definitive attraverso lo spasimo di ardimentosi pionieri. Diamo con fede a questi aneliti di energia innovatrice tutto e tutti il nostro cuore, poiché soltanto da questa e con questa Arte potremo ritrarre con verità glorificante la bellezza della nuova vita.

34 CHE COSA È L'ARTE? Domanda difficile, alla quale non si può rispondere se non dopo lunga meditazione. Se volessimo giungere ad una definizione sintetica, potremo dire che l'Arte è la estrinsecazione plastica o grafica o fonica delle sensazioni destare in noi dalla intuizione di immagini esteriori: estrinsecazione che avviene traverso al filtro umano denominato «temperamento soggettivo» e, pur sostanziandosi di due elementi elaborativi: quello del riprodurre e quello del creare, tende a destare in chi osserva il prodotto le medesime emozioni provate dall'artefice suo.

Se un poeta provasse una sensazione dolorosa e scrivesse sulla carta «sento dolore», con ciò non darebbe luogo ad un fatto d'arte perché con quella frase, la quale «enuncia» semplicemente un sentimento umano, non condurrebbe il lettore verso alcuna compartecipazione al sentimento già provato. Ma se invece di scrivere quella frase il poeta esprimesse e descrivesse il proprio dolore con gli accenti della poesia, darebbe luogo ad un fatto d'arte in quanto creerebbe alcunché di poetico al disopra delle rime, delle cadenze, dei ritmi; il che – come fatto artistico – desterebbe nell'uditore le istesse emozioni provate dal poeta nel momento della concezione.

Similmente dicasi di un pittore che, attratto dalle bellezze di un tramonto, le ferma sulla tela creando qualche cosa di spirituale al di sopra del quadro e degli elementi materiali che lo compongono; qualche cosa dalla quale scaturirà l'emozione provata dal pittore, se questi abbia realmente fatto dell'arte mercè la pittura. La stessa cosa può ripetersi per una ricamatrice che, dopo di avere concepito nel proprio pensiero una immagine, la materializzi col ricamo; ovvero per un fabbro che a colpi di martello, inseguendo una sua spirituale visione, ne riproduca i tratti in un artistico «ferro battuto»; od anche per un architetto che materializzi in una bella costruzione edilizia un proprio sogno; od altrimenti per un fotografo

che con l'obbiettivo e la lastra fotografica, scegliendo un oggetto, studiandone l'inquadratura, selezionandone gli elementi e fotografando, sviluppando e stampando l'immagine secondo la propria sensibilità, la propria manualità, il proprio gusto, cioè ponendo un'interpretazione personale nel lavoro, crei l'opera fotografica in guisa che quest'ultima ridesti in chi osserva una emozione non inferiore e non diversa a quella provata dinanzi ad un'opera artistica di altra indole.

Ben s'intende che ognuno dei casi contemplati ed ogni altra analoga supposizione chiedono all'artefice di essere vigile nel pensiero di «fare per creare» e non di «fare per copiare».

35 ARTE E TECNICA. La soddisfazione di indovinare un tempo di posa, di salvare una lastra sovraesposta, di stampare alla perfezione una bromoleotipia, grandissima le prime volte quando cioè il fotografo è ancora in lotta con la tecnica, scema gradatamente non appena tali difficoltà siano superate. La fotografia, considerata unicamente dal lato tecnico, quasi cioè come forma fine a sé stessa, non può interessare se non mediocrementemente; ma considerata come mezzo pel raggiungimento di risultati artistici, è fonte pur essa inestinguibile di interessamento. Per tale ragione ciascuno cerca di portare la fotografia nel campo della propria competenza prima che in quello delle proprie inclinazioni spirituali.

Gli scienziati se ne giovano per praticare la fotomicrografia, cioè per fotografare l'infinitamente piccolo; gli aviatori per ispezionare il terreno i medici per scrutare i mali visibili e invisibili del nostro fragile corpo, i giornalisti fotografi per riprodurre gli avvenimenti.

Chi si dedichi alla fotografia per ritrarre le forme esteriori della natura o degli esseri umani, che ammiri lo splendore dei tramonti o subisca artisticamente il fascino di un sorriso femminile, si sentirà subito tentato di mettere la propria tecnica fotografica al servizio di qualche cosa che coincida col suo temperamento artistico, come pure di darle uno scopo che si confonda nell'impronta della propria personalità onde ricavarne un'opera fotografica di arte.

In tale modo la fotografia, come scienza e come tecnica in mano al fotografo artista, non sarà fine a se stessa, ma diverrà un mezzo di espressione artistica.

Lungamente si è discusso se la fotografia sia realmente una forma d'arte. I pittori negano che essa sia tale e respingono qualsiasi raccostamento tra la «loro» Arte e la Fotografia. Molti fotografi sostengono per contro, che la fotografia è sempre arte, illudendosi che il lato artistico si annidi nei trucchi, nei travisamenti, nei virtuosismi manuali del più eccessivo ritocco e in simili espedienti istrionici spacciati col marchio della «interpretazione personale». Ma entrambe le categorie – quella dei pittori esclusivisti e quella dei fotografi semplicisti – sono in errore. L'Arte è nell'intendimento e nello spirito, ossia nella soggettività impressa dall'artefice al proprio lavoro di guisa che questo riverberi il temperamento artistico dell'artefice medesimo, non negli artifici coi quali l'opera viene eseguita. Né è da accogliere la distinzione tendenziosa tra arte pura e forma d'arte, giacché l'arte non può sussistere fuori dalla forma, ossia dalla esteriorità d'una determinata sensazione interiore; chè altrimenti la filosofia sarebbe la regina delle arti.

Può soltanto consentirsi che il lato tecnico della fotografia non sia arte. Ma siffatta negazione vale altresì pei pennelli e per la tela del quadro, il quale non è arte se viene considerato dal punto di vista dei coefficienti materiali che lo costituiscono.

Non diversamente la scrittura è in funzione di mezzo tecnico al poeta per scrivere le poesie pensate come il disegno lo è al disegnatore per fissare l'immagine intravista. E così di seguito. Donde la conclusione per cui la Fotografia di per se stessa non è un'arte se non quando sia professata da un temperamento di artista.

36 S'intende per quadro fotografico una superficie piana sulla quale si sia realizzata la riproduzione grafica di una determinata immagine. L'immagine fotografica, come qualunque altra, è una vera e propria «costruzione» sostanziata di **linee, masse e toni**.

Le **linee** formano una specie di armatura sulla quale si adagia l'immagine stessa, così come in una costruzione edilizia l'armatura in ferro funziona da scheletro e regge il fabbricato.

Le **masse** sono gli spazi contenuti nella intelaiatura delle linee; esse danno «sostanza» all'immagine fotografica così come il cemento ed i mattoni riempiono l'armatura di una costruzione edilizia.

Le masse rivestono grande importanza perché i loro valori, avendo «corpo», influiscono sull'equilibrio d'insieme del quadro.

I **toni** costituiscono le gradazioni d'intensità della massa; essi hanno l'ufficio di conferirle vita, varietà ed aria, giusta quanto avviene per le tonalità delle pareti in una costruzione edilizia.

Linee, masse e toni sono dunque gli elementi costitutivi dell'immagine fotografica e tendono a realizzare, col maggiore effetto estetico, la visione spirituale concepita dall'artista.

Quanto dire che linee, masse e toni non sono fine a se stessi, ma costituiscono il mezzo per realizzare graficamente la visione. Infatti, l'essenza dell'immagine artistica è il proprio contenuto spirituale, il quale deve sempre formare il fatto principale e dominante; la razionale costruzione grafica da sola non può costituire il fatto artistico così come questo non può sussistere se è disgiunto dal raziocinio grafico.

37 V'è chi sostiene essere bello quello che è utile. Ma è chiaro viceversa che molte utili cose non sono affatto belle, così come molte belle cose non sono affatto utili. Trattasi di concetti reciprocamente autonomi.

L'utilità di alcunché è sempre in rapporto all'uso che ne vogliamo o ne possiamo fare. La bellezza è un requisito spirituale preordinato ad un godimento della stessa indole. Risponde peraltro al vero che la bellezza sia sempre utile alla disciplina dello spirito.

D'altronde il bello delle cose non può essere avvertito che spiritualmente. Il diletto dei sensi non può derivare da una bellezza ammirata se non per coloro che siano dotati di spiritualità idonea, con un sufficiente rapporto di sintonia tra l'onda delle sensazioni in arrivo e l'apparato psicologico che le riceve.

Ecco perché lo zotico, nel quale non esiste tale rapporto sintonico, lungi dal commuoversi per esempio, davanti ad un quadro del Segantini, troverà comprensibile e quindi preferibile una smagliante comunale oleografia per lui assai più bella e, perciò, spiritualmente più utile del saggio divisionistico.

38 In sede artistica la distinzione che taluni vogliono fare tra il professionismo e il dilettantismo della fotografia è artificiosa. La famiglia degli artisti non è suscettiva di distinzioni catalogative. Coloro che perseguono una propria concezione artistica agiscono secondo un solo movente intimo ch'è identico per chicchessia; sono cioè sospinti da un unico impulso creativo che si identifica col bisogno di placare il proprio tormento artistico per dar luogo ad una estrinsecazione di bellezza: la creazione.

A siffatto scopo possono pervenire tanto coloro che si servono della fotografia a scopo professionale quanto coloro che l'applicano per motivi estranei alla professione; che l'arte è accessibile a chiunque. Dinanzi all'altare di questa Deità tutti gli officianti sono uguali! L'unica discriminante è determinata dall'elevatezza delle singole concezioni artistiche, quanto dire dalla gerarchia dei valori individuali; gerarchia d'indole spirituale, dunque non classista.

Anche l'arte fotografica rientra nell'ordine delle risorse personali, che possono essere più o meno limitate, ma in essa non esistono privilegi di categoria.

39 Quali sono i caratteri della nuova fotografia? Quali orientamenti gli artisti d'avanguardia nei lunghi anni di passione dedicati alla spasmodica ricerca di riverberare in modo sempre più vivo e verace la bellezza dell'epoca presente, hanno portato alla nostra mirabile arte? Eccoli in sintesi:

libertà assoluta del soggetto (liberazione dall'assillo del soggetto convenzionale per esprimere un determinato stato d'animo);

libertà assoluta nella maniera di ritrarre il soggetto (liberazione dalle tradizionali obbligatorie regole di prospettiva);

libertà assoluta nell'interpretazione personale (utilizzazione di qualsiasi mezzo, perfino delle manchevolezze tecniche negli strumenti e nel materiale fotografico, per il migliore conseguimento della rappresentazione artistica);

sincretismo (tendenza di esprimere "molto" con immagini di pochi segni, al fine di conseguire efficacia espressionistica);

apologia del moto quale nuova bellezza (i moderni mezzi tecnici hanno permesso di scoprire, ritrarre ed immettere nel godimento spirituale delle moltitudini nuove impensate forme di bellezza riferibili al dinamismo di cui si alimenta il nostro tempo);

surrealismo (creazione di immagini surreali, quelle cioè che conducono il nostro spirito in un mondo di fantasia per confortarlo con bellezze inesistenti nella realtà);

sincerità intenzionale (la sincerità più recisa è stata posta alla base di ogni espressione, dando irrevocabile bando al convenzionalismo e alla artificiosità, così da avvicinare il più possibile l'arte fotografica alla rinnovatissima vita odierna. "L'arte per la vita" è l'espressione di sincerità che ha sostituito finalmente la vieta formula de "l'arte per l'arte").

Con questi nuovi virgulti concettuali e sentimentali, frutto purissimo dell'immane sforzo da parte degli artisti novatori, l'arte fotografica si avvia a glorificare la vita del secolo ventesimo. Cioè la vita che si vive oggidì, non quella che si è vissuta nelle epoche passate.

40 Esiste un'arte sola. Non esistono diverse arti! L'arte vuol sempre costituire l'esaltazione del "vero" attraverso il lirismo del sentimento umano: tale è il fine che l'arte persegue dal giorno della sua prima rappresentazione ad oggi.

La scultura, l'architettura, la pittura, la musica, le lettere, il teatro, la fotografia e la cinematografia non sono "arti diverse"; sono bensì "mezzi realizzativi diversi" dell'arte e perseguono lo stesso fine supremo: la rappresentazione della bellezza. Michelangiolo, Bernini, Raffaello, Beethoven, Dante, Molière, quando cesellavano i propri capolavori, compivano in tal modo non già **fatti spirituali** diversi e nemmeno fatti differenti da quelli, ad esempio, del fotografo Ortiz Echague o del regista Griffith dei tempi odierni; ma soltanto differenti **operazioni materiali** in quanto ciascuno di essi si avvaleva o si avvale di **mezzi realizzativi** difformi. Ciascuno dei suddetti mezzi realizzativi in quanto adoperato da artisti differenti, si contraddistingue attraverso la maniera di estrinsecazione; il che dà luogo allo stile individuale. Gli stili individuali, raggruppati per ogni generazione di artisti, caratterizzano lo stile artistico delle epoche riferibilmente ad ognuno dei mezzi realizzativi. In ciò e soltanto in ciò consiste la diversificazione. L'arte, nella sua genesi e nella sua essenza, è sempre uguale ed è sempre la stessa.

41 Molti fotografi sostengono il principio per cui l'arte fotografica dovrebbe conservare un carattere tipicamente proprio in senso oggettivo, a tal punto da essere frutto del congegno da presa e dell'emulsione fotografica, esclusi perciò gli altri interventi manuali utilizzabili nell'esecuzione negativa e positiva dell'opera fotografica. Il che, praticamente, si risolverebbe in una semplice operazione: e cioè la stampa del negativo, ottenuto per via meccanica, sulla carta fotografica lucida od opaca che sia: le possibilità di interpretazione sarebbero perciò limitate quasi completamente alla presa della negativa. Si vorrebbe dunque bandire quella

parte della fotografia che si vale del ritocco, soprattutto dei processi di stampa interpretativa, quali la Resinotipia, il Bromolio, la Gomma, l'Oleotipia; processi in cui le possibilità di intervento manuale dopo la presa del negativo sono molto estese.

Queste considerazioni d'indirizzo sono oziose! Non si deve limitare in modo alcuno all'artista-fotografo i mezzi interpretativi di cui egli può giovare in qualunque punto del procedimento fotografico per realizzare col maggior effetto estetico la propria visione artistica. Il solo precetto di tale limitazione è "antiartistico" di per sé. Lo spirito dell'artista non può subire restrizioni nello sforzo di asservire la materia allo spirito se non a costo di comprimere gli impulsi creativi e ciò costituisce un grave pregiudizio per l'arte, la cui essenza comporta appunto libertà senza limiti tanto nella concezione quanto nella realizzazione.

Il problema dovrebbe essere posto nei seguenti termini: il fotografo che voglia fare dell'arte "fotografica" ha diritto di utilizzare in piena libertà qualsiasi mezzo tecnico e di applicare qualsivoglia intervento personale nel lavoro, **purchè il carattere finale dell'immagine rimanga essenzialmente fotografico.**

Infatti non si potrebbe chiamare "fotografica" quell'opera in cui il disegno o l'artificio manuale avessero avuto così larga e visibile preponderanza da sopravanzare gli elementi fotografici dell'immagine. Si tratta, dunque, d'una questione di misura. Comunque, il fatto artistico "personale" permane anche nel caso di largo intervento personale; cioè ancora quando l'opera abbia perduto il carattere fotografico a seguito di accentuati interventi manuali. E ciò per la eterna verità per cui non il fine artistico deve essere asservito al mezzo di realizzazione, bensì questo deve piegarsi a quello.

42 Nel lontano 1825 il fisico francese Niceforo Niepce riprodusse per primo una immagine della natura mediante un procedimento ottico-chimico. Il secolare problema che appassionò Leonardo da Vinci e i più grandi scienziati dei secoli successivi era risolto.

La tenue e incerta immagine ottenuta da Niepce sopra una lastra al bitume di giudea con un tempo di posa di 6 ore al sole intenso, ha aperto agli uomini e alla civiltà la via per enormi meravigliosi progressi.

A quale punto siamo oggidì con la Fotografia, dopo centodieci anni dalla sua scoperta? Vediamone il panorama nella sintesi di pochi righe tipografiche: Oltre l'esteriorità delle cose riproducibili con l'abituale procedimento fotografico, si può oggi fotografare l'**interno dei corpi opachi** mediante la **Radiografia**. Mercè la recentissima **Tecnica infrarossa** è dato fotografare al buio completo o nella fitta nebbia oggetti che non si vedono. Con la **Spettrografia** è possibile "fotografare" la composizione fisico-chimica dei corpi. Con la **Micrografia** si può scrutare l'aspetto degli oggetti infinitesimali e del pari invisibili ad occhio nudo, ritraendoli in immagini ottomila volte più grandi del normale. Col **Teleobbiettivo** si ritraggono esseri lontani che "non si sentono veduti". Mediante l'**Ultraistantanea** si fissa in immagine statica il moto più veloce (l'uscita del proiettile dal cannone viene fissata in un 50/1000 di secondo). Con la **Fotografia Astronomica** si compone con meticolosa esattezza la cartografia del cielo; con la **Fotogrammetria** si compone in poche ore quella del terreno. Ancora: possiamo rendere le immagini inalterabili nel tempo grazie alla **Fotoceramica**. La **Tricromia** permette di riprodurre i colori naturali in tutta la gamma delle loro tonalità. La **Stereofotografia** ci dà il rilievo. La **Cinematografia** ci dà il movimento.

Né basta: i diversi processi della **Fotomeccanica** consentono di moltiplicare all'infinito con incredibile rapidità le belle immagini fotografiche. La **Radiotelefotografia** permette di trasmetterle attraverso lo spazio trasformando le loro vibrazioni di luce in vibrazioni elettromagnetiche. La **Televisione** ci permette addirittura di vedere in movimento le immagini teletrasmesse.

Quale altra scienza, quale diversa arte è in grado di vantare l'universalità di applicazioni come la Fotografia moderna? Quale altra diversa sintesi di risultati e di applicazioni potrebbero comporre un più fulgido poema glorificatore dello Scienziato benemerito?

43 Le sensazioni scaturenti dall'animo degli artisti per dar vita in forma di creazione all'opera d'arte non mutano nella loro essenza traverso il tempo; conservano, cioè, l'indole di un fatto spirituale assolutamente identico così nella prima come nelle odierne manifestazioni dell'arte. Le sensazioni spirituali non mutano perché l'animo umano non muta. L'anima umana e la sua vibrazione sono due entità indissociabili! Gli elementi mutevoli esistono soltanto nella soggettività dei vari artisti, nella loro elevazione psicologica e nella perizia tecnica di cui essi dispongono.

Le sensazioni che determinano la necessità di dar vita all'opera d'arte nascono dalla commozione provocata nello spirito dell'artista dalle visioni della bellezza esterna o da concezioni internamente elaborate. Le sensazioni cui si allude possono essere di gaudio o di dolore, di serenità o di corrucio, di meditazione o di estasi, di odio o di amore, di pietà o di orgoglio, di stupore o di inquietudine e via dicendo; ognuna si estrinseca in senso creativo sfociando in ciò che si denomina appunto "creazione dell'opera d'arte". Nell'opera d'arte letteraria l'elemento realizzativo della sensazione spirituale si identifica con le lettere; nel genere musicale: col suono; nel genere grafico: con l'immagine. L'artista, in quanto ultimo caso, sceglie l'immagine più idonea ad una determinata sensazione del proprio spirito e la riproduce esteticamente dopo di averla interpretata col proprio temperamento, quanto dire dopo di averle conferito l'impronta della propria personalità (stile). L'immagine fotografica, dunque, altro non è se non lo strumento di cui dispone l'artista fotografo per rappresentare graficamente le proprie sensazioni spirituali. Ecco perché l'immagine non è mai il fine dell'opera, ma soltanto un mezzo al servizio dell'artista.

Tutto ciò premesso, appare evidente come nelle disquisizioni polemiche di arte moderna o di arte non moderna non siano in giuoco la **modernità o la anzianità delle sensazioni ispiratrici**. Queste, ripetiamo, non mutano col progredire del calendario. Onde non si possono concepire "sensazioni moderne" o "sensazioni antiche". Ci si può soltanto riferire al **genere di immagini** usate per realizzare la riportata sensazione; od anche al modo di realizzare graficamente l'immagine concepita. La polemica, pertanto, si restringe al campo delle immagini, cioè al genere di soggetti scelti per l'opera d'arte; e alla forma realizzativa perseguita, cioè allo stile estetico prescelto.

44 Non bisogna dimenticare che l'arte deve rappresentare non soltanto la spiritualità dell'artista, sibbene anche la **spiritualità del tempo** in cui l'artista opera; motivo per cui il soggetto dell'immagine, non meno dello stile realizzativo, occorre rappresenti lo spirito storico dell'epoca nella pienezza delle sue caratteristiche. Ecco perché è assurdo parlar di modernizzare le sensazioni. In quella vece dobbiamo tendere a modernizzare, meglio dire ad attualizzare le immagini che devono servire alla materializzazione grafica delle nostre sensazioni spirituali. Donde la necessità assoluta di evitare oramai la serie di quelle determinate immagini con le quali gli artisti di passate generazioni realizzarono le loro sensazioni, che pur sono le **nostre** sensazioni. Se non cambiano le sensazioni umane, cambiano però le immagini della vita! Se adottassimo ancor oggi le immagini di un tempo che fu otterremmo manifestazioni del tutto estranee allo spirito dell'ora che volge, anche nella ipotesi di veraci opere d'arte in sé considerate. Ci incombe dunque il compito storico di far sì che la nostra opera d'arte **sia del nostro tempo nell'immagine e dello stile** in guisa che essa parli a noi e ai nostri posteri della vita che abbiamo vissuto noi e della verità del tempo cui apparteniamo.

A tempi nuovi immagini nuove, tali cioè da ridire col linguaggio della nostra età le immutabili commozioni dell'anima umana.

MARIO FERRIGNI (*Ferrigni 1934)

Fotografia pubblicitaria, in “Il Risorgimento grafico”, n. 2, febbraio 1934, pp. 88-103.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo:

“Klang”, Milano [Senza titolo]

Studio Boggeri S.A., Milano [Senza titolo, 4 fotografie]

Trudy Goth, Firenze [Senza titolo, 2 fotografie]

Enrico Aonzo, Genova [Senza titolo]

Stab. Fot. Crimella, Milano [Senza titolo, 4 fotografie]

Egone, Milano [Senza titolo, 2 fotografie]

Secco d'Aragona, Milano [Senza titolo, 11 fotografie]

Achille Bologna, Torino [Senza titolo]

G. D'Agata, Taormina [Senza titolo, 2 fotografie]

Massara, Milano [Senza titolo]

Renzo Maggini, Firenze [Senza titolo]

Guido Pellegrini, Milano [Senza titolo]

Una rassegna di fotografi che studiano e praticano in Italia l'applicazione della fotografia alla pubblicità sarebbe assai breve: per un elenco di nomi ed una serie di saggi non occorrerebbe molto spazio. I pochi commenti opportuni ognuno potrebbe farli da sé; ma quelli che stiamo per fare hanno uno scopo: quello di incoraggiare il produttore ed il venditore a valersi della fotografia come di uno strumento pubblicitario straordinariamente efficace ed economico, incoraggiandoli altresì a riconoscere che se la fotografia in sé non richiede una grande spesa, occorre, perché sia efficace, che sia ingegnosamente espressiva, e questa sua qualità rara e preziosa merita di essere accortamente ricercata dal fotografo e onestamente compensata dal cliente. Ogni fotografia pubblicitaria ben riuscita ha un contenuto personale, apprezzabile per abilità di composizione e talvolta per qualche vera e propria «trovata». Se qualcuno volesse definire che cosa sia la fotografia pubblicitaria potrebbe dire semplicemente che essa è né più né meno che la fotografia nel suo senso più esteso: di persone, di cose, di paesi e di idee. La fotografia tradizionale era il ritratto, il monumento, il panorama; la fotografia moderna è soprattutto cose, idee, rapporti; è, in un certo campo, movimento. Come la veduta generale è stata per molto tempo l'ideale della fotografia, così oggi si studia e si apprezza il particolare, anche nella fotografia di monumenti: il particolare, non nella sua qualità di frammento ma nel suo valore rappresentativo di un tutto. La ricerca del particolare espressivo è caratteristica della fotografia pubblicitaria, la quale ha per solito per tema un oggetto obbligato e privo di espressione: bisogna quindi dargliela con la luce, col fondo, col contorno: cioè con la composizione. In Italia la fotografia ha l'ossessione del paesaggio, del panorama, della prospettiva più semplice: e una speciale avversione all'animazione, al movimento, alla composizione. La pubblicità sospinge il fotografo a curare la composizione e a inventare: induce la fantasia a cooperare con la meccanicità, e quindi a dare alla fotografia un valore diverso dalla semplice riproduzione automatica della realtà. In questo ampliamento del campo fotografico, che può anche esser talvolta barbaresco, i tedeschi sono maestri e gli americani buoni allievi: gli italiani seguono a lunga distanza, e vanno ancora a tentoni: per molte ragioni; più che altro perché la pubblicità nel nostro paese è in generale ritrosa a favorire la fantasia. Per solito il cliente ha della pubblicità un concetto documentario piuttosto che suggestivo: vuole il «ritratto» del suo prodotto col suo nome, e basta. Ogni altro elemento decorativo o illustrativo gli sembra un elemento perturbatore, che svia l'attenzione invece di richiamarla. Tutt'al più egli ricerca un'immagine accessoria che colpisca: per la sua stranezza

più spesso che per la sua bellezza: e spesso costringe il fotografo — come il pittore — a inventargli delle figure bizzarre, aggressive... e brutte. La fotografia pubblicitaria ha una grande importanza istruttiva per i fotografi: tende a liberarli dal ritratto e dal paesaggio, che sono certo importantissimi ma che non sono tutto il campo utile per la fotografia. Il ritratto delle cose più svariate e degli animali merita un'attenzione, e richiede un'abilità, che non sono affatto indegne di un'attività artistica. E, in conclusione, fare un ritratto interessante a una bottiglia di liquore o a un gomito di lana o a un servizio di porcellana non è né più facile né meno utile che fare il ritratto a una bella signora o a un bel palazzo. Le cose sono soggetti fotografici di grande interesse, e presentano all'obbiettivo difficoltà impensate e imprevedute: se a queste difficoltà si aggiungono quelle del problema pubblicitario che si tratta di risolvere con una determinata di quelle cose, per presentare un prodotto, per stimolare un bisogno, per accendere una curiosità, per sviluppare un consumo, per incitare una previdenza, per ottenere uno dei tanti scopi che la pubblicità si prefigge, s'intende subito che la fotografia pubblicitaria è un'attività di grande importanza artistica ed economica. Al suo sviluppo si oppongono due sorte di ostacoli: la scarsa iniziativa dei produttori: e (a scusa in parte di questa) la scarsa possibilità di utilizzazione per mezzo della stampa periodica. Sui quotidiani non c'è da arrischiarsi a pubblicare fotografie utili come espressioni pubblicitarie, sui settimanali sì e no, su molti no, su pochi sì: sulle riviste mensili generalmente sì ma con effetti economici ristretti in confronto alla spesa e in paragone con la enorme superiorità di diffusione dei settimanali e dei quotidiani. Perciò i fotografi coltivano poco il ramo pubblicitario: ma hanno alcuni clienti di una certa importanza che sono le agenzie pubblicitarie. Si dice — ed è vero — all'estero si fa molto di più. Sarebbe assurdo negarlo: ma quando si dice che in una data cosa, all'estero si fa di più, si intende a poco a poco, ripetendo la frase, che all'estero si faccia di meglio. Ora questa amplificazione non è proprio esatta. Le industrie e i commerci stranieri più ricchi di mezzi, e più fiduciosi nella efficacia della pubblicità figurata, fanno un uso molto più esteso di fotografie; e si capisce che nel maggior numero e nell'uso più diffuso, vi sia maggior probabilità che qualcosa di ottimo si riveli: ma se confrontiamo le fotografie pubblicitarie nostre con quelle estere troviamo in queste una superiorità tecnica innegabile, cioè un livello tecnico superiore: ma non una superiorità artistica. Spesso la fotografia è migliore come fotografia, ma non è superiore come pubblicità. La superiorità tecnica non è tutta dovuta a maggiore abilità: in gran parte è conseguenza di migliori condizioni economiche poiché i mezzi tecnici e i prodotti più perfetti sono di più agevole uso all'estero che in Italia: è quindi facile che anche i fotografi acquistino un senso più profondo di utilizzazione dei mezzi di cui essi dispongono. All'infuori di questo, non vedo, sfogliando riviste estere, che le fotografie pubblicitarie siano superiori alle nostre: sono spesso sì riprodotte meglio: carte bellissime, inchiostri brillanti, retini finissimi, impressione impeccabile: e tutto questo dà alla fotografia originaria un risalto perfetto: ma vedo che quando nelle poche riviste italiane graficamente curate appaiono fotografie nostre, pubblicitarie, ben riprodotte e ben stampate, esse fanno figura quanto quelle estere e più.

[...]

Per concludere questo breve discorso intorno ad una attività che in Italia non ha finora lo sviluppo e l'importanza che dovrebbe avere, dirò che l'epoca della fotografia documentaria appare tramontata: tutto quel che è illustrazione di monumenti, iconografia di uomini illustri, riproduzioni di stampe rare o introvabili, prospettive geometricamente precise di paesi, di ruderi, di statue, di acquedotti ed altre anticaglie, è stato fatto bene, ed è utilissimo per le guide e i prospetti di viaggio, pei libri di scuola e le riviste di cultura artistica o geografica: e va bene: ma non si vive soltanto di documenti; si vive anche di fantasia, di suggestione, di illusione, di curiosità nelle mille contingenze della vita d'oggi che è tumultuosa e stramba, rapida e capricciosa, irrequieta, vibrante, dinamica: che ha gli infiniti bisogni effimeri delle vesti, dei profumi, dei calmanti e dei ricostituenti, dei viaggi e degli sports, dei sapienti veleni e dei concerti vaganti sulle onde del cosmo. Ebbene poiché la nostra vita è fatta di tutto

questo, e la pubblicità ci offre quel che chiediamo e ci chiede quel che offriamo, e molto verosimile che essa assuma nella nostra esistenza certe funzioni necessarie di informazione cui la stampa, nel suo più largo significato, si ingegna di adempiere. Tutto questo si riflette nella fotografia pubblicitaria. La pubblicità non è proprio quel che si dice in modo proverbiale «l'anima del commercio»: è più precisamente la forma più comune della vita moderna, ed è la più comune e la più diffusa dacchè la macchina ha moltiplicato all'infinito le sue possibilità di penetrazione e di espansione. Essa è forse addirittura l'anima della vita moderna: industrie, commerci, arti, lettere, meccanica, igiene ne vivono: neanche la scienza pura può fare a meno. Non è qui il caso di fare classifiche; e neppure converrebbe dare giudizi comparativi: i clienti hanno i gusti, i bisogni, i capricci più svariati: è quindi necessario che si trovino per servirli i fotografi più diversi, anche quelli di un gusto rozzo, di una fantasia bisbetica e stravagante: clienti e fotografi si rivolgono a persone d'ogni categoria e d'ogni educazione: e il cartello che è buono per la dama non è buono per la contadina. e l'avviso che colpisce l'attenzione di un elegantone non fa nessun effetto sul buon senso di bestiame.

Sicchè bisogna considerare la fotografia pubblicitaria nel suo aspetto generale: tutto può essere buono purchè ogni pezzo trovi la sua utilizzazione appropriata. Ogni utente può e deve trovare la fotografia che fa al caso suo: il difficile è cercarla, cioè sapere all'ingrosso dove si può trovare. Probabilmente ciascuno la trova a casa propria: nella città o paese o borgo dove ha la sua azienda: ma quanto più il suo prodotto si diffonde, e più egli vuole diffonderlo, e più si deve avvicinare ai grandi centri. Vi sono eccellenti fotografi di provincia: ma le loro macchine hanno un campo ristretto come l'orizzonte spirituale della località. A mano a mano che una cerchia di affari si allarga, la pubblicità anche fotografica deve farsi più intensa, più semplice e più raffinata. Non c'è da stupirsi che i fotografi delle grandi città possano offrire ai clienti e al pubblico più ricca scelta di soggetti, più vigorose espressioni di composizioni, più ampie possibilità di mezzi tecnici e di vedute estetiche. In città come Milano e Torino, l'attività della vita industriale e commerciale richiede uno studio della pubblicità così serio e vasto che anche i fotografi devono attrezzarsi ed esercitarsi per soddisfare le maggiori esigenze pubblicitarie. La triade milanese — Secco d'Aragona, Camuzzi e Egone — non ha nulla da temere nel confronto coi migliori fotografi stranieri: amatori come il Bologna, professionisti come il Vicari, di Torino, in campi diversissimi, hanno personalità degne di particolare considerazione; altri come il Maggini, e il Balocchi di Firenze, il Barisone di Acqui, il Giacomelli di Venezia — e molti che non han creduto utile rispondere alle nostre richieste, di Napoli, di Bologna, di Roma, e di altri centri — operano nella fotografia pubblicitaria con criteri d'arte e di praticità, con ingegnose ricerche e con studio, nei campi più svariati: medicinali, profumi, liquori, abbigliamento, automobilismo, meccanica, prodotti alimentari, oreficeria e infinite altre varietà di prodotti e di attività industriali e commerciali. Cosicchè ci sembra meritoria l'opera nostra, pur modesta e ristretta, intesa a mettere in valore ed accreditare la fotografia pubblicitaria così presso i grafici come presso gli industriali e i commercianti che più largo uso fanno della pubblicità in tutte le sue forme grafiche; perché a tutte queste forme, dal cartellone al catalogo, dal prospetto al listino, dal biglietto illustrato alla inserzione di giornale o di rivista, la fotografia può dare un contributo d'arte e una forza di attrattiva.

ANTONIO BOGGERI (*Boggeri 1934)

Lettera di Antonio Boggeri ad Attilio Rossi, in "Campo grafico", n. 12, dicembre 1934, pp. 270-271.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo:

Studio Boggeri, *Solarizzazione* (tav. fuori testo)

Studio Boggeri, *L'uovo di Colombo*

Caro Rossi, sulla fotografia d'oggi c'è ancora molto da fare anche se l'argomento non è più nuovissimo. Ma per «Campo Grafico», mi pare, bisogna di proposito toccare il tasto in modo diverso dal solito, dimenticando cioè la storica polemica sul «L'arte e la fotografia». Quando noi, nella nostra pratica quotidiana scegliamo una fotografia, siamo tutti d'accordo sulle sue qualità effettive. Quali siano queste qualità e di che specie vedremo in seguito. Intanto appare subito evidente che la nostra fotografia ha ben poco in comune con quelle così dette d'arte, note a tutti, che vegetano la loro vita, si direbbe fuori del tempo. E a ben considerare, nessuna delle fotografie che più ci toccano, raccolte nel mondo, ogni anno, dagli scaltri editori stranieri, denunciano una tale parentela. È che, a ben guardare, al progresso o all'ascesa della fotografia corrispondono in questi ultimi anni quelli delle Arti Grafiche, le quali hanno domandato alla fotografia ben altre vaghezze e smancerie.

Chiamiamo propagandistica o pubblicitaria la loro produzione e tutti sapranno quale spettacoloso incremento essa abbia ricevuto dall'illustrazione mano a mano che la fotografia – ed i mezzi per riprodurla – hanno saputo interessare, sedurre, allettare i gusti nuovi del pubblico. Fenomeno tanto delicato e progressivo da non essere nemmeno avvertito. Quanto alla sensibilità della fotografia nuova ed alla sua capacità d'acclimatarsi, il cinematografo ha provveduto a risvegliarla ed eccitarla, a darle soprattutto un suo carattere adeguato a più nobili ispirazioni; ed ecco segnata la sua strada. Toccava all'artista grafico ancora di far d'un tal genere di fotografie il suo strumento di lavoro preferito, il mezzo risolutivo, il collaboratore quasi principale. Finché oggi, non più elemento di fortuna ma organo motore della ispirazione, la fotografia rappresenta qualcosa di preciso e concreto; definibile teoricamente come un modello d'architettura: l'originalità e la chiarezza, le proporzioni armoniche l'equilibrio delle masse, chiare e scure, formano nell'insieme il canone della perfezione. Ora, se queste qualità ultime sono perfettibili e dipendenti da una buona educazione estetica, l'originalità è di pochi. Molti invece per raggiungerla han fatto e mostrato cose penose a ricordare.

Ma anche se ora si va gridando che s'è esagerato colle prospettive, coi tagli arditi e cogli ingrandimenti dei dettagli, e si guarda con più pace a certi ritorni quasi si trattasse di pentimenti, non bisogna dimenticare che sono state proprio quelle audacie e ribellioni a svegliare dal letargo e mostrato cosa «si può fare» se non cosa «si deve fare». È che purtroppo molti principiano ora a lavorare dove son sassi e sterpi. Cosa è ormai proibito alla tecnica? Pure non è ad essa in senso assoluto che si ricorre quando cerchiamo, studiamo, tentiamo una fotografia, né sono i suoi risultati tecnici che determinano il valore di una fotografia. Certo il grado di perfezione raggiunto nella fabbricazione del materiale protegge contro mediocrità che mortificherebbero qualunque risultato. Del resto la tecnica stessa si innalza sino a idealizzarsi quando inventa, crea da sola cose come la solarizzazione, la copia negativa, il fotogramma, ecc. Risultati che originati dal caso e applicati con maliziosi intendimenti sembrano destinati a turbare e scuotere le basi della nostra conoscenza.

Ma ciò è poca cosa al confronto dei risultati della fotografia a colori. E mi spiace, caro Rossi, di non poter in questa sua coraggiosa presentazione aggiungere un modello a scopo

unicamente documentario (come gli altri miei che lei gentilmente pubblica) di quest'ultima maschera della nostra protagonista. Maschera fascinatrice quant'altre mai che ha ammaliato e turba adesso i sonni degli artisti aggiornatissimi. Auguriamoci di poter parlarne presto, concretamente. Intanto mi creda, con amicizia, suo.

LUIGI VERONESI - BATTISTA PALLAVERA (*Veronesi-Pallavera 1934)
Del fotomontaggio, in “Campo grafico”, n. 12, dicembre 1934, pp. 278-281.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo: Veronesi-Pallavera, [Fotomontaggio], 1934

Il fotomontaggio è l'unica espressione dell'illustrazione moderna. Un libro, una rivista, un giornale che vogliono veramente appartenere al clima spirituale d'oggi devono dipendere della fotografia e della dinamica imposta dall'artista nella creazione del fotomontaggio.

La sua superiorità nel campo illustrativo è dovut[a] al fatto che esso risponde meglio di un disegno ai requisiti che deve avere una illustrazione oggi: nessun disegno ha le possibilità comunicative, immediate e universali di una fotografia. Un disegno è sempre una espressione individuale e può essere messo in un libro come atmosfera (vedi «Campo Grafico» Giugno 1934). Il fotomontaggio, però, non è un semplice insieme di fotografie con pretese più o meno documentarie come spesso si vede, ma è anzitutto una composizione pittorica: la misura e la forza del contenuto narrativo dipendono dalla natura intima del libro o della rivista che si vogliono illustrare. Il fotomontaggio è dunque una composizione nella quale si creano dei rapporti di sensibilità fra la fotografia, colori e forme, per un risultato di contenuto unico.

Inteso come rapporti di superfici piane dipinte: forme e colori, e forme plastiche monocrome (fotografie), risolve dei problemi nel campo illustrativo, che la sola pittura, o la sola fotografia non possono assolvere.

La composizione in un primo tempo deve essere pensata e realizzata solo come rapporti di forma e di colore. In un secondo tempo si cercheranno o si faranno le fotografie che come forma, tono e sostanza abbiano i requisiti chiesti dalla composizione. La scelta della fotografia per il fotomontaggio [è] dunque importantissima, perché deve entrare in [un] ordine severamente prestabilito dalla composizione e completarne il contenuto narrativo.

Si avrà così un insieme lirico nel quale il racconto di un fatto o di un oggetto non è banalmente espresso attraverso l'oggettivismo proprio della fotografia, ma lo si percepisce e vivrà nell'atmosfera creata.

GUIDO PELLEGRINI (*Pellegrini 1935a)

L'estetica moderna della fotografia. Riassunto della conf. del rag. G. Pellegrini Presidente del C.F. Milanese, al corso sup. di cultura fot. presso la S.F.S., in "Galleria", n. 1, gennaio 1935, pp. 14-17.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo: nessuna

Debbo farvi una premessa: nel parlare dei nuovi orientamenti dell'estetica fotografica non intendo di esporre una lezione a base di postulati, dei quali sia stata universalmente riconosciuta l'infallibilità; e, del resto, nemmeno potrei, perché l'arte oggi, e più la fotografia, è continuamente in divenire; cerca la sua vita; saggia sperimenta; trova o crede di aver trovato; ma va oltre, sempre, con una mobilità che è lo specchio veridico di questa instabile e meccanica vita d'oggi.

Io verrò, dunque, esaminando anche quali sono, secondo me, le deviazioni dannose di questi orientamenti; e può essere che questo esame urti qualche suscettibilità, contrasti qualche tendenza radicata o qualche convinzione sincera: ve ne chiedo venia sin da ora e vi prego di valutare i miei convincimenti per il solo pregio che sono sicuro essi hanno: quello di essere dettati da una sincera passione per tanti anni praticata, attraverso ad una disinteressata propaganda fatta di sicura fede con gli scritti e con le opere, dalle quali mostrerò esempi molteplici; e voi avrete campo di vedere, attraverso ad esse, per quali vie si manifesti il mio modo di concepire l'opera fotografica. Ma non vi attendete dalle mie fotografie una dimostrazione di tendenza estremista: per inquadrare con occhio esasperatamente «novecento» una forma nuova, bisognerebbe non aver mai cercato, attraverso il vetro spulito di un apparecchio 13 × 18, la tranquilla armonia di un paesaggio «ottocento» ed è appunto questo passato che mi garantisce sicuramente da ogni aberrazione di tendenza estremista. E incomincio.

Saper «vedere»; ecco la prima enorme differenza che passa fra un signore qualunque e l'artista fotografo: la natura è una infinita ed inimitabile fonte di sensazioni estetiche, che i più sono assolutamente inadatti a cogliere ed a valutare: ed il nemico più difficile da combattere, l'ateo più irriducibile da convertire, perché abulico e miscredente, indifferente e talvolta cinico, è proprio quel signore qualunque, insensibile ad ogni manifestazione di bellezza, che è incapace di aprire il suo spirito allo spettacolo emozionante di un tramonto.

Il quale tramonto, fu colto dal fotografo diversi anni fa; ch'è oggi siffatto eterno fenomeno, per l'evolversi dell'arte di cui andremo parlando questa sera, trova ben diversa interpretazione presso il fotografo artista; sicché, scorrendo le tavole internazionali, non solo potrà accadervi di trovarne spostati il punto di vista e le linee essenziali, con l'inclusione di un gesto umano che ne caratterizzi ed identifichi il senso; non solo potrete scorgere compendiate in un immenso cielo trionfante sopra una bassa e cupa linea d'orizzonte il significato scenografico dell'ora; ma potrete vederlo descritto, senza quasi un lembo d'azzurro, nelle ultime luci composite di una sensazione di montagna o sintetizzato appena in una lunghissima ombra di ciclista solitario.

Poiché oggi non basta più nemmeno «saper vedere»: al fotografo artista, che ambisca di partecipare con la sua attività e con la sua sensibilità a questo grande movimento di appassionati verso la nuova fotografia, non si chiede solamente di «saper vedere»; ma di saper vedere «con occhi nuovi»! E qui, per comprendere pienamente il significato di questo novello vangelo fotografico, bisogna spiegarsi un po': abbiamo imparato sino dall'infanzia che l'occhio umano è una piccola ed infinitamente esatta camera oscura; le immagini del mondo esteriore, raccolte dal cristallino, penetrano mobili ed innumerevoli nell'occhio ed

impressionano la retina, la quale, in una sua miracolosa e misteriosa vicenda a mezzo del nervo ottico le manda al cervello pensante ed operante. Ora, la fotografia è nata 80 anni fa, ha fatto proseliti, è diventata la serva umilissima di mille padroni, sempre catalogata e definita e sfruttata per questa somiglianza con l'occhio umano. Si è cercato, cioè, per tanti anni quanti sono quelli che risalgono alla sua stupefacente invenzione, di fissare sulla lastra, e poi sulla carta sensibile, quelle immagini che la retina, nella sua necessaria e fulminea mutevolezza percettiva, non può trattenere. Così la fotografia artistica, pittorica, come dicono i nostri amici inglesi ed americani, con una brutta parola che perpetua nell'idea di tanti il concetto falso ed ingiusto di una correlazione non desiderata fra pittura e «nuova fotografia», è andata fissando sulla gelatina bromuro quegli spettacoli della natura, che per la loro bellezza colpiscono l'animo dell'osservatore; albe, tramonti, azzurro di laghi, biancor di montagne nevose, visioni di città e di paesi, l'umano volto, così mutevole e vario in ogni individuo di momento in momento, a seconda che gli atteggiamenti dell'animo trasformino gli elementi salienti della sua maschera sensibilissima, dai fotografi, diremo, della tradizione è stato studiato, investigato, ritratto, sempre con lo scopo precipuo di cogliere in esso quella scintilla, che dia il senso della espressione fondamentale e del carattere del soggetto: insomma, la fotografia sino a pochi anni fa ha sempre risentito nei suoi risultati di questo concetto egoistico e cerebrale, col quale i suoi cultori hanno sfruttato erratamente le sue enormi possibilità: dietro la lastra sensibile, come dietro la retina dell'umano organo visivo; c'è stato sempre un nervo ottico, quello dell'operatore, che ha attribuito all'oggetto fotografato non il vero nudo significato estetico (ecco il punto) della cosa ritratta, nelle sue luci, nelle sue ombre, nelle sue linee reali ed originali; ma quelle linee, quelle luci e quelle ombre, sono state apprezzate e fotografate solo per l'idea, per il significato tradizionali, che l'animo umano ha attribuito per opportunità sua all'oggetto fotografato; opportunità in cui l'oggetto esteticamente non entra proprio per nulla! Se di questa curiosa verità noi cerchiamo degli esempi, ne troviamo a migliaia nella più semplice vita d'ogni giorno: per istrada, al caffè, in casa, fra camera e salotto, fra porta e finestra, fra corridoio e stanza da bagno, noi passiamo di continuo attraverso ad una infinità di situazioni esteriori, senza che il cervello apprezzi esteticamente quello che l'occhio vede: nella vita monotona e tradizionale gli oggetti rappresentano altrettanti valori estetici nulli; chi apprezza le iridescenti trasparenze di una goccia d'acqua tremula, sulla foglia fresca di rugiada?

Questo è, dunque, l'errore egoistico commesso dal nostro occhio a carico dei valori estetici delle cose: noi diamo comunemente all'oggetto che guardiamo un significato che non è quello suo, vero, originale, oggettivo, reale; ma quella espressione che per bisogno, per tradizione, per opportunità o per semplice abitudine mentale siamo portati a dargli: i nostri occhi, dunque, non «vedono»; ma piuttosto «pensano» attraverso alla retina meravigliosa; soprattutto, quello che è certo è che essi non vedono come vede la macchina fotografica, come vede la camera oscura. La quale spoglia l'oggetto della sua attenzione di ogni attributo derivante dall'umano apprezzamento, restituendogli il suo solo e vero significato esteriore!

Da questa rivelazione è nata e si è affermata in pochissimi anni la nuova fotografia: la quale, per le sue enormi prerogative di istantaneità, di mobilità, di sensibilità; per le sue smisurate possibilità tecniche nate pur ieri da una espressione chimica meravigliosa, è aderente sopra ad ogni altra arte alla vita di oggi. Nessun'altra espressione artistica, infatti, può rivaleggiare con lei nel fissare istantaneamente i modi e le situazioni della nostra vita dinamica: l'epoca del cemento e dell'acciaio, dell'aerovelivolo e del fuoribordo, la nostra vita all'aperto, nella grande aria della montagna e del mare, han trovato nella fotografia il mezzo più tipico, più attuale, più rispondente per le prerogative sue alle sue figurazioni molteplici: cosicchè i fotografi di tutto il mondo si sono veramente convinti che se la nostra arte giovane vuole affermarsi e consolidarsi deve cercare nella vita i suoi soggetti più tipici, le sue situazioni più originali, le sue più efficaci e dinamiche manifestazioni; è nel ritrarre la vita che

essa può differenziarsi dalle altre arti, rivelando all'osservatore tutto un mondo nuovo di sconosciuti o trascurati aspetti delle cose.

L'occhio scrutatore della camera è stato, così, volto verso i più riposti angoli della natura, e dalle cose più umili, dalle situazioni più semplici ed apparentemente più insignificanti, dai punti di vista più illogici e più inconsueti, hanno tratto immagini così vive e sorprendenti, da fissare simpaticamente l'attenzione del pubblico. Tanta è stata la sorpresa di riconoscere un interesse vero e reale in figurazioni di luci e di ombre tratte da inusatissimi soggetti, che gli amatori, bisogna convenirne, sono andati, com'era facile e prevedibile, talvolta troppo in là. Sono venuti, così, di moda e tutti abbiamo fatto i soggetti obbligati di questo parossismo moderno d'immagini; non c'è dilettante che si rispetti, che non abbia sulla coscienza qualche scala variamente illuminata, ora deserta ora in piena animazione; qualche riflesso lacustre o marino; qualche ombra più o meno significativa; qualche gamba senza corpo; qualche animale senza vita; qualche pezzetto di carta innalzato a solida importanza di soggetto principale della composizione; non solo: ma si sono vedute sino alla nausea nature morte che meglio sarebbe stato non fossero mai nate: i chiodi, i bottoni, i catenacci, le caramelle; ed altre simili nullità prive di qualsiasi contenuto artistico.

Da queste esagerazioni si capisce che l'arte fotografica rifuggirà presto, volgendo l'occhio acutissimo verso i soggetti sostanzialmente più degni: ma io escludo che questo parossismo d'immagini sia stato privo di importanza nella evoluzione dell'arte: sono convinto, al contrario, che esso è stato un esperimento giovevolissimo al suo progresso, perché ha dato ai fotografi tale un'agilità di percezione e di composizione, ha talmente insegnato la perfetta tecnica della resa e lo studio attento e vigile della prospettiva e della luce; è stato una tal ginnastica visiva ed anche intellettuale degli operatori, che quando si ritornerà, come si dovrà ritornare, alla visione riflessiva e adeguata del bel paesaggio ed allo studio attento del più gran soggetto che l'arte si proponga, l'umano volto nelle sue infinite espressioni, lo faremo con occhio ed animo totalmente rinnovati ed umanizzati da questa grande aspirazione di modernità: io amo il nostro tempo!

Non si ritornerà, per esempio, al ritratto statico ed immobile al modo dei pittori: il ritratto posato è pittura; per questo c'è l'artista pittore, il quale, per l'essenza stessa dell'arte sua complessa deve eseguire l'opera in un seguito imprecisato di pose: si capisce, allora, ci si rende conto, come il soggetto debba generalmente adagiarsi in un atteggiamento di riposo, che da tutta l'espressione dell'opera inevitabilmente traspare. Ma all'obbiettivo fotografico un attimo basta, per ritrarre quello che vede; ed allora si comprende facilmente come un atteggiamento statico all'opera fotografica non si addica affatto; in teoria, se i nostri mezzi tecnici e pratici rispondessero sempre mirabilmente alle esigenze del ritratto fotografico, il miglior ritratto di una persona dovrebbe richiedere un attimo per essere ottenuto; ma si capisce che spesso *ostacoli di varia natura, pratica o contingente si pongono contro a questo*, che dovrebbe essere il fine di ogni fotografo ritrattista; ma il fine può e deve essere, secondo me, sempre quello di ottenere che l'opera appaia all'osservatore come un documento di vita, sottratto magistralmente alla mobilità dell'attimo che passa. Dirò di più; che a raggiungere questo intento oggi il ritratto moderno in fotografia io lo vedo all'aperto, ove si svolge la parte migliore e più goduta della nostra vita: sotto ampi cieli, dinanzi a grandi orizzonti, sulle navi in crociera, sui campi di tennis o di golf, sullo sfondo delle nostre maestose montagne: il ritratto in camera è sempre più un controsenso fotografico!

Non si ritornerà, per esempio, al paesaggio trito e convenzionale, composto di mirabili sì ma alquanto monotoni elementi di equilibrio, entro i quali i maniaci della prospettiva e dell'accademia costringevano le loro visioni di un tempo; una volta era tassativo ed immutabile che l'immagine artistica dovesse rispondere a tutti quei famosi canoni che risalgono al grande Leonardo, ed erano tali che da essi non si poteva derogare nella composizione; ma noi, pur riconoscendo che alcuni di essi sussistono ancora sacrosantamente veri e rispettabili anche in fotografia, obbiettiamo timidamente che... questa, dopotutto, non

esisteva ai tempi del divino Leonardo; e che, insomma, l'affascinante mestiere del fotografo è talmente un derivato della vita d'oggi, che altri canoni esso se li è fatti da sé, sono nati con lui, si sono affermati col riconoscimento della sua efficienza artistica; e che esso li difende magnificamente con l'efficacia dei risultati che raggiunge.

Prendiamo, ad esempio, le famose linee architettoniche oblique, così combattute dai fotografi della tradizione: ma noi di tradizione non ne vogliamo, in un'arte giovane e tempista come la fotografia! Le linee architettoniche le vede talvolta oblique anche il nostro occhio; non potrebbe essere diversamente, dato che l'occhio è l'esemplare più tipico di camera oscura; solo che pensa il nostro cervello, ragionante, a ridar dirittura là dove l'occhio fallisce. Ma mettetevi, di grazia, sotto al campanile di S. Marco e ditemi, poi, come l'occhio vostro lo vede! Guardate la colonna di Piazza Colonna; non sta in piedi, dicono i nostri eterni contraddittori: ma se di fianco all'originale volgete obliquamente il capo per vederla, è certo che vedrete obliqua la colonna. Del resto, l'obliquità delle linee architettoniche, oggi usata abbastanza liberamente dai fotografi di tutto il mondo, è un derivato logico, anche questo, della vita moderna; poichè in molte situazioni di fatto in cui andiamo trovandoci spesso oggi, le linee architettoniche perdono la loro perpendicolarità tradizionale: nè vediamo troppo bene perchè il fotografo, che ritrae gli spettacoli esteriori come si presentano all'occhio della sua camera, dovrebbe appositamente raddrizzare le linee spostate di un paesaggio colto dall'aeroplano, dal piroscifo o dalla funivia instabilmente ed obliquamente risalente; nè perchè vietarsi di ritrarre una veduta dall'alto, così ostica a certi temperamenti, considerato che oggi, con un completo rivolgimento di quelle che erano le nostre preferenze di una volta, i piani migliori delle case moderne sono quelli posti in alto ove c'è più aria, luce e sole per la nostra povera esistenza, condannata a trascorrere nel traffico degli uffici tanta parte della sua giornata.

La deviazione, comunque, delle linee architettoniche non è sempre egualmente efficace; talvolta disturba, ma talvolta, evidentemente, accresce l'imponenza del quadro; solo, se non si sente è meglio non ritrarla, perchè allora solamente è fuori luogo.

Ci si discosterà sempre più, secondo me, dai famosi processi interpretativi e da tutte quelle manipolazioni attraverso le quali la fotografia va a finire nell'arbitrario.

La fotografia sino a pochi anni fa, specie da noi, è stata parassitaria della pittura! Bella quanto si vuole, coi suoi «sfumati» insopportabili, come dice il mio illustre amico Arch. Ponti, ha sempre cercato nella composizione del quadro, nella sua accorta e sapiente illuminazione, nel digradare dei piani, nella trasformazione personale degli elementi chiamati a cooperare giudiziosamente all'effetto finale, nella superficie, nella tinta, nella grana della stampa, più atta a rendere graficamente l'impressione dell'artista, di scimmiettare la pittura; una fotografia artistica era ritenuta tale, se ed in quanto più si avvicinava, nei suoi risultati, al quadro sinteticamente composto dall'artista del pennello, il quale parte, invece, da differentissimi concetti ed ha a sua disposizione la tavolozza, l'effetto suggestivo dei colori, che formano il presupposto di ogni quadro pittorico. Noi non neghiamo affatto i talora magistrali risultati cui la fotografia d'interpretazione è giunta in passato; ma non si può onestamente negare che il ricorrere, come si è fatto sino ad ora, per fare dell'arte fotografica ai dettami dell'arte pittorica, l'inserire, come in molti trattati che conosciamo, le regole e le norme della pittura fra quelle che debbono guidare il fotografo a diventare artista fotografo; il volerlo addestrare a servirsi di assiomi artistici che non sono fatti per i risultati a cui esso vuol giungere ed invece non insegnargli, non fargli conoscere tutte le prerogative sostanziali che sono unicamente e squisitamente fotografiche, è proprio un volere destinare l'arte nostra, fatta soprattutto di tempismo, di attualità, di attimo fuggente, alla modesta funzione di umile surrogato.

L'arte fotografica moderna vuole strappare la camera oscura a questa svisata ed errata funzione cui soggiacque fino a pochi anni or sono; e ridarle, attraverso ad una smagliante e fantastica dimostrazione delle sue grandi possibilità, la coscienza viva e palpitante e nuova

dell'esser suo. E queste sue possibilità smisurate la nuova estetica fotografica va dimostrando ogni giorno: l'oggetto, nelle sue infinite posizioni estetiche, in relazione alle linee che lo compongono, alla luce che lo investe e soprattutto alla mobilità che lo trasforma, è divenuto il centro d'attrazione su cui gravita tutto il sistema fotografico nuovo: chi potrà fermare, se non l'obbiettivo, l'attimo estetico di un'ala; il fumo di un treno che passa rombante sotto un ponte; il raggio di vivida luce di un proiettore nella notte; chi segnare con assoluta veridicità di linea un gesto elegante; chi ritrarre le delicate armonie di un esile ramoscello di fiori, rivelandone le composte architetture; chi, se non l'obbiettivo, inchiodare fra cielo ed acqua gli spruzzi di una mareggiata; chi rivelare nelle sue strutture morbide e lucenti le complesse armonie del sole sulla neve? La fotografia moderna ha valorizzato e glorificato, come nessun'altra arte, la poesia della montagna d'inverno, commentando in situazioni sempre nuove e sempre inimitabili le sue meravigliose bellezze; basta un ramo d'albero per creare una sinfonia di toni; qualche gambo arso dal gelo; qualche luce ed ombra sul ghiaccio; la natura presta inesauribili soggetti alla sete di bellezza e di armonia verso cui tende l'occhio della camera guidato dall'artista. Il quale è il regista, parola nuova per nuova funzione, che sceglie col suo fine intuito e la sua sensibilità personale gli infiniti elementi che la vita mette a sua disposizione e li fonde e li contrappone gli uni agli altri, gioca di luci e di ombre, di similitudini o di contrasti, coordina, valuta, seleziona, sino a dare la rivelazione di un nuovo vero attraverso alla sottile e consumata sua sensibilità artistica.

L'apparecchio di piccolo formato, fanatismo nuovo della modernità fotografica, in unione alle iperboliche sensibilità del film d'oggi, ha dato alla nuova estetica una tale facilità di lavoro, che ormai le possibilità non hanno più limiti; ma, come di ogni eccesso si fa presto esperienza, io penso che in un tempo non lontano l'apparecchio di piccolo formato, troppo sommario in certe sue bravure esageratamente decantate come trionfi, lascerà il posto ai confratelli più ragionevolmente universali; per fermarsi probabilmente sul 6×6 o 6×9; formato, questo, veramente ideale! Ma le considerazioni che si fanno sul formato in fotografia sono forse vane; poichè tutti conosciamo bravissimi fotografi partigiani chi del piccolo chi del grande formato; e la deduzione migliore che si possa fare in materia è quella di affermare che l'opera solamente si giudica dal risultato; ed è buono quello che è buono, comunque ottenuto, purchè fotograficamente ottenuto. Insisto su questo punto del metodo puramente fotografico nell'ottenimento dell'opera fotografica, perchè la fotografia ha cominciato a contare qualche cosa come arte a sè, quando ha capito che attingendo ai modi consueti delle altre arti si svalutava del tutto. Per questo io una volta, considerando i metodi di stampa fotografica, spezzai una lancia in favore della carta lucida; convengo che talvolta superfici di diversa apparenza possano adattarsi meglio per speciali soggetti; ma tanta è in me la convinzione che la fotografia non possa che attingere dignità ed efficacia nel servirsi esclusivamente di tutti quei coefficienti che concorrono a dare all'opera fotografica un carattere eminentemente ed esclusivamente fotografico, nell'evidenza dei particolari, nella nettezza e profondità delle ombre e nella brillantezza delle luci, che ritengo si debba usare molto più spesso di quello che non si faccia la carta lucida o semilucida, come quella che riunisce molti di questi requisiti e rifugge da tutte quelle parvenze di disegno, acquaforte, sfumino, con cui si cerca di farla parere quello che non è e che non vuol essere.

I risultati già talvolta insigni dell'arte fotografica moderna danno affidamento che siamo sulla via buona: basti considerare le emozionanti realizzazioni del cinematografo e le eleganti e fantasiose composizioni del «fotomontage», che sono i figli più moderni e più emancipati dell'arte fotografica.

Il cinematografo, nato per ritrarre la vita nei suoi movimenti più realistici e più complessi, strumento talora di registi di genio, sa darci ormai sensazioni estetiche incomparabili: con prospettive inattese, dalle quali è derivata alla fotografia tutta una teoria nuova del taglio e della composizione; con giochi geniali di luci e di ombre; con espressioni di volti, descritte mirabilmente da enormi ingrandimenti; con accorte situazioni estetiche combinate da elementi

artistici di una semplicità eloquente; con martellamenti d'immagini atti a dare emozioni crescenti; con tutta una tecnica spettacolosa e complessa, ha dato e dà ogni giorno esempi grandiosi della potenza, cui attualmente può giungere l'immagine fotografica.

La fotografia pubblicitaria, oltre a comporre con elementi adatti, colti nella realtà o nella fantasia, il quadro reclamistico, ricorre spesso all'aiuto del «fotomontage», sovrapponendo cioè fotografie a fotografie ed ottenendo composizioni geniali: qui l'artista si affida al suo gusto ed alla sua facoltà inventiva ed il mestiere, in mano ad un operatore di buon gusto, sa dare larghi mezzi di vita. Da noi, alla fotografia pubblicitaria non si ricorre ancora da parte dell'industriale con quella fiducia che il metodo meriterebbe: c'è ancora una diffidenza incomprensibile o forse semplicemente una non conoscenza di quale efficacia reclamistica sia capace un cartello fotopubblicitario, artisticamente concepito; certo che ci sono ancora infinite possibilità da sfruttare.

Il fotografo moderno ha bisogno della cooperazione cordiale ed appassionata del pubblico, poichè per gioire di una bella fotografia bisogna essere evidentemente almeno in due: un artista che sappia produrla ed un osservatore che sappia guardarla. Questa sensibilità pubblica va sempre più svegliata, curata, diretta: e questo si fa ormai sempre più dappertutto anche da noi e la vostra città, culla dell'arte fotografica nostra, è sempre magnificamente alla avanguardia!

Nel rendere alla valorosa Subalpina ed a tutti voi l'omaggio del C.F.M. che ho l'onore di rappresentare, io saluto qui l'arte fotografica stessa: la quale è una cosa essenzialmente moderna, nel suo tipo e nel suo tempo; appartiene a noi; le sue forme nuove si riferiscono e si identificano magnificamente al panorama che si apre dinanzi ai nostri occhi; i quali ogni giorno più vanno abituandosi alla evidenza plastica delle forme nuove; e per intenderne completa la bellezza, pieno il significato, bisogna appartenere ed aderire interamente all'epoca in cui oggi viviamo, senza voltare nostalgicamente gli occhi sul passato, che non può tornare: la vita è del presente ed è tesa fatalmente, con le sue forze eternamente rifioranti, verso le nuove certezze del domani.

GUIDO PELLEGRINI (*Pellegrini 1935b)

Tendenze moderne della fotografia, in "Note fotografiche Agfa", n. 8, febbraio 1935, pp. 227-228.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo: Sig. A. G. (Bologna), Senza titolo [dalla rubrica «La Critica delle immagini»]

I fotografi dilettanti evoluti, sia nostrani che d'Oltralpe e d'Oltremare fanno sempre un gran parlare e scrivere sull'indirizzo della moderna fotografia; la quale da qualche anno ha infilato una strada per molti sconcertante! Sono questi coloro che, adagiatisi sopra uno schema da lunga pezza ben costruito e disposto, hanno finito per ritenerlo unico ed inamovibile; ed in esso si trovano pur oggi così ben comodi e riposati, che ritengono importuno per la loro ignavia mentale che altri siano saltati su d'un tratto a scombussolar loro le carte in tavola!

La controversia si ricollega direttamente a quella annosa quanto inutile sulle possibilità artistiche della fotografia: è arte o non è arte questa benedetta e invadente fotografia?

Ma se non lo è, dico io, perché ricercare caparbiamente nelle sue espressioni più abitudinarie tutti quei soggetti che disegno e pittura per l'essenza loro prediligono? e se lo è, perché disconoscere quanto essa guadagni in dignità ed efficienza nel valorizzare con la scelta dei soggetti tutte quelle prerogative solamente ed essenzialmente sue, che possono distinguerla dalle arti maggiori?

Qui si parla della fotografia che, per non dire artistica e lasciare la questione impregiudicata, io chiamerei «d'interpretazione»: la interpretazione in fotografia ha in suo potere non molti mezzi, specie se si mettono a confronto con quelli formidabili della pittura e del disegno; ma i mezzi d'interpretazione sono specialmente deficienti, proprio per tutti quei soggetti ai quali pittura e disegno permettono, invece, il massimo d'interpretazione: la veduta panoramica, il paesaggio trito trito con la casina e l'alberello, il ritratto posato ed immobile, la natura morta col famoso grappolo d'uva!... C'è proprio bisogno, per questo, della nostra miracolosa camera istantanea?

Un giorno i fotografi dilettanti, cioè l'avanguardia dei fotografi, si sono accorti che la vita era instabilità, movimento, continuo ed incessante divenire; e in questa tendenza moderna verso tutto quello che è moto, macchina, spazio, trasformazione rapida di ciò che è vivo e vitale, hanno constatato che il loro apparecchio li secondava in pieno; non c'era instabilità di cui la tendina e la emulsione pancro non potessero trionfare! un grande campo inesplorato si è aperto, così, alle loro avide esperienze!

Quale altro mezzo di riproduzione della natura viva potrà, infatti, non dico raggiungerla, ma starle a pari? Quale altro mezzo potrà cogliere, con assoluta veridicità di linea e di atteggiamento, un rapido gesto; una danza; il fumo di una locomotiva; il raggio di un proiettore nella notte; la corsa dello sciatore; gli spruzzi del mare agitato; o il sorriso di una bella donna? Qui, non solo la ricerca del nuovo è infinita; non solo le cose, attraverso la pura ed impensata obiettività... dell'obiettivo fotografico, hanno rivelato aspetti ed espressioni assolutamente emozionanti; ma l'interpretazione, la famosa interpretazione, che dà il crisma dello stile e distingue autore da autore, ha trovato finalmente il suo puro ed esclusivo senso fotografico!

Ecco come è nata la nuova fotografia: e non si può onestamente negare che la tendenza sia logica; non solo perché essa risponde intimamente a tutti i requisiti fotografici; ma anche e soprattutto perché in questo campo la fotografia può scorrizzare veramente da padrona! È lei: e difficilmente « gli inconsolabili » potranno farla ritornare indietro.

GIUSEPPE BORGHI (*Borghi 1935)

La fotografia pubblicitaria, in "Pagine fotografiche", n. 1, febbraio 1935, pp. 5-7.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo: *Produzioni tipiche di fotografie pubblicitarie estere* (3 fotografie)

L'applicazione della fotografia ai fini della pubblicità non è un fatto nuovo; i primi sintomi si palesarono, sia pure in forma semplice ed ingenua, qualche decina d'anni or sono, in un periodo in cui non si riteneva essere la propaganda uno dei fattori principali del commercio; e quando tanto meno si poteva immaginare che, un giorno proprio essa, con la sua invadenza convincente, dovesse sorpassare, annullandoli, tutti i segreti del vendere.

Tuttavia la pubblicità si faceva; ed è appunto da ricercare questa semplicità d'interpretazione, nel fatto della limitata considerazione che si aveva di questo mezzo. Allora l'obbiettivo era chiamato dal solo e puro bisogno di tradurre sulla carta ciò che il mondo in seguito doveva poter **vedere**; solo vedere infatti, perché difficilmente queste pagine di pubblicità riuscirono nel loro intento, di stampare nella mente dei lettori i nomi di quelle firme che, non senza una certa riluttanza affidavano ad essa così importante compito.

Con questo stile si giunse fino a ieri. Ma finora si prese in seria considerazione un mezzo così nitidamente reale, così potente per la sua rapida e chiara leggibilità.

Oggi i fautori della fotografia pubblicitaria sono molti, specialmente all'estero, dove già vi esiste una storia e conseguentemente un'esperienza.

La convinzione dell'interesse che può suscitare una fotografia interpretata con senso d'arte, è ormai generale, e ne abbiamo una prova dalla quantità imponente di esse, che va occupando giornali e riviste di tutto il mondo.

Ora, è appunto sfruttando la sensibilità del pubblico all'immagine fotografica, che la pubblicità si è verso questa orientata per il suo fabbisogno e sia detto, spinta più che da sentimenti di bellezza estetica, della ricerca incessante della novità.

Uno sguardo alla produzione mondiale di pubblicità realizzata con la fotografia, visione che si può avere consultando riviste e giornali di vari paesi, ci fa riconoscere agli Stati Uniti d'America, il merito di aver compreso per primi e nella maniera più grande questa nuova arte. Merito che spetti anzitutto ai capi di pubblicità e agli industriali di quel paese che, nella fotografia intesa un tempo quasi esclusivamente come ritratto, trovarono un mezzo così propizio alle loro necessità; fu così quindi che per iniziativa loro, propagandisti, artisti e fotografi furono mobilitati a creare una fusione spirituale e pratica dell'arte propriamente detta, con la fotografia, fusione che così felicemente compiuta conferì pure a quest'ultima l'onore di affiancarsi degnamente alle arti, come vera e propria manifestazione del pensiero.

Va pure considerato il largo tributo che, alla fotografia artistica americana, e per affinità a quella propagandistica, è dato dalla produzione cinematografica, e lo confermano riviste d'oltre oceano, nelle quali se le fotografie riprodotte non sono esse stesse direttamente ricavate da fotogrammi di pellicole, è evidente quale scuola possa essere anche per artisti e fotografi estranei al cinematografo, quella degli studi di Hollywood.

[...]

Dalla Germania, e così da tutte quelle nazioni limitrofe ad essa, influenzata direttamente dai costumi tedeschi, anche per affinità di lingua, ci giungono riviste e giornali colmi di pubblicità fotografica, improntata ad uno stile diverso da ogni altro congenere; espressioni imperniate essenzialmente sulla trovata, dove la realtà è bandita per lasciare posto ad ambienti e figurazioni immaginarie e fantastiche, evoluzioni prospettiche ed effetti sorprendenti,

inquadrature di avanguardia, che fanno della produzione fotografica tedesca una vera scuola del nuovo stile.

Queste considerazioni, fatte su tre popoli, fecondi in maniera pubblicitaria, non vogliono certo rendere secondo il nostro paese. Il loro fine non deve servire altro che ad illuminarci le vie da seguire, e l'osservazione obbiettiva dei loro lavori non deve essere compresa che nel senso quantitativo.

Constatata la loro grande superiorità, non dobbiamo rivolgerci alcun rimprovero per una supposta nostra inferiorità creativa, ma dobbiamo unicamente prometterci di colmare questa lacuna, questo grigiore esistente nelle belle riviste italiane, con opere, ispirate ai nostri sentimenti, che saranno certamente le più accette dai nostri lettori.

E non può mancare un risultato concreto, se questo appello si fa presente allorchè visitiamo una delle tante ed ammirate Mostre che, si può dire, quotidianamente si offrono ai nostri sguardi da ogni parte d'Italia; mostre che ci rivelano quali magnifiche possibilità abbiamo, e quanti ben pochi di questi sforzi siano diretti a beneficio della pubblicità, mentre abbondanti spazi di giornali e riviste italiane languiscono con annunci affatto adeguati ai nostri tempi.

Uno stile nostro non esiste e bisogna crearlo, con mezzi nostri, senza essere debitori di esempio ad alcuno; ed è perciò che, visti i giornali e le riviste estere, ammirati i loro sforzi, apprezzate le loro qualità, essi debbono scomparire dalla nostra fantasia, per lasciare libero sfogo a ciò che abbiamo in animo di fare, onde riuscire a portare alta, anche in questo campo, una impronta nostra, fortemente italiana.

MARIO BELLAVISTA (*Bellavista 1935)

La preparazione spirituale del fotografo moderno. Conferenza tenuta da Mario Bellavista al corso superiore di cultura fotografica della S.F.S., in "Galleria", n. 11, novembre 1935, pp. 5-7.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo: nessuna

- Artisti si nasce e non si diventa. Questo è un assioma, cioè una verità indiscutibile. Ed è artista colui che sorte da natura una sensibilità particolare per la Dea bellezza e per le sue manifestazioni di etica esteriore, ossia di estetica.

Per altro, il senso dell'arte, per quanto innato, deve essere sviluppato e affinato di continuo affinché possa trovarsi in grado di sapere «interpretare» il vero attraverso il filtro di un'aristocratica spiritualità personale.

Non esiste, infatti, Arte senza creazione e questa altro non è se non l'interpretazione del vero realizzata nell'opera.

La creazione è quel tanto di sé stesso che l'artista trasfonde nella riproduzione del vero. Senza l'interpretazione non può effettuarsi la creazione; in questo caso l'opera fotografica rimane una semplice e fedele riproduzione delle verità esteriori, cioè documentazione.

Per «creare», l'artista deve essere anzitutto un sagace e acuto osservatore della Natura in tutte le sue manifestazioni. Deve essere un sensitivo e un cerebrale nel contempo, acciocché nel suo spirito possono riunirsi e fondersi in connubio ideale la verità veduta con le sensazioni provate.

Sarà infatti l'osservazione interpretativa attenta e continua a permetterci di scoprire infinite e impensate bellezze là dove il volgo non vede che forme ed estrinsezioni comuni. Ecco perché le sensazioni della beltà scaturiscono, oltre che dal solito paesaggio munito di tutti gli elementi classici di consueta commozione, anche da «moventi» semplici e umili, quali: uno scintillio metallico di una ruota di macchina in moto, oppure un'ala di aeroplano fuggente in un cielo di bianche nuvole od altrimenti dalle sole pieghe di un bene illuminato manto di seta. Si voglia riprodurre un verismo obbiettivo o si voglia lasciar passo ad una bellezza squisitamente idealizzata con la personale interpretazione, è sempre lo spirito di osservazione a permettere di conseguire il propostoci risultato rappresentativo.

- L'artista deve saper riflettere. È buona norma quella di non ritrarre il soggetto appena lo si sia intravvisto. Nell'istante della percezione agisce su noi il sentimento istintivo, che, pervaso com'è dalla impazienza della realizzazione, è sempre troppo impulsivo per consentire una equilibrata ed integrale impostazione del quadro concepito.

Bisogna stabilire avanti tutto se l'illuminazione del soggetto sia o no efficientemente buona. Poi occorre compiere opera di selezione per eliminare le parti disturbatrici del motivo principale; infine occorre definire l'inquadratura del lavoro allo scopo di conferire la maggiore valorizzazione all'insieme dell'opera, scegliendo con acume il punto dal quale il quadro, in tal modo elaborato, debba essere fotografato per offrire il massimo migliore risultato di effetti estetici: il tutto, naturalmente, sotto l'egida dei precetti tecnici propriamente detti circa la scelta del diaframma, del filtro di luce, del tempo di posa.

Ponderare! Ecco l'imperativo categorico che deve dominare il fotografo al momento della scelta o della casuale scoperta del soggetto; equilibrate e compiute saranno le opere dei fotografi che abbiano saputo frenare la generosa veemenza del proprio impulso creativo imponendole la logica di un calmo ragionamento e la disciplina di una soda cultura tecnica.

- L'artista deve anche possedere molta riserva di immaginazione. Trattasi della linfa che scaturendo rigogliosa come una polla da una sorgente inestinguibile costituisce l'alimento vitale delle facoltà creatrici. L'immaginazione riallaccia infatti l'estetica del soggetto al nostro spirito dandoci la possibilità di vedere nel soggetto stesso qualche cosa che trascende le proporzioni ed i contorni della realtà obbiettiva; ossia qualche cosa che, esistendo e vivendo nella realtà soggettiva, si muova nel mondo della nostra psiche. Un aspetto delle cose, cioè, che gli altri non vedono.

L'immaginazione, peraltro, è alla base del fatto artistico. Anzi è di per sé stessa un fatto squisitamente spirituale che risulta tanto più alto, vasto, profondo quanto più lo spirito si nutra di sensazioni «stimolatrici». Lo spirito, non diversamente dalle entità corporee, deve essere nutrito senza soste con visioni e sensazioni in funzione di stimolo per accumulare una «energia potenziale» dalla quale, in propizia situazione psicologica, scaturirà l'ispirazione. Ma per condurre e mantenere lo spirito in simili condizioni occorre:

che si affini di continuo la sensibilità; ciò va inteso nel senso che si deve essere sempre, in ogni momento e in ogni circostanza, profondi e intimi osservatori della Natura nelle sue manifestazioni, dalle più grandiose alle più umili (quanta bellezza c'è nelle piccole cose!);

che si aumenti instancabilmente la cultura personale; questa ci fa conoscere nella sua globalità la vita di cui ciascuno di noi non vive che una parte infinitesimale;

che si arricchisca la mente di visioni stimolatrici; queste raggiungeranno tanto meglio l'effetto quanto più saranno variate. Si cangi dunque il più possibile la visione e la visuale di quanto ci circonda; si eviti di vivere sempre negli stessi ambienti; si frequentino a scopo di studio tutti gli ambienti; ci si interessi di ogni cosa e di ogni manifestazione, chè dovunque sono cose interessanti per lo spirito;

che si conosca sempre più l'animo umano; di qui l'opportunità della compagnia di persone diverse, variandola spesso. Frequentare avanti tutto gli artisti, che sono esseri muniti di sensibilità superiore, fortemente comunicativa; nonché le persone colte le quali della vita hanno visioni di grande orizzonte; e non trascurare infine gli operai, i contadini, le persone umili; in costoro si trova la più ingenua freschezza del sentimento umano.

L'artista-fotografo che senta e viva in questo modo l'esistenza sarà capace di trasfondere nelle proprie opere ispirazioni artistiche pienamente aderenti alla vita.

- L'Arte, come riproduzione del vero attraverso un temperamento, deve riprodurre nello stesso tempo la cosa ammirata e il grado del godimento spirituale provato nell'ammirarla, affinché l'istessa sensazione si ripeta nell'animo di chi osserverà il lavoro prodotto.

L'animo è così l'organo di un vero e proprio filtramento di impressioni e sensazioni. Diremmo: un mezzo di trasmettere le sensazioni spirituali dal creatore dell'opera al suo osservatore.

La trasmissione di queste sensazioni avviene mediante l'interpretazione del vero che l'autore ha trasfuso nell'opera. L'interpretazione è squisitamente personale e si identifica e definisce materialmente mediante lo stile. Lo stile è così la forma realizzativa della interpretazione che l'artista dà del vero. In sintesi, lo stile è il suggello della personalità artistica del fotografo. In senso ideologico è il marchio simbolico che si pone alla propria opera. In ogni caso è l'impronta che contraddistingue e differenzia a prima vista la creazione di un'artista tra mille altre; è, infine, un sentore di aristocrazia che sempre si deve associare a ciò che si è riprodotto dalla natura.

Ma lo stile non va studiato né organizzato né conquistato come meta di per sé stante. Nessuno si sforzi di *avere* uno stile! Esso è il fiore che cresce spontaneo durante il processo elaborativo dell'opera creata con intento e senso artistico. Lo stile è dunque sostanziato di spontanea sincerità. Quando non sia tale, non è più stile.

Soprattutto nessuno deve sforzarsi di possedere il cosiddetto stile di moda, chè si costringerebbe il proprio impulso creativo a determinati tipi di produzione con effetti estetici

di maniera. E meno ancora deve accadere che la visione da tradursi in immagine fotografica resti asservita allo stile; chè spetta allo stile la funzione di esponente della soggettività insita nella visione prescelta e nelle concretazioni ottenute durante la duplice ed inscindibile opera dell'artista: quella interpretativa e quella creativa. Ne consegue che per ciascun fotografo artista può e deve sussistere uno stile soltanto: il proprio!

- Quello di fotografare tutti i soggetti è criterio da non prendersi in senso assoluto. Ma certa cosa si è che non conviene specializzarsi in un determinato genere di soggetti. Si ritragga ogni forma di natura in tutte le manifestazioni accessibili alle proprie possibilità interpretative e creative. L'artista eclettico è compiuto. L'artista sensibile alla bellezza in tutti i modi di essere può dirsi totalitario. Anzi si concepisce il vero artista soltanto sotto tale punto di vista totalitario, e cioè come il Rapsodo grafico di ogni espressione di beltà.

- Bisogna essere artisti novatori: è il nobile compito specialmente riservato ai giovani artisti. I concetti e le forme di vita dell'ottocento non sono cambiati al 31 dicembre '899, ma sono continuati intatti per molti anni ancora nel secolo successivo permeandone così dello stesso spirito il primo periodo.

Altrettanto è a dirsi per le forme artistiche, che riverberano da vicino la vita stessa. Solamente la guerra mondiale, suprema rivoluzionatrice di tutti i valori, ha cambiato in modo radicale le nostre forme di vita. Sul campo delle tre grandi e decisive battaglie di quella guerra, il Piave, la Marna e i laghi Masuri, si concluse un ciclo storico che più nulla poteva avere in comune coi nuovi germogli di vita.

Dalla guerra è nata una vita nuova, cioè più attiva, più energica, più dinamica, tesa alla ricostruzione dei valori destinati a sostituire con nuovi concetti su nuove basi alla luce di nuove ideali ed in vista di nuove mete, i vecchi valori. Ben altro è lo spirito della nuova era particolarmente per noi italiani, grazie all'«umus» vitale che il Fascismo ha saputo immettere alla base di ogni attività.

In tanta radicale mutazione di cose, anche l'Arte ha subito la spinta ad un radicale rinnovamento di forme. Senonchè il suo processo evolutivo, come quello della vita, è tuttora in corso. Quali saranno le caratteristiche definitive della nuova Arte? Risponderà l'esperienza. Per ora siamo allo stadio delle tendenze. Ma quello che si richiede agli artisti fotografi di oggi è soprattutto e avanti tutto l'assoluta libertà e sincerità di ispirazione e di forma. Nelle epoche in cui la vita subisce svolte decisive, occorre più che mai allontanare ogni convenzionalismo di forma antiquata, curando di essere «aggiornati» nell'espressione artistica così come lo si è nelle altre manifestazioni della propria vita corrente.

Ad esempio: usare l'aeroplano per abbreviare le distanze e non riprodurre per partito preso il «soggetto aeroplano» per esprimere fotograficamente un episodio di vita sol perché sussiste ancora una credenza che con la esteriorità delle cose moderne non sia possibile conseguire efficaci espressioni artistiche, significa essere in contraddizione con sé stessi, significa vivere con lo spirito per metà in questo secolo e per l'altra metà nel secolo scorso.

Vi sono due mezzi di esprimersi in modo moderno: fotografando i «soggetti nuovi» in quanto essi sono espressioni caratteristiche della nostra civiltà e della nuova esistenza che viviamo; i soggetti cioè che simboleggiano le meravigliose conquiste del presente e preannunciano quelle ancor più grandi del futuro; o fotografando i «soggetti tradizionali», quelli che pur sempre ci circondano e fanno parte della nostra vita consueta, ma ritraendoli in «modo nuovo», cioè con la sensibilità nuova che i pensieri ed i principi rinnovati hanno creato in noi.

Un mezzo di espressione squisitamente moderna è la sintesi delle immagini al confronto della classica analisi dettagliata. È preferibile la sintesi perché essa richiede maggiore finezza di concezione e di realizzazione, perché impone di comporre immagini con il minimo di elementi estetici; e finalmente perché l'evidenza, l'analisi, la «geografia» dell'immagine

ripetono sé stesse dal giorno della scoperta della fotografia. Pertanto è ora di cambiare sistema e rotta!

- Non si dimentichi che l'Arte ha il compito di rispecchiare attraverso la commozione degli artisti le sensazioni dell'umanità. La forma artistica deve quindi seguire ogni cambiamento dei concetti e delle forme di vita per trovarsi costantemente all'unisono coi tempi.

I concetti e le forme di vita non sono eguali nel decorso del tempo; ma variano sensibilmente da epoca ad epoca pure nella tecnica delle esteriorità. Se così non fosse, oggi dovremmo esprimere le nostre sensazioni con gli stessi concetti e le stesse forme dell'Arte, per esempio, del Settecento, quando gli uomini usavano la parrucca e viaggiavano in diligenza dopo aver fatto testamento per un viaggio di cento chilometri.

Per contro, l'arte nuova che si va affermando e che non è creta da accademie o scuole, ma sorge spontanea dalla vita in quanto risponde logicamente alle odierne necessità dello spirito, è, assai più delle forme artistiche del passato, in grado di riverberare i concetti del nostro tempo. È questa una verità che spesso, per partito preso, si vuole ignorare.

Non si deve quindi negare in Arte lo spirito novatore, né auspicarne la fine quasiché si fosse dinnanzi ad un fenomeno nocivo.

Anche le forme dell'Arte, dopo un certo uso, si logorano e perdono la primitiva virtù di espressione; esse devono essere sostituite da altre che siano di più sincera riflessione; altrimenti si cade nel convenzionalismo, col quale non si può fare dell'Arte, che è anzitutto verità e spontaneità di espressione.

- Meglio peccare di originalità che peccare di convenzionalismo! Meglio essere un artista criticato per le sue forme ardite e innovatrici piuttosto che essere un artista «arrivato», la cui arte consista nel fare molto bene ciò che è già stato fatto in molta proporzione.

Gli artisti novatori sono molte volte benemeriti: avanti tutto perché hanno avuto il dono di divinare una forma nuova; ed è, questo, un risultato che, mentre ha il suggello dell'ingegno, offre la prova di un animo ultrasensibile, che nella vita d'oggi sente lo spirito di domani (e così deve essere la vita!). In secondo luogo perché i novatori hanno il coraggio di realizzare le forme nuove e di opporle alla mentalità tradizionale e quasi sempre convenzionale, purtroppo ancora dominante, del pubblico, nel che può ravvisarsi una prova di stoicismo in quanto all'applauso abitudinario si è preferita la critica acerba; e ciò in omaggio all'assioma per cui il dare origine alla critica è un mezzo efficace di penetrazione delle idee nuove. Infine perché i novatori hanno il merito supremo di preparare il terreno agli altri artisti, specialmente ai giovani, colmando con dura esperienza personale le inevitabili lacune del nuovo, elaborando la tecnica realizzatrice di domani, aprendo orizzonti impensati ai concetti, alle possibilità, ai metodi delle sopraggiungenti generazioni di artisti.

Ecco il gran compito affidato ai pionieri della germogliante Arte nuova che, sola, saprà riprodurre la luce di un'epoca ancora più nuova.

Tutto quanto abbiamo esposto in queste pagine costituisce i requisiti primi ed essenziali della preparazione spirituale del fotografo moderno per la creazione nei regni sconfinati della psiche. E in questo nobile intento, che è il nostro intento, in questa lotta diuturna, decisa indefettibile contro il convenzionalismo e l'insincerità, noi siamo confortati dall'adesione compatta, convinta, totalitaria di tanti giovani artisti fotografi che della nostra epoca meravigliosa sanno vivere e perciò comprendere i palpiti tutti. Palpiti d'infinita bellezza.

GUIDO PELLEGRINI (*Pellegrini 1935-1936)

La fotografia e il libro moderno, in “Il Risorgimento grafico”, n. 11, novembre 1935, pp. 547-557; “Galleria”, n. 1, gennaio 1936, pp. 3-5.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo (in “Il Risorgimento grafico”)

[Franco] Sorge, *Il fotografo ambulante*

[Enrico] Giovanelli, *Chiacchiere*

[Enrico] Giovanelli, *Industria*

[Guido] Pellegrini, *Effetto di nebbia*

[Federico] Vender, *Alla fontana*

[Guido] Pellegrini, *San Moritz*

[Guido] Pellegrini, *Il caffè*

[Guido] Pellegrini, *A Sirmione*

Vogliamo accettare come postulato l'affermazione che la fotografia è arte? Per chi si disponga a seguirci nelle poche pagine di questo articolo, l'affermazione è necessaria: ci evita di riassumere almeno un cinquantennio di discussioni sterili, con le quali i contraddittori si erano ingolfati per una strada, che portava fatalmente a questo malinteso: il paragone classico e idiota della fotografia alla pittura! Facendo di quella un surrogato di questa, si riusciva facilmente a dimostrare l'impotenza di chi disegnava con... l'obbiettivo di fronte a chi disegnava con la matita o coloriva col pennello: ma nel vicolo chiuso in cui i pionieri della nuova arte della luce si erano cacciati non riusciva a germinare l'idea, pure non peregrina, che sulla stessa via non potevano procedere due finalità estetiche divergenti: la pittura, fatta prima di tutto di colore, visto e sentito da un temperamento, attraverso ad una calma e riflessiva interpretazione del vero; la fotografia fatta essenzialmente di bianco e di nero, ritraente l'attimo fuggitivo fulmineamente percepito, attraverso alle più stupefacenti situazioni esteriori.

Un giorno, nel rivolgimento totale di tutti i valori, non ultimi gli estetici, che da vent'anni agita il mondo, ci siamo finalmente accorti che per la fotografia si batteva una falsa strada; che prerogative peculiari portavano questa verso vasti campi pressoché inesplorati: la macchina fotografica, allora, sterzò violentemente; e l'obbiettivo rivelò tale un mondo di sensazioni estetiche nuove ed inattese, che la fotografia da quel momento si andò rapidamente rifacendo una dignità ed una fama. Oggi essa enuncia canoni estetici suoi; li difende, li sostiene; fa scuola; insomma è arte, o, se si vuole, magnifico mestiere!

Un'applicazione enorme e violentemente convincente della fotografia, che alla sua efficienza ha reso servigi di decisiva importanza, è il cinematografo; il quale in quarant'anni di straordinario sviluppo ha dimostrato le sue possibilità smisurate: con prospettive inattese, con giochi geniali di luci e di ombre, con espressioni di volti descritte mirabilmente da mostruosi ingrandimenti, con martellamenti di immagini atte a comunicare allo spettatore emozioni crescenti; con tutta una tecnica spettacolosa e complessa, ha dato e dà ogni giorno esempi grandiosi della efficacia, cui sa giungere l'immagine fotografica, potenziata da due dominatori assoluti: finanza e regia. Ci torna qui utile rilevare come regia e finanza principalmente diano vita al fenomeno «cinematografo», in quarto le stesse forze, naturalmente ridotte di efficienza ma non certo di genialità, dovranno, secondo noi, presiedere alla creazione del libro moderno in fotografia, cioè alla «interpretazione fotografica del libro moderno».

Il problema del libro d'oggi, da noi, è più che altro dell'amore al bel libro, è ancora da risolvere; a chi si affacci a considerarne le necessarie premesse si presenta subito il dilemma se spetti all'editore di creare il bel libro per svegliare nel pubblico il desiderio di possederlo o

se spetti al pubblico di dimostrare all'editore, con una sempre crescente richiesta, che vuole il libro esteticamente migliore.

Certo l'amore al bel libro è un indice sicuro di progresso e di buon gusto; denota in un popolo una maturità sostanziosa di tendenze verso forme esteriori più nobili e raffinate: sicchè noi, pur lasciando impregiudicata la questione di pertinenza tra pubblico ed editori, nel miglioramento estetico del libro, auspichiamo che un'accresciuta potenzialità di mezzi verso un regime di vita migliore della masse dei lettori conduca a ben diverse possibilità nella creazione moderna del bel libro italiano.

E l'arte fotografica, allora, come quella che per le sue prerogative di istantaneità, di tempismo, di ricerca instancabile delle nuove espressioni della realtà viva, si dimostra la più aderente alla vita d'oggi, è destinata immancabilmente ad essere la collaboratrice più preziosa del libro moderno; basta rilevare quanta efficacia, quanta varietà, quanta emotività d'impressioni dinamiche essa sappia già conferire alla propaganda turistica e sportiva, che si palesa ogni giorno attraverso alla produzione di fotomosaici, ritraenti le più disparate e libere forme di attività umana.

Solo che la potenziale efficacia dell'immagine ha bisogno, per dare tutto quello che può dare, di un conoscitore profondo sia del libro, sia del mestiere del fotografo, sia, e più, di tutti quegli accorgimenti che valgano a valorizzarli entrambi di fronte al pubblico; ecco perchè noi abbiamo, in principio di queste note, riavvicinato al regista cinematografico questa personalità nuova chiamata a dare al libro moderno la sua veste significativa; in quanto il libro d'oggi sia destinato ad essere quasi un film letto, invece che parlato, con molte qualità peculiari sue, che ne facciano con l'ausilio della fotografia una entità culturale viva, cioè una forza che ravvicini modernamente la coltura alla vita.

Sino ad oggi in materia si è tentato invero ben poco: tutti gli sforzi dei ricercatori del nuovo si sono, ci sembra, limitati a dare una diversa posizione della illustrazione fotografica nella pagina del libro: la quale talvolta appare tutta ricoperta dalla immagine, senza margine alcuno: tal'altra, e più spesso, col margine su due soli lati mentre gli altri sono tagliati via di netto. Questa modifica formale ci è sempre sembrata più una ribellione un po' futurista alla classica disposizione della pagina illustrata, che non una innovazione sostanziale e di buon gusto: la grande illustrazione ha bisogno spesso di un margine bianco di contorno che la metta in valore e crei un confronto di luce bianca con le sue massime tonalità luminose, con le sue sfumature delicate; per valorizzare bisogna localizzare, centrare. Lo spostamento della immagine dice solo che si cerca del nuovo, ma non è detto che questo nuovo sia già una realtà realizzata; per questo ci vuole ben altro!

L'interpretazione fotografica del libro deve piuttosto attingere la sua forza nuova dal significato intimo dell'opera fotografica, la quale è anzitutto e soprattutto «vita»; è nel movimento, nell'attimo colto e fissato istantaneamente dalla superficie sensibile, che si rivela la piena efficienza del metodo, nato da un'espressione chimica meravigliosa; la fotografia dà sempre quello che le si chiede; talvolta, anzi, dà molto di più, in quanto rivela all'umana percezione quello che l'occhio non avrebbe visto, se l'obbiettivo non avesse visto! L'immagine fotografica è spesso stupefacente, appunto perché fissa talora situazioni estetiche, cui il cervello umano non avrebbe attribuito importanza estetica alcuna!

Certe stilizzazioni di gesti, certe armonizzazioni di movimenti, non composte ad arte e perciò artificiali, ma prese in un centesimo di secondo dalla verità viva, sono solamente ed essenzialmente fotografiche; il cinematografo ce ne mostra ogni giorno, e su ogni schermo, la emozionante certezza; quei tagli audaci d'immagini, quegli scorci impreveduti, quelle fughe architettoniche viste da nuove e dinamiche situazioni umane, dall'aeroplano, dal fuori bordo, dalla filovia obliquamente risalente, sono concepibili solamente ora, perché l'obbiettivo ce ne ha dato probanti documenti; tali, che per ogni situazione esteriore della meccanica e parossistica vita che oggi viviamo, la fotografia sa darci il «pezzo» più tempista più attuale più intimamente novecento!

Cominciamo, allora, a «vedere» quale dovrà essere l'interpretazione più genuina del libro moderno in fotografia: una scelta documentazione iconografica, che accompagni e materializzi le situazioni più dinamiche; che integrata dai caratteri grafici, perfetti di forma e di stile, chiari, intelligibili, sostenga i periodi, vivifichi i movimenti descritti, armonizzi i confronti; riveli certe fini sensazioni estetiche con immagini palpitanti, vive, nuove, ed imprevedute; spesso non in pagine a parte vedremo volentieri le fotografie: ma come interposte e congiunte al racconto, sì da «leggerle» anch'esse senza levar gli occhi dal testo; una frase interrotta da un'immagine costringe il lettore a vedere ed a seguir la lettura, il «filo» del significato, mentre il pensiero attivamente si svolge; lo scrittore allora è veramente sostenuto dalla illustrazione, che conferisce al libro l'ausilio delle sue infinite risorse.

Una veste accuratissima, una brillantezza assoluta di toni, di colori, caratteri ben scelti ed armonizzati, una carta lucida che tanto bene si accompagna alla vivacità e trasparenza dell'immagine, una rilegatura pratica maneggevole non facilmente guastabile (le spirali d'acciaio vanno in certi casi benissimo e sono una vera conquista sui vecchi mezzi di cucitura): ecco libro di domani.

Certo, non tutta la fotografia è arte, come non lo è tutta la pittura; non basta un obiettivo per creare una buona fotografia, come non basta una matita per creare disegno: e qui cade acconcio ricordare la nostra premessa che il creatore del libro fotografico moderno ha bisogno di appoggiarsi ad una base finanziaria adeguata, in modo da non esser costretto a fare le cose con risparmio. Molte convinzioni sbagliate hanno da essere, a questo proposito, riformate nel pubblico: la fotografia è costosa; esige larghezza di mezzi, perché necessita di ampia selezione. Il lavoro fotografico artistico si basa sopra l'opera personale concepita e colta con maestria e l'artista, talvolta nella sua incontentabilità, deve fare, disfare e tornare a fare. Più il fotogramma è riuscito e più è la risultante di una minuziosa scelta di posa di taglio di stampa di superficie d'intonazione: talché la prova finita costa all'artista, oltre ad un lavoro lungo e tecnicamente complesso, anche molto ma molto spreco di materiale.

Questo il pubblico non sa, perché non vede e non conosce il mestiere. Ed è questa misconoscenza, che toglie spesso all'artista ogni apprezzamento dell'opera compiuta, gli vieta di lavorare con serenità e fiducia ed impedisce al metodo fotografico, da noi, di farsi nelle pubblicazioni di «qualità» quella strada che i suoi enormi progressi e le sue grandi prerogative sarebbero pronti a dare.

Il libro moderno in fotografia attende ancora in Italia il suo grande editore, il quale ha da essere per modernità di vedute, larghezza di mezzi, perfezione dei suoi impianti tecnici, buon gusto nella scelta e varietà dei caratteri tipografici, all'altezza dei tempi: ed è certo che il pubblico solo potrà, col suo sempre crescente interessamento, anticiparne i giorni e le opere.

Se una piccola parte delle somme che vengono diuturnamente spese nel cinematografo fosse devoluta all'acquisto di libri, editori e fotografi ne avrebbero certamente abbastanza, per dar vita veste forma colore e soprattutto valore, alla creazione novissima del bel libro italiano.

ENRICO PRAMPOLINI (*Prampolini 1936)

Conquiste e strategie della camera oscura, in "Natura", n. 3, marzo 1936, s.p.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo:

[Stephen] Storm, *Mortificazione*

[László] Moholy-Nagy, *Riposo*

[Bruno] Munari, *Confessione astrale*

[Stephen] Storm, *Composizione*

Xanti Schawinsky, *La macchina da scrivere*

Bettina Weymar, *Fotogramma a luce solare*

L'antitesi fra arte e fotografia è un luogo comune superato dagli attuali orientamenti presi da questo nuovo strumento di educazione ottica.

I misteri della camera oscura si vanno svelando in virtù delle esperienze tecniche e della sensibilità fotografica tese a creare un differente mondo poetico dell'immagine riprodotta. Dai tempi del vecchio Nadar, battezzato il Teofilo Gauthier del *collodio*, il quale per primo verso la fine dell'Ottocento, interpretò una serie di ritratti delle celebrità di allora, con intenzioni d'arte, ad oggi, preparati come siamo a fissare gli aspetti dell'invisibile, a trasfigurare l'elemento più banale e concreto della realtà in immagine poetica e astratta.

La nascita della fotografia come creazione artistica è tutta recente. Non dobbiamo confondere e considerare come arte fotografica quella perpetrata dai soliti professionisti o dilettanti in uso nei principali centri dei due continenti.

Il giuoco della luce intorno ad una testa o il taglio di buon gusto di un paesaggio non sono titoli sufficienti per credersi maestri dell'obbiettivo. Ad onore del vero i nuovi aspetti e le nuove correnti della fotografia contemporanea, intesa come arte, non sono dovuti ad un processo di evoluzione (tecnica od artistica), ma piuttosto di rivoluzione. Questa rivoluzione nella tecnica e nell'arte della fotografia ha origini culturali e artistiche, non di mestiere. È tutta una nuova generazione di pittori, scultori e studenti dell'avanguardia nello spirito e nelle arti, che in nome di una sensibilità e di una psicologia del mondo visibile del tutto rinnovata, hanno messo il loro intelletto a servizio dell'apparecchio fotografico. Come nel cinema, così nella fotografia, sono state le ultime tendenze dell'arte plastica (futurismo, cubismo, surrealismo e astrattismo) che hanno ispirato i giovani permeati da quelle ideologie artistiche, a trovare le nuove leggi estetiche e tecniche dell'arte fotografica. L'astrazione lirica della realtà trasfigurata, l'apparizione metafisica degli oggetti e delle cose nei loro aspetti incidentali o accidentali, la simultaneità e compenetrazione degli elementi figurativi, le prospettive aeree; tutte infine queste nuove esperienze plastiche hanno condotto alla formazione di una specie di contrappunto dell'immagine riprodotta con mezzi meccanici.

Man Ray, pittore dadaista prima, cineasta e fotografo surrealista poi, si può considerare come uno dei creatori dell'arte fotografica nuova. A lui si deve la rivelazione delle prime suggestive visioni fotografiche al di là di ogni convenzionalismo. Il clima letterario ed artistico da lui vissuto in quegli anni di appassionanti ricerche, lo hanno situato in una posizione di privilegio per una più profonda e intensa penetrazione psicologica della vita, delle cose, da permettergli tutte le indagini tecniche, tutte le strategie dell'obbiettivo.

Mentre le magiche interpretazioni dell'obbiettivo iconoclasta di Man Ray correvano su le principali riviste di avanguardia, dei più importanti centri intellettuali d'Europa e d'America, appassionando le nuove generazioni d'ogni Paese, si inauguravano già le prime mostre d'arte fotografica astratta a Berlino e a Parigi. Alle mostre collettive seguirono quelle personali.

Anche in Italia i futuristi presentarono in una mostra organizzata a Roma dall'artigianato (1932) alcuni saggi di simultaneità fotografica.

Così, si andò formando una falange di giovani studiosi degli sviluppi espressivi dell'arte fotografica. Il Bauhaus di Dessau con alla testa l'ungherese Moholy-Nagy, e il Walter Pethershaus, fecero scuola ai giovani accorsi da ogni parte.

Le interpretazioni sociali delle grandi metropoli di Germaine Krull, la fotocronaca dalle ardite prospettive e dagli scorci inattesi di Kertesz, le allucinazioni metafisiche di Hans [B]jellmer, i saggi pubblicitari di Florence Henry, Ellen Rose[n]berg e Greta Stern, le inversioni surrealiste di Pietro Brassaj, le nature morte estatiche dell'italo-americano Orazio Coppola, e del goriziano Venio Pilon che tanto successo riscuote a Parigi, costituiscono una concreta documentazione delle realizzazioni raggiunte nell'arte fotografica del tempo presente. A questi audaci esteti e cultori della fotografia rinnovata si è affiancato un giovane, un ragazzo sedicenne, Stefano Storm, un'autentica rivelazione per la fototecnica contemporanea.

Stefano Storm, olandese vissuto a Firenze, ha temprato la propria sensibilità e i propri palpiti infantili al ritmo aggraziato delle armonie spaziali e architettoniche fiorentine. Egli è come un giovane esploratore che ama avventurarsi nelle più impervie vie, senza conoscere ostacoli. La sua infantile, ma appassionata sensibilità, lo fa maestro della tecnica con tutti gli agguati, i sotterfugi, le incognite e le risorse che la camera oscura presenta. Questo ragazzo non conosce solamente le vibrazioni più intime della natura estetica, con la luce che le dà vita, ma la misura e la durata delle esigenze dell'obbiettivo. Così nei suoi saggi fotografici pieni di fantasia e profondo mistero non sappiamo fin dove la creazione di queste apparizioni fotografiche siano un miracolo della natura o dell'immaginazione introspettiva della sua arte fotografica.

Vorremmo ricordare anche le esperienze nel campo fotografico di un nostro artista, Munari, che attraverso ombre impensate sa dare forme ai sogni più bizzarri.

La scienza ottica, con il suo fatale progredire, che sa quali miracoli offrirà ancora agli attuali e futuri maestri dell'obbiettivo. Attendiamo ansiosi di assistere a questi nuovi spettacoli dell'arte fotografica di domani.

MARIO BELLAVISTA (*Bellavista 1936)

Reazione alle vecchie idee, in "Il Corriere fotografico", n. 4, aprile 1936, pp. 93-94.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo: nessuna

▪ Se l'Arte è la esteriorizzata espressione delle sensazioni dell'animo umano, essa, nel significato generico, rispecchia lo spirito della convivenza sociale ed in senso storico riflette la spirituale dinamica delle generazioni, donde è lecito asserire che le realizzazioni artistiche variano in modo notevole da una generazione all'altra e tanto più da un'epoca storica all'altra sebbene nella vita odierna sussistano controsensi e stonature per quanto riguarda la tecnica delle forme esteriori.

Costruire, a cagion d'esempio, un villino munito di torrioni e merlature alla foggia antica, significa esprimere una sensibilità artistica che più non appartiene al nostro tempo; non si realizza, cioè, un sentimento trasverso un estetismo in carattere col mutato spirito dei tempi, ma si attingono dal passato il sentimento ispiratore e la forma realizzatrice.

È indubitato che, cessata la necessità di presidiare le abitazioni con sentinelle e archibugieri, è caduta la funzione del torrione e della merlatura insieme col criterio e col senso che miravano a conferire espressioni di bellezza esteriore al concetto interiore di forza insito nella visione di un fortilizio.

Del pari, costruire ancora palazzi in stile cosiddetto neo-classico con tegole e abbaini significa copiare dal passato talune concezioni non più in rapporto con la vita che si vive oggidì. Invero i bisogni della nostra casa si orientano verso lo spazio e la luce all'aperto; aspirazione cotesta, che si armonizza con l'idea della terrazza e quindi con l'idea del tetto terrazzato, a cui finalmente sottostanno ambienti ariosi e non più anguste soffitte.

L'Arte in quanto esprima con fedeltà i sentimenti umani ed aderisca allo spirito di ogni generazione, intonandosi quindi a quello di ogni epoca storica, deve oggi interpretare i sentimenti e le aspirazioni dell'odierno stadio di mirabile civiltà del quale siamo, come uomini e come cittadini, un prodotto naturale e spontaneo dal punto di vista psicologico; *non giù dunque i sentimenti e le aspirazioni degli stadi sorpassati*. Il che significa come a noi incomba di liberarci dal vecchio fardello del tradizionalismo "assoluto" per andare con animo aperto verso la nuova vita che ci muove incontro segnandoci nuove mete in armonia ai nuovi bisogni dell'ordine spirituale. E sta di fatto che dalla guerra mondiale in poi, e per effetto del nostro mutato regime di vita, l'Arte ha subito un profondo rinnovamento che è tutto in corso di sviluppo. Sui campi delle tre grandi battaglie decisive di quella guerra, cioè del Piave, della Marna e dei Laghi Masuri, si decisero le sorti di un'epoca. Si chiuse cioè un periodo di artificioso convenzionalismo per lasciare passo ad un'atmosfera di spregiudicata freschezza e sincerità che può chiamarsi del '900 e che va permeando di sé il nostro cammino sui sentieri dello spirito e non soltanto sulle vie del benessere materiale.

Ecco perché i tempi dell'800 ci appaiono già remoti; perché cioè al regno delle vaporeiere a 40 km. all'ora, delle serenate notturne e dei romantici ballabili lehariani, è succeduto il dominio dell'elettricità, della radio, dell'aeroplano, della fotografia, della televisione, della cinematografia stereoscopica.

Di siffatto rivolgimento si ha un riverbero fedele nell'Arte nuova, la cosiddetta Arte del '900, ossia l'Arte dei nostri giorni, l'Arte della nostra vita, l'Arte spogliata dei fronzoli inutili, delle decorazioni caduche e superficiali, soprattutto delle insincerità convenzionali.

Questa giovane Arte avanza a grandi passi col suo alito innovatore in tutti i campi: dalla scultura alla pittura all'architettura alla musica alle lettere alla fotografia; il suo stile ha per caratteristica di contenuto la sincerità nella prevalente *sintesi* di forma, con la conseguenziale

riduzione del particolarismo analitico al minimo indispensabile per rendere l'idea voluta. Stile che ha dato il bando alle incorniciature ed alle allegorie aventi scopi laudatori, affiancatori o esaltatori del motivo artistico; stile sostanziato di semplicità e perciò più consentaneo al clima, agli usi, ai costumi, alle passioni ed ai gusti del nostro tempo. La forma architettonica è più razionale, alimentata da linee diritte, sobrie, severe all'esterno e contrassegnata da una maggiore utilizzazione di ambienti all'interno; la forma sculturale è del pari rinnovata a sempre meglio significare l'idea artistica attraverso il senso della massa. In fotografia, lo stesso radicale cambiamento.

▪ Il moderno fotografo-artista sa che Arte vuol dire “espressione sincera dei sentimenti umani” e perciò si tiene lontano dai soggetti antiquati che formano la delizia dei fotografi da Daguerre fino a qualche anno addietro come, per esemplificare, “il pastore che conduce le pecore al pascolo”; o la “barchetta sul mare coll'effetto di controluce”; o “il vecchio pescatore che cuce le reti”; o “il nonno e bambino” effigiati insieme col titolo: “Alba e Tramonto”; o “la contadina che dà il becchime ai polli nel cortile della fattoria”; o “il bimbo che compone il lavoretto di scuola sul tavolino vicino alla finestra”; o “la mamma che dà la cucchiata di pappa al pupetto seduto sul sediolino alto”; o “la nonna che legge attentamente il libro cogli occhiali sul naso”; o “la vecchia contadina che fa la calza sul limitare della fattoria”.

Soggetti, questi, che non commuovono più, né più piacciono perché hanno colpito fino alle lacrime i nostri antenati fotografi. Ci rifiutiamo di sottostare ancora all'emozione obbligatoria!

Il vecchiume si è svuotato di originalità e sincerità, è divenuto convenzionale. Basta, quindi, cari amici fotografi col tradizionalismo oggettivo e soggettivo inteso in senso assoluto. Bisogna cercare il nuovo ed il *vicino* al nostro temperamento, alla nostra vita, al nostro spirito. Bisogna, sì, ispirarsi alle tradizioni ma per creare feconde forme nuove, non per rimanerne soggetti al punto da rifare “meccanicamente” le stesse realizzazioni di concetti e di veste del passato. Occorre innestare alle essenziali tradizioni artistiche i freschi e giovanili rinnovamenti: soltanto così si potrà contribuire alla costante giovinezza dell'Arte fotografica; la quale non può né deve essere concepita che come la perenne giovinezza dell'espressione del pensiero.

Oggi occorre, anche in fotografia, che ci si esprima “dinamicamente” anziché col patriarcale staticismo del tempo che fu. Occorre cioè che si rientri nella vita nuova e nelle sue caratteristiche salienti anche col mezzo di espressione artistica che è l'obbiettivo.

I nuovi mezzi nelle nuove situazioni di vita debbono fatalmente dar luogo a nuove ispirazioni e nuova tecnica alle nuove vibrazioni del mutato spirito nostro.

La commozione di una partenza si può esprimere non più soltanto con la dama piangente affacciata al finestrino del vagone di un treno (fermo). Ma anche col saluto alla mano ad un aeroplano librantesi nell'aria!

GUIDO PELLEGRINI (*Pellegrini 1936)

Di giorno in giorno, in "Bollettino del Circolo Fotografico Milanese", n. 5, maggio 1936, pp. 5-6.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo: nessuna

Ci fu domandato di recente un motto, che desse modernamente il senso operante della fotografia; fra molti pensati, scegliemmo questo: «Fotografare: vivere di più!»

Noi fotografi, infatti, con quel senso di ricerca estetica, che diventa nell'appassionato un secondo istinto del «vedere», viviamo con intensità maggiore degli altri ogni nostra sensazione visiva: scuopriamo in ogni atteggiamento delle cose un segreto significato espressivo, per il quale la loro entità si moltiplica a dismisura: ogni combinazione di ombre e di luci noi traduciamo in forma grafica con gli occhi del pensiero! È, dunque, certo e pacifico che la fotografia, solo per questa sua suggestiva facoltà di ricerca e di ultra visibilità, amplifica la sensazione del vivere, estendendola profondamente.

Ma oggi un'altra facoltà essa aggiunge alle sue molte, così modesta com'è ed a portata di mano di ogni persona di buon gusto (cheché ne dicano coloro che parlano difficile, per darsi importanza): quella di avere un'aderenza sbalorditiva alla vita moderna!

Vedete, ad esempio, questa tendenza modernissima alla stilizzazione dei gesti di massa: gesti sportivi, gesti di folla, gesti di militi inquadrati, protesi nel saluto o nel grido; un movimento che è una miriade di movimenti, un'attesa muta di migliaia, che assume stabilità statuaria.

Il cinematografo ci dà ogni giorno visioni incomparabili di questa stilizzazione portentosa: è un godimento degli occhi e dello spirito, che solo l'immagine fotografica può dare. Tutti abbiamo visto, in questi meravigliosi mesi di guerra italiana, i documenti dell'Istituto «Luce» ripresi in Etiopia; e tutti noi fotografi, protesi, ahimè, fatalmente, gli occhi dal buio sedile della sala di proiezione, abbiamo sentito il rimpianto vivo di non esser là, a cogliere col «nostro» apparecchio l'intensa vita di conquista dei nostri eroi. Ricordiamo l'epico gesto di mille braccia di lavoratori, sul finire della giornata di fatica, mentre la strada romana si va snodando per monti e per valli; e mille badili elevati incontro al tramonto infuocato.

Il gesto molteplice appena appena aveva avuto nella vita la sua realizzazione: e già l'operatore spediva lontano il suo documento, perché entro pochi giorni enormi folle ne godessero la palpitante visione. E se ad un certo momento il fotografo aveva avuto la possibilità di cogliere la scena in posizione esteticamente favorevole, l'opera giornalistica diventava subito «quadro»: l'obbiettivo secondava mirabilmente la prontissima visione estetica dell'operatore. Quale altro mezzo grafico più di questo, aderente artisticamente alla vita?

Tanto merito oggi il pubblico riconosce alla fotografia: gli artisti stessi, i cultori delle maggiori arti figurative, in passato così diffidenti sistematicamente verso di noi, oggi non solo riconoscono alla fotografia qualità elette e prerogative originali; ma la chiamano vicino a loro, ne fanno un'alleata ed un'amica, ne ospitano i suoi più degni cultori nei loro cenacoli. E d'ieri la costituzione di una sezione di eletti fotografi presso il Circolo degli Artisti di Torino e noi salutiamo il nuovo confratello con entusiasmo cordiale: c'è tutto un programma d'intesa e di lavoro in questa intelligente alleanza.

Perché è appunto dalla cooperazione leale e fattiva fra enti che tendono ad analoghi fini di elevazione intellettuale, che scaturirà certissimamente domani il rinnovamento dell'arte.

LEO LONGANESI (*Longanesi 1936)

Sorprendere la realtà, in "Cinema", n. 7, ottobre 1936, pp. 257-260.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo:

[Autore non identificato], *Il generale cinese Ho Chu Kuo cinematografato sul fronte di battaglia da due operatori americani*

[Leo] Longanesi, *Aspetti di Roma* (6 fotografie)

IL PRINCIPALE SEGRETO di molti documentari è di mostrare non la realtà, così come passa casualmente davanti a un obiettivo, ma il coglierne quei particolari che diventano d'eccezione perché insoliti. Siffatte pellicole hanno, senza alcun dubbio, un fascino e divertono come ogni novità, ma il vero documentario, a parer mio, è tutt'altra cosa, o meglio è proprio il contrario.

Intendo dire che il sorprendere non gli aspetti strani ma quelli comuni della vita di ogni giorno è il vero e difficile compito del documentario. E dico sorprendere giacché si tratta proprio di una vera sorpresa, di un improvviso cogliere in fallo situazioni che, trasportate sullo schermo, rivelano gli infiniti segreti della nostra società. La fatica non consiste tutta nel passeggiare con la 'macchina da presa' o puntarne l'obiettivo or qua or là, a seconda del caso, come sono soliti fare gli operatori dei giornali di attualità allorché ritraggono le fasi di un avvenimento; il vero documentario è un film, e, come ogni film, ha un punto di partenza, un criterio di costruzione, una morale; è un componimento insomma. Sorprendere la realtà, ripeto, è cosa assai più difficile di quel che non si creda, e ancor più difficile è il coordinarla secondo un criterio prestabilito.

[...]

Ebbene, se io fossi un operatore girerei per strada con la macchina da presa e coglierei scene di questo genere, stenografando i dialoghi su un taccuino. Per farne che? Per allestire un documentario sulla vita degli anonimi.

[...]

Ma non avrei cercato di scoprire di più di quel che tutti potevano vedere: non avrei intrapreso la ricerca dei loro caratteri né tessuto la trama di una immaginaria vicenda; quel che con la macchina avrei colto di sfuggita, mi sarebbe bastato per aprire il mio documentario. Poi, non avrei incontrato eccessive difficoltà per scoprire cento altri aspetti della vita quotidiana di questi anonimi personaggi che vivono senza sospetto in tutte le vie e in tutti i caffè. E a poco a poco avrei cercato così di mostrare, attraverso qualche centinaio di metri di pellicola, la felicità fisica, la felicità senza scrupoli, la felicità insomma di chi si affida al moto dell'esistenza e si lascia trasportare senza eccessive esigenze.

Ma è proprio necessario, a questo mondo, mostrare la verità?

MARZIANO BERNARDI (*Bernardi 1936)

La fotografia e il libro, in Vittorio Zumaglino / Marziano Bernardi, *Cento istantanee*, Milano, Hoepli, 1936, pp. 3-6.

Tipologia di contributo: introduzione a volume

Vittorio Zumaglino, autore delle immagini che ora si andranno sfogliando, conclude la nota introduttiva che qui segue definendo «eminentemente visivo» il tempo in cui viviamo. È un bene? È un male? Se si pensa che dal Duecento al Cinquecento la sensibilità artistica popolare trovò, specie in Italia, il suo soddisfacimento soprattutto in manifestazioni figurative del pensiero e del sentimento, chè l'espressione architettonica, scultorea, pittorica sovrasta in quei secoli d'oro in modo schiacciante — almeno come quantità e facoltà di divulgazione attraverso le moltitudini — quella musicale e persino quella poetica; se si riflette che la gloria della civiltà italiana in quell'epoca veramente eroica, anche come modello alla civiltà degli altri popoli europei, è essenzialmente affidata alle arti plastiche, cioè a quelle cui si perviene col senso visivo; se si pon mente infine che la più grande ed universale forza dello spirito, l'idea religiosa, si valse più che di ogni altro mezzo per esaltare la divinità, narrare i miracoli, celebrar vite di santi ed episodi evangelici, insomma, per circondare di bellezza il culto, della pittura e della scultura, onde nacquero gli infiniti capolavori che sono ancor oggi esempi e termini di giudizio nell'operare artistico, si verrebbe a propendere per la prima ipotesi e a dedurre che un'epoca nella quale il linguaggio figurativo avesse il sopravvento non dovrebb'essere per nulla un'epoca di decadenza spirituale. Vero è che definendo «visivo» il tempo nostro non si accenna tanto ad un'attitudine quanto ad un più generico modo d'essere della vita contemporanea, tutt'altro che propensa alla contemplazione e quindi al godimento intimo delle espressioni figurative: vita che per i suoi caratteri stessi di rapidità, di impazienza, di movimento e di mutamento è più atta ad accogliere la sintesi che può offrirci un'immagine sia pure superficiale, che ad indugiare su un'analisi che richiede più tempo e maggior fatica di comprensione. La fortuna immensa presso le masse del cinematografo, ed anche del peggior cinematografo, deriva appunto in gran parte da questo.

Comunque, quanto afferma lo Zumaglino è verità incontestabile. Mentre il cinematografo dilaga in tutto il mondo ed i giornali illustrati con procedimenti fotomeccanici si moltiplicano ogni giorno, lo stesso quotidiano politico (in attesa che la radio si abbinì alla televisione), specie ora ch'è favorito dalla teletrasmissione, non può più fare a meno delle immagini, diciamo meglio delle fotografie. Una sensibilità nuova, cui hanno ormai obbedito tutti gli editori di giornali, chiede di «vedere» oltre che «leggere», anche con il sacrificio, quando lo spazio è limitato, dello scritto. Nè in ciò il pubblico ha torto, perché una buona fotografia tempestivamente pubblicata può spesso riuscire più efficace di una descrizione e persino sostituire la notizia «scritta». Una rapida occhiata, e l'avvenimento, si tratti di un episodio di guerra o di un terremoto, di un disastro aviatorio o di una bonifica, di un'adunata o di un convegno politico, di una competizione sportiva o di una festa popolare, è capito, assimilato, giudicato in un attimo. Quale scrittore, sia pur Tacito redivivo, può gareggiare con una simile economia di tempo?

Ma il bisogno di «vedere», cioè di documentarsi per mezzo degli occhi su quei fatti, cose, persone che prima ci erano (nel senso etimologico) «descritti», dilaga anche dal giornale al libro. Non solo non si concepisce più un libro scientifico che non sia abbondantemente corredato da fotografie; non solo lo stesso romanzo si presenta in nuova veste editoriale illustrata fotograficamente (e quando si tratti di capolavori letterari che abbiano ispirato soggetti cinematografici vediamo addirittura riportati fra le pagine i fotogrammi già proiettati sullo schermo); ma con fortuna sempre crescente escono volumi composti quasi

esclusivamente di fotografie nei quali il testo è abolito o ridotto al minimo: libri da «vedere» più che da «leggere».

Siffatte imprese editoriali già proposte con successo dall'editoria tedesca, americana, inglese ed ora seguite anche in Italia, aprono al libro nuove e vastissime prospettive. Crediamo utile riportare da una rivista tecnica e specializzata quale *Il Risorgimento Grafico* alcune assennate recenti osservazioni che vogliono dimostrare come l'ausilio della fotografia possa fare del libro d'oggi una entità culturale viva, una forza che ravvicini modernamente la cultura alla vita: «L'arte fotografica, come quella che per le sue prerogative di istantaneità, di tempismo, di ricerca instancabile delle nuove espressioni della realtà viva, si dimostra la più aderente alla vita d'oggi, è destinata immancabilmente ad essere la collaboratrice più preziosa del libro moderno; basta rilevare quanta efficacia, quanta varietà, quanta emotività d'impressioni dinamiche essa sappia già conferire alla propaganda turistica e sportiva che si palesa ogni giorno attraverso alla produzione di fotomosaici, ritraenti le più disparate e libere forme di attività umana». «Certe stilizzazioni di gesti, certe armonizzazioni di movimenti, non composte ad arte e perciò artificiose, ma prese in un centesimo di secondo dalla verità viva, sono solamente ed essenzialmente fotografiche; il cinematografo ce ne mostra ogni giorno, e su ogni schermo, la emozionante certezza; quei tagli audaci d'immagini, quegli scorci impreveduti, quelle fughe architettoniche viste da nuove e dinamiche situazioni umane, dall'aeroplano, dal fuoribordo, dalla filovia obliquamente risalente, sono concepibili solamente ora, perché l'obiettivo ce ne ha dato probanti documenti».

Ma altri diversi e vastissimi campi si aprono al libro foto-illustrato, diciamo meglio al libro di fotografie commentate. E noi pensiamo soprattutto al libro didattico, scolastico, impostato ancor oggi su criteri tipograficamente ed illustrativamente arretrati.

Insomma, le possibilità del libro foto-illustrato sono, come ognuno vede, infinite, appunto perché la fotografia può cogliere, con agio e rapidità eccezionali, tutti gli aspetti esteriori della vita, e suggerire talvolta qualche significato intimo di essa. Ma per far ciò occorre che la fotografia divenga sempre più agile, spregiudicata, estrosa. Essa segue i gusti del tempo con velocità ed attualità prodigiose, sì che di anno in anno può fornirci una documentazione preziosa della vita contemporanea. Dopo un solo lustro un volume di fotografie potrà apparire straordinariamente invecchiato; ma ci sarà ugualmente utilissimo appunto per controllare su dati obiettivi e precisi come agivamo, come pensavamo, come vivevamo cinque anni innanzi.

Anche a ciò si è pensato mettendo insieme le cento istantanee di questo volume, il quale volutamente conserva un carattere antologico. Spirito vigile, attento, curioso — da vero giornalista qual è — anche dei minimi aspetti della vita, sensibile alle più moderne tendenze della fotografia ma nello stesso tempo alieno dal condannare il passato soltanto perché è passato, Vittorio Zumaglino dimostra in queste sue immagini come il «motivo» interessante possa essere trovato comunque e dovunque, anche là dove l'osservatore frettoloso non scorge nulla di notevole. In questo libro, nè con le immagini nè coi commenti, non si è voluto dare un «codice» della fotografia artistica e nemmeno proporre dei problemi di estetica. Di quelli che ci sembrano gli indirizzi più attuali della fotografia chi sfoglierà il volume troverà accenni sia nelle illustrazioni sia nel testo; ed implicitamente appariranno chiari gli sviluppi di cui è suscettibile il libro fotografico.

GUIDO PELLEGRINI (*Pellegrini 1937a)

Le impressioni di una giuria, in "Note fotografiche Agfa", n. 7, gennaio 1937, pp. 147-149.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo: nessuna

Non è facile né frequente che i membri di una giuria siano pacificamente concordi nel loro giudizio: diremo, anzi, che nella nostra lunga esperienza di giudici questa eventualità l'abbiamo veduta avverarsi ben di rado. Di solito, età e condizioni abituali di vita, di lavoro e conseguentemente di ambiente, sono già sufficienti a stabilire tendenze spesso spiccatamente divergenti, che formano altrettanti elementi di discussione. Non diciamo che questo sia un male: anzi, di solito, le opposte tendenze, se coscienziosamente conducono a idee professate con onestà e sostenute col rispetto degli argomenti altrui, possono portare a verdetti basati sulla giustizia; ma l'accordo spontaneo sugli elementi complessi che debbono formare la base dell'esame conduce ad una così chiara e pacata serenità di giudizio, che tutta l'opera del giudice ne risulta singolarmente facilitata e valorizzata. È uno stato psicologico, questo, straordinariamente favorevole ad eque e ponderate deliberazioni.

Il concorso Motta-Agfa 1936, cui qui intendiamo di riferirci, ha trovato i componenti la giuria (l'arch. Pagano-Pogatschnig, il pittore Villani, Alfredo Ornano e lo scrivente) in tale inconsueto stato di grazia: si trattava di eliminare gradualmente e scientemente oltre duemila fotografie, disparatissime per esecuzione tecnica, taglio, significato, valore artistico; per giungere, senza ritorni e senza pentimenti, alla designazione di poche decine di opere da premiare in graduatoria. La cosa non era semplice: si deve, pertanto, allo spirito concorde che animava i giudici, se essi pervennero al termine della lunga fatica con la convinzione di avere emesso il buon verdetto.

Il quale non fu, peraltro, anche se il più importante, il solo risultato notevole del concorso Motta-Agfa: l'esame di tante fotografie pervenute da ogni parte d'Italia costituiva un assortito panorama illustrativo ed informativo della massa dei fotografi nazionali; documentava in modo tangibile il grado di cultura tecnica ed artistica, le tendenze, la sensibilità, il modo di concepire e di «vedere» le cose attraverso l'obiettivo, di moltissima gente, che a quest'arte interpretativa della vita moderna dà tempo ed opere; era una statistica nuova ed attraente, che si offriva nelle sue deduzioni interessanti, all'apprezzamento della Commissione; essa non si è fatta sfuggire una così propizia ventura ed oggi qui, a mio mezzo, ne riferisce i risultati, che offre alla meditazione di quanti, editori, pubblicisti, artisti «fotografi» o non, hanno attinenza comunque con l'immagine stampata.

Una prima certezza che apparve lampante dalla disamina fu che il dilettante italiano in genere ha fatto passi giganteschi in fatto di fotografia: il suo modo di vedere la natura e soprattutto la vita si intona perfettamente al panorama che lo circonda; nelle sue fotografie c'è sempre o quasi sempre quel senso dinamico, che oggi caratterizza non solo i nostri atti ed i nostri movimenti, ma lo stesso nostro pensiero; il modo di concepire una istantanea di genere, un momento turistico o sportivo, un ritratto all'aperto, ha sempre una funzione, diremo così, cinematografica; forse è il cinematografo stesso, con le sue stupefacenti realizzazioni; o forse è il senso stesso della nostra vita, impostata sulla insaziabile volontà di moto, che ci hanno dato questa speciale attitudine visiva: certo e che la fotografia moderna, attraverso la profonda modificazione della sua essenza, che è andata affermandosi universalmente, ha ritrovato se stessa.

Chi ci conosce sa che noi non concepiamo il ritratto moderno se non in funzione di questo dinamismo, che ha ormai pervaso ogni manifestazione dell'umano viver civile; ma anche la fotografia di paesaggio ha risentito in pieno di questa radicale trasformazione nel modo di

vedere e di sentire del fotografo moderno: sicché i punti di vista, una volta così accademicamente radicati ad un'armonica e talvolta monotona scenografia distributiva di linee e di masse, hanno conseguito una evoluzione che ha rivoluzionato la prospettiva; che ha cambiato talmente la significazione espressiva delle cose, da renderle infinitamente più vive, più dinamiche, perché più rappresentative dell'epoca in cui viviamo; esse sono come veramente le guardiamo coi nostri occhi ogni giorno; e le sentiamo più nostre, così.

Si capisce con questo che il volto dei nostri monumenti, delle nostre plaghe marine e montane, delle nostre contrade provinciali, delle nostre arterie metropolitane, è tutto fotograficamente da rifare: poiché luce e movimento li plasmano ogni giorno nuovi per ognuno di noi; essi si offrono, dunque, alla presa del fotografo con aspetti veramente nostri, perché «vissuti» da ognuno di noi nel modo più attuale di vederli e di amarli.

Compito affascinante, dunque, per il fotografo italiano d'oggi, per l'editore all'altezza dei tempi, quello di rifare fotograficamente l'Italia. E ciò non solo (e questa è un'altra idea nata dall'esame di tanta mole di lavori), e ciò non solo in quanto riguarda il paesaggio, i monumenti, l'architettura delle nostre città e dei nostri paesi, ma anche per quelli che sono i costumi, le abitudini, le tradizioni, il modo di essere, di lavorare e di divertirsi; di vivere, insomma, del nostro popolo.

Vedete come sarebbe attraente e ricercato dal pubblico degli amatori il volume che studiasse artisticamente, in cento fotografie, il costume regionale italiano; e come interessanti e nuove pubblicazioni fotografiche potrebbero moltiplicarsi su mille argomenti diversi: maternità, ad esempio, con tutta la poesia affascinante ed altamente rappresentativa che il tema comporta; feste tradizionali, con una scenografia varia e tipica dei luoghi e delle persone; sports caratteristici; ed il saluto, ad esempio, il modo di salutare col gesto della mano, così mutevole attraverso regioni, e più attraverso Stati, genti, leggi, tradizioni; e le acconciature femminili; e il modo tutto regionale di portar l'acqua dalla fontana; o di tuffare il remo nell'onda; e via e via, tutta una iconografia rivelatrice, che si offrirebbe, con l'attrattiva dell'immagine artistica, alla curiosità, all'interessamento, alla cultura delle persone di buon gusto.

Abbiamo già detto altra volta come vediamo il libro fotografico moderno: per prima cosa, che contenga delle fotografie belle e «nuove»; nuove nel senso che esprimano qualche cosa di «non fotograficamente detto»; e lo dicano così bene... che non ci sia proprio bisogno di lunghe chiacchierate, per dimostrare quello che vogliono dimostrare: ciò è lapalissiano; perché se per spiegarlo devesi scriverci su molto a commento, tanto vale far solo il commento, che è ben più facile, e... lasciare la fotografia a chi la sa fare.

Se il libro moderno ha da farsi a base di fotografia, è naturale che la fotografia debba parlare, in massima, da sé.

Questa battuta fu proprio la conclusione della lunga disamina su l'avvenire del libro moderno in fotografia; ed è anche, per conseguenza, la conclusione dell'articolo.

BRUNO MUNARI (*Munari 1937)

Che cosa sono i fotogrammi e come si fanno, in “La Lettura”, n. 4, aprile 1937, pp. 352-355.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo:

Signora Figini [Gege Bottinelli], *Ombre di oggetti*, fotogramma

Munari, *Due insetti su di un pezzo di mica*, fotogramma

Ricas, «*Alla pesca di immagini*», fotogramma

Munari, *Insetto e fili d'erba*, fotogramma

Ricas, *Fotogramma per annuncio matrimoniale*

Signora Figini [Gege Bottinelli], *Composizione*, fotogramma

Dilma, *Doppia ombra di un giocattolo*, fotogramma

Autore non identificato, *Tipica ombra di un bicchiere d'acqua, luce a 45 gradi*

Il fotogramma è un derivato, diciamo così, artistico della radiografia. Ha lo stesso nome quel rettangolino di pellicola cinematografica che passa alla velocità di 16 fotogrammi al minuto secondo davanti alla macchina da proiezione; ma non ha poi nulla in comune col primo. Questo non è altro che l'impressione sulla carta sensibile dell'ombra di determinati oggetti appositamente ricercati tra quelli più o meno trasparenti, in modo da creare una impronta personale che resterà fissata in modo negativo sulla carta.

Il fotogramma è un nuovo mezzo artistico da porre accanto alla xilografia, alla puntasecca, al monotipo ecc. ma più vicino alla sensibilità moderna perché pieno di imprevisto. Quando si fanno i fotogrammi, si vede il mondo per trasparenza: tutto quello che passa sottomano si guarda contro luce, una piuma, una foglia, un bicchiere, un altro bicchiere pieno d'acqua, fette di limone o di altri frutti, garza, fili. Esauriti questi oggetti, la cosa si complica: schiuma di sapone, insetti, frantumi di vetro, mica, giocattoli, sabbia, gocce d'acqua; e sempre più difficile: riflessi di specchi, impasti di diverse densità e materie su lastre di vetro, lenti, spessori, doppie e triple luci, ecc.

Per fare i fotogrammi occorre tutto il materiale inerente alla fotografia e cioè acidi, bacinelle, carta, ma nessun obiettivo o macchina fotografica. Si possono fare di sera al buio. Il procedimento è questo: siamo nella camera oscura (oppure in una camera qualsiasi, preferibilmente con pareti chiare); accendiamo la luce bianca e prepariamo su di una lastra di vetro quello che vogliamo fotogrammare. Ecco: forbici, occhiali, cominciamo con degli oggetti riconoscibili, una spilla, un rocchetto di filo e due orecchini; disponiamo tutto in un certo ordine e poi spegniamo la luce bianca ed accendiamo quella rossa. Ora possiamo tirar fuori la carta sensibile che infiliamo sotto alla lastra di vetro sulla quale sono gli oggetti. Pronti. Accendiamo per alcuni secondi la luce bianca: tac, uno, due, tac; ecco fatto. Tiriamo fuori la carta, la passiamo nello sviluppo e nel fissaggio e dopo un poco accendiamo la luce bianca, alla quale vedremo l'impronta degli oggetti come nella prima figura.

GUIDO PELLEGRINI (*Pellegrini 1937b)

La fotografia d'oggi, in "Cinema", n. 22, maggio 1937, pp. 417-418.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo:

Fosco Maraini, *Passeggiata sui poggi*

Douglas, *Esotica*

LA FOTOGRAFIA, sorprendente prodotto dei nostri tempi, merita veramente di essere rivelata al gran pubblico nelle sue multiformi applicazioni, da un portavoce a grande risonanza come 'Cinema': basterebbe dire, per tacer d'altro, ch'essa ha generato il cinematografo, cioè il fenomeno più travolgente di masse che registrino i nostri tempi! Ma la fotografia non è solamente cinematografo (come del resto il cinematografo non è solamente fotografia). Noi vogliamo qui mostrare che cosa è e di che cosa è capace la fotografia quando il suo fine ultimo è di restare fotografia: compito questo che fino ad oggi è stato affidato alle riviste specializzate, che hanno necessariamente un pubblico limitato di lettori.

È nella ricerca del vero più 'vero', della realtà più riposta, perché meno percettibile e più rapida, che si può dare un aiuto utile al fotografo che voglia essere all'altezza del suo mestiere: l'oggetto non è facile da conquistare; i suoi 'tempi' più belli e più significativi sfuggono dall'umana riflessione; la logica dell'umano cervello tradisce la realtà delle cose, perché attribuisce loro soggettivamente un senso che esula dalla loro plastica significazione. L'obbiettivo, invece, ha una sua indiscussa superiorità: non sa, non pensa, ma vede solo nudamente *quello che è*.

Ed ecco perché una foto moderna è così spesso un documento inatteso cui il caso talvolta gioca anche, sì, dei brutti tiri; ma tal'altra conferisce il più smagliante successo; fatto di tecnica in continua evoluzione, di percezione immediata, di spiritualità raffinata; soprattutto di buon gusto.

Presentando i risultati più eletti e più degni di questa grande attività ricca di avvenire, rivelando i segreti di una tecnica che spesso si appoggia, più che sulla scienza, su imponderabili fattori di sensibilità e di manualità pratica; dando notizia di quanto si cerca, di studia, si ottiene, si stampa, si espone in Italia ed all'estero in fatto di fotografia, noi intendiamo dimostrare a tutte le persone capaci di sensibilità estetica i mezzi ed i modi di questa fonte di emozioni plastiche, così caratteristica del nostro tempo; in cui la instabile e libera vita di ogni umano dal viaggiatore al poeta, dal giornalista al cartografo, dal soldato al pioniere, ha bisogno di documentarsi, vedendo e ricordando, sull'enorme e vario spettacolo della natura in eterno divenire.

[Segue commento alle fotografie a corredo]

ANTONIO BOGGERI (*Boggeri 1937)

La fotografia nella pubblicità, in “La Pubblicità d’Italia”, nn. 5-6, novembre-dicembre 1937, pp. 16-25.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo:

Studio Boggeri, *Pieghevole Nestlè* (tav. fuori testo)

Studio Boggeri, *Copertina di opuscolo per la Montecatini* (tav. fuori testo)

Studio Boggeri, *Due pagine di opuscolo per «Tutor»*

L. Moholy-Nagy / Herbert Matter, *Le creazioni astratte* (tav. fuori testo)

Studio Boggeri, *Copertina di pieghevole per Olivetti* (tav. fuori testo)

Studio Boggeri, *Una pagina di opuscolo per “Tutor”* (tav. fuori testo)

Studio Boggeri, *Copertina di depliant per Sestriere*

Studio Boggeri, *Cartellino per Richard Ginori* (tav. fuori testo)

Fussli-Herdeg, *Pagina di opuscolo St. Moritz* (tav. fuori testo)

Fussli-Herdeg, *Pagina di opuscolo St. Moritz*

Ufficio Propaganda Olivetti, *Annuncio da giornale Olivetti*

Ha fatto il giro degli studii, qualche anno fa, una storiella piena di significato: quella del cliente che pretendeva pagare la metà un bozzetto presentatogli da un pittore, perché questi vi aveva incollato un paio di gambe fotografiche invece di disegnarle.

Il cliente strillava d’essere stato giocato, si sentiva defraudato, era capace, diveca, lui pure di simili spiritosità, etc.

Storia vecchia. Oggi, anche da noi, l’introduzione e l’uso della fotografia nella pubblicità è cosa pacifica e, come si dice, di moda. Ma non crediamo che si sia molto persuasi che, per l’artista, si tratti di qualcosa d’altro di una comoda sostituzione del disegno. Le spiegazioni che si danno su questa maniera o tecnica, sono quanto mai sempliciste ed ingenuie. Si dice, fra l’altro, che oggi non vi sono più pittori capaci di disegnare; che si vuol far presto e così di seguito.

Sarebbe facile dimostrare che i pittori non hanno affatto rinunciato al disegno e che, salvo eccezioni, i maggiori esponenti della foto-pubblicità non sono dei pittori nel senso che comunemente si dà a questa parola.

È vero che gli artisti della pubblicità sono venuti sempre dalla pittura, ma alla fotopubblicità si dedicano artisti di altro carattere, gusto e preparazione.

Ciò spiegherebbe i mediocri risultati di taluni pittori alla prova del fotomontaggio e della fototipografia moderna.

Invece chi ha raffinate le facoltà costruttive, pure, della composizione: l’architetto, ad esempio, possiede in potenza i mezzi per esprimersi ed applicare la fotografia con intendimento creativo.

Ciò non è assoluto, dogmatico; significa solamente che il contenuto delle due maniere, pubblicità pittorica e pubblicità fotografica, è diverso.

Nella prima si scorge subito un’intenzione ed un soggetto; nella seconda un’estetica formale ed espressionistica dipendente e riflessa dal tema.

Chiarito questo punto fondamentale, scoperti i caratteri loro sostanzialmente opposti, appaiono chiare le ragioni del sussistere di entrambe le maniere, ognuna viva e valida.

L’argomento, ricondotto alle sue origini, è proprio dell’arte pura. E la pubblicità vogliamo considerarla, infatti, una palestra di esercitazione e di collaudo di particolari modi, sempre i più audaci, dell’arte pura.

Nel caso della fotografia, sono state le creazioni astratte dei tedeschi Moholy-Nagy, Ernst, Burchartz, Mesens, dell'americano Man Ray apparse sino dal 1925, a tentarla al punto d'appropriarsene d'autorità le formule.

Si è visto attraverso gli eccessi, compiacimenti, manierismi, apparsi anche da noi, fino a che punto è lecito applicare queste formule con pretesa di «fare della pubblicità».

Ma essi hanno servito a trovare la via giusta semplificandosi a poco a poco.

È indispensabile infatti che sul terreno pratico siano riscontrabili quella leggibilità e chiarezza senza di cui si mancherebbe allo scopo.

I fotomontaggi dei precursori sopra ricordati non sono della fotografia applicata nel senso di rapporto letterario di un soggetto determinato o di uno scopo propagandistico. Essi portano interamente in sé stessi il loro senso creatore. La loro suggestione ed efficacia non è paragonabile a quella, apparentemente più immediata, dalla sola fotografia abbinata ad un nome da imporre.

Tuttavia vi sono fotografie pubblicitarie che possiedono una potenza plastica e drammatica sorprendenti. La loro eloquenza supera ogni commento. L'aggiunta di un nome di una frase ne fanno degli strumenti di propaganda di primo ordine.

In America, è risaputo, la loro introduzione sistematica su larga scala, soprattutto nel genere «avvisi», ha dato un carattere nazionale a quella propaganda ed i risultati hanno toccati i vertici del successo.

Ciò è del verismo, del naturalismo schietto, senza ombra di intenzioni riflesse, e si direbbe non bastare alla sensibilità latina se si considera la scarsa introduzione del metodo in Europa.

È fuori dubbio che un avviso di questa specie, realizzato con i nostri mezzi e paragonato ad uno di dieci anni fa, sembri meno caratterizzato e più debole.

Ragioni complesse e contingenti ne spiegano la mediocre riuscita; prima fra tutte la deficienza di un materiale fotografico nazionale, eseguito su «tipi» nostri, e perciò capace di agire sulle nostre masse con altrettanta potenza e suggestione.

Inoltre crediamo intravedere un'altra ragione più delicata e di ordine psicologico nella neutralizzazione della personalità artistica, propria del genere in parola.

Assistiamo in questo periodo ai meravigliosi progressi della fotografia a colori.

I perfezionamenti più raffinati, che, a gara, accendono di fervore appassionato gli inventori dei diversi procedimenti per raggiungere il vero al cento per cento (documenti assolutamente neutri della tecnica) non riescono ancora a toccarci. Ma scorgiamo nel caldo interesse degli artisti, chini su di essi, quell'attitudine propizia alle conquiste dello spirito.

Liberata dalla rigidità della tecnica, padroneggiata come uno stupendo mezzo costruttivo, anche la fotografia a colori ci darà un giorno sensazioni nuove, genuine, attraverso il misterioso medium della creazione artistica.

La pubblicità sarà la prima a giovarsene.

GUIDO PELLEGRINI (*Pellegrini 1938)

Per una mostra internazionale di fotografia a Venezia, in "Cinema", n. 55, ottobre 1938, pp. 231-232.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo: Pellegrini, senza titolo

RITENIAMO che non vi sia terreno più propizio delle ospitali pagine di *Cinema* per formulare una proposta che non solo da oggi ci sta a cuore: quella di organizzare ogni anno a Venezia, accanto alla Mostra cinematografica ed a complemento di questa, una Esposizione Internazionale di Fotografia.

Delle ragioni che militano in favore, prima, di una manifestazione che sia praticamente a contatto col grande pubblico; e poi, della opportunità di realizzare proprio a Venezia, diremo partitamente qui di seguito: fidando nel promettente interessamento col quale il Ministero della Cultura Popolare da tempo incoraggia ogni iniziativa intesa a promuovere la fotografia italiana e nello entusiasmo davvero fattivo, con cui il Comitato ordinatore tende a valorizzare sempre più egregiamente la Mostra veneziana. Si è detto più volte, argutamente, che la fotografia non ha storia: invano, infatti, noi la cercheremo nei polverosi musei, perché essa, fortunatamente non ha capolavori da difendere e tantomeno da tramandare.

Nata or sono cent'anni da una formula chimica geniale, essa ha fatto la sua scuola al servizio delle esigenze giornaliera del mondo. Iniziando la sua combattuta carriera artistica quale documento delle sembianze dei nostri bisnonni, essa si prodigò di poi in ogni campo dello scibile, ramificò nelle masse attraverso l'affinamento continuo dei suoi mezzi chimici, ottici, meccanici; e diede, infine, di sé tanti probanti risultati, da ottenere il riconoscimento pieno ed unanime del suo valore.

Trovandosi d'un tratto, anni fa, ad una svolta della sua breve vita, tra il rivolgimento totale di tutti i valori umani, non ultimi gli estetici, essa si trovò molto cambiata; evoluta, si dice oggi.

Se noi ricerchiamo le ragioni di questa evoluzione, che ha portato al successo incontrastato della fotografia, ci accorgiamo ben presto ch'esse si compendiano essenzialmente nelle due seguenti:

Prima – La fotografia è divenuta la espressione grafica più aderente, nei suoi sorprendenti documenti, ai modi tipici della nostra vita di oggi: vita all'aperto, basata su di una meccanizzazione in grande stile, che tende a soddisfare in ogni campo al maggior numero di esigenze delle masse e che sconvolge sovente ogni punto di vista tradizionale. Le più inattese immagini fotografiche documentano, infatti, con puntualità mirabile, queste nuovissime situazioni umane, dallo stadio olimpionico all'aeroplano, al fuoribordo, al transatlantico, all'automobile: certe stilizzazioni di gesti, certe armonizzazioni di movimenti, non composte ad arte e perciò artificiose ma prese in un attimo della verità viva, sono solo ed essenzialmente fotografiche; ed è proprio il cinematografo che ce ne mostra su ogni schermo la emozionante certezza; quei tagli audaci d'immagine, quegli scorci impreveduti, quelle fughe architettoniche colte da impreveduti ed imprevedibili punti di vista, sono concepibili solamente ora, perché l'obbiettivo ce li documenta ogni giorno.

Seconda – L'obbiettivo fotografico è duttile e fulmineo; non solo serve cento volte l'operatore in un'ora; Non solo gli rende in infinite immagini quello che ha visto; ma gli rivela spesso con evidenza plastica anche quello che egli non avrebbe visto senza l'occhio acuto della camera oscura.

A queste prerogative peculiari, che da sole avrebbero provocato il popolarizzarsi della fotografia quale mezzo efficace di propaganda artistica, turistica, scientifica, pubblicitaria, si

aggiunse, poi, l'applicazione più enorme del metodo fotografico, che in pochi anni di vita abbia conquistato il mondo: il fenomeno «cinema».

È il cinema, infatti, questo figliol prodigo della fotografia documentaria ed artistica, che con le sue grandi realizzazioni ha valorizzato al massimo l'immagine fotografica: i due valori di espressione, integrandosi, si sono affinati a vicenda; e questa ha dato a quello la perfezione tecnica del metodo, la maestria delle luci, la trasparenza delle ombre; e quello ha dato a questa l'efficacia dei tagli di immagine colti sul vero in movimento, l'evidenza dei primi piani, la struttura dei corpi e degli elementi fissata sulla gelatina sensibile nelle più straordinarie situazioni dinamiche.

Alla realizzazione ed alla valorizzazione dell'immagine fotografica intesa come manifestazione a sé stante, attraverso ad una tecnica esercitata e ad una facoltà squisita di percezione del mondo esteriore, si dedicano operatori di ogni parte del mondo; il movimento artistico che ne deriva è notevolissimo ovunque ed il contributo di ogni nazione porta quasi sempre impressi ben chiaramente nelle opere i caratteri e le tendenze del popolo, non solo, ma spesso anche lo stile dei vari autori. Tutti i popoli civili hanno la loro parola da dire sulla carta sensibile.

Le relazioni e gli scambi che da un tale movimento artistico prendono lo spunto costituiscono un elemento internazionale di amichevole solidarietà artistica, che non deve essere trascurato. Nei molti anni di pratica fotografica che contiamo al nostro attivo, noi abbiamo stabilito e consolidato amicizie vicine e lontane; abbiamo creato vincoli di stima reciproca con valentissimi e chiari cultori di fotografia artistica; possiamo dire che la rete di tali nostri conoscenze comprende ogni paese civile: le nostre opere fotografiche vanno spesso fino agli antipodi; girano nazioni intiere, trasmesse dall'uno all'altro centro; e ritornano talvolta dopo un intero anno di lontananza, con impressa sul dorso la documentazione policroma del loro lungo viaggio.

Ad ogni sosta esse hanno incontrato degli amici, dei nostri amici lontani, che le hanno ricevute e trattate con tutti gli onori: saremmo ben lieti di fare altrettanto con le loro opere a Venezia: sarebbe con vero entusiasmo che inviteremmo i nostri colleghi sparsi per il mondo a cooperare alla riuscita del nostro progetto.

Per documentare gli egregi risultati raggiunti dalla fotografia ad opera dei campioni, si organizzano ogni anno dovunque molte Mostre internazionali: e, nelle grandi città di oltralpe e d'oltremare, numerose correnti di pubblico trascorrono dinanzi alle immagini, in cui artisticamente è riflessa la vita moderna.

Anche da noi, sebbene effettuate molto saltuariamente, non sono mancate fino ad oggi queste manifestazioni di alta fotografia internazionale; ma esse sono rimaste sempre un po' circoscritte e limitate alla cerchia dei dilettanti fotografi; non hanno mai sfociato nel grande pubblico, perché non si è saputo, secondo noi, trovare il «clima» adatto per dar loro la desiderabile e meritata risonanza.

Nei grandi centri, infatti, dove la vita è complessa e turbinosa, iniziative del genere non possono raccogliere limitato favore: troppe manifestazioni di ogni genere attraggono e dividono l'attenzione del pubblico; il quale, del resto, non opportunamente edotto della utilità e dell'importanza di un'esposizione di fotografia, trova senza fatica, su ogni rivista, di che appagare la sua sufficiente e distratta curiosità in materia fotografica.

A Venezia, invece, e solo a Venezia, un grande pubblico internazionale è presente ogni estate. Ed ecco perché noi riteniamo che Venezia, la città più fotogenica del mondo, sia designata più di ogni altra città nostra ad ospitare una esposizione internazionale d'arte fotografica: perché il suo grande pubblico intellettuale ed internazionale è nelle migliori condizioni per apprezzare una mostra come la nostra; e, soprattutto, perché i rapporti ed i riferimenti fra arte fotografica ed arte cinematografica, come abbiamo già esposto, sono talmente connessi e interdipendenti, che la nostra nuova si innesterebbe a quella esistente, con un apporto d'interesse artistico altamente significativo.

Disposta in sede conveniente, sia nel nuovo grande Palazzo del Cinema, sia nelle sale luminose e lussuose del novissimo Casino Municipale; scelta a presentare opportunamente i «pezzi» più degni dei grandi fotografi d'ogni paese, l'esposizione fotografica diverrebbe ben presto, ne siamo convinti, un eccellente complemento delle nostre già in atto.

GIUSEPPE PAGANO (*Pagano 1938)

Un cacciatore d'immagini, in "Cinema", n. 60, dicembre 1938, pp. 401-403.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo:

Fotografie senza titolo (due)

G. Pagano, *Rapporti di volumi e di ombre in una casa rurale a Ischia*

G. Pagano, *Gruppi di trulli nei dintorni di Fasano in Puglia*

G. Pagano, *Case di Procida*

G. Pagano, *La strada verso la chiesa a Gandino nel bergamasco*

UNA VOLTA io non sapevo di essere un discreto fotografo. La mania era ancora latente. Preferivo affidare le immagini delle cose alla mia memoria visiva, o alla notazione di un disegno. Alla fotografia ho dovuto dedicarmi quasi per forza, quando ho iniziato lo studio della casa rurale italiana.

Per raccogliere rapidamente molto materiale documentario su questo argomento, ho scartato subito ogni sistema di illustrazione a disegno perché troppo lento, soggettivo e non scientifico. Ho scelto perciò la fotografia, per una ragione di necessità superiore. Difatti soltanto con questo mezzo sarei riuscito a documentare in modo inequivocabile le bellezze dell'Italia rurale e a dimostrare le varie fasi di evoluzione dell'abitazione umana. Ma non mi sentivo ancora così sicuro della tecnica fotografica da buttarmi personalmente allo sbaraglio. Pur essendo di natura molto ottimista, e già in possesso di un apparecchio da presa a passo ridotto e di una «rolleiflex» inappuntabile, ero fiducioso negli specialisti. Con l'egida della Triennale di Milano, mi rivolsi così a tutti i regi soprintendenti d'Italia pregandoli di fotografare, spese pagate, i cascinali e le case rurali e i villaggi più interessanti della loro regione. Le risposte che allora mi pervennero, scoraggianti, assurde, inverosimili, mi convinsero che dovevo assolutamente fare tutto da me. La collaborazione di qualche rarissimo amico bene intenzionato mi poteva servire ben poco, quando persino la Soprintendenza della Toscana mi rispondeva che «in quelle campagne non c'era niente di interessante da fotografare». A questo coro di pessimisti che vedeva e vede l'Italia soltanto attraverso le schede delle soprintendenze o le negative di Alinari io devo la mia totale conversione alla fotografia e i miei vagabondaggi per tutta l'Italia in caccia di immagini.

Vi sono dei cacciatori di fagiani, di anitre o di camosci, che per la loro discutibile passione venatoria, farebbero qualsiasi sacrificio e giurano persino di divertirsi a vedere morire un'allodola. Io mi diverto invece a scorazzare l'Italia per scovare nuovi documenti fotografici e cinematografici da aggiungere al mio archivio; per scoprire nuovi aspetti di una città, di una regione, di una campagna, di un paesaggio, di una opera d'arte. Ho costruito così, a poco a poco, un mio vocabolario di immagini che parlano dell'Italia a modo mio e per me.

Nuvole o piante, cascine o ruderi, vecchie colonne sgretolate o animate scene di cantiere, nitide immagini nei rugosi primi piani di un vecchio portale romanico o ampi orizzonti di vallate solitarie, il ritratto di un albero presuntuoso o la difficile caccia di un riflesso in controluce, un gioco di archi e di terrazzi a Procida o lo scorcio di una sensuale scultura a Palermo, il gesto di un mietitore in Romagna o le trasparenze di una onda ad Alassio, la melanconia di un tramonto a Murano o il ridicolo grugno di un leone di pietra a Ferrara, la retorica di una brutta scultura patriottica o la fiabesca realtà dei trulli di Fasano; tutto ciò può essere argomento fotografico ed assumere il valore di uno stile. Stile fatto di rapporti di chiaroscuro, di cadenze prestabilite, di assoluta dedizione alla irrealità della fotografia, e soprattutto tecnica di una nuova notazione pittorica: nitida, acuta, inesorabilmente obbiettiva e pur tanto poetica nella sua meccanica sincerità. Io mi sono accostato, così, ad un modo nuovo di vedere.

A poco a poco, quasi portato dalla generosa onestà della fotografia, mi sono avvicinato a una Italia non ancora scoperta. Una Italia lontana dalla retorica e dall'esibizione, una Italia che è fatta di orizzonti rurali ed eroici, di strani contrasti, di rivelazioni piene di moderne risonanze, di povertà coraggiose, di dignitosi ritegni. Una Italia di poche parole, fatta di paesaggi ricchi d'inesauribile fantasia plastica: l'Italia provinciale e rude, che dà lievito al mio temperamento moderno assai più delle accademie e dei compromessi delle grandi città. Da un paesaggio invernale della risaia lombarda ai mandorli in fiore tra i trulli di Martina Franca, dai ruderi di Agrigento a una canale di Chioggia, da uno scorcio di Sabaudia ai rabeschi del Duomo di Orvieto, dalle balze di Volterra ai sassi del Gargano o del Carso, da un palazzo di Pienza alle aperte solitudini della Lucania, da Matera trogloditica a Tarquinia segnata da un destino di guerra, da Procida mediterranea a Pergine montanara, tutta l'Italia minore e quella rurale è ancora a mia disposizione: magnifico pretesto per nuove indagini fotografiche. E da parecchio tempo, mentre i gazzettieri di città mi imbottiscono la testa sproloquiando sulle tradizioni italiane, cerco di fermare queste mie sensazioni e di raccogliere appunti per aggiungere qualcosa di più vero e di più vivo al freddo archivio delle stereotipate immagini scolastiche. L'Italia non è tutta nei musei, per fortuna, né le tradizioni si nutrono delle parole dei critici reazionari.

Tra lo sbadiglio della fotografia aulica e il pericolo della volgarità da cartolina illustrata, navigo, più o meno cauto, nella mia caccia di impressioni vive. Esente, per naturale salute, da ogni debolezza di falsa archeologia, posso dormire all'ombra delle colonne di Segesta o navigare sul sedile nero di una gondola, senza diminuire, con questo, la mia coscienza di architetto moderno. I mondi evocati diventano stimolo a maggiori ambizioni ed il soggetto fotografico si risolve, per me, soltanto nella realtà fotografica che è non soltanto descrittiva, come una poesia non è costituita soltanto dal significato letterale dei vocaboli. Con questa educazione fatta a mie spese mi sono avvicinato, a poco a poco, al «bello fotografico», come a una cosa ben distinta da ogni altra annotazione figurativa. Arte? Tecnica? I greci non conoscevano questa distinzione di idee tra tecnica e arte: usavano lo stesso vocabolo per ambedue. Ed io stesso non so dire se le due cose si possano distinguere, in fotografia come in pittura o in architettura.

Io so soltanto che questa caccia di immagini mi entusiasma e che mi procurerà forse un giorno il pane quotidiano, come illustratore fotografico, quando Interlandi e Pensabene, Ojetti e Della Porta avranno partita vinta contro l'architettura moderna e soffocheranno le arti ufficiali italiane nel sudario delle care memorie e nella naftalina delle false tradizioni.

GUIDO PELLEGRINI (*Pellegrini 1939a)

Urgono fotografi, in “Bollettino del Circolo Fotografico Milanese”, n. 3, maggio-giugno 1939, pp. 5-7.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo: nessuna

Si è detto più volte come divenga ogni giorno più urgente la necessità che i nostri fotografi adeguino l'attività loro alle esigenze sempre più pressanti della stampa italiana.

La vita moderna, così «motorizzata» in ogni sua parte, va trasformando rapidamente le masse dei lettori; i quali oggi si volgono all'immagine come al mezzo più rapido ed efficace d'informazione giornalistica.

Pubblicazioni d'ogni genere vanno moltiplicandosi di giorno in giorno, per la viva, insistente richiesta del pubblico: sicchè gli editori, come di continuo ci è dato di constatare personalmente, chiedono con insistenza, talvolta, diremmo con sgomento, fotografie e fotografie, che documentino l'attualità della Nazione, la «vita intima» della città e delle località italiane.

La mancanza pressoché assoluta di agenzie fotogiornalistiche nostrane, che possano rispondere in modo adeguato, cioè rapido e completo, alle richieste della stampa, fa sì che questa deve ricorrere ancora forzatamente, e con vero disappunto, al contributo delle agenzie estere, che da tempo adempiono con ogni cura a questo servizio; ne deriva, così, un doppio inconveniente, che solo i nostri fotografi potrebbero riparare, e cioè:

- 1) i giornali e le riviste documentano con l'immagine fotografica eccessivamente l'attualità estera e poco quella nazionale;
- 2) anche in questo campo, che dovrebbe essere squisitamente autarchico, si disperde una non indifferente quantità di valuta e si trascura una magnifica e continua occasione di fare della propaganda di casa nostra.

Se la esigenza nuova deve, com'è ovvio, dar vita al nuovo mestiere, oggi è dunque tempo che i nostri fotografi prestino ogni attenzione al richiamo della realtà: la quale, poi, si presenta veramente ricca di promesse lusinghiere, anzitutto per l'interesse loro. Perché se è vera, come è vera, una legge economica basilare, la insistente domanda autorizza ogni promettente ascesa dell'equo compenso al loro lavoro.

I nostri fotografi sono bravi: lavorano con tecnica esercitata, hanno pronto l'intuito, fine il buon gusto, elevato il senso della proporzione e del taglio d'immagine; ma sono eccessivamente ligi, i nostri fotografi dilettanti, ad una tradizione di idealismo artistico troppo rigida per essere confacente ai tempi nuovi. È vano, infatti, ed improduttivo di prodigare oggi le proprie forze vive nel culto della forma pura, alla ricerca di una bellezza fatta unicamente di linee, di ombre, di luci e di volumi; quando è utile e necessario, invece, ch'essi sentano e si lascino prendere dal significato reale delle cose, degli atti, dei fatti, delle manifestazioni e realizzazioni di casa nostra; siano queste in funzione degli aspetti antichi e nuovi delle nostre città, od espressioni altamente significative del nuovo clima, in cui vive ed opera la Nazione rigenerata. Ci rivolgiamo più specialmente ai fotografi dilettanti, perché è proprio da loro che ci attendiamo di più: il fotografo dilettante fa il suo tifo propiziatore sempre al contatto con la vita all'aperto; la sua passione per l'immagine lo conduce spesso lontano, dinanzi agli spettacoli della natura e della realtà di ogni giorno, ch'egli osserva ed interpreta con la sua esperienza artistica: è, dunque, dal dilettante che può e deve nascere il professionista di domani, preparato a fronteggiare le necessità della propaganda, nate dalle nuove esigenze e dalle conquiste nuove della vita moderna.

Non sarà un gran male se questo cambiamento di indirizzo farà loro disertare qualche esposizione d'arte pura; partecipare ad una esposizione è una bellissima cosa, se intesa come momentaneo punto di sosta, in cui si voglia dimostrare il cammino percorso e chiedere consenso ed incoraggiamento per l'avvenire: ma è vana accademia se il gesto, rinnovato all'infinito, rappresenta solo una sterile dispersione di energie, che potrebbero essere assai meglio impiegate al servizio delle molteplici attività produttive della Nazione.

GUIDO PELLEGRINI (*Pellegrini 1939b)

Ritorno della meraviglia (a proposito dei colori), in “Note fotografiche Agfa”, n. 1, luglio 1939, pp. 3-4.

Tipologia di contributo: articolo di rivista

Fotografie a corredo del testo: Gustavo de Negri (Venezia), *Pesca di «cappe» in laguna*

La fotografia a colori naturali forma oggi l'argomento principe nei convegni del «tifosi»: si discutono le qualità e le prerogative delle pellicole «color» nei vari tipi che offre il mercato; se ne scoprono ogni giorno i rapidi progressi, le rispondenze sempre più evidenti col vero; se ne esaminano le difficoltà pratiche di resa, per superarle vittoriosamente; ed apparecchi, obiettivi, fotometri ed accessori, tutta la paccottiglia di mezzi ottici e meccanici, che forma la dotazione ingombrante ed inevitabile del campione del piccolo formato, come pure tutta la sua attenzione ed i propositi, gli entusiasmi, i martirii e le delizie sue, sono tesi verso il miracolo nuovo del colore!

Tanto interessamento è pienamente giustificato. Se ne ha una riprova altamente dimostrativa dinanzi al pubblico di profani, quando nelle sale di proiezione i superbi risultati raggiunti si presentano agli osservatori in visioni suggestive, palpitanti di realtà: sono esclamazioni di gioia visiva quelle che si odono ad ogni nuova apparizione sullo schermo.

La morbida trasparenza del colorito femminile, la vivacità espressiva dello sguardo, la brillantezza del sorriso, degli ori e delle gemme, la evidenza stereoscopica dell'atteggiamento; e quella pastosità e fusione tra ombre e luci, quella «cucinatura» del colore che abbbiam visto in quadri d'insieme, riproduzioni di danze, bozzetti di vita vissuta, intima, della gioventù e del popolo, nei loro costumi, usanze, manifestazioni più vive di ogni giorno; quale pericolosa e valida concorrenza, davvero, per la scapigliata e scomposta e smarrita pittura moderna!

Non vogliamo oggi sviscerare, anche noi, da tifosi che siamo, le ragioni di tanto entusiasmo, ritornando intimamente, da soli, sulle impressioni suscitateci dalla visione del colore in fotografia; e le troviamo chiare, lampanti, nel ritorno ad un sentimento improvviso, che era sperduto in noi dagli anni dell'infanzia lontana: il ritorno spontaneo della meraviglia.

Ecco il segreto nuovo di tanto successo: noi poveri amanti incompresi ed insoddisfatti di tutte le vibrazioni della luce, condannati ad amarla in una malinconica veste bianco-nera, che ne falsava ogni reale atteggiamento; costretti ad ammirarla in sordina con sugli occhi una lente monocolora che la riduceva ad un disincantata parvenza di lei stessa, oggi ce la vediamo risorgere viva dinanzi a noi, come natura la volle.

È tutto il mondo in immagine che risorge dal vero: risorge la meraviglia, che è il sentimento primordiale, magnifico, gioioso ed impetuoso, che avevamo sperduto nei meandri della vita materiale del secolo; noi attori e spettatori di tutti i miracoli della scienza, noi viaggiatori e superatori dello spazio e del tempo, noi uditori delle vibrazioni misteriose dinanzi allo spettacolo il più semplice ed intuitivo della natura com'è, apparente sullo schermo bianco di una sala di proiezione, ridiventiamo fanciulli, risentiamo in noi impulsivo, gaio, sereno, fascinatore, il senso purissimo della meraviglia!

Ecco la ragione più intima e più vera del successo del colore in fotografia: e un desiderio ci prende, noi fotografi inveterati, di ripercorrere tutta la strada che facemmo novizi, di soffermarci dinanzi ad ogni espressione del vero che ci attrasse e che fissammo in quadri che ci parvero belli, per vendicarci oggi dell'impotenza di allora; e per rifarli «nuovi», vivi e smaglianti, coloriti di tutte le infinite risorse di un caldo vivido raggio di sole.

Parte terza. Catalogo delle immagini

1.1. Avvertenze

Il seguente catalogo è il risultato di una riflessione ragionata sui temi e i linguaggi del modernismo fotografico italiano emersi dallo studio delle fonti primarie, soprattutto periodiche e in alcuni casi provenienti dagli archivi personali degli autori. La selezione, che non segue un ordine cronologico, è organizzata per coppie di fotografie che dialogano per lo più in base a criteri di somiglianza formale e iconografica, secondo un metodo di impaginazione che intende richiamare quello tipicamente in uso nelle pubblicazioni periodiche degli anni in esame. In mancanza di datazioni precise sui negativi o le stampe originali per le fotografie rintracciate sulle riviste, le didascalie forniscono tutte le ricorrenze in cui esse sono state pubblicate in ambito italiano e internazionale. Sebbene la selezione tenti di presentare la varietà di temi e di autori/autrici che si sono confrontati con le soluzioni visive del moderno (con tutte le accezioni che tale termine assume in questa ricerca), essa non può certamente ritenersi esaustiva della pluralità di esperienze e iniziative che caratterizzano la cultura fotografica italiana degli anni Venti e Trenta.

1.2. Indice delle tavole fuori testo

1a. **Achille Bologna**, *Buon mattino*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1923, tav. 22; *L'arte della fotografia alla terza Mostra internazionale delle arti decorative* (Monza, 1927), Milano, Stab. A. Rizzoli & C., 1927, tav. XXV; “Natura”, n. 8, agosto 1928, p. 66, tavola fuori testo (con il titolo: *Una scena di vita rustica nell'interno del castello*); “Note fotografiche Agfa”, n. 10, aprile 1936, immagine di copertina (senza titolo).

1b. **Achille Bologna**, *Interno. Costume di Prigelato*. Riproduzione fotomeccanica in “Photo Illustrations”, n. 14, 1935, tav. 163.

2a. **Alfredo Ornano**, *Ritratto*. Riproduzione fotomeccanica in “Annuario della fotografia artistica”, 1922-23, tav. X.

2b. **Achille Bologna**, *Primo dolore*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1924, tav. XXX.

3. **Carlo Wulz**, *Mia figlia Marion*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1926, tav. XLV; “Il Corriere fotografico”, n. 11, novembre 1926, s.p. (tavola fuori testo).

4a. **Stefano Bricarelli**, *Formiche della neve*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1924, tav. XL; “Natura”, n. 11-12, novembre-dicembre 1928, p. 113.

4b. **Stefano Bricarelli**, *In alto*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1926, tav. VIII; “Photograms of the Year”, 1926, tav. XLIV (con il titolo: *The edge of the cliff*); “Motor Italia”, n. 11, novembre 1927, p. 59 (senza titolo); “Motor Italia”, n. 7-8, luglio-agosto 1933, s.p., tavola fuori testo (con il titolo: *St. Nicolas in Valle d'Aosta*).

5a. **Stefano Bricarelli**, *Segantini*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1925, tav. XIV.

5b. **Carlo Baravalle**, *Al sole*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1929, tav. XIX.

6a-b. **Stefano Bricarelli**, *Una rampa elicoidale alla Fiat* / **Achille Bologna**, *Vasi*. Riproduzioni fotomeccaniche in “Luci ed ombre”, 1929, tavv. VIII e IX, impaginazione originale. Per Bricarelli, anche in: “Motor Italia”, n. 12, dicembre 1927, p. 28; “Motor Italia”, n. 11, novembre 1929, p. 2 (tavola fuori testo); “Il Corriere fotografico”, n. 11, novembre 1929, s.p. (tavola fuori testo). Per Bologna, anche in: Achille Bologna (a cura di), *Come si fotografa oggi*, Milano, Hoepli, 1935, tav. 72 (con il titolo *Ceramiche*).

7a. **Stefano Bricarelli**, *Sulla spiaggia*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1928, tav. VII.

7b. **Achille Bologna**, *Il gigante ferito*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1928, tav. XV.

8a. **Stefano Bricarelli**, *Sosta in riva al lago*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 6, giugno 1927, s.p. (tavola fuori testo).

8b. **Achille Bologna**, *Il Ponte di Rialto a Venezia*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1929, tav. IX; “Il Corriere fotografico”, n. 11, novembre 1929, s.p. (tavola fuori testo); “Photograms of the Year”, 1929, tav. XXXVI (con il titolo: *The Rialto, Venice*); “La Rivista illustrata del Popolo d'Italia”, n. 1, gennaio 1932, s.p. (tavola fuori testo).

9a. **Carlo Baravalle**, *Nel cimitero di Pisa*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1929, tav. XVIII.

9b. **Achille Bologna**, *Gradinata del tempio*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1930, tav. XI; “Il Corriere fotografico”, n. 11, novembre 1930, s.p. (tavola fuori testo); “Natura”, n. 7, luglio 1930, p. 43 (a corredo di: Antonio Boggeri, *Il concorso fotografico di “Natura”*); “Radiocorriere”, n. 3, 17-24 gennaio 1931, s.p. [p. 7].

10a. **Giulio Parisio**, *Maschere*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed ombre”, 1930, tav. XV; “Natura”, n. 7, luglio 1930, p. 48 (a corredo di: Antonio Boggeri, *Il concorso fotografico di “Natura”*).

10b. **Giulio Parisio**, *Maschera*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 3, marzo 1931, s.p. (tavola fuori testo).

11a. **Stefano Bricarelli**, “*Aurora umbrarum victrix*”. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1930, tav. IX; “Il Corriere fotografico”, n. 11, novembre 1930, s.p. (tavola fuori testo); “Motor Italia”, n. 12, dicembre 1930, p. 41; *Terzo “Salon” italiano d’arte fotografica internazionale*, catalogo della mostra (Torino, 1930-1931), Torino, Officine grafiche Sten, 1931, s.p.; “Modern Photography. The Studio Annual”, 1931, tav. 22; “Photographie (Arts et métiers graphiques)”, 1936, tav. 17.

11b. **Stefano Bricarelli**, *Fra il “Rex” e il “Conte di Savoia” a Genova*. Riproduzione fotomeccanica in “Natura”, n. 11-12, novembre-dicembre 1932, p. 88.

12a. **Stefano Bricarelli**, *Vele ad asciugare*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1931, tav. VII; “Il Corriere fotografico”, n. 11, novembre 1931, s.p. (tavola fuori testo).

12b. **Stefano Bricarelli**, *Parigi, Grand Palais 1931*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1932, tav. 17; “Il Corriere fotografico”, n. 11, novembre 1932, s.p. (tavola fuori testo); “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, n. 2, febbraio 1932, p. 84 (tavola fuori testo, con il titolo: *Dettagli decorativi d’un salone d’esposizione meccanica*); “Photo Illustrations”, n. 14, 1935, tav. 151.

13a. **Achille Bologna**, *Spiaggia*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1930, tav. XXXI; “Natura”, n. 7, luglio 1930, p. 44 (con il titolo: *Primo sole*, a corredo di: Antonio Boggeri, *Il concorso fotografico di “Natura”*); “Modern Photography. The Studio Annual”, 1931, tav. 76 (con il titolo: *Impressive by reason of the small scale and isolation of the two figures*); Achille Bologna / Maria Tibaldi Chiesa, *Il sole dipinge*, Milano, Hoepli, 1935, s.p. (con il titolo: *Quel che narra il mare*).

13b. **Guido Pellegrini**, *Sole di montagna*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Progresso fotografico”, 12, dicembre 1932, s.p.

14a. **Marino Cerra**, *Orizzonti*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1931, tav. XXXVIII.

14b. **Marino Cerra**, *Fienatura*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 7, luglio 1933, s.p. (tavola fuori testo).

15a. **Enrico Pedrotti**, *Montaggio di isolatori su di un[a] linea di conduttura elettrica alpina*. Riproduzione fotomeccanica in “Natura”, n. 6, giugno 1930, p. 28.

15b. **Ernesto Fazioli**, *Lavoro*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1930, tav. VI; “Il Corriere fotografico”, n. 11, novembre 1930, s.p. (tavola fuori testo).

16a. **Leopold von Glasersfeld**, *Sul più alto ponte*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1930, tav. VII.

16b. **Achille Bologna**, *La torretta*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1932, tav. 15; “Modern Photography. The Studio Annual”, 1932, p. 74 (con il titolo: *The Turret*); Achille Bologna (a cura di), *Come si fotografa oggi*, Milano, Hoepli, 1935, tav. 11.

17a. **Guglielmo Degli Alberti**, *Silos*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1932, tav. 16.

17b. **Vittorio Zumaglino**, *Sestriere*, 1937. Stampa vintage alla gelatina, 20 × 20 cm ca.. Torino, Fototeca Museo Nazionale del Cinema, Fondo Zumaglino, inv. F47119/001.

18a. **Giuseppe Pagano Pogatschnig**, *Costruzione pubblicitaria per la litoceramica, alla XIX Fiera di Milano*. Riproduzione fotomeccanica in “Casabella”, n. 7, luglio 1938, p. 27 (architettura di Giuseppe Pagano), frontespizio e p. 27.

18b. **Giuseppe Pagano Pogatschnig**, *Rapporti di volumi e di ombre in una casa rurale a Ischia*. Riproduzione fotomeccanica in “Cinema”, n. 60, dicembre 1938, p. 402 (a corredo di: Giuseppe Pagano, *Un cacciatore di immagini*); E. F. Scopinich / A. Steiner / A. Ornano (a cura di), *Fotografia. Prima rassegna della attività fotografica in Italia*, Milano, Gruppo Ed. Domus, 1943, tav. 204 (con il titolo: *Casa a Ischia*).

19a. **Achille Bologna**, *Armonia plastica*. Riproduzione fotomeccanica in “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, n. 4, aprile 1932, s.p. (tavola fuori testo).

19b. **Domenico Riccardo Peretti Griva**, *Come una volta*. Riproduzione fotomeccanica in “Galleria”, n. 3, marzo 1935, tav. 47.

20. **Vincenzo Balocchi**, *Gettoni*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1931, tav. XLV.

21a. **Bruno Stefani**, *Fotografia romantica della locomotiva*. Riproduzione fotomeccanica in “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, n. 3, marzo 1933, p. 87 (tavola fuori testo).

21b. **Bettina Weymar**, *Particolare di macchina*. Riproduzione fotomeccanica in “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, n. 6, giugno 1934, pp. 88 (tavola fuori testo); “Rivista fotografica italiana”, n. 5, maggio 1934, s.p. (tavola fuori testo, senza titolo); “Das Deutsche Lichtbild”, 1934, tav. 66 (con il titolo: *Glycerinkupfertank der Telemotorsteuerung eines Hapagdampfers*).

22a. **Italo Bertoglio**, *Il decennale* [Mostra della Rivoluzione fascista, 1932]. Riproduzione fotomeccanica in “Radiocorriere”, n. 50, dicembre 1932, p. 9; “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, n. 5, maggio 1933, p. 17 (con il titolo: *La guardia alla Mostra della Rivoluzione Fascista*); *Quarto Salon internazionale di fotografia artistica fra dilettanti*, catalogo della mostra (Torino, 1933), Torino, Soc. Ind. Graf. Fedetto e C., 1933, s.p. (con il titolo: *Decennale*); “Galleria”, n. 2, febbraio 1935, p. 9 (tavola fuori testo); Achille Bologna (a cura di), *Come si fotografa oggi*, Milano, Hoepli, 1935, tav. 1 (con il titolo: *Mostra della Rivoluzione fascista*).

22b(sx). **Achille Bologna**, *Palace of the Fascist Revolution Exhibition, Rome* [1932]. Riproduzione fotomeccanica in “Modern Photography. The Studio Annual”, 1933-34, tav. 93.

22b(dx). **Alfredo Ornano**, senza titolo [Mostra della Rivoluzione fascista, 1932]. In “Note fotografiche Agfa”, n. 10, aprile 1934, immagine di copertina.

23. **Achille Bologna**, *Mostra della rivoluzione fascista* [manifesto, 1932]. Riproduzione fotomeccanica in “Corriere fotografico”, n. 9, settembre 1932, p. 481; “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, n. 10, ottobre 1932, p. 7 (tavola fuori testo); “Le vie d’Italia. Rivista del TCI”, n. 11, novembre 1932, p. 807. In “Luci ed ombre”, 1932, tav. 1: *Composizione per il manifesto della Mostra della Rivoluzione Fascista*.

24a. **Bruno Stefani**, *Una nuova fotografia del monumento a San Carlo Borromeo ad Arona*. Riproduzione fotomeccanica in “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, n. 11, novembre 1932, p. 57 (tavola fuori testo).

24b. **Achille Bologna**, *Un milite*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 10, ottobre 1934, s.p. (tavola fuori testo) e immagine di copertina (a corredo di: Italo Mario Angeloni, *Sotto il Segno del Littorio*).

25a. **Bruno Stefani**, *Ave Caesar*. Riproduzione fotomeccanica in “Bollettino del Circolo Fotografico Milanese”, n. 1-2, gennaio-febbraio 1936, immagine di copertina.

25b. **Enrico Pedrotti**, *Balilla*. Riproduzione fotomeccanica in *Mostra nazionale fotografica OND*, catalogo della mostra a cura del Dopolavoro Provinciale Fiorentino (Firenze, 1936), Firenze, Classica, 1936, s.p.

26a. **Stefano Bricarelli**, *Un dettaglio architettonico della Mostra della Rivoluzione Fascista*. Riproduzione fotomeccanica in “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, n. 11, novembre 1932, p. 38 (tavola fuori testo).

26b. **Achille Bologna**, *Mostra della Rivoluzione* [1932]. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 10, ottobre 1934, s.p. (tavola fuori testo, a corredo di: Italo Mario Angeloni, *Sotto il Segno del Littorio*).

27a. **Bruno Stefani**, *Forme e simboli della conquista elettrica*. Riproduzione fotomeccanica in “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, n. 12, dicembre 1933, p. 84 (tavola fuori testo).

27b. **Italo Bertoglio**, *Scala*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1932, tav. 30; “Domus”, n. 6, giugno 1932, p. 362 (tavola fuori testo, a corredo di: Gio Ponti?, *Fotografia*).

28a. **Bruno Stefani**, *Pali d'acciaio degli stabilimenti di Dalmine per le strade d'Italia*. Riproduzione fotomeccanica in "Natura", n. 4, aprile 1933, p. 8 (tavola fuori testo).

28b. **Giuseppe Borghi**, *Fiori meccanici*. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 10, ottobre 1937, p. 78 (tavola fuori testo); "Natura", n. 1, gennaio 1938, p. 55 (tavola fuori testo).

29a. **Ettore Del Buono**, *Culmini*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1933, tav. 8.

29b. **Stefano Bricarelli**, *Un particolare dello scapo fiorifero in pieno sviluppo di due Agavi americane*. Riproduzione fotomeccanica in "Natura", n. 1-2, gennaio-febbraio 1932, s.p. [p. 13]; "Modern Photography. The Studio Annual", 1932, p. 111 (con il titolo: *A study of the giant agaves which are such a feature of the Mediterranean coasts*). Della stessa serie: *Agabi*, in "Photographie (Arts et métiers graphiques)", 1936, tav. 56.

30. **Mario Bellavista**, *Betulla*. Riproduzione fotomeccanica in "Il Corriere fotografico", n. 5, maggio 1934, s.p. (tavola fuori testo).

31a. **Ferruccio Leiss**, *Reti (Rete)*. Riproduzione fotomeccanica in "Il Corriere fotografico", n. 5, maggio 1933, s.p. (tavola fuori testo); "Fotografia", n. 5, febbraio 1933, p. 5; *Quarto Salon internazionale di fotografia artistica fra dilettanti*, catalogo della mostra (Torino, 1933), Torino, Soc. Ind. Graf. Fedetto e C., 1933, s.p.; Achille Bologna (a cura di), *Come si fotografa oggi*, Milano, Hoepli, 1935, tav. 50.

31b. **Enrico Giovannelli**, *Vento*. Riproduzione fotomeccanica in "Galleria", n. 7, luglio 1934, tav. 123; "Luci ed Ombre", 1934, tav. 31; "Note fotografiche Agfa", n. 11, maggio 1935, p. 325.

32a. **Italo Bertoglio**, *Emblemi della patria*. Riproduzione fotomeccanica in "Il Corriere fotografico", n. 10, ottobre 1934, s.p. (tavola fuori testo, a corredo di: Italo Mario Angeloni, *Sotto il Segno del Littorio*).

32b. **Bruno Stefani**, senza titolo [Opera Nazionale Balilla]. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 11, novembre 1935, s.p.

33a-b. **Vincenzo Balocchi**, *Piazza della Signoria a Firenze* / **Bruno Stefani**, *Architettura aerea alla Fiera di Milano*. Riproduzioni fotomeccaniche in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 5, maggio 1933, pp. 86-87, impaginazione originale. Per Balocchi, anche in: "Modern Photography. The Studio Annual, 1933-34, tav. 67 (con il titolo: *Florence*).

34a. **Martino Brondi**, *Venezia*. Riproduzione fotomeccanica in "Rivista fotografica italiana", n. 12, dicembre 1934, s.p. (tavola fuori testo).

34b. **Stefano Bricarelli**, *Impalcature in Piazza della Signoria a Firenze*. Riproduzione fotomeccanica in "Sapere", n. 41, 15 settembre 1936, immagine di copertina.

35. **Giuseppe Pagano Pogatschnig**, *Giorno di festa a Milano*. Riproduzione fotomeccanica in "Casabella", n. 12, dicembre 1936, p. 33.

36a. **Bettina Weymar**, *Alla mostra aeronautica italiana (particolare della facciata)*. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 7, luglio 1934, s.p. (tavola fuori testo).

36b. **Stefano Bricarelli**, *...Sotto il sole felice, i pinnacoli delle colonne, le statue e le croci dei campanili, tutte queste cose rilucono con un pieno e sicuro splendore....* Riproduzione fotomeccanica in "Motor Italia", n. 12, dicembre 1934, p. 55.

37a. **Stefano Bricarelli**, senza titolo. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 10, ottobre 1938, s.p. (tavola fuori testo).

37b. **Vittorio Zumaglino**, senza titolo, 1937 ca. Stampa vintage alla gelatina, 30 × 24 cm ca. Torino, Fototeca Museo Nazionale del Cinema, Fondo Vittorio Zumaglino, inv. F47115/009.

- 38a. **Bruno Stefani**, *Sant'Ambrogio di Milano*. Riproduzione fotomeccanica in “La Rivista illustrata del popolo d'Italia”, n. 4, aprile 1933, p. 50 (tavola fuori testo).
- 38b. **Bruno Stefani**, senza titolo, 1938. Stampa vintage alla gelatina, 30 × 40 cm ca. Università di Parma, CSAC, Fondo Stefani, inv. C086003S.
- 39a. **Pier Luigi Erizzo**, *Costruire fascisticamente*. Riproduzione fotomeccanica in “Annuario Nazionale Italiano di Fotografia Artistica U.S.I.A.F”, 1938-39, tav. 62.
- 39b. **Pier Luigi Erizzo**, *Profili autarchici*. Riproduzione fotomeccanica in “Annuario Nazionale Italiano di Fotografia Artistica U.S.I.A.F”, 1938-39, tav. 95.
- 40a. **Enrico Pedrotti**, *Il monumento a Cesare Battisti a Trento (particolare)*. Riproduzione fotomeccanica in “La Rivista illustrata del Popolo d'Italia”, n. 5, maggio 1935, p. 30. Della stessa serie: *Colonne*, in “Galleria”, n. 9, settembre 1937, tav. 171.
- 40b. **Guido Piamonte**, *Piazza del palio, Siena*. Riproduzione fotomeccanica in “Galleria”, n. 11, novembre 1936, tav. 205.
- 41a. **Enrico Peressutti**, *Visione di San Gemignano*. Riproduzione fotomeccanica in “La Rivista illustrata del Popolo d'Italia”, n. 8, agosto 1932, s.p. (tavola fuori testo).
- 41b. **Lucio Ridenti**, *Transatlantico in cantiere*. Riproduzione fotomeccanica in “La Rivista illustrata del Popolo d'Italia”, n. 2, febbraio 1936, p. 73 (tavola fuori testo).
- 42a. **Nicolò Gucciardini**, *New York - Ponte di Brooklyn (Dal ponte di Brooklyn)*. Riproduzione fotomeccanica in *Mostra nazionale fotografica OND*, catalogo della mostra a cura del Dopolavoro Provinciale Fiorentino (Firenze, 1936), Firenze, Classica, 1936, s.p.; “Il Corriere fotografico”, n. 2, febbraio 1938, s.p. (tavola fuori testo); “Annuario Nazionale Italiano di Fotografia Artistica U.S.I.A.F”, 1938-39, tav. 85.
- 42b. **Cesare Giulio**, *Palestra bianca*. Riproduzione fotomeccanica in “Galleria”, n. 1, gennaio 1938, tav. 20; *Quinto Salone internazionale di fotografia artistica fra dilettanti*, catalogo della mostra (Torino, 1937), Torino, Ajani & Canale, 1937, s.p. (con il titolo: *Palestra*); Josef Gottschammel (a cura di), *Idee und Form (Jahrbuch)*, Wien, Die Galerie, 1938, tav. 51 (con il titolo: *Der weisse sportplatz*).
- 43a. **Bruno Stefani**, *Attraverso gli spazi*. Riproduzione fotomeccanica in “Natura”, n. 1, gennaio 1934, p. 20 (tavola fuori testo).
- 43b. **Bruno Stefani**, *Rotaie*. Riproduzione fotomeccanica in “La Rivista illustrata del Popolo d'Italia”, n. 5, maggio 1936, p. 76 (tavola fuori testo).
- 44a. **Bettina Weymar**, *Piazza del Duomo di Milano*. Riproduzione fotomeccanica in “Galleria”, n. 4, aprile 1934, tav. 64.
- 44b. **Andrea Buranelli**, *Il sagrato*. Riproduzione fotomeccanica in “Photo Illustrations”, n. 22, 1936, tav. 122.
- 45a. **Bruno Stefani**, *In Galleria Milano*, 1930. Stampa vintage alla gelatina, 30 × 40 cm ca. Università di Parma, CSAC, Fondo Stefani, inv. C182067S.
- 45b. **Ettore Tosello**, *Vertigini*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Progresso fotografico”, n. 7, luglio 1938, s.p. (tavola fuori testo); “Annuario Nazionale Italiano di Fotografia Artistica U.S.I.A.F”, 1938-39, tav. 101 (con il titolo: *Dal Duomo*).
- 46a. **Riccardo Moncalvo**, *Istantanee di città italiane. Strade di Torino*. Riproduzione fotomeccanica in “La Rivista illustrata del Popolo d'Italia”, n. 10, ottobre 1933, p. 86 (tavola fuori testo).
- 46b. **Bruno Stefani**, *Milano Duomo*, 1927. Stampa vintage alla gelatina, 24 × 30 cm ca. Università di Parma, CSAC, Fondo Stefani, inv. C107882S. Riprodotta in: “Le Vie d'Italia. Rivista mensile del Touring Club Italiano”, n. 3, marzo 1936, p. 194.

- 47a. **Gualtiero Castagnola**, *La strada*. Riproduzione fotomeccanica in “Bollettino del Circolo Fotografico Milanese”, n. 2, febbraio 1937, immagine di copertina.
- 47b. **Riccardo Moncalvo**, *Stille in Paris*. Riproduzione fotomeccanica in Josef Gottschammel (a cura di), *Idee und Form* (Jahrbuch), Wien, Die Galerie, 1938, tav. 31.
- 48a. **Andrea Buranelli**, *Via Rakoczi (Budapest)*. Riproduzione fotomeccanica in “Bollettino del Circolo Fotografico Milanese”, n. 9, settembre 1936, immagine di copertina.
- 48b. **Bruno Stefani**, *Passeggiata domenicale*. Riproduzione fotomeccanica in “Note fotografiche Agfa”, n. 2, agosto 1935, p. 43 (tavola fuori testo).
- 49a. **Vincenzo Balocchi**, *Uscita dallo Stadio*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1934, tav. 29.
- 49b. **Bruno Stefani**, *Folla esemplare alla partita di calcio*. Riproduzione fotomeccanica in “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, n. 7, luglio 1936, p. 57 (tavola fuori testo).
- 50a. **Giulio Parisio**, *Decennale della Milizia*. Riproduzione fotomeccanica in “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, n. 2, febbraio 1933, s.p. (tavola fuori testo).
- 50b. **Antonio Ravedati**, *Passano gli avanguardisti*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 10, ottobre 1934, s.p. (tavola fuori testo, a corredo di: Italo Mario Angeloni, *Sotto il Segno del Littorio*).
- 51a. **Italo Bertoglio**, *Fanti d’Italia*. Riproduzione fotomeccanica in “Radiocorriere”, n. 36, 3-10 settembre 1933, immagine di copertina.
- 51b. **Giulio Galimberti**, *7° Bersaglieri*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 6, giugno 1933, s.p. (tavola fuori testo).
- 52a. **Fotografo non identificato**, *Il Popolo dell’Urbe adunato in Piazza Venezia acclama il Duce e saluta il Labaro del Partito di ritorno da Palermo*. Riproduzione fotomeccanica in “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, n. 6, giugno 1933, p. 11 (tavola fuori testo).
- 52b. **Giulio Parisio**, *Napoli: 25 ottobre 1931-IX*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1931, tav. III.
- 53a. **Bruno Pokorny**, *Tetti di Norimberga*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1933, tav. 5.
- 53b. **Alfredo Ornano**, *Ad asciugare*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1933, tav. 44.
- 54a. **Bettina Weymar**, *Linee*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 7, luglio 1935, s.p. (tavola fuori testo).
- 54b. **Ettore Marchesini**, *Bassa marea*. Riproduzione fotomeccanica in “Foto annuario italiano A.L.A.”, 1937, tav. 61.
- 55a. **Ferruccio Leiss**, *Pioggia d’ombre*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1933, tav. 4.
- 55b. **Cesare Giulio**, *Rabeschi*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 4, aprile 1936, s.p. (tavola fuori testo); “Foto annuario italiano A.L.A.”, 1936, tav. 32; “Photo Illustrations”, n. 22, 1936, tav. 136 (con il titolo: *Arabesques*).
- 56a. **Renzo Maggini**, *Firenze - La loggia dei Lanzi*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1931, tav. II.
- 56b. **Vincenzo Balocchi**, *Luci in Piazza della Signoria*. Riproduzione fotomeccanica in “Galleria”, n. 4, aprile 1937, immagine di copertina; “Foto Annuario italiano A.L.A.”, 1937, tav. 35.

- 57a. **Giosuè Nencioni**, *Prime luci*. Riproduzione fotomeccanica in “Rivista fotografica italiana”, n. 4, aprile 1935, s.p. (tavola fuori testo).
- 57b. **Antonio Cavallo**, *Luci*. Riproduzione fotomeccanica in “Pagine fotografiche A.L.A.”, n. 3, settembre 1937, p. 12 (tavola fuori testo).
- 58a. **Italo Bertoglio**, *Parigi, la Madeleine*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1932, tav. 9; “Il Corriere fotografico”, n. 11, novembre 1932, s.p. (tavola fuori testo e immagine di copertina).
- 58b. **Marino Cerra**, *Alla fermata del tram*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1932, tav. 18.
- 59a. **Guido Pellegrini**, *Ombre geometriche*. Riproduzione fotomeccanica in “Domus”, n. 5, maggio 1932, p. 286 (a corredo di: Gio Ponti, *Discorso sull'arte fotografica*).
- 59b. **Antonio Ravedati**, *Luci ed ombre*. Riproduzione fotomeccanica in *XXI Esposizione sociale d'arte fotografica*, catalogo della mostra (Torino, 1933), Torino, Società Fotografica Subalpina, 1933, s.p.
- 60a. **Riccardo Moncalvo**, *Disegni del sole*. Riproduzione fotomeccanica in Achille Bologna (a cura di), *Come si fotografa oggi*, Milano, Hoepli, 1935, tav. 46.
- 60b. **Bernardino Tommasi**, *Zebrature*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 1, gennaio 1936, s.p. (tavola fuori testo).
- 61a. **Nino Ferrini**, *Visita alla Malga*. Riproduzione fotomeccanica in “Rivista fotografica italiana”, n. 2, febbraio 1934, p. 32 (tavola fuori testo) e immagine di copertina.
- 61b. **Lucio Ridenti**, senza titolo. Riproduzione fotomeccanica in “Natura”, n. 12, dicembre 1938, s.p. (tavola fuori testo).
- 62a. **Giorgio Mazzonis di Pralafra**, *Silfidi*. Riproduzione fotomeccanica in *Quarto Salon internazionale di fotografia artistica fra dilettanti*, catalogo della mostra (Torino, 1933), Torino, Soc. Ind. Graf. Fedetto e C., 1933, s.p.; “The American Annual of Photography”, vol. 53, 1939 (con il titolo: *Sylphs*).
- 62b. **Enrico Aonzo**, *Confidenze*. Riproduzione fotomeccanica in “Foto annuario italiano A.L.A.”, 1936, tav. 1.
- 63a. **Mario Bellavista**, *Imbarco*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1933, tav. 20.
- 63b. **Marino Cerra**, *Ombre sul campo*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1933, tav. 32; Achille Bologna (a cura di), *Come si fotografa oggi*, Milano, Hoepli, 1935, tav. 39.
- 64a. **Bruno Stefani**, *Reclute*, 1935. Stampa vintage alla gelatina, 24 × 30 cm ca. Università di Parma, CSAC, Fondo Stefani, inv. C182153S.
- 64b. **Achille Bologna**, *Domenica*. Riproduzione fotomeccanica in Kurt Peter Karfeld (a cura di), *Leica in aller welt*, München, Knorr & Hirth, 1938, tav. 44 (con il titolo: *Die hohe Politik – High politics – Haute politique – L'alta politica*); “Il Corriere fotografico”, n. 5, maggio 1939, s.p. (tavola fuori testo); *VI Mostra biennale internazionale di fotografia artistica*, catalogo della mostra (Torino, 1939), Torino, Stamperia artistica nazionale, 1939, s.p.
- 65a. **Carlo Baravalle**, *L'ombra sulla neve*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1933, tav. 33.
- 65b. **Bettina Weymar**, *La scala*. Riproduzione fotomeccanica in “Natura”, n. 2, febbraio 1934, p. 48 (tavola fuori testo).
66. **Federico Vender**, *Ombre*, 1938-39. Stampa vintage alla gelatina, 40 × 30 cm ca. Archivio fotografico della provincia autonoma di Trento, Fondo Vender, inv. 90641.
- 67a. **Carlo Baravalle**, *Maschera*. Riproduzione fotomeccanica in *Quarto Salon internazionale di fotografia artistica fra dilettanti*, catalogo della mostra (Torino, 1933), Torino, Soc. Ind. Graf. Fedetto e C., 1933, s.p.

- 67b. **Vincenzo Balocchi**, *Osservazione*. Riproduzione fotomeccanica in *Mostra nazionale fotografica OND*, catalogo della mostra a cura del Dopolavoro Provinciale Fiorentino (Firenze, 1936), Firenze, Classica, 1936, s.p.; *Otto fotografi italiani d'oggi*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1942, p. 19.
- 68a. **Lucio Ridenti**, *Edoardo e Peppino De Filippo*. Riproduzione fotomeccanica in “La Rivista illustrata del Popolo d'Italia”, n. 1, gennaio 1936, s.p. (tavola fuori testo).
- 68b. **Vincenzo Balocchi**, *Il pittore Primo Conti*. Riproduzione fotomeccanica in “Rivista fotografica italiana”, n. 3, marzo 1935, s.p.
- 69a. **Piero Oneglio**, *Aria di mare*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1934, tav. 38; “Il Corriere fotografico”, n. 11, novembre 1934, s.p. (tavola fuori testo).
- 69b. **Enrico Pedrotti**, *L'eroica*. Riproduzione fotomeccanica in “Note fotografiche Agfa”, n. 2, agosto 1935, p. 40 (tavola fuori testo).
- 70a. **Giuseppe Pagano**, *Nel sole*. Riproduzione fotomeccanica in “Note fotografiche Agfa”, n. 2, agosto 1936, s.p. [p. 40].
- 70b. **Nino Ferrini**, *Giovane Italiana*. Riproduzione fotomeccanica in “Rivista fotografica italiana”, n. 4, aprile 1935, s.p. (tavola fuori testo).
- 71a. **Leopold von Glasersfeld**, *Gulliver*. Riproduzione fotomeccanica in “The American Annual of Photography”, vol. XLVII, 1933, tav. 123.
- 71b. **Bruno Stefani**, *Verso la vetta*, 1935. Stampa vintage alla gelatina, 40 × 30 cm ca. Università di Parma, CSAC, Fondo Stefani, inv. C123701S.
- 72a. **Stefano Bricarelli**, senza titolo [*Renato Cesarini e Varglien II della Juventus*]. Riproduzione fotomeccanica in “Photographie” (Arts et métiers graphiques), 1932, tav. 108.
- 72b. **Mario Bellavista**, *Uomini*. Riproduzione fotomeccanica in “Rivista fotografica italiana”, n. 8, agosto 1934, s.p. (tavola fuori testo) e immagine di copertina.
- 73a. **Mario Bellavista**, *Gente di mare*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 3, marzo 1935, s.p. (tavola fuori testo).
- 73b. **Achille Bologna**, *Guide alpine*. Riproduzione fotomeccanica in Achille Bologna / Maria Tibaldi Chiesa, *Il sole dipinge*, Milano, Hoepli, 1935, s.p.
- 74a. **Lodovico Pachò**, *Calafati*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1934, tav. 45; “Il Corriere fotografico”, n. 11, novembre 1934, s.p. (tavola fuori testo).
- 74b. **Italo Bertoglio**, *Bonifica integrale*. Riproduzione fotomeccanica in “Galleria”, n. 3, marzo 1939, tav. 50.
- 75a. **Emanuele Ponti**, *L'operaio*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 7, luglio 1934, s.p. (tavola fuori testo); “Rivista fotografica italiana”, n. 10, ottobre 1934, s.p. (tavola fuori testo, con il titolo: *Operaio A. XII*) e immagine di copertina; “Galleria”, n. 7-8, luglio-agosto 1939, tav. 131.
- 75b. **Enrico Pedrotti**, *Ninna nanna...* Riproduzione fotomeccanica in *Prima biennale internazionale d'arte fotografica*, catalogo della mostra (Roma, 1932), Roma, E. Pinci, 1933, tav. LXXXIX; “Il Corriere fotografico”, n. 6, giugno 1934, s.p. (tavola fuori testo); “Note fotografiche Agfa”, n. 2, agosto 1935, immagine di copertina (senza titolo).
76. **Bruno Stefani**, *Minatori*. Riproduzione fotomeccanica in “Note fotografiche Agfa”, n. 7, gennaio 1937, s.p. (tavola fuori testo, a corredo di: Bruno Stefani, *La fotografia nell'industria moderna*); “La Lettura”, n. 1, gennaio 1937, s.p. (tavola fuori testo, a corredo di: Giovanni Rolandi, *Vita di miniera*); “La Rivista illustrata del Popolo d'Italia”, n. 5, maggio 1937, s.p. (con il titolo: *San Gavino Monreale - Minatori nella “gabbia” del pozzo di estrazione*, a corredo di: autore non identificato, *Nuovi sviluppi della metallurgia italiana*);

“Sapere”, n. 76, 28 febbraio 1938, p. 122 (con il titolo: *Minatori che discendono ai cantieri sotterranei*, a corredo di: G. Castelfranchi, *L'arte delle miniere*).

77a. **Guido Pellegrini**, *Baedeker*. Riproduzione fotomeccanica in “Fotografia”, n. 6, aprile 1933, p. 6 (tavola fuori testo); “Cinema”, n. 34, 25 novembre 1937, p. 353 (a corredo di: Guido Pellegrini, *La composizione*, rubrica *Fotografia*).

77b. **Federico Vender**, *A passeggio*, 1935-1939. Stampa vintage alla gelatina, 30 × 40 cm ca. Archivio fotografico della provincia autonoma di Trento, Fondo Vender, inv. 90725.

78a. **Bruno Stefani**, *Saldatura elettrica*. Riproduzione fotomeccanica in “Sapere”, n. 54, 31 marzo 1937, s.p.

78b. **Stefano Bricarelli**, [*Le Cascade del Niagara*]. Riproduzione fotomeccanica in “Natura”, n. 1, gennaio 1937, s.p. (tavola fuori testo); *Quinto Salone internazionale di fotografia artistica fra dilettanti*, catalogo della mostra (Torino, 1937), Torino, Ajani & Canale, 1937, s.p. (con il titolo: *Niagara*). Della stessa serie: senza titolo [*Niagara Falls*], in “Life”, 23 August 1937, p. 10 (tavola fuori testo).

79a. **Giulio Galimberti**, *Costume altoatesino*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 8, agosto 1935, s.p. (tavola fuori testo); “Le Vie d’Italia. Rivista mensile del Touring Club Italiano”, n. 5, maggio 1939, s.p. [p. 648].

79b. **Bruno Stefani**, *Al mare*. Riproduzione fotomeccanica in “Foto annuario italiano A.L.A.”, 1936, tav. 64. Stampa vintage alla gelatina, 1930, 40 × 30 cm ca. Università di Parma, CSAC, Fondo Stefani, inv. C123702S.

80a. **Pietro Borio**, *Giorno di vacanza*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1933, tav. 40; *XXI Esposizione sociale d’arte fotografica*, catalogo della mostra (Torino, 1933), Torino, Società Fotografica Subalpina, 1933, s.p. (con il titolo: *Divertimenti*).

80b. **Bettina Weymar**, *Giostra russa*. Riproduzione fotomeccanica in “La Fotografia Leica”, n. 1, giugno 1937, s.p. [p. 2].

81a. **Federico Ferrero**, *Da dieci metri*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1933, tav. 41.

81b. **Emanuele Pontì**, *Sul trampolino*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1934, tav. 50; “Galleria”, n. 8, agosto 1934, [p. 13] (con il titolo: *Moderno inno alla vita*).

82a. **Ciro Fatini**, *Motus*. Riproduzione fotomeccanica in *Mostra nazionale fotografica OND*, catalogo della mostra a cura del Dopolavoro Provinciale Fiorentino (Firenze, 1936), Firenze, Classica, 1936, s.p.

82b. **Lino Grigliè**, *Preoccupazioni*. Riproduzione fotomeccanica in *XXV Esposizione sociale*, catalogo della mostra (Torino, 1939), Torino, Società Fotografica Subalpina, 1939, tav. 24.

83a. **Stefano Bricarelli**, *Hela Fiera*. Riproduzione fotomeccanica in “Photo Illustrations”, n. 14, 1935, tav. 168.

83b. **Federico Ferrero**, *Sforzo finale*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1934, tav. 25.

84a. **Bruno Stefani**, *Risposta alle sanzioni*. Riproduzione fotomeccanica in “Natura”, n. 3, marzo 1936, p. 12 (tavola fuori testo).

84b. **Mario Bellavista**, *2 Ottobre XIII - L’apoteosi della volontà Mussoliniana*, in *XXIV Esposizione sociale*, catalogo della mostra (Torino, 1936), Torino, Società Fotografica Subalpina, 1936, tav. 8.

85a. **Mario Bellavista**, *Der mann und die buchstaben [L’uomo e le lettere]*. Riproduzione fotomeccanica in Josef Gottschammel (a cura di), *Idee und Form (Jahrbuch)*, Wien, Die Galerie, 1938, tav. 4.

85b. **Vittorio Zumaglino**, *L’idolo*. Riproduzione fotomeccanica in Vittorio Zumaglino / Marziano Bernardi, *100 istantanee*, Milano, Hoepli, 1936, p. 25.

- 86a. **Leopold von Glasersfeld**, *Musica villereccia*. Riproduzione fotomeccanica in “Galleria”, n. 2, febbraio 1934, tav. 32.
- 86b. **Giulio Galimberti**, *Caffè*. Riproduzione fotomeccanica in “Galleria”, n. 1, gennaio 1934, tav. 17.
- 87a. **Mario Gabinio**, *Piatti*. Riproduzione fotomeccanica in “Rivista fotografica italiana”, n. 3, marzo 1935, s.p.; “Photo Illustrations”, n. 16, 1935, tav. 215.
- 87b. **Bruno Stefani**, *The Food of the Poor*. Riproduzione fotomeccanica in “Modern Photography. The Studio Annual”, 1935-36, tav. 82.
- 88a. **Stefano Bricarelli**, *Imbarco a Southampton*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 6, giugno 1937, s.p. (tavola fuori testo).
- 88b. **Guido Balanzino**, *Partenza per la pesca*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 4, aprile 1933, s.p. (tavola fuori testo); Achille Bologna (a cura di), *Come si fotografa oggi*, Milano, Hoepli, 1935, tav. 6.
- 89a. **Stefano Bricarelli**, senza titolo. Riproduzione fotomeccanica in “Natura”, n. 1, gennaio 1938, s.p. (tavola fuori testo).
- 89b. **Mario Caffaratti**, *Barche al sole*. Riproduzione fotomeccanica in “Galleria”, n. 3, settembre 1933, tav. 36.
- 90a. **Alfredo Bresciani**, *Nevicata*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 2, febbraio 1939, s.p. (tavola fuori testo).
- 90b. **Marino Cerra**, *Curve*. Riproduzione fotomeccanica in “Foto annuario italiano A.L.A.”, 1937, tav. 23.
- 91a. **Giulio Corinaldi**, *Ferie*. Riproduzione fotomeccanica in “Galleria”, n. 4, aprile 1934, tav. 70.
- 91b. **Bruno Stefani**, *Sulla spiaggia*. Riproduzione fotomeccanica in “Natura”, n. 8, agosto 1935, p. 50 (tavola fuori testo).
- 92a. **Stefano Bricarelli**, *Veduta sul mare dalla scala del casino*. Riproduzione fotomeccanica in “Natura”, n. 6, giugno 1934, p. 50.
- 92b. **Stefano Bricarelli**, *Ore liete davanti al mare*. Riproduzione fotomeccanica in “Natura”, n. 7, luglio 1936, s.p. [p. 27].
- 93a. **Bruno Stefani**, *In crociera*, 1936 ca. Stampa vintage alla gelatina, 30 × 24 cm ca. Università di Parma, CSAC, Fondo Stefani, inv. C127651S.
- 93b. **Vincenzo Balocchi**, stampa fotografica nell’album di viaggio *A bordo dell’Oceania*, 1935, foglio n. 9, 15 × 22 cm. FAF-Fondazione Alinari per la Fotografia, Fondo Balocchi, inv. BVA-A-004053-0009.
94. **Vincenzo Balocchi**, stampa fotografica nell’album di viaggio *Corfù, Atene e Bocche di Cattaro*, 1935, foglio n. 33, 15 × 22 cm. Fondazione Alinari per la Fotografia, Fondo Balocchi, inv. BVA-A-004052-0034.
- 95a. **Lucio Ridenti**, *Transatlantico in velocità*. Riproduzione fotomeccanica in “La Rivista illustrata del popolo d’Italia”, n. 4, aprile 1935, p. 89 (tavola fuori testo).
- 95b. **Alfredo Ornano**, senza titolo. Riproduzione fotomeccanica in “Note fotografiche Agfa”, n. 6, dicembre 1932, immagine di copertina.
- 96a. **Gualtiero Castagnola**, *Sulla riva del canale*. Riproduzione fotomeccanica in “Foto annuario italiano A.L.A.”, 1937, tav. 92.
- 96b. **Giulio Galimberti**, *Naviglio grande*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 6, giugno 1932, s.p. (tavola fuori testo); “Natura”, n. 5, maggio 1932, p. 47. Della stessa serie: *Naviglio*, in

“Luci ed ombre”, 1932, tav. 44; *Lavandaie sul Naviglio*, in “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, n. 1, gennaio 1936, p. 76 (tavola fuori testo).

97a. **Achille Bologna**, *Il molo*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1934, tav. 17.

97b. **Marino Cerra**, *Pescatore in città*. Riproduzione fotografica in “Il Corriere fotografico”, n. 9, settembre 1935, s.p. (tavola fuori testo).

98a. **Riccardo Moncalvo**, senza titolo [concorso: *Bambini*], in “Galleria”, n. 8, agosto 1937, p. 12.

98b. **Vittorio Zumaglini**, *Dall’alto*. Riproduzione fotomeccanica in Vittorio Zumaglini / Marziano Bernardi, *100 istantanee*, Milano, Hoepli, 1936, p. 149.

99a. **Leopold von Glasersfeld**, *Dalla finestra*. Riproduzione fotomeccanica in “Galleria”, n. 8, agosto 1935, tav. 142.

99b. **Riccardo Moncalvo**, *Linee*. Riproduzione fotomeccanica in “Galleria”, n. 2, febbraio 1938, tav. 35.

100a. **Federico Vender**, *Impressione autunnale*. Riproduzione fotomeccanica in “Progresso fotografico”, n. 12, dicembre 1937, s.p. (tavola fuori testo).

100b. **Riccardo Moncalvo**, *Uomo frettoloso*. Riproduzione fotomeccanica in “Foto annuario italiano A.L.A.”, 1937, tav. 81.

101a. **Ezio Gianassi**, *Come pioveva*. Riproduzione fotomeccanica in “Pagine fotografiche A.L.A.”, n. 3, ottobre 1934, p. 56 (tavola fuori testo).

101b. **Enrico Giovanelli**, *Tre donne*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Risorgimento grafico”, n. 1, gennaio 1938, p. 22 (tavola fuori testo, a corredo di: Guido Pellegrini, *La VII mostra sociale del Circolo Fotografico Milanese*).

102a. **Enrico Dotto**, *Di buona lena*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1934, tav. 18; “Rivista fotografica italiana”, n. 10, ottobre 1934, s.p. (tavola fuori testo); “Galleria”, n. 1, gennaio 1935, tav. 7.

102b. **Federico Vender**, *Tre ufficiali*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Progresso fotografico”, n. 3, marzo 1938, s.p. (tavola fuori testo).

103a. **Giulio Galimberti**, *Sul sagrato*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1933, tav. 9; Giulio Galimberti, *Milano. Scorci fotografici*, Milano, Corticelli, 1935 (1936), p. 12.

103b. **Giulio Galimberti**, *Venezia*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 2, febbraio 1937, s.p. (tavola fuori testo).

104a. **Giacomo Movilia**, *Alla marina*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1934, tav. 30.

104b. **Antonio Ravedati**, *Ghirigori*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1933, tav. 26; Achille Bologna (a cura di), *Come si fotografa oggi*, Milano, Hoepli, 1935, tav. 12.

105a. **Bruno Stefani**, *Attesa del tuffo*. Riproduzione fotomeccanica in “Natura”, n. 8, agosto 1935, p. 44 (tavola fuori testo).

105b. **Federico Vender**, *Passerella di Ca’ d’Oro*, 1934. Stampa vintage alla gelatina, 40 × 30 cm ca. Archivio fotografico della provincia autonoma di Trento, Fondo Vender, inv. 90742.

106a. **Bruno Stefani**, *Alla mostra del Rayon*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1934, tav. 8. Della stessa serie: *Abito da spiaggia e parasole in rayon stampato* [*Le manifestazioni del rayon alla Fiera di Milano*], in “Natura”, n. 4, 1934, p. 53.

- 106b. **Federico Vender**, *Berlino*. Riproduzione fotomeccanica in “Foto annuario italiano ALA”, 1937, tav. 17.
- 107a. **Bruno Stefani**, *Manovali*. Riproduzione fotomeccanica in “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, n. 11, novembre 1936, p. 72 (tavola fuori testo).
- 107b. **Marino Cerra**, *Primavera*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 4, aprile 1935, s.p. (tavola fuori testo).
- 108a. **Stefano Bricarelli**, *Attorno al Duce - alla Sua destra....* Riproduzione fotomeccanica in “Motor Italia”, n. 6, giugno 1932, p. 22 (tavola fuori testo).
- 108b. **Bruno Stefani**, *Dalla terrazza della tribuna principale a San Siro si domina l’intero percorso del Gran Premio*, in “Natura”, n. 12, dicembre 1938, p. 19 (tavola fuori testo).
- 109a. **Ermanno Marelli**, *Parallelismi*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 5, maggio 1937, s.p. (tavola fuori testo); *Quinto Salone internazionale di fotografia artistica fra dilettanti*, catalogo della mostra (Torino, 1937), Torino, Ajani & Canale, 1937, s.p.; “Cinema”, n. 25, luglio 1937, p. 24 (a corredo di: Guido Pellegrini, *Fotografi in mostra*); “Il Risorgimento grafico”, n. 1, gennaio 1938, p. 16 (tavola fuori testo, a corredo di: Guido Pellegrini, *La VII mostra sociale del Circolo Fotografico Milanese*); *Otto fotografi italiani d’oggi*, Bergamo, Istituto italiano d’arti grafiche, 1942, p. 103.
- 109b. **Stefano Bricarelli**, *Architettura industriale*. Riproduzione fotomeccanica in “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, n. 4, aprile 1938, p. 76 (tavola fuori testo).
- 110a. **Raimondo Niccolini**, senza titolo [*La XIX Fiera di Milano*]. Riproduzione fotomeccanica in “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, n. 5, maggio 1938, s.p. (tavola fuori testo).
- 110b. **Stefano Bricarelli**, *La vita sportiva continua intensa nei centri invernali delle Alpi italiane*. Riproduzione fotomeccanica in “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, n. 1, gennaio 1936, s.p. (tavola fuori testo).
- 111a. **Ettore Del Buono**, *Scalinata*. Riproduzione fotomeccanica in “Luci ed Ombre”, 1934, tav. 7.
- 111b. **Ezio Gianassi**, *Le gradinate celebri*. Riproduzione fotomeccanica in “Foto annuario italiano ALA”, 1936, tav. 30.
- 112a. **Achille Bologna**, *Gradinata del Vittoriano*. Riproduzione fotomeccanica in Achille Bologna (a cura di), *Come si fotografa oggi*, Milano, Hoepli, 1935, tav. 10.
- 112b. **Mario Bellavista**, *Idillio 900*. Riproduzione fotomeccanica in “Galleria”, n. 8, agosto 1934, s.p. [p. 12].
- 113a. **Bruno Stefani**, *Alto Adige*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 7, luglio 1937, s.p. (tavola fuori testo); “Cinema”, n. 25, luglio 1937, p. 24 (a corredo di: Guido Pellegrini, *Fotografi in mostra*).
- 113b. **Ottorino Segalin**, *Gloria*. Riproduzione fotomeccanica in *XXV Esposizione sociale*, catalogo della mostra (Torino, 1939), Torino, Società fotografica Subalpina, 1939, tav. 41.
- 114a. **Riccardo Moncalvo**, *Assisi*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 10, ottobre 1938, s.p. (tavola fuori testo).
- 114b. **Vittorio Zumaglino**, senza titolo, 1937 ca. Stampa vintage alla gelatina, 30 × 24 cm ca. Torino, Fototeca Museo Nazionale del Cinema, Fondo Zumaglino, inv. F47115/044.
- 115a. **Guido Balanzino**, *Bambini*. Riproduzione fotomeccanica in “Fotografia”, n. 5, febbraio 1933, p. 10 (tavola fuori testo).
- 115b. **Federico Vender**, *In Camogli*. Riproduzione fotomeccanica in “Galleria”, n. 10, ottobre 1934, tav. 198; “Foto annuario italiano ALA”, 1936, tav. 67 (con il titolo: *Riposo*); “Deutscher Kamera Almanach”, vol.

26, 1936, p. 31 [con il titolo: *Riposo*]; Sandro Guida, *Il fotolibro*, 3° edizione, Milano, Hoepli, 1942 [prima ed. 1939], p. 124 (senza titolo).

116a. **Federico Vender**, *Lunghe ombre*, 1938. Stampa vintage alla gelatina, 40 × 30 cm ca. Archivio fotografico della provincia autonoma di Trento, Fondo Vender, inv. 90791.

116b. **Federico Vender**, *Al sole*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 6, giugno 1937, s.p. (tavola fuori testo); “Il Progresso fotografico”, n. 8, agosto 1937, s.p. (tavola fuori testo, con il titolo: *Siesta al sole*).

117a. **Mario Bellavista**, *La piccola bimba*. Riproduzione fotomeccanica in “Galleria”, n. 3, marzo 1939, tav. 44.

117b. **Bruno Stefani**, *Muro*, 1939. Stampa vintage alla gelatina, 40 × 30 cm ca. Università di Parma, CSAC, Fondo Stefani, inv. C182087S.

118a. **Federico Vender**, *Brescia - Ingresso alle poste*, 1935?. Stampa vintage alla gelatina, 40 × 30 cm ca. Archivio fotografico della provincia autonoma di Trento, Fondo Vender, inv. 90788.

118b. **Enrico Astesiano**, *Trasparenze*. Riproduzione fotomeccanica in “Annuario Nazionale Italiano di Fotografia Artistica U.S.I.A.F.”, 1938-39, tav. 84.

119a. **Enrico Aonzo**, *Arte fascista* [Secondo concorso nazionale Leica]. Riproduzione fotomeccanica in “Note fotografiche Agfa”, n. 1, luglio 1935, s.p. (tavola fuori testo).

119b. **Stefano Bricarelli**, *Trafo del Quirinale*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 5, maggio 1933, s.p. (tavola fuori testo); *Quarto Salon internazionale di fotografia artistica fra dilettanti*, catalogo della mostra (Torino, 1933), Torino, Soc. Ind. Graf. Fedetto e C., 1933, s.p.; “Photo Illustrations”, n. 14, 1935, tav. 150 (con il titolo: *Rome. Tunnel du Quirinal*); Achille Bologna (a cura di), *Come si fotografa oggi*, Milano, Hoepli, 1935, tav. 49.

120. **Stefano Bricarelli**, *Legna*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 7, luglio 1932, s.p. (tavola fuori testo); “Photograms of the Year”, 1931, tav. XXVI (con il titolo: *Lumber*). Della stessa serie: *Legno*, in “Sapere”, n. 27, 15 febbraio 1936, immagine di copertina; “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, n. 3, marzo 1932, p. 81 (tavola fuori testo, con il titolo: *Pioppi per cartiera*).

121a. **Giuseppe Borghi**, *L’arena*. Riproduzione fotomeccanica in “Pagine fotografiche A.L.A.”, n. 2, luglio 1934, p. 35 (tavola fuori testo n. 7).

121b. **Bruno Stefani**, *Arènes de Vérone*. Riproduzione fotomeccanica in “Photographie (Arts et métiers graphiques)”, 1936, tav. 57.

122a. **Guido Pellegrini**, *Due vedute della rampa elicoidale di accesso alle camere* [rampa della Torre di Sestrières]. Riproduzione fotomeccanica in “Domus”, n. 1, gennaio 1933, s.p. [p. 3].

122b. **Bettina Weymar**, *La cupola centrale della Galleria di Milano*. Riproduzione fotomeccanica in “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, n. 5, maggio 1934, p. 89 (tavola fuori testo).

123a. **Lucio Ridenti**, *Ricordo di crociera*. Riproduzione fotomeccanica in “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, n. 5, maggio 1935, p. 90 (tavola fuori testo).

123b. **Bruno Stefani**, *Motivo moderno*, 1938. Stampa vintage alla gelatina, 40 × 30 cm ca. Università di Parma, CSAC, Fondo Stefani, inv. C182057S.

124a. **Achille Bologna**, *Piatti*. Riproduzione fotomeccanica in Achille Bologna (a cura di), *Come si fotografa oggi*, Milano, Hoepli, 1935, tav. 57.

124b. **Federico Vender**, *Capri*, 1938. Stampa vintage alla gelatina, 30 × 40 cm ca. Archivio fotografico della provincia autonoma di Trento, Fondo Vender, inv. 90675.

125a. **Martino Brondi**, *Tennis*. Riproduzione fotomeccanica in “Galleria”, n. 9, settembre 1937, tav. 163.

125b. **Achille Bologna**, senza titolo. Riproduzione fotomeccanica in "Natura", n. 6-7, giugno-luglio 1938, s.p. (tavola fuori testo).

126a. **Stefano Bricarelli**, *Nelle officine "San Giorgio" di Genova*, 1938. Stampa vintage alla gelatina, 26 × 17 cm ca. Torino, Archivio fotografico GAM, Fondo Bricarelli, inv. A32/39.

126b. **Italo Bertoglio**, titolo non identificato. Riproduzione fotomeccanica in *Mostra nazionale U.S.I.A.F.* catalogo della mostra a cura del Circolo Fotografico Milanese (Milano, 1939), Milano, E. Calamandrei, 1939, s.p.

127a. **Stefano Bricarelli**, *Il Sacrario dei Martiri* [Mostra della Rivoluzione fascista]. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 11, novembre 1932, p. 43; "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 3, marzo 1933, p. 30.

127b. **Bruno Stefani**, *Particolare della grande fontana decorativa nel Parco* [sesta Triennale di Milano]. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 6, giugno 1936, s.p.

128a. **Raimondo Niccolini**, senza titolo [*La XIX Fiera di Milano*]. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 5, maggio 1938, s.p. (tavola fuori testo).

128b. **Vittorio Zumaglino**, *Materiale da costruzione*. Riproduzione fotomeccanica in Vittorio Zumaglino / Marziano Bernardi, *100 istantanee*, Milano, Hoepli, 1936, p. 103.

129a. **Federico Vender**, *Outres*. Riproduzione fotomeccanica in "Photo Illustrations", n. 14, 1935, tav. 164 [formato originale di pubblicazione].

129b. **Bruno Stefani**, *La sosta dell'armento*. Riproduzione fotomeccanica in "Natura", n. 12, dicembre 1937, p. 24 (tavola fuori testo).

130a. **Bruno Stefani**, "Antorium". Riproduzione fotomeccanica in "Il Corriere fotografico", n. 5, maggio 1934, s.p. (tavola fuori testo).

130b. **Bruno Stefani**, *Il filosofo*, 1938. Stampa vintage alla gelatina, 30 × 40 cm ca. CSAC Università di Parma, CSAC, Fondo Stefani, inv. C182089S. Riprodotta in: E. F. Scopinich / A. Steiner / A. Ornano (a cura di), *Fotografia. Prima rassegna della attività fotografica in Italia*, Milano, Gruppo Ed. Domus, 1943, tav. 159.

131a. **Franco Sorge**, *Fiori*. Riproduzione fotomeccanica in "Fotografia", n. 7, giugno 1933, p. 19 (tavola fuori testo).

131b. **Ernesto Sacchetto**, *Perle celesti*. Riproduzione fotomeccanica in "Galleria", n. 1, gennaio 1936, tav. 9.

132a. **Dino Jarach**, *Sinfonia del mare*. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 9, settembre 1933, p. 89 (tavola fuori testo).

132b. **Giulio Corinaldi**, *Anno XIV*. Riproduzione fotomeccanica in "Il Progresso fotografico", n. 11, novembre 1936, p. 490 (tavola fuori testo); *XXIV Esposizione sociale*, catalogo della mostra (Torino, 1936), Torino, Società Fotografica Subalpina, 1936, tav. 23.

133a. **Riccardo Moncalvo**, *Vele alla brezza*. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 8, agosto 1938, s.p. (tavola fuori testo); E. F. Scopinich / A. Steiner / A. Ornano (a cura di), *Fotografia. Prima rassegna della attività fotografica in Italia*, Milano, Gruppo Ed. Domus, 1943, tav. 38 (con il titolo: *Vele*).

133b. **Lucio Ridenti**, *Transatlantico in cantiere*. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 12, dicembre 1936, p. 78 (tavola fuori testo).

134a. **Alfredo Ornano**, *Veneziana*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1932, tav. 7.

134b. **Angelo Samassa**, *Ferro di gondola*. Riproduzione fotomeccanica in “*Luci ed Ombre*”, 1933, tav. 51.

1.3. Elenco degli autori in catalogo (in ordine alfabetico)

1. Aonzo, Enrico
2. Astesiano, Enrico
3. Balanzino, Guido
4. Balocchi, Vincenzo
5. Baravalle, Carlo
6. Bellavista, Mario
7. Bertoglio, Italo
8. Bologna, Achille
9. Borghi, Giuseppe
10. Borio, Pietro
11. Bresciani, Alfredo
12. Bricarelli, Stefano
13. Brondi, Martino
14. Buranelli, Andrea
15. Caffaratti, Mario
16. Castagnola, Gualtiero
17. Cavallo, Antonio
18. Cerra, Marino
19. Corinaldi, Giulio
20. Degli Alberti, Guglielmo
21. Del Buono, Ettore
22. Dotto, Enrico
23. Erizzo, Pier Luigi
24. Fatini, Ciro
25. Fazioli, Ernesto
26. Ferrero, Federico
27. Ferrini, Nino
28. Gabinio, Mario
29. Galimberti, Giulio
30. Gianassi, Ezio
31. Giovanelli, Enrico
32. Giulio, Cesare
33. Glasersfeld (von), Leopold
34. Grigliè, Lino
35. Guicciardini, Niccolò
36. Jarach, Dino
37. Leiss, Ferruccio
38. Maggini, Renzo
39. Marchesini, Ettore
40. Marelli, Ermanno
41. Mazzonis di Pralafera, Giorgio
42. Moncalvo, Riccardo
43. Movilia, Giacomo
44. Movilia, Luigi
45. Nencioni, Giosuè
46. Niccolini, Raimondo
47. Oneglio, Piero
48. Ornano, Alfredo

49. Pachò, Lodovico
50. Pagano Pogatschnig, Giuseppe
51. Parisio, Giulio
52. Pedrotti, Enrico
53. Pellegrini, Guido
54. Peressutti, Enrico
55. Peretti Griva, Domenico Riccardo
56. Piamonte, Guido
57. Pokorny, Bruno
58. Ponti, Emanuele
59. Ravedati, Antonio
60. Ridenti, Lucio
61. Sacchetto, Ernesto
62. Samassa, Angelo
63. Segalin, Ottorino
64. Sorge, Franco
65. Stefani, Bruno
66. Tommasi, Bernardino
67. Tosello, Ettore
68. Vender, Federico
69. Weymar, Bettina
70. Wulz, Carlo
71. Zumaglino, Vittorio

1.4. Profili biografici degli autori:

AONZO, ENRICO
(Genova)

Negli anni Trenta pubblica su diverse riviste italiane specializzate tra cui “Il Corriere fotografico”, “Galleria” e l’annuario “Luci ed ombre”. Membro dell’associazione fotografica A.L.A., della Società Fotografica Subalpina di Torino e dell’A.F.I. (Associazione Fotografica Italiana), espone in occasione di mostre nazionali e internazionali come la *Mostra internazionale di fotografia* allestita per la *V Triennale di Milano* (1933), la *Mostra nazionale fotografica O.N.D.* (Opera Nazionale Dopolavoro) di Firenze (1936), il *Quarto* e il *Quinto Salon internazionale di fotografia artistica* di Torino (1933, 1937) e la *VI Mostra biennale internazionale di fotografia artistica* (Torino, 1939). Nel 1935 partecipa al *Secondo concorso nazionale Leica* indetto dall’Associazione Fotografica Ligure (seguito da mostra). Una sua fotografia appare nel volume del 1935-36 di “Modern Photography. The Studio Annual”.

ASTESIANO, ENRICO
(Genova)

Negli anni Trenta è membro dell’Associazione Fotografica Ligure. Pubblica nell’“Annuario Nazionale Italiano di Fotografia Artistica U.S.I.A.F” (1938-39) ed espone in occasione della *VI Mostra biennale internazionale di fotografia artistica* (Torino, 1939).

BALANZINO, GUIDO
(Torino-Bologna-Milano)

Negli anni Trenta è membro del Circolo Fotografico Milanese. Nel 1933 espone in occasione del *Quarto Salon internazionale di fotografia artistica* di Torino. Nel 1935 una sua fotografia viene inclusa all’interno del libro a cura di Achille Bologna *Come si fotografa oggi*.

BALOCCHI, VINCENZO
(Firenze, 1892-1975)

Di professione ingegnere con una laurea conseguita al Politecnico di Torino nel 1921, è tra i protagonisti della fotografia amatoriale italiana della prima metà del Novecento. Dopo un incarico di direttore dello stabilimento Fratelli Alinari, alla fine degli anni Venti fonda a Firenze l’Istituto Fotocromo Italiano, una ditta specializzata nella riproduzione a colori di opere d’arte. Tra i primi in Italia a sperimentare e promuovere, nei primissimi anni Trenta, l’utilizzo dell’apparecchio di piccolo formato Leica, si misura con numerosi generi e soggetti fotografici tra cui il paesaggio, il ritratto e la scena urbana. Nel 1933 è fra i promotori della nascita del Gruppo fotografico toscano e nel 1937 ottiene la prima cattedra di fotografia all’Istituto d’arte di Porta Romana di Firenze. Tra gli anni Venti e Trenta pubblica le sue fotografie su numerose riviste specializzate, fra cui “Photo-Ars”, “Il Corriere fotografico”, “Galleria” e l’annuario “Luci ed ombre”, e firma alcuni articoli di tecnica fotografica per periodici quali la “Rivista fotografica italiana”, con cui collabora a partire dal 1924. Negli anni Trenta, sue pubblicazioni escono altresì su riviste internazionali come “Photographie”

(Arts et métiers graphiques) e “Modern Photography”. Membro dell’associazione fotografica A.L.A., espone in occasione di molteplici mostre nazionali e internazionali come il *Terzo*, il *Quarto* e il *Quinto Salon* di Torino (1930-31, 1933, 1937), la *Mostra nazionale fotografica O.N.D.* (Opera Nazionale Dopolavoro) di Firenze (1936) e la *I Mostra Nazionale di Fotografia Artistica Dalmine* (1939). Nei primi anni Quaranta, quattro sue fotografie vengono pubblicate nel volume *Otto fotografi italiani d’oggi* (Bergamo, Istituto italiano d’arti grafiche, 1942) e due nell’annuario *Fotografia. Prima rassegna dell’attività fotografica in Italia*, edito da Domus nel 1943.

BARAVALLE, CARLO

(Volpedo, Alessandria 1888 - Torino 1958)

Di professione avvocato e appassionato fotoamatore, è tra i protagonisti della cultura fotografica torinese e nazionale tra anni Venti e Trenta. Dal 1924 al 1929 è direttore della rivista “Il Corriere fotografico” insieme ad Achille e Bologna e Stefano Bricarelli, con i quali cura anche l’annuario “Luci ed ombre” fino al suo trasferimento a Milano, dove ricopre la carica di amministratore delegato della società TENSI, produttrice di materiale fotografico. Tra i promotori del Gruppo piemontese per la fotografia artistica già a partire dalla sua fondazione nel 1922, è presente nei comitati di organizzazione di eventi espositivi internazionali quali i *Salon d’arte fotografica* di Torino tenutasi dal 1926-1926 al 1937, alla maggior parte dei quali partecipa anche come espositore. Negli anni Trenta è fra i docenti del *Corso superiore di cultura fotografica* organizzato e promosso tra il 1934 e il 1935 dalla Società Fotografica Subalpina, per cui tiene una lezione dal titolo *I nuovi orientamenti dell’estetica fotografica*. Firma alcuni contributi di argomento fotografico e presenta le sue fotografie su diverse riviste specializzate tra cui “Il Corriere fotografico”, “Galleria” e “Luci ed ombre”. Tra il 1928 e il 1929 due delle sue opere vengono pubblicate su riviste internazionali, rispettivamente l’annuario di fotografia inglese “Photograms of the Year” e “The American Annual of Photography”. Partecipa, oltre che ai *Salon* torinesi, ad altri eventi espositivi fra cui la *Terza mostra internazionale delle arti decorative* di Monza (1927) e la *XX e XXI Esposizione sociale d’arte fotografica* della Società Fotografica Subalpina (1932, 1933).

BELLAVISTA, MARIO

(Busca, Cuneo 1907 – s.d. Luogo di attività: Torino)

È tra i maggiori protagonisti della fotografia amatoriale italiana degli anni Trenta, al cui sviluppo contribuisce con una ricca serie di contributi di critica ed estetica fotografica pubblicati su importanti riviste come “Galleria” (dove tra il 1934 e il 1936 presenta la rubrica *Tre concetti per fotografi moderni*) e “Il Corriere fotografico” e a introduzione di cataloghi di esposizioni e annuari nazionali. Pubblica inoltre le sue fotografie su periodici specializzati tra cui “Luci ed ombre”, il “Foto annuario A.L.A.”, la “Rivista fotografica italiana”, “Il Progresso fotografico” e l’“Annuario Nazionale Italiano di Fotografia Artistica U.S.I.A.F”. Partecipa attivamente a diverse iniziative fotografiche in ambito torinese: è fra i docenti del *Corso superiore di cultura fotografica* organizzato e promosso tra il 1934 e il 1935 dalla Società Fotografica Subalpina; è fondatore e direttore tecnico del gruppo fotografico Y.M.C.A.; è direttore tecnico e docente della Scuola nazionale di fotografia “Teofilo Rossi di Montelera” (istituita nel 1934). Membro della Società Fotografica Subalpina nel ruolo di consigliere, presenta i suoi lavori in occasione di diverse esposizioni sociali, oltre che in altri eventi espositivi come la *VI Mostra biennale internazionale di fotografia artistica* (Torino,

1939). Nel 1938 una sua fotografia viene pubblicata nel volume *Idee und Form (Jahrbuch)*, a cura di Josef Gottschammel. Già nei primi anni Trenta direttore dell'ufficio tecnico della Casa Gevaert, specializzata nella produzione di prodotti fotografici, nel 1939 viene nominato direttore dei servizi di pubblicità e stampa del Gruppo industriale Montecatini di Milano. Due sue fotografie vengono pubblicate nel volume *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, edito da Domus nel 1943.

BERTOGLIO, ITALO
(Torino, 1877-1963)

Di professione ingegnere civile, per tutti gli anni Venti e Trenta è particolarmente attivo nell'ambito della fotografia amatoriale nazionale e internazionale, partecipando a numerosi eventi espositivi. Negli anni Trenta è membro della Società Fotografica Subalpina, nella quale ricopre per un periodo il ruolo di vicepresidente, e figura fra i docenti del *Corso superiore di cultura fotografica* organizzato e promosso dalla Subalpina tra il 1934 e il 1935, per il quale tiene una lezione sul tema *Surrealismo e fotografia*. Fa parte, inoltre, del Gruppo piemontese per la fotografia artistica già a partire dalla sua fondazione nel 1922 e del Gruppo fotografico del Circolo degli artisti di Torino. Membro, inoltre, dell'associazione fotografica A.L.A., pubblica le sue fotografie su numerose riviste specializzate tra cui "Il Corriere fotografico", "Galleria" e l'annuario "Luci ed ombre" e nella prima metà degli anni Trenta collabora assiduamente con il settimanale dell'E.I.A.R. "Radiocorriere". In ambito internazionale, tra il 1933 e il 1939 firma dei brevi resoconti aggiornati sulla produzione fotografica italiana per la rivista inglese "Photograms of the Year", per la quale pubblica anche diverse fotografie a partire dalla fine degli anni Venti. Tra il 1931 e il 1939, inoltre, i suoi lavori vengono presentati in sei diverse occasioni in "The American Annual of Photography". Nel 1935, alcune delle sue opere sono incluse all'interno del libro a cura di Achille Bologna *Come si fotografa oggi*. Nello stesso anno illustra il volume *Torino*, pubblicato insieme a Italo Mario Angeloni per conto del Comitato provinciale del turismo. Tra anni Venti e Trenta partecipa a numerose esposizioni nazionali e internazionali tra cui i *Salon* di Torino allestiti tra il 1925-26 e il 1937, la *XX Esposizione sociale d'arte fotografica* della Società Fotografica Subalpina (Torino, 1932) e la *Mostra nazionale U.S.I.A.F.* (Milano, 1939).

BOLOGNA, ACHILLE
(Torino, 1881- Agliano d'Asti, 1958)

Di professione avvocato, è tra i maggiori protagonisti della fotografia amatoriale italiana tra anni Venti e Trenta. Dal 1924 è direttore della rivista "Il Corriere fotografico" insieme a Carlo Baravalle e Stefano Bricarelli e con quest'ultimo cura anche i volumi dell'annuario "Luci ed ombre" fino al termine delle sue pubblicazioni nel 1934. Membro della Società Fotografica Subalpina e promotore del Gruppo piemontese per la fotografia artistica già a partire dalla sua fondazione nel 1922, è presente nei comitati di organizzazione di importanti eventi espositivi quali i *Salon* internazionali di Torino allestiti tra il 1925-26 e il 1937, a cui partecipa anche come espositore. Nei decenni di riferimento pubblica le sue fotografie su numerose riviste specializzate nazionali fra cui "Il Corriere fotografico", l'annuario "Luci ed ombre" e "Note fotografiche Agfa", ma anche su diversi periodici non specializzati come "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", "Motor Italia" e "Natura". Per riviste come "Sapere" e "Cinema" firma, inoltre, alcuni articoli di tecnica fotografica. Alcune delle sue opere vengono altresì pubblicate su importanti periodici internazionali come gli annuari di fotografia inglesi "Modern Photography" e "Photograms of the Year", la rivista francese "Photo Illustrations" e

“The American Annual of Photography”. Nella prima metà degli anni Trenta, collabora ad alcuni progetti editoriali con la pubblicazione del libro *Mendicanti d'amore* di Giuseppe Scortecci (1934), che illustra con 36 fotografie, il fototesto *Il sole dipinge* realizzato con Maria Tibaldi Chiesa (1935), per il quale firma 24 tavole fotografiche, e il fototesto a sua cura *Come si fotografa oggi* (1935), che accoglie 80 fotografie di autori nazionali e internazionali, alcune delle quali dello stesso autore. Nel 1938 un suo lavoro viene incluso nel libro fotografico *Leica in aller Welt*, a cura di Kurt Peter Karfeld. Tra le numerose mostre a cui prende parte si ricordano la *Terza mostra internazionale delle arti decorative* di Monza (1927), la *XX* e la *XXIV Esposizione sociale d'arte fotografica* della Società Fotografica Subalpina (Torino, 1932 e 1936) e la *VI Mostra biennale internazionale di fotografia artistica* (Torino, 1939).

BORGHI, GIUSEPPE
(Torino)

Nel 1936 espone a Firenze in occasione della *Mostra nazionale fotografica O.N.D.* (Opera Nazionale Dopolavoro). Per la rivista “Pagine fotografiche”, è autore tra il 1934 e il 1935 di alcuni articoli dedicati al tema della fotografia pubblicitaria.

BORIO, PIETRO
(Torino)

Negli anni Trenta pubblica su alcune riviste italiane tra cui l'annuario “Luci ed ombre”. È membro della Società Fotografica Subalpina.

BRESCIANI, ALFREDO
(Torino)

Attivo negli anni Trenta.

BRICARELLI, STEFANO
(Torino, 1899-1989)

Di formazione avvocato e poi giornalista professionista dal 1927, è tra i maggiori protagonisti della cultura fotografica italiana degli anni Venti e Trenta. Dal 1924 è direttore della rivista “Il Corriere fotografico” insieme a Carlo Baravalle e Achille Bologna e con quest'ultimo cura anche i volumi dell'annuario “Luci ed ombre” fino al termine delle sue pubblicazioni nel 1934. Membro della Società Fotografica Subalpina e promotore del Gruppo piemontese per la fotografia artistica già a partire dalla sua fondazione nel 1922, è presente nei comitati di organizzazione di importanti eventi espositivi quali i *Salon* internazionali di Torino allestiti tra il 1925-26 e il 1937, ai quali partecipa anche come espositore. Appassionato di cultura automobilistica, nel 1926 fonda la rivista “Motor Italia”, di cui è direttore e curatore della veste grafica e per la quale realizza diversi servizi fotografici. Promotore dell'uso della macchina fotografica Leica a partire dai primissimi anni Trenta, ritrae numerosi personaggi celebri degli ambienti aristocratici e politici italiani e internazionali. Nel 1936 si reca negli Stati Uniti a seguito della vittoria di un concorso fotografico francese per *La meilleure bobine touristique Leica 1935* e nel 1937 pubblica alcune delle sue fotografie, principalmente

realizzate a Mussolini e agli esponenti del regime, sul settimanale americano "Life". Tra gli anni Venti e Trenta presenta i suoi lavori su importanti riviste fotografiche italiane come l'"Annuario della fotografia artistica", "Il Corriere fotografico" e "Luci ed ombre", ma la sua presenza è ricorrente anche nelle pagine di periodici non specializzati come "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", "Natura" e "Sapere". Nell'ambito della produzione periodica internazionale, molti dei suoi lavori compaiono inoltre sulle riviste francesi "Photo Illustrations" e "Photographie" (Arts et métiers graphiques) e sugli annuari inglesi "Modern Photography" e "Photograms of the Year". Per quest'ultimo, dal 1920 al 1925 pubblica anche una serie di resoconti annuali aggiornati sullo stato della produzione fotografica italiana. Tra le numerose mostre a cui prende parte si ricordano la *Terza mostra internazionale delle arti decorative* di Monza (1927), la *XX* e la *XXIV Esposizione sociale d'arte fotografica* della Società Fotografica Subalpina (Torino, 1932 e 1936) e la *VI Mostra biennale internazionale di fotografia artistica* (Torino, 1939).

BRONDI, MARTINO
(Torino)

Negli anni Trenta pubblica su diversi periodici nazionali tra cui la "Rivista fotografica italiana" e "Pagine fotografiche". Nel 1936 espone a Firenze in occasione della *Mostra nazionale fotografica O.N.D.* (Opera Nazionale Dopolavoro) e nel 1937 partecipa al *Quinto Salon internazionale di fotografia artistica* di Torino.

BURANELLI, ANDREA
(Milano)

Negli anni Trenta è socio del Circolo Fotografico Milanese e membro dell'associazione fotografica A.L.A. Espone in occasione di mostre nazionali e internazionali come la *Mostra nazionale fotografica O.N.D.* (Opera Nazionale Dopolavoro) di Firenze (1936), il *Quinto "Salon" internazionale di fotografia artistica* di Torino (1937) e la *VI Mostra biennale internazionale di fotografia artistica* (Torino, 1939). Nel 1936, due delle sue fotografie vengono pubblicate nel fascicolo n. 22 della rivista francese "Photo Illustrations", dedicato a *La photographie italienne*.

CAFFARATTI, MARIO
(Bricherasio, Torino 1883 - Torino 1971)

Medico di professione, inizia a dedicarsi alla fotografia come amatore a partire dagli anni Venti. Nel decennio successivo partecipa a mostre nazionali e internazionali come il *Terzo* e il *Quinto Salon* di Torino (1930-1931, 1937), la *VI Mostra biennale internazionale di fotografia artistica* (Torino, 1939) e le esposizioni dell'USIAF - Unione Società Italiane di Arte Fotografica (1938-1939). Esperto di tecnica fotografica, pubblica insieme a Mario Bellavista il fascicolo *Carte, viraggi e processi interpretativi. Appunti tecnici del corso culturale fotografico* (1931), edito dalla Sezione fotografica dell'Unione Escursionisti A.L.A.. Membro della Società Fotografica Subalpina e fra i primi in Italia a utilizzare il piccolo formato al principio degli anni Trenta, è fra i docenti del *Corso superiore di cultura fotografica* organizzato e promosso tra il 1934 e il 1935 dalla Subalpina, insieme ad altri importanti fotografi attivi nello stesso periodo. Pubblica alcuni articoli nella rivista "Galleria".

CASTAGNOLA, GUALTIERO
(1903-1989. Luogo di attività: Milano)

Membro del Circolo Fotografico Milanese e dell'associazione fotografica A.L.A., negli anni Trenta pubblica su periodici specializzati tra cui "Pagine fotografiche", "Rivista fotografica italiana" e il "Foto annuario A.L.A.". Nel 1936 espone a Firenze in occasione della *Mostra nazionale fotografica O.N.D.* (Opera Nazionale Dopolavoro). Due sue fotografie vengono pubblicate nel volume *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, edito da Domus nel 1943.

CAVALLO, ANTONIO
(Torino)

Negli anni Trenta è membro dell'associazione fotografica A.L.A. e del Gruppo fotografico O.N.D. (Opera Nazionale Dopolavoro) Fiat. Espone al *Quinto Salon internazionale di fotografia artistica* di Torino (1937) e alla *VI Mostra biennale internazionale di fotografia artistica* (Torino, 1939).

CERRA, MARINO
(Penango, Alessandria 1896 - Torino 1962)

Di professione contabile per l'azienda Singer, è attivo nell'ambito della fotografia amatoriale italiana a partire dagli anni Trenta. Partecipa a mostre nazionali e internazionali come la *XXI Esposizione sociale d'arte fotografica* della Società Fotografica Subalpina (Torino, 1933), la *Mostra nazionale fotografica O.N.D.* (Firenze, 1936), il *Quarto e Quinto Salon internazionale di fotografia artistica* di Torino (1933, 1937) e la *VI Mostra biennale internazionale di fotografia artistica* (Torino, 1939). Pubblica le sue fotografie su diverse riviste specializzate tra cui "Il Corriere fotografico" e l'annuario "Luci ed ombre". Nel 1937 una sua fotografia viene presentata nell'annuario francese "Photographie" (Arts et métiers graphiques). È membro dell'associazione fotografica A.L.A., per il cui "Foto annuario" pubblica delle opere tra il 1936 e il 1937. Nel 1935 una sua fotografia viene inclusa all'interno del libro a cura di Achille Bologna *Come si fotografa oggi*.

CORINALDI, GIULIO
(Milano-Torino)

Attivo dalla seconda metà degli anni Venti, pubblica le sue fotografie in diverse riviste specializzate tra cui "Il Corriere fotografico", "Il Progresso fotografico", "Luci ed ombre" e l'"Annuario Nazionale Italiano di Fotografia Artistica U.S.I.A.F". Membro del Circolo Fotografico Milanese, espone in occasione di numerose mostre internazionali come la *I Biennale internazionale d'arte fotografica* dei professionisti fotografi a Roma (1932), la *Mostra internazionale di fotografia* allestita per la *V Triennale di Milano* (1933), il *Quarto e il Quinto Salon internazionale di fotografia artistica* di Torino (1933, 1937). In ambito torinese, presenta inoltre le sue fotografie alle mostre della Società Fotografica Subalpina come la *XX Esposizione sociale* del 1932 e la *XXIV Esposizione sociale* del 1936.

[DEGLI]ALBERTI, GUGLIELMO
(Roma-Torino?)

Attivo negli anni Trenta.

DEL BUONO, ETTORE
(Genova)

Negli anni Trenta presenta le sue fotografie su riviste specializzate come l'annuario "Luci ed ombre" e "Pagine fotografiche". È membro dell'associazione fotografica A.L.A., per il cui "Foto annuario" pubblica delle opere tra il 1936 e il 1937. Nel 1937 espone al *Quinto Salon internazionale di fotografia artistica* di Torino.

DOTTO, ENRICO
(Torino)

Negli anni Trenta pubblica le sue fotografie su riviste specializzate come "Galleria" e l'annuario "Luci ed ombre". È membro del Gruppo fotografico Y.M.C.A. di Torino.

ERIZZO, PIER LUIGI
(Genova)

Noto anche con il titolo di "avv." o "comm. avv.", negli anni Trenta è membro dell'Associazione Fotografica Ligure. È fra i docenti del *Corso superiore di cultura fotografica* organizzato e promosso tra il 1934 e il 1935 dalla Società Fotografica Subalpina di Torino. Partecipa al *Secondo* e al *Terzo concorso nazionale Leica* indetti dall'Associazione Fotografica Ligure (1935 e 1938-1939, seguiti da mostra) ed espone in occasione della *VI Mostra biennale internazionale di fotografia artistica* (Torino, 1939)

FATINI, CIRO
(Roma)

Noto anche con il titolo di "comm.", negli anni Trenta è membro dell'Associazione Fotografica Romana e dell'associazione fotografica A.L.A., per il cui "Foto annuario" pubblica una fotografia nel 1936. Nello stesso anno espone a Firenze in occasione della *Mostra nazionale fotografica O.N.D.* (Opera Nazionale Dopolavoro). Presenta inoltre i suoi lavori al *Quinto Salon internazionale di fotografia artistica* di Torino (1937) e alla *VI Mostra biennale internazionale di fotografia artistica* (Torino, 1939). Partecipa al *Terzo concorso nazionale Leica* indetto dall'Associazione Fotografica Ligure (1938-1939, seguito da mostra). Una sua opera viene pubblicata nel volume *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, edito da Domus nel 1943.

FAZIOLI, ERNESTO
(Cremona, 1900-1955)

Fotografo professionista attivo dagli anni Venti e titolare di uno studio a Cremona, le sue fotografie vengono pubblicate su riviste specializzate come “Il Corriere fotografico” e l’annuario “Luci ed ombre”. Partecipa a esposizioni e concorsi in Italia e all’estero e durante il ventennio fascista riceve numerose committenze dal regime, per il quale lavora su molteplici temi e soggetti.

FERRERO, FEDERICO
(Torino)

Di professione ingegnere, è attivo negli anni Trenta come autore di numerosi contributi di tecnica e critica fotografica per “Il Corriere fotografico”, oltre che per la pubblicazione di sue fotografie anche in altre riviste come l’annuario “Luci ed ombre” e “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”. Scrive di numerosi temi fra cui il piccolo formato, la fotografia sportiva, la fotografia pubblicitaria e il fotocolore. Nel 1937 espone in occasione del *Quinto Salon internazionale di fotografia artistica* di Torino. Una sua opera viene pubblicata nel volume *Fotografia. Prima rassegna dell’attività fotografica in Italia*, edito da Domus nel 1943.

FERRINI, NINO
(Vicenza, 1904-1984)

Fotografo professionista, negli anni Trenta è titolare a Vicenza dello Studio fotografico Cav. Ugo Ferrini e Figlio. Pubblica alcune fotografie su periodici come “Galleria” e “Rivista fotografica italiana”. Nel 1932 espone alla *I Biennale internazionale d’arte fotografica* dei professionisti fotografi a Roma. Partecipa a concorsi nazionali tra cui il *Primo concorso fotoradiofonico Ferrania* (1936).

GABINIO, MARIO
(Torino, 1871-1938)

Di professione ferroviere e appassionato alpinista, si dedica soprattutto alla documentazione della città di Torino, di cui riprende anche le grandi trasformazioni urbanistiche degli anni Trenta. Nonostante la sua intensa partecipazione a eventi espositivi nazionali e internazionali, le sue fotografie non circolano frequentemente sulle pubblicazioni periodiche specializzate del ventennio in esame. Nel 1935 la sua opera *Piatti* viene pubblicata nel fascicolo n. 16 della rivista francese “Photo Illustrations”. Membro dell’associazione fotografica A.L.A., nel 1937 prende parte al *Quinto Salon internazionale di fotografia artistica* di Torino.

GALIMBERTI, GIULIO
(Milano, 1898-1967)

Attivo dagli anni Venti, è noto per la pubblicazione di numerose fotografie su riviste specializzate italiane e internazionali, oltre che come autore di alcuni contributi di critica e tecnica fotografica. Pubblica frequentemente su periodici italiani specializzati come “Il Corriere fotografico”, “Galleria”, “La Fotografia Leica”, “Note fotografiche Agfa” e

l'annuario "Luci ed ombre", nonché su riviste non specializzate come "Natura" e "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia". Nella seconda metà degli anni Trenta, alcune delle sue fotografie si trovano anche in periodici internazionali come il francese "Photo Illustration" e il tedesco "Photofreund Jahrbuch". Tra il 1935 e il 1936 è titolare di una rubrica di fotografia sul settimanale motociclistico "Il Centauro". Nel 1935-1936 pubblica il libro fotografico *Milano. Scorci fotografici* per la casa editrice Corticelli, con la quale collabora già nel 1934 per l'illustrazione del volume *La fotografia. Nozioni e consigli* di L. Morandi e P. Cucchetti. È membro del Circolo Fotografico Milanese e dell'associazione fotografica A.L.A., per il cui "Foto annuario" pubblica delle opere tra il 1936 e il 1937. Negli stessi anni, due dei suoi lavori vengono inclusi nei volumi fotografici *Meine Leica und ich* (Berlino, 1937) e *Leica in aller welt* (München, 1938) a cura di Kurt Peter Karfeld. Negli anni Trenta partecipa a numerose esposizioni tra cui la *II Mostra fotografica internazionale di Milano* (1932), la *Mostra internazionale di fotografia per la V Triennale di Milano* (1933), il *Quarto* e il *Quinto Salon internazionale di fotografia artistica* di Torino (1933, 1937) e la *VI Mostra biennale internazionale di fotografia artistica* (Torino, 1939). Quattro sue fotografie vengono pubblicate nel volume *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, edito da Domus nel 1943.

GIANASSI, EZIO
(Torino)

Di professione ragioniere, negli anni Trenta pubblica alcune delle sue fotografie su riviste specializzate come "Pagine fotografiche" e il "Foto annuario" dell'associazione fotografica A.L.A., della quale è membro. Nel 1937 partecipa al *Quinto Salon internazionale di fotografia artistica* di Torino. Nel 1936 una sua fotografia viene pubblicata nel fascicolo n. 22 della rivista francese "Photo Illustrations", dedicato a *La photographie italienne*.

GIOVANELLI, ENRICO
(Milano)

Consigliere del Circolo Fotografico Milanese e noto anche con il titolo di "dott.", negli anni Trenta pubblica le sue opere in numerose riviste italiane specializzate e anche in periodici non specializzati, come "Il Risorgimento grafico", a illustrazione di articoli di fotografia. Nel 1935 cinque dei suoi lavori vengono pubblicati nel fascicolo n. 14 della rivista francese "Photo Illustration" dedicato a *L'art photographique italien* e nel 1938 una delle sue opere viene inclusa nel libro fotografico *Leica in aller welt* (München, 1938), a cura di Kurt Peter Karfeld. Partecipa al *Secondo* e al *Terzo concorso nazionale Leica* indetti dall'Associazione Fotografica Ligure (1935 e 1938-1939, seguiti da esposizione) e prende parte a mostre nazionali e internazionali tra cui la *XXIV Esposizione sociale* della Società Fotografica Subalpina (1936), il *Quarto* e il *Quinto Salon internazionale di fotografia artistica* di Torino (1933, 1937).

GIULIO, CESARE
(Torino, 1890-1946)

Di professione contabile e appassionato alpinista, è tra i protagonisti della fotografia amatoriale torinese tra anni Venti e Trenta e tra i maggiori interpreti della fotografia di montagna, che promuove anche con la pubblicazione di alcuni contributi su rivista e la

partecipazione a eventi espositivi interamente dedicati al tema. Socio dell'A.F.I. (Associazione Fotografica Italiana) e dell'associazione fotografica A.L.A. e membro della Società Fotografica Subalpina, è fra i docenti del *Corso superiore di cultura fotografica* organizzato e promosso da quest'ultima tra il 1934 e il 1935, per cui tiene una lezione dal titolo *Fotografia artistica in montagna*. Pubblica le sue opere su riviste italiane specializzate tra cui "Il Corriere fotografico", "Galleria" e l'annuario "Luci ed ombre", ma anche su alcuni periodici non specializzati come "Natura". Il suo lavoro è però molto apprezzato anche in ambito internazionale, dove compare negli anni Trenta su riviste fotografiche come gli annuari inglesi "Modern Photography" e "Photograms of the Year", il periodico francese "Photo Illustrations", la rivista inglese "The Studio" e "The American Annual of Photography". Nel 1938 una sua fotografia viene pubblicata nel volume *Idee und Form (Jahrbuch)*, a cura di Josef Gottschammel. Partecipa a numerosi eventi espositivi tra cui i cinque *Salon* internazionali di Torino allestiti tra il 1925-26 e il 1937, la *XX e la XXIV Esposizione sociale* della Società Fotografica Subalpina (1932, 1936) e la *VI Mostra biennale internazionale di fotografia artistica* (Torino, 1939).

GLASERSFELD (VON), LEOPOLD

(Praga 1871 - Château-d'Oex, Svizzera 1954. Luogo di attività: Merano)

È attivo come fotoamatore a Merano, in cui risiede per circa due decenni fino al 1939. A partire dalla fine degli anni Venti pubblica le sue fotografie su numerose riviste italiane specializzate fra cui "Il Corriere fotografico", "Galleria" e l'annuario "Luci ed ombre". Figura fra i pochi autori italiani i cui lavori vengono presentati su riviste internazionali come l'inglese "The Year's Photography" (1929-30) e "The American Annual of Photography" (1933). È membro dell'associazione fotografica A.L.A., per il cui "Foto annuario" pubblica una fotografia nel 1937. Espone le sue opere in occasione di mostre internazionali come il *Quarto* e il *Quinto Salon di fotografia artistica* di Torino (1933, 1937). Nel 1935 una sua fotografia viene inclusa all'interno del libro a cura di Achille Bologna *Come si fotografa oggi*.

GRIGLIÈ, LINO

(Torino)

Negli anni Trenta è socio dell'A.F.I. (Associazione Fotografica Italiana). Partecipa alla *XXV Esposizione sociale* della Società Fotografica Subalpina (1939) e alla *VI Mostra biennale internazionale di fotografia artistica* (Torino, 1939).

GUICCIARDINI, NICCOLÒ

(Firenze, 1883-1956)

Negli anni Trenta è membro della Società Fotografica Subalpina. Nel 1936 espone a Firenze in occasione della *Mostra nazionale fotografica O.N.D.* (Opera Nazionale Dopolavoro).

JARACH, DINO

(Venezia, 1914-2000)

Negli anni Trenta alcune delle sue fotografie appaiono su riviste non specializzate come "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", "Natura" e "Sapere".

LEISS, FERRUCCIO (FRANCESCO)

(Oneglia, 1892 - Venezia, 1968. Luogo di attività: Venezia-Milano)

Professionista nell'ambito delle scienze agrarie e della chimica e profondo conoscitore della tecnica fotografica, è attivo nel panorama della fotografia amatoriale italiana soprattutto a partire dagli anni Trenta. Tra i fondatori del Circolo Fotografico Milanese nel 1930 e suo primo segretario, pubblica i suoi lavori su importanti riviste specializzate come "Fotografia", "Il Corriere fotografico" e l'annuario "Luci ed ombre". Due delle sue opere vengono pubblicate anche nei periodici internazionali "Photograms of the Year" (1933) e "Photo Illustration" (1935). Prende parte a esposizioni come la *Mostra internazionale di fotografia* allestita per la *V Triennale di Milano* (1933) e il *Quinto Salon internazionale di fotografia artistica* di Torino (1937). Quattro sue fotografie vengono pubblicate nel volume *Otto fotografi italiani d'oggi* (Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1942).

MAGGINI, RENZO

(Empoli, 1899 - s.d.)

Attivo a Firenze, dove dal 1938 è titolare del corso di fotografia all'Istituto d'arte di Porta Romana, pubblica su riviste specializzate tra cui "Galleria" e l'annuario "Luci ed ombre". Nel 1933 è fra i primi, nel contesto culturale italiano, a scrivere sul tema della fotografia pubblicitaria. È membro del Gruppo fotografico toscano (fondato nel 1933) e dell'associazione fotografica A.L.A., per il cui "Foto annuario" pubblica due fotografie nel 1936 e nel 1937. Espone a Firenze in occasione della *Mostra nazionale fotografica O.N.D.* (1936) e a Torino alla *VI Mostra biennale internazionale di fotografia artistica* (1939). Due dei suoi lavori vengono presentati nel volume *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, edito da Domus nel 1943.

MARCHESINI, ETTORE

(Torino)

Negli anni Trenta è membro dell'associazione fotografica A.L.A.

MARELLI, ERMANNINO

(Milano)

Membro del Circolo Fotografico Milanese, negli anni Trenta pubblica su riviste italiane specializzate tra cui "Il Corriere fotografico" e "Galleria". Partecipa a numerosi concorsi fotografici nazionali ed espone in occasione di mostre internazionali come il *Quinto Salon di fotografia artistica* di Torino (1937). Quattro sue fotografie vengono pubblicate nel volume *Otto fotografi italiani d'oggi* (Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1942).

MAZZONIS DI PRALAFERA, GIORGIO

(Torino, 1884-1962)

Di professione avvocato, negli anni Trenta espone in occasione del *Quarto* e *Quinto Salon internazionale di fotografia artistica* di Torino (1933, 1937) e della *VI Mostra biennale internazionale di fotografia artistica* (Torino, 1939). Membro dell'A.F.I. (Associazione

Fotografica Italiana), partecipa al *Terzo concorso nazionale Leica* indetto dall'Associazione Fotografica Ligure (1938-1939, seguito da mostra). Nel 1937 pubblica una sua fotografia sul n. 32 della rivista francese "Photo Illustration" dedicato al *XXXII Salon International de photographie* e nel 1939 un suo lavoro esce su "The American Annual of Photography".

MONCALVO, RICCARDO
(Torino, 1915-2008)

Attivo già dalla fine degli anni Venti e vicino alla figura di Stefano Bricarelli (che annovera tra i suoi maestri), è erede dell'"Atelier di Fotografia Artistica e Industriale" del padre Carlo, tramite il quale riceve numerose commissioni da istituzioni pubbliche e private. Membro della Società Fotografica Subalpina e dell'associazione fotografica A.L.A., nel corso degli anni Trenta pubblica su importanti riviste di fotografia come "Galleria", "Il Corriere fotografico", "Luci ed ombre" e l'"Annuario Nazionale Italiano di Fotografia Artistica U.S.I.A.F" (1938-39), ma anche su periodici non specializzati tra cui "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia" e "Natura". In ambito internazionale, sue fotografie compaiono nell'annuario inglese "Modern Photography. The Studio Annual" (1933-34) e nel volume *Idee und Form (Jahrbuch)*, a cura di Josef Gottschammel (1938). Partecipa al *Terzo concorso nazionale Leica* indetto dall'Associazione Fotografica Ligure (1938-1939, seguito da mostra) e a numerosi eventi espositivi tra cui la *XXIV Esposizione sociale* della Società Fotografica Subalpina (1936), il *Quinto Salon internazionale di fotografia artistica* di Torino (1939) e la *VI Mostra biennale internazionale di fotografia artistica* (Torino, 1939). Nel 1935 una sua fotografia viene inclusa all'interno del libro a cura di Achille Bologna *Come si fotografa oggi*. Una sua opera, inoltre, viene pubblicata nel volume *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, edito da Domus nel 1943.

MOVILIA, GIACOMO
(Torino)

Membro della Società Fotografica Subalpina, negli anni Trenta pubblica su riviste italiane specializzate come "Galleria" e "Luci ed ombre". Partecipa a esposizioni nazionali e internazionali tra cui la *XXII* e la *XXIV Esposizione sociale* della Subalpina (1934, 1936) e il *Quarto* e *Quinto Salon internazionale di fotografia artistica* di Torino (1933, 1937). È fra i docenti del *Corso superiore di cultura fotografica* organizzato e promosso tra il 1934 e il 1935 dalla Subalpina, insieme ad altri importanti fotografi attivi nello stesso periodo.

MOVILIA, LUIGI
(Torino)

Docente alla Scuola di fotografia, fotomeccanica e ottica "Teofilo Rossi di Montelera", negli anni Trenta presenta i suoi lavori in occasione di alcune mostre della Società Fotografica Subalpina, di cui è membro, come la *XXII* e la *XXIV Esposizione sociale* (1934, 1936). Nel 1933 pubblica nel primo numero di "Galleria" l'articolo *La fotografia e l'attuale movimento culturale dei giovani*.

NENCIONI, GIOSUÈ
(Arezzo)

Negli anni Trenta pubblica le sue fotografie su periodici specializzati come “Il Progresso fotografico” e “Rivista fotografica italiana”, partecipando anche ai concorsi interni per gli abbonati. È membro dell’associazione fotografica A.L.A., per il cui “Foto annuario” presenta due opere tra il 1936 e il 1937. Espone in occasione di mostre nazionali e internazionali come il *Quarto Salon internazionale di fotografia artistica* di Torino (1933), la *Mostra nazionale fotografica O.N.D.* di Firenze (1936) e la *VI Mostra biennale internazionale di fotografia artistica* (Torino, 1939).

NICCOLINI, RAIMONDO
(Milano)

Negli anni Trenta le sue fotografie, soprattutto di documentazione di eventi espositivi e culturali nazionali, vengono pubblicate sulla rivista “Natura”, ma la sua firma si trova anche in altri periodici non specializzati come “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”.

ONEGLIO, PIERO
(Torino)

Fotoamatore appassionato di montagna e membro della Società Fotografica Subalpina, tra anni Venti e Trenta pubblica su riviste italiane specializzate come l’annuario “Luci ed ombre” e “Il Corriere fotografico”, partecipando anche ai concorsi interni per gli abbonati. Negli anni Venti la sua firma è inoltre presente su periodici internazionali come l’inglese “Photograms of the Year” (1925) e “The American Annual of Photography” (1928). Nel 1933 espone in occasione del *Quarto “Salon” internazionale di fotografia artistica* di Torino.

ORNANO, ALFREDO
(La Spezia, 1880 – Milano, 1955. Luogo di attività: Milano)

Professionista esperto di tecnica fotografica e direttore della sezione italiana dell’Agfa, fra gli anni Venti e Trenta è tra le figure più rappresentative per la pubblicazione di contributi su numerose riviste specializzate e non, tra cui “Sapere” e “Cinema”. Tra i fondatori, nel 1930, del Circolo Fotografico Milanese, negli anni Trenta è direttore delle riviste milanesi “Note fotografiche Agfa” e “La Fotografia Leica”, per le quali pubblica anche molte delle sue fotografie insieme a periodici quali “Il Progresso fotografico” e l’annuario “Luci ed ombre”. Fra i diversi temi di tecnica sui quali scrive vi sono la fotografia di teatro e il fotocolore. Nel 1935 partecipa al *Secondo concorso nazionale Leica* indetto dall’Associazione Fotografica Ligure (seguito da mostra) e nel 1937 un suo lavoro viene incluso nel volume tedesco *Meine Leica und ich*, a cura di Kurt Peter Karfeld. Nel 1939, è curatore del volume di Sandro Guida *Il fotolibro. Guida enciclopedica per principianti ed esperti dilettanti e professionisti* (Milano, Hoepli). Espone in occasione di numerose mostre nazionali e internazionali come la *Terza mostra internazionale delle arti decorative* di Monza (1927), la *Mostra internazionale di fotografia* allestita per la *V Triennale di Milano* (1933), il *Quarto e Quinto Salon internazionale di fotografia artistica* di Torino (1933, 1937). Insieme a Ermanno Federico Scopinich e Albe Steiner, è curatore del volume *Fotografia. Prima rassegna dell’attività*

fotografica in Italia, edito da Domus nel 1943, per il quale pubblica due delle sue fotografie e un articolo illustrato dal titolo *Tecnica di ripresa e riproduzione nella fotografia a colori*.

PACHÒ, LODOVICO
(Livorno, 1870 - Firenze, 1975)

Di professione medico di bordo, è un fotoamatore colto attivo nell'ambito della cultura fotografica nazionale già a partire dalla fine dell'Ottocento. Membro della Società Fotografica Italiana con sede a Firenze, è noto soprattutto per le sue ricerche di gusto pittorialista, ma importante è anche la sua vicinanza alla fotografia di paesaggio, alla ritrattistica e alla fotografia documentaria. Tra gli anni Venti e Trenta, pubblica alcuni suoi lavori su importanti riviste specializzate come l'annuario "Luci ed ombre" e "Il Corriere fotografico".

PAGANO POGATSNIG, GIUSEPPE
(Parenzo, Istria 1896 - Mauthausen 1955. Luogo di attività: Milano)

Architetto ed esponente di primo piano del movimento razionalista in Italia, negli anni Trenta si distingue anche per la sua attività di fotografo. Direttore dal 1930 (e fino al 1943) della rivista "Casabella", che ospita diversi suoi contributi soprattutto di argomento architettonico, pubblica alcune fotografie anche su altri periodici come "Note fotografiche Agfa", "Domus", "Natura", "Cinema" (per cui firma nel dicembre 1938 l'articolo *Un cacciatore di immagini*) e la stessa "Casabella". Membro del direttorio per l'organizzazione del VI Triennale di Milano, nel 1936 cura la mostra del padiglione dell'Architettura rurale, in cui espone una serie di fotografie da lui realizzate nel corso di un'indagine sulla casa rurale italiana, confluite nello stesso anno nel fototesto *Architettura rurale italiana* edito con Guarniero Daniel per i "Quaderni della Triennale" (Hoepli). Nel 1939, inoltre, pubblica per la collana "Immagini" di Panorama (da egli stesso diretta) i piccoli libri fotografici *Sassi* e *Una porta*, con fotografie e commenti introduttivi dell'autore. Quattro dei suoi lavori vengono pubblicati nel volume *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, edito da Domus nel 1943.

PARISIO, GIULIO
(Napoli, 1891-1967)

Fotografo professionista e titolare di uno studio a Napoli aperto nella metà degli anni Venti, pubblica le sue fotografie su numerose riviste specializzate tra cui "Il Corriere fotografico", "Galleria", "Il Progresso fotografico" e l'annuario "Luci ed ombre". Autore, nel 1937, della fotografia ufficiale di S.A.R. il Principe di Napoli, pubblica numerose fotografie di eventi partenopei anche in un periodico come "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia". Fra i protagonisti in fotografia dell'avanguardia futurista, prende parte alla *Mostra sperimentale di fotografia futurista* di Torino (1931) e alla *Mostra fotografica futurista* di Trieste (1932). Partecipa al concorso fotografico della rivista "Natura" (1930) ed espone in occasione di diverse mostre come la *Terza mostra internazionale delle arti decorative* di Monza (1927), la *I Biennale internazionale d'arte fotografica* dei professionisti fotografi a Roma (1932) e la *Mostra internazionale di fotografia* allestita per la *V Triennale di Milano* (1933).

PEDROTTI, ENRICO
(Trento, 1905 - Bolzano, 1965)

Fotografo professionista, alla fine degli anni Venti apre a Trento uno studio insieme ai fratelli Silvio, Mario e Aldo. Negli anni Trenta le sue fotografie, di temi e generi vari, vengono pubblicate su numerose riviste specializzate tra cui “Il Corriere fotografico”, “Galleria”, “La Fotografia Leica” e “Note fotografiche Agfa”. Suoi lavori si trovano anche su periodici non specializzati come “Natura” e “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”. Vicino alle sperimentazioni e ai linguaggi fotografici delle avanguardie europee, espone in occasione di diverse mostre nazionali e internazionali come la *I Biennale internazionale d’arte fotografica* dei professionisti fotografi a Roma (1932) e la *Mostra nazionale fotografica O.N.D.* di Firenze (1936). Due sue fotografie vengono pubblicate nel volume *Fotografia. Prima rassegna dell’attività fotografica in Italia*, edito da Domus nel 1943.

PELLEGRINI, GUIDO
(1886-1955. Luogo di attività: Milano)

Di professione ragioniere, è tra le personalità più attive e impegnate nel panorama della fotografia amatoriale italiana tra anni Venti e Trenta anche per la pubblicazione di numerosi contributi di critica ed estetica fotografica. Presidente del Circolo Fotografico Milanese dal momento della sua fondazione nel 1930, pubblica le sue fotografie e i suoi scritti su numerose riviste specializzate tra cui “Il Progresso fotografico”, “Il Corriere fotografico”, “Galleria”, “Note fotografiche Agfa” e l’annuario “Luci ed ombre”, ma anche su diversi periodici non specializzati come “Domus”, “La Lettura”, “Il Risorgimento grafico”, “Cinema”. Per quest’ultimo cura dal 1937 una rubrica sulla fotografia e la tecnica fotografica. Oltre che su argomenti tecnici, i suoi articoli si soffermano su molteplici temi legati all’estetica fotografica moderna, alla critica di mostre fotografiche nazionali e internazionali, al libro fotografico, al fotocolore. Tra il 1932 e il 1933 dirige la rivista “Fotografia” edita da Domus, nel cui primo numero pubblica sette immagini a corredo dell’articolo di Gio Ponti *Discorso sull’arte fotografica*. È inoltre fra i docenti del *Corso superiore di cultura fotografica* organizzato e promosso tra il 1934 e il 1935 dalla Società Fotografica Subalpina, per cui tiene una lezione dal titolo *L’estetica moderna della fotografia*. Negli anni Trenta sue opere compaiono anche su periodici internazionali come “The American Annual of Photography” (1931, 1932) e il n. 14 della rivista francese “Photo Illustration” del 1935, dedicato a *L’art photographique italien*. Espone in occasione di numerose mostre nazionali e internazionali tra cui la *XXIV Esposizione sociale* della Società Fotografica Subalpina (1936), il *Quarto e Quinto Salon internazionale di fotografia artistica* di Torino (1933, 1937), la *VI Mostra biennale internazionale di fotografia artistica* (Torino, 1939), la *Mostra nazionale U.S.I.A.F.* (Milano, 1939). Due sue fotografie vengono pubblicate nel volume *Fotografia. Prima rassegna dell’attività fotografica in Italia*, edito da Domus nel 1943.

PERESSUTTI, ENRICO
(Pinzano al Tagliamento, 1908 - Milano, 1976)

Tra i protagonisti del panorama architettonico italiano a partire dagli anni Trenta, si dedica altresì alla produzione fotografica pubblicando i suoi lavori su periodici non specializzati come “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia” e “Quadrante”. Una sua opera viene inclusa nel volume *Fotografia. Prima rassegna dell’attività fotografica in Italia*, edito da Domus nel 1943.

PERETTI GRIVA, DOMENICO RICCARDO
(Coassolo torinese, 1882 - Torino, 1962)

Di professione magistrato, è tra i fotoamatori più attivi nel panorama fotografico italiano e internazionale della prima metà del Novecento. Fra i maggiori esponenti e interpreti del linguaggio pittorialista, è noto soprattutto per il suo utilizzo della tecnica di stampa al bromolio, che elegge a sua primaria cifra espressiva. Membro della Società Fotografica Subalpina, è tra i docenti del *Corso superiore di cultura fotografica* organizzato e promosso tra il 1934 e il 1935. Tra gli anni Venti e Trenta, pubblica alcuni contributi di tecnica, critica ed estetica fotografica e partecipa a numerosi eventi espositivi. Le sue fotografie vengono presentate su diversi periodici specializzati, nazionali e internazionali, tra cui “Il Corriere fotografico”, “Galleria”, l’annuario “Luci ed ombre” e “The American Annual of Photography”. Una sua opera viene pubblicata nel volume *Fotografia. Prima rassegna dell’attività fotografica in Italia*, edito da Domus nel 1943.

PIAMONTE, GUIDO
(Venezia)

Negli anni Trenta è membro dei GUF di Venezia. Espone in occasione del *Quinto Salon internazionale di fotografia artistica* di Torino (1937).

POKORNY, BRUNO
(Merano)

Negli anni Trenta pubblica su riviste specializzate come “Il Corriere fotografico” e l’annuario “Luci ed ombre”.

PONTI, EMANUELE
(Torino)

Membro del gruppo fotografico O.N.D. della Fiat di Torino e dell’associazione fotografica A.L.A., negli anni Trenta pubblica su riviste nazionali specializzate come “Il Corriere fotografico”, “Galleria”, “Luci ed ombre”, il “Foto annuario italiano A.L.A.” e l’“Annuario Nazionale Italiano di Fotografia Artistica U.S.I.A.F” (1938-39). Espone in occasione di diverse mostre nazionali e internazionali tra cui la *I Esposizione internazionale fotografica tra le società Y.M.C.A.* di Torino (1934), la *Mostra fotografica quinquennale del “Dopolavoro FIAT”* (1934), la *Mostra nazionale fotografica O.N.D.* di Firenze (1936), il *Quinto Salon internazionale di fotografia artistica* di Torino (1937) e la *VI Mostra biennale internazionale di fotografia artistica* (Torino, 1939).

RAVEDATI, ANTONIO
(Torino)

Membro della Società Fotografica Subalpina e dell’associazione fotografica A.L.A., negli anni Trenta pubblica su riviste italiane specializzate come “Il Corriere fotografico”, “Galleria” l’annuario “Luci ed ombre” e il “Foto annuario italiano A.L.A.”. Presenta i suoi lavori in occasione della *XXI Esposizione sociale* della Subalpina (1933) e del *Quinto Salon*

internazionale di fotografia artistica di Torino (1937). Nel 1935, una sua fotografia viene inclusa all'interno del libro a cura di Achille Bologna *Come si fotografa oggi*.

RIDENTI, LUCIO

(Taranto, 1895 - Torino, 1973. Luogo di attività: Torino)

All'anagrafe Ernesto Gaetano Scialpi, è attore, giornalista esperto di moda e fondatore nel 1926 della rivista teatrale "Il Dramma". Negli anni Trenta collabora come fotografo con numerosi periodici non specializzati tra cui "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", "Natura" e "La Lettura", pubblicando numerose fotografie di temi e generi vari anche a illustrazione di articoli di argomento culturale e sociale. Nel 1933 pubblica un suo lavoro sull'annuario "Luci ed ombre" ed espone in occasione del *Quarto Salon internazionale di fotografia artistica* di Torino. Nel 1935 una sua fotografia viene inclusa all'interno del libro a cura di Achille Bologna *Come si fotografa oggi*.

SACCHETTO, ERNESTO

Attivo negli anni Trenta.

SAMASSA, ANGELO

(Venezia)

Attivo negli anni Trenta, nel 1933 pubblica una sua fotografia nell'annuario "Luci ed ombre".

SEGALIN, OTTORINO

(Torino)

Membro del gruppo fotografico O.N.D. della Fiat di Torino, pubblica sull'"Annuario Nazionale Italiano di Fotografia Artistica U.S.I.A.F" (1938-39). Espone in occasione della *IX Mostra sociale di fotografia* del Dopolavoro Fiat (Torino, 1939) e della *VI Mostra biennale internazionale di fotografia artistica* (Torino, 1939).

SORGE, FRANCO

(Milano)

Di professione avvocato, nei primi anni Trenta pubblica alcune fotografie, anche di soggetto naturalistico, sulle riviste specializzate "Fotografia" e "Il Corriere fotografico".

STEFANI, BRUNO

(Forlì, 1901 - Milano, 1978. Luogo di attività: Milano)

Attivo come fotografo a Milano dalla metà degli anni Venti, lavora tra gli altri per gli studi Camuzzi-Lomazzi e Aragozzini e per la casa editrice Rizzoli. Tra i fondatori, nel 1930, del Circolo Fotografico Milanese, nel 1931 dà avvio alla sua trentennale collaborazione con il Touring Club Italiano (TCI) e nel 1933 con il celebre Studio Boggeri, specializzato in grafica

pubblicitaria, dove ha l'occasione di approfondire i linguaggi delle avanguardie europee. Titolare anche di uno studio privato che avvia nel 1937 a Milano, città protagonista di molti dei suoi progetti fotografici, si afferma nel genere della fotografia industriale e di paesaggio e, grazie ai suoi numerosi viaggi, in quello della fotografia turistica. Nell'ambito delle pubblicazioni non specializzate, negli anni Trenta è assiduo collaboratore di periodici come "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia" e "Natura", presentando le sue fotografie nella forma di tavole fuori testo o a illustrazione di articoli di generi e temi vari. Le sue immagini arricchiscono, tra le altre, anche le pagine di un'altra rivista di divulgazione scientifica come "Sapere". Cultore del formato 35 mm già dai primi anni Trenta, pubblica i suoi lavori anche su numerose riviste specializzate tra cui "Il Corriere fotografico", "La Fotografia Leica", "Note fotografiche Agfa" e l'annuario "Luci ed ombre". La sua opera è particolarmente conosciuta e apprezzata anche in ambito internazionale grazie a pubblicazioni su riviste come l'annuario inglese "Modern Photography" e i periodici francesi "Photo Illustrations" e "Photographie" (Arts et métiers graphiques). Nel 1937 tre dei suoi lavori vengono inclusi nel libro fotografico *Meine Leica und ich*, a cura di Kurt Peter Karfeld. Tra gli anni Venti e Trenta partecipa a esposizioni fotografiche come la *Mostra internazionale di fotografia* allestita per la *V Triennale di Milano* (1933) e la *Mostra nazionale U.S.I.A.F.* (Milano, 1939). Quattro sue fotografie vengono pubblicate nel volume *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, edito da Domus nel 1943.

TOMMASI, BERNARDINO
(Trieste)

Attivo negli anni Trenta.

TOSELLO, ETTORE
(Milano)

Negli anni Trenta è membro del Circolo Fotografico Milanese.

VENDER, FEDERICO
(Schio, Vicenza 1901 - Arco, Trento 1999. Luogo di attività: Milano)

Dirigente tecnico e organizzativo presso una casa di moda, si avvicina attivamente alla fotografia negli anni Venti, divenendone nel decennio successivo uno degli interpreti più raffinati e sensibili. Tra i fondatori, nel 1930, del Circolo Fotografico Milanese, soprattutto dalla seconda metà degli anni Trenta pubblica le sue opere su riviste specializzate come "Il Corriere fotografico", "Il Progresso fotografico", il "Foto annuario A.L.A." (1936, 1937) e l'"Annuario Nazionale Italiano di Fotografia Artistica U.S.I.A.F." (1938-39). Nel 1935, due sue fotografie vengono incluse nel fascicolo n. 14 della rivista francese "Photo Illustrations", dedicato interamente a *L'art photographique italien*. In ambito internazionale, pubblica anche su periodici come il "Deutscher Kamera Almanach" (1936) e "The American Annual of Photography" (1938). Partecipa a esposizioni nazionali e internazionali come la *Mostra nazionale fotografica O.N.D.* (Opera Nazionale Dopolavoro) di Firenze (1936) e la *VI Mostra Biennale Internazionale di Fotografia Artistica* (Torino, 1939). Nei primi anni Quaranta, quattro sue fotografie vengono pubblicate nel volume *Otto fotografi italiani d'oggi* (Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1942) e altrettante nell'annuario *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, edito da Domus nel 1943.

WEYMAR, BETTINA
(Milano)

Ampliamente attiva negli anni Trenta in area milanese, pubblica su numerose riviste del periodo. Collabora assiduamente con periodici non specializzati come “Natura” e “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, dove le sue fotografie illustrano per la maggior parte articoli e contributi di temi molto vari, tra cui eventi culturali ed espositivi, soggetti alimentari o naturalistici. Pubblica anche su riviste specializzate come “Galleria”, “La Fotografia Leica” e (insieme a pochissime altre fotografe) l’annuario “Luci ed ombre”, oltre che su altre riviste di divulgazione come “Sapere”. È membro dell’associazione fotografica A.L.A., per il cui “Foto annuario” presenta un’opera nel 1936. Interprete dei linguaggi della fotografia europea, è l’unica, fra le personalità attive in Italia nel periodo in esame, ad avere una pubblicazione sull’annuario di fotografia tedesca “Das Deutsche Lichtbild” (1934). Una sua fotografia viene pubblicata anche nel volume del 1935-36 di “Modern Photography. The Studio Annual”.

WULZ, CARLO
(Trieste, 1874-1928)

Titolare di un atelier a Trieste specializzato in vari generi fotografici, fra cui il ritratto, negli anni Venti pubblica su riviste come “Il Corriere fotografico” e l’annuario “Luci ed ombre”. Partecipa alla *Terza mostra internazionale delle arti decorative* di Monza (1927).

ZUMAGLINO, VITTORIO
(Torino, 1904-1967)

Giornalista del quotidiano “La Stampa”, inviato sportivo e fotoamatore noto anche con l’appellativo di “Zuma”, nel 1936 pubblica per Hoepli il libro fotografico *Cento istantanee*, con introduzione e testi del critico Marziano Bernardi. Membro dell’associazione fotografica A.L.A., negli anni Trenta le sue fotografie compaiono anche su riviste specializzate tra cui “Galleria”, “Note fotografiche Agfa” e “Pagine fotografiche”. Espone in occasione del *Quinto Salon internazionale di fotografia artistica* di Torino (1937).



1a. **Achille Bologna**, *Buon mattino*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1923, tav. 22; *L'arte della fotografia alla terza Mostra internazionale delle arti decorative* (Monza, 1927), Milano, Stab. A. Rizzoli & C., 1927, tav. XXV; "Natura", n. 8, agosto 1928, p. 66, tavola fuori testo (con il titolo: *Una scena di vita rustica nell'interno del castello*); "Note fotografiche Agfa", n. 10, aprile 1936, immagine di copertina (senza titolo).



1b. **Achille Bologna**, *Interno. Costume di Prigelato*. Riproduzione fotomeccanica in "Photo Illustrations", n. 14, 1935, tav. 163.



2a. **Alfredo Ornano**, *Ritratto*. Riproduzione fotomeccanica in "Annuario della fotografia artistica", 1922-23, tav. X.



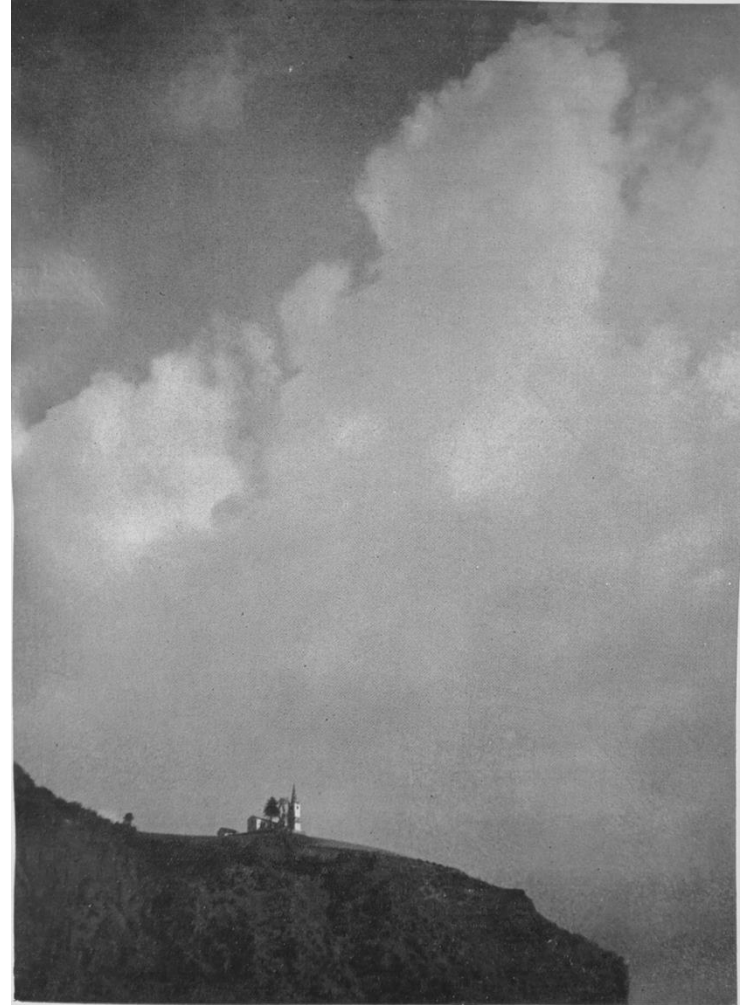
2b. **Achille Bologna**, *Primo dolore*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1924, tav. XXX.



3. **Carlo Wulz**, *Mia figlia Marion*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1926, tav. XLV; "Il Corriere fotografico", n. 11, novembre 1926, s.p. (tavola fuori testo).



4a. **Stefano Bricarelli**, *Formiche della neve*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1924, tav. XL; "Natura", n. 11-12, novembre-dicembre 1928, p. 113.



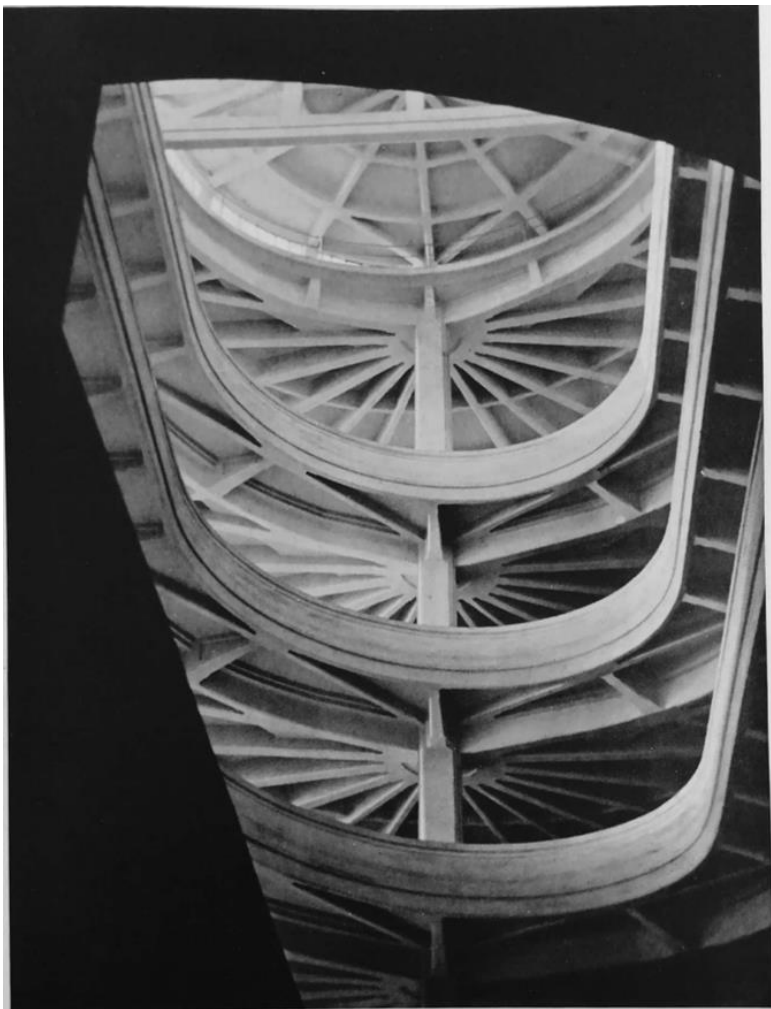
4b. **Stefano Bricarelli**, *In alto*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1926, tav. VIII; "Photograms of the Year", 1926, tav. XLIV (con il titolo: *The edge of the cliff*); "Motor Italia", n. 11, novembre 1927, p. 59 (senza titolo); "Motor Italia", n. 7-8, luglio-agosto 1933, s.p., tavola fuori testo (con il titolo: *St. Nicolas in Valle d'Aosta*).



5a. **Stefano Bricarelli**, *Segantini*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1925, tav. XIV.



5b. **Carlo Baravalle**, *Al sole*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1929, tav. XIX.



6a-b. **Stefano Bricarelli**, *Una rampa elicoidale alla Fiat* / **Achille Bologna**, *Vasi*. Riproduzioni fotomeccaniche in "Luci ed ombre", 1929, tavv. VIII e IX, impaginazione originale. Per Bricarelli, anche in: "Motor Italia", n. 12, dicembre 1927, p. 28; "Motor Italia", n. 11, novembre 1929, p. 2 (tavola fuori testo); "Il Corriere fotografico", n. 11, novembre 1929, s.p. (tavola fuori testo). Per Bologna, anche in: Achille Bologna (a cura di), *Come si fotografa oggi*, Milano, Hoepli, 1935, tav. 72 (con il titolo *Ceramiche*).



7a. **Stefano Bricarelli**, *Sulla spiaggia*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1928, tav. VII.



7b. **Achille Bologna**, *Il gigante ferito*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1928, tav. XV.



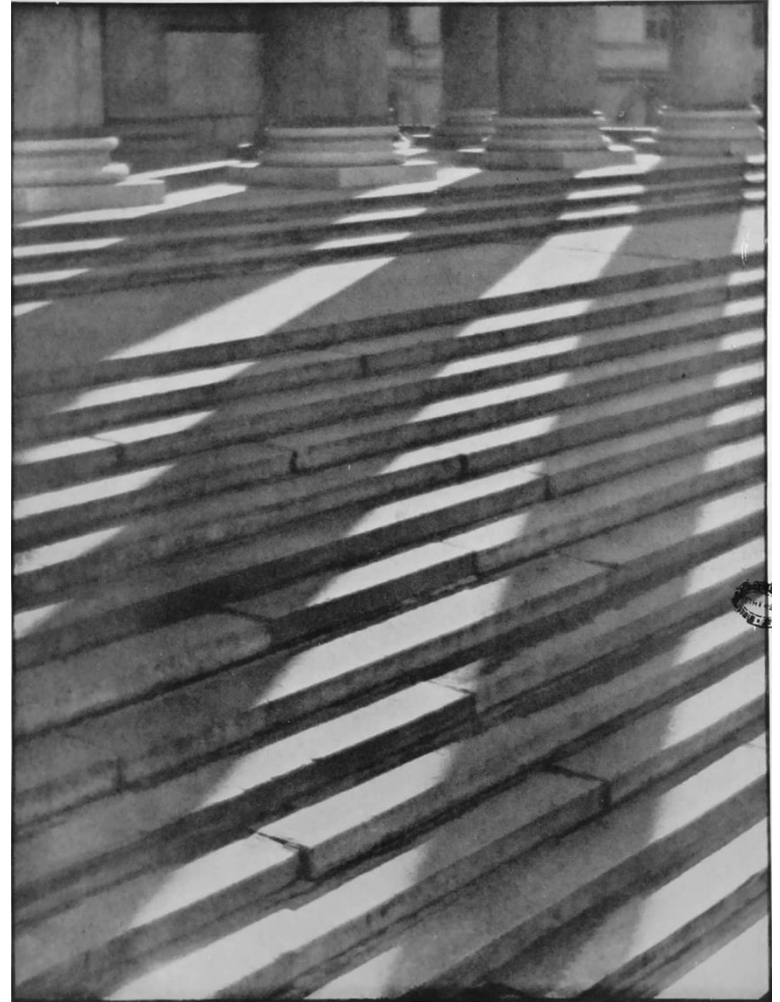
8a. **Stefano Bricarelli**, *Sosta in riva al lago*. Riproduzione fotomeccanica in "Il Corriere fotografico", n. 6, giugno 1927, s.p. (tavola fuori testo).



8b. **Achille Bologna**, *Il Ponte di Rialto a Venezia*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1929, tav. IX; "Il Corriere fotografico", n. 11, novembre 1929, s.p. (tavola fuori testo); "Photograms of the Year", 1929, tav. XXXVI (con il titolo: *The Rialto, Venice*); "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 1, gennaio 1932, s.p. (tavola fuori testo).



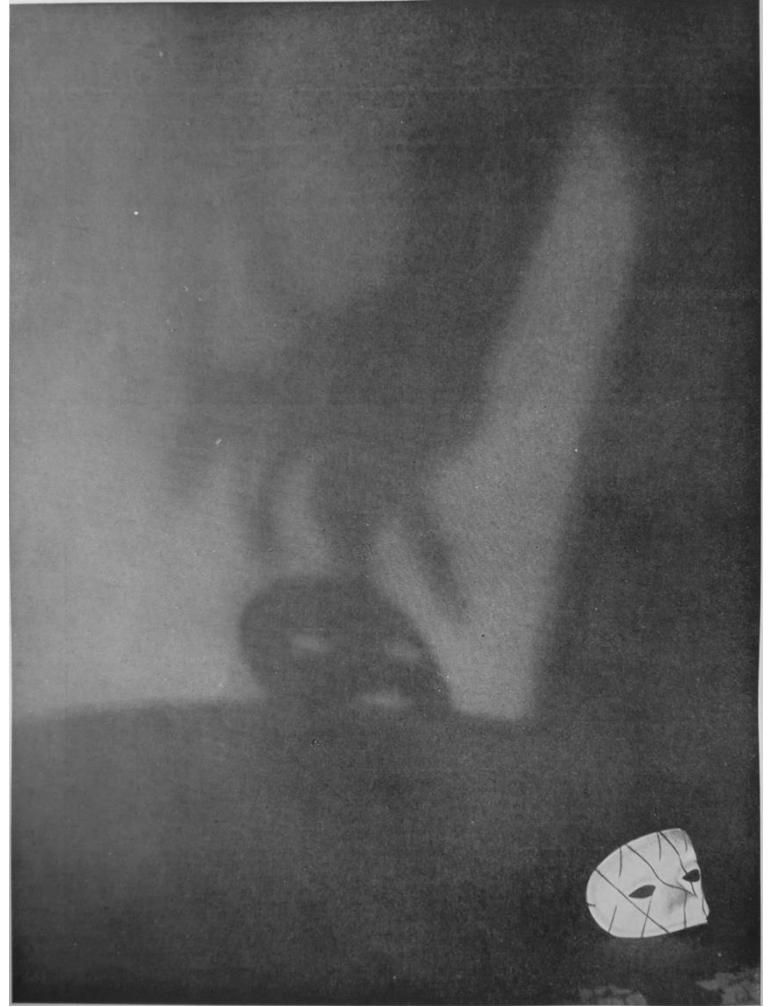
9a. **Carlo Baravalle**, *Nel cimitero di Pisa*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1929, tav. XVIII.



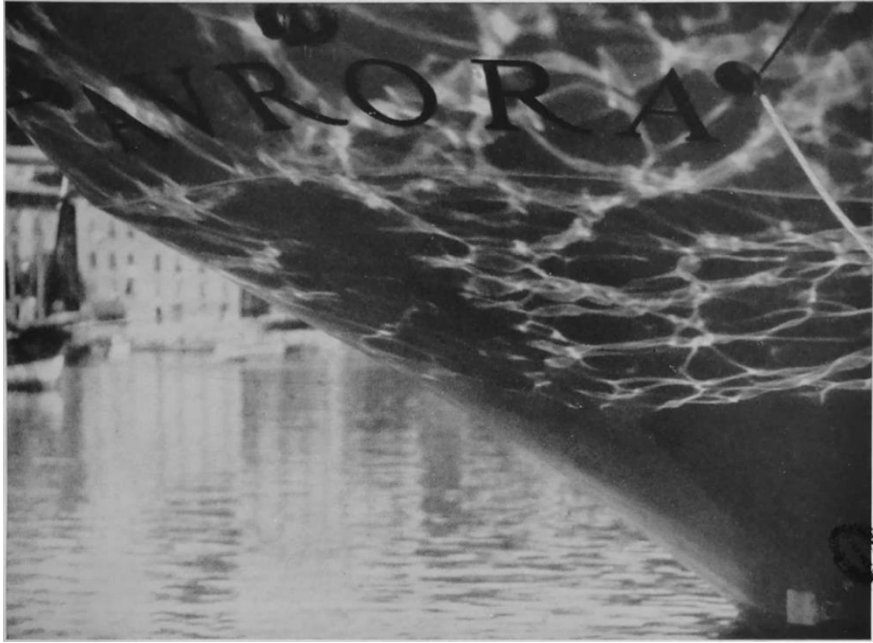
9b. **Achille Bologna**, *Gradinata del tempio*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1930, tav. XI; "Il Corriere fotografico", n. 11, novembre 1930, s.p. (tavola fuori testo); "Natura", n. 7, luglio 1930, p. 43 (a corredo di: Antonio Boggeri, *Il concorso fotografico di "Natura"*); "Radiocorriere", n. 3, 17-24 gennaio 1931, s.p. [p. 7].



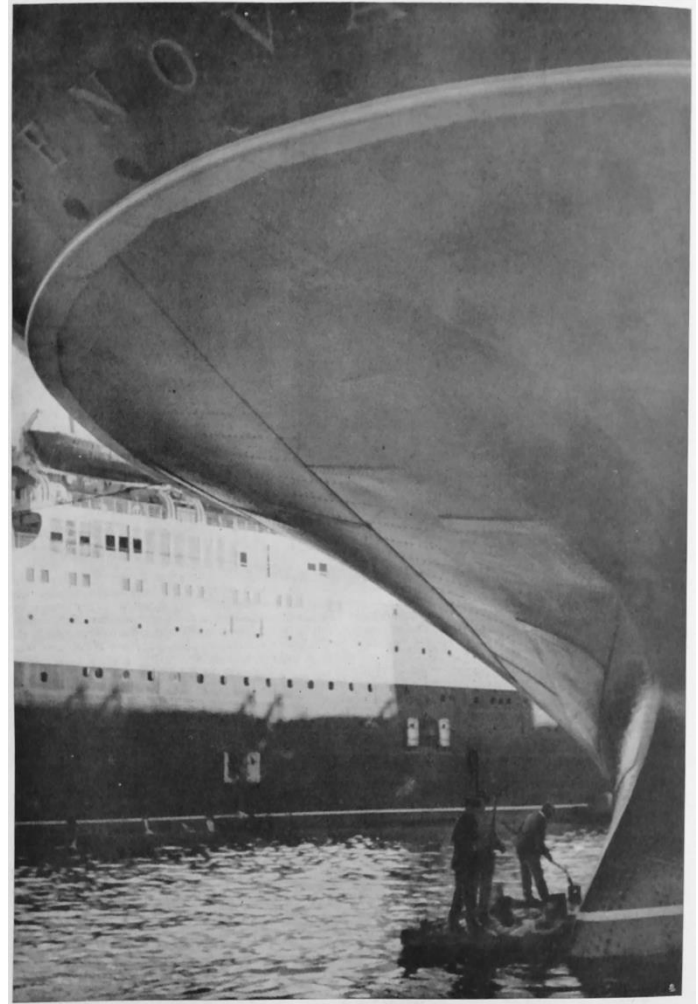
10a. **Giulio Parisio**, *Maschere*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed ombre", 1930, tav. XV; "Natura", n. 7, luglio 1930, p. 48 (a corredo di: Antonio Boggeri, *Il concorso fotografico di "Natura"*).



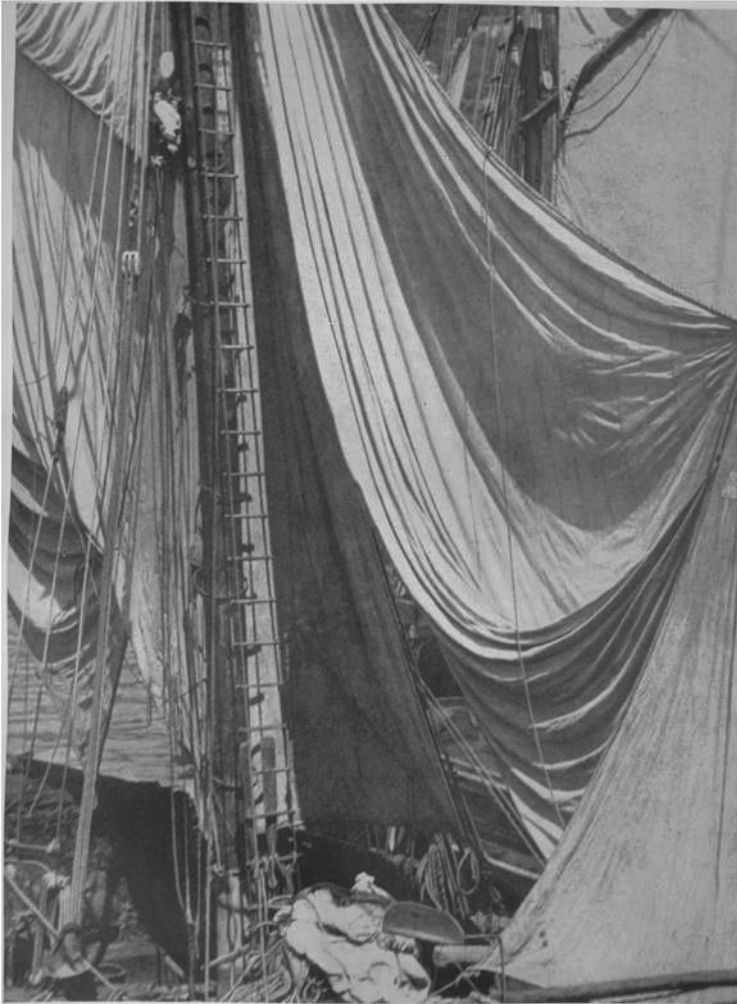
10b. **Giulio Parisio**, *Maschera*. Riproduzione fotomeccanica in "Il Corriere fotografico", n. 3, marzo 1931, s.p. (tavola fuori testo).



11a. **Stefano Bricarelli**, *"Aurora umbrarum victrix"*. Riproduzione fotomeccanica in *"Luci ed Ombre"*, 1930, tav. IX; *"Il Corriere fotografico"*, n. 11, novembre 1930, s.p. (tavola fuori testo); *"Motor Italia"*, n. 12, dicembre 1930, p. 41; *Terzo "Salon" italiano d'arte fotografica internazionale*, catalogo della mostra (Torino, 1930-1931), Torino, Officine grafiche Sten, 1931, s.p.; *"Modern Photography. The Studio Annual"*, 1931, tav. 22; *"Photographie (Arts et métiers graphiques)"*, 1936, tav. 17.



11b. **Stefano Bricarelli**, *Fra il "Rex" e il "Conte di Savoia" a Genova*. Riproduzione fotomeccanica in *"Natura"*, n. 11-12, novembre-dicembre 1932, p. 88.



12a. **Stefano Bricarelli**, *Vele ad asciugare*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1931, tav. VII; "Il Corriere fotografico", n. 11, novembre 1931, s.p. (tavola fuori testo).



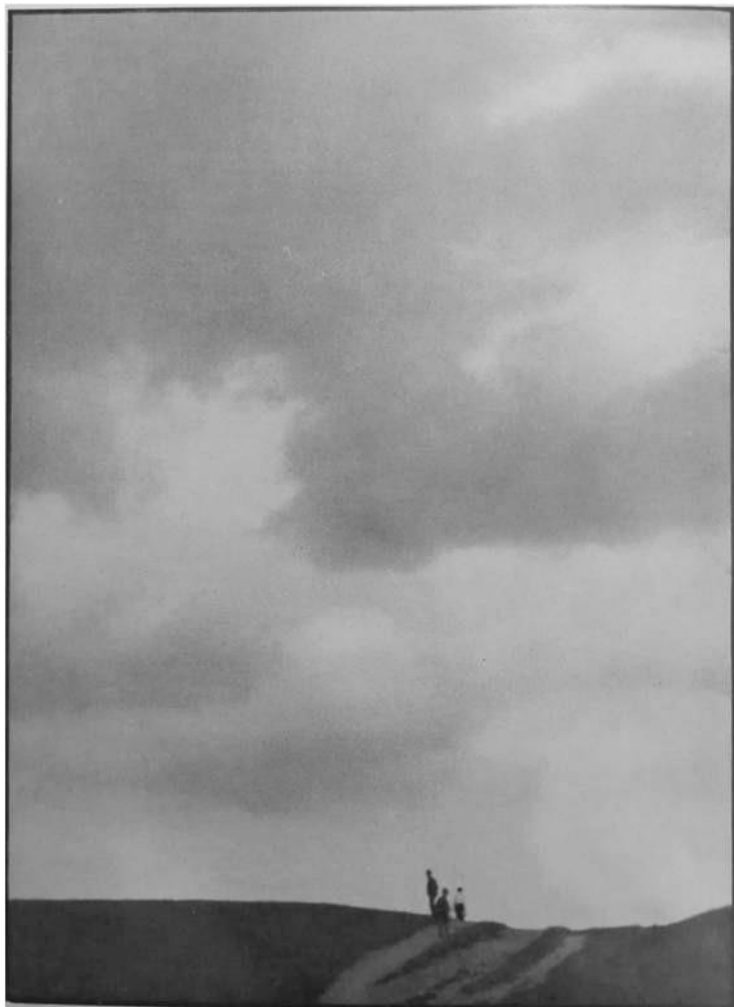
12b. **Stefano Bricarelli**, *Parigi, Grand Palais 1931*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1932, tav. 17; "Il Corriere fotografico", n. 11, novembre 1932, s.p. (tavola fuori testo); "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 2, febbraio 1932, p. 84 (tavola fuori testo, con il titolo: *Dettagli decorativi d'un salone d'esposizione meccanica*); "Photo Illustrations", n. 14, 1935, tav. 151.



13a. **Achille Bologna**, *Spiaggia*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1930, tav. XXXI; "Natura", n. 7, luglio 1930, p. 44 (con il titolo: *Primo sole*, a corredo di: Antonio Boggeri, *Il concorso fotografico di "Natura"*); "Modern Photography. The Studio Annual", 1931, tav. 76 (con il titolo: *Impressive by reason of the small scale and isolation of the two figures*); Achille Bologna / Maria Tibaldi Chiesa, *Il sole dipinge*, Milano, Hoepli, 1935, s.p. (con il titolo: *Quel che narra il mare*).



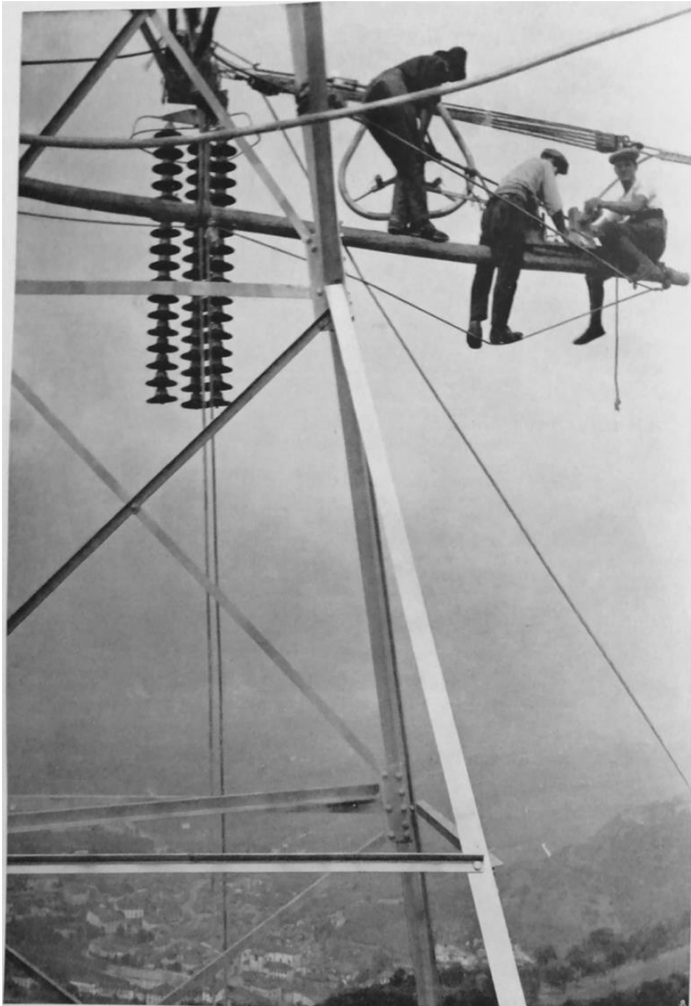
13b. **Guido Pellegrini**, *Sole di montagna*. Riproduzione fotomeccanica in "Il Progresso fotografico", 12, dicembre 1932, s.p.



14a. **Marino Cerra**, *Orizzonti*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1931, tav. XXXVIII.



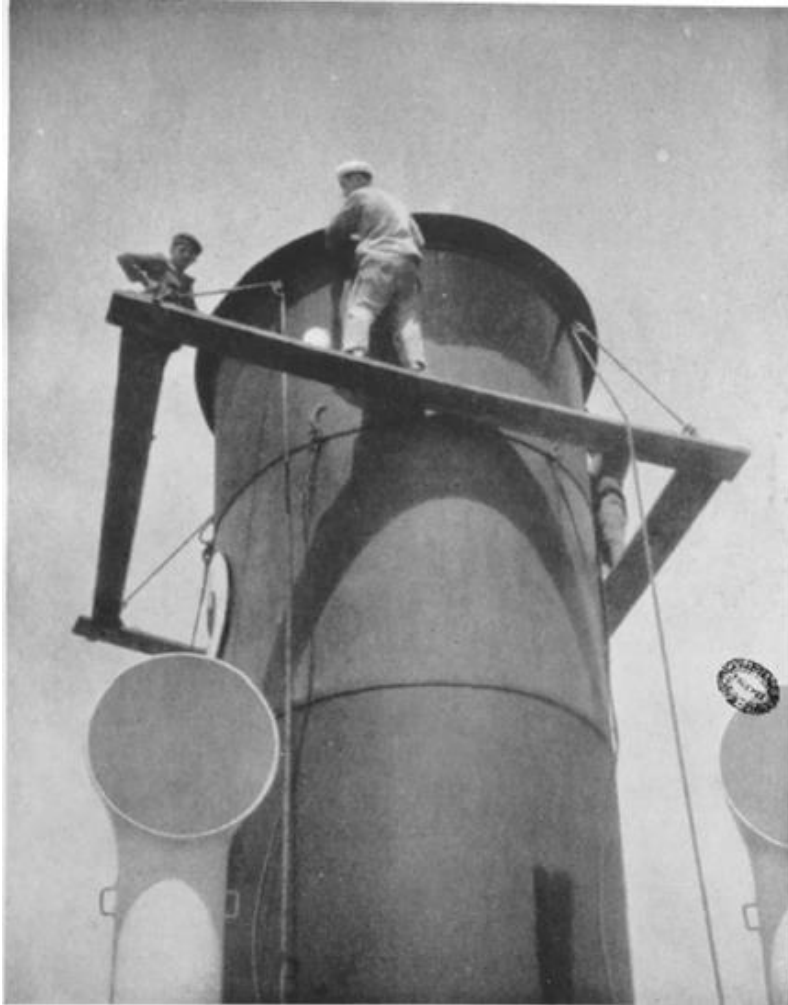
14b. **Marino Cerra**, *Fienatura*. Riproduzione fotomeccanica in "Il Corriere fotografico", n. 7, luglio 1933, s.p. (tavola fuori testo).



15a. **Enrico Pedrotti**, *Montaggio di isolatori su di un[a] linea di condotta elettrica alpina*. Riproduzione fotomeccanica in "Natura", n. 6, giugno 1930, p. 28.



15b. **Ernesto Fazioli**, *Lavoro*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1930, tav. VI; "Il Corriere fotografico", n. 11, novembre 1930, s.p. (tavola fuori testo).



16a. **Leopold von Glasersfeld**, *Sul più alto ponte*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1930, tav. VII.



16b. **Achille Bologna**, *La torretta*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1932, tav. 15; "Modern Photography. The Studio Annual", 1932, p. 74 (con il titolo: *The Turret*); Achille Bologna (a cura di), *Come si fotografa oggi*, Milano, Hoepli, 1935, tav. 11.



17a. **Guglielmo Degli Alberti**, *Silos*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1932, tav. 16.



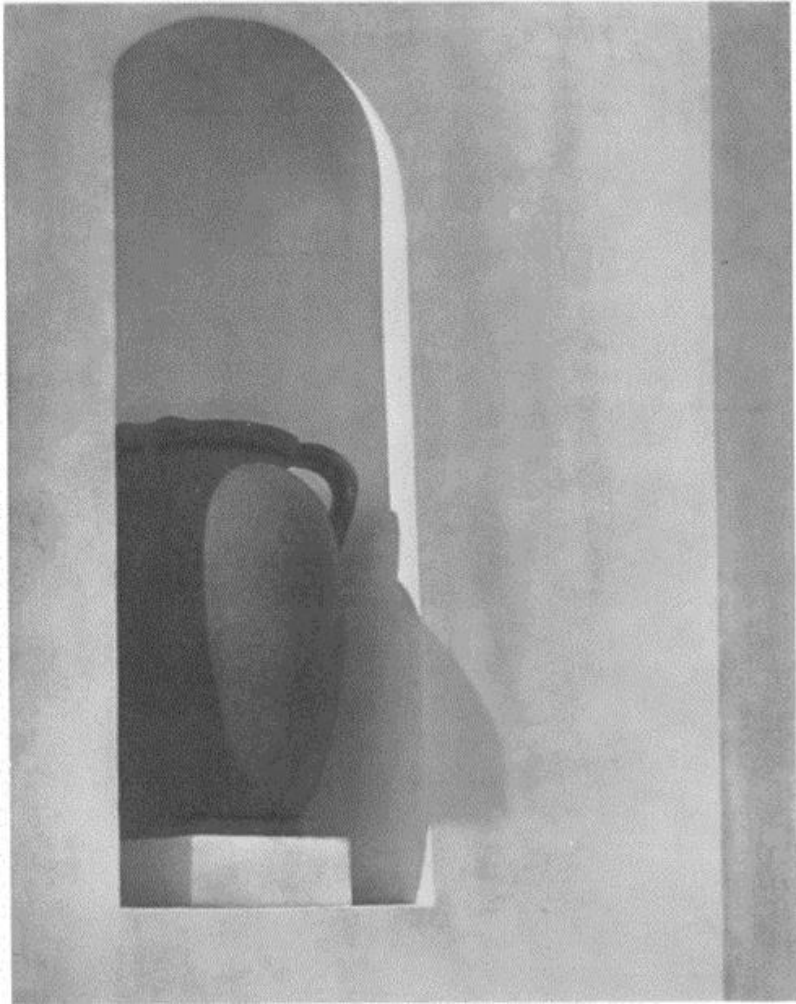
17b. **Vittorio Zumaglini**, *Sestriere*, 1937. Stampa vintage alla gelatina, 20 × 20 cm ca.. Torino, Fototeca Museo Nazionale del Cinema, Fondo Zumaglini, inv. F47119/001.



18a. **Giuseppe Pagano Pogatschnig**, *Costruzione pubblicitaria per la litoceramica, alla XIX Fiera di Milano*. Riproduzione fotomeccanica in "Casabella", n. 7, luglio 1938, p. 27 (architettura di Giuseppe Pagano), frontespizio e p. 27.



18b. **Giuseppe Pagano Pogatschnig**, *Rapporti di volumi e di ombre in una casa rurale a Ischia*. Riproduzione fotomeccanica in "Cinema", n. 60, dicembre 1938, p. 402 (a corredo di: Giuseppe Pagano, *Un cacciatore di immagini*); E. F. Scopinich / A. Steiner / A. Ornano (a cura di), *Fotografia. Prima rassegna della attività fotografica in Italia*, Milano, Gruppo Ed. Domus, 1943, tav. 204 (con il titolo: *Casa a Ischia*).



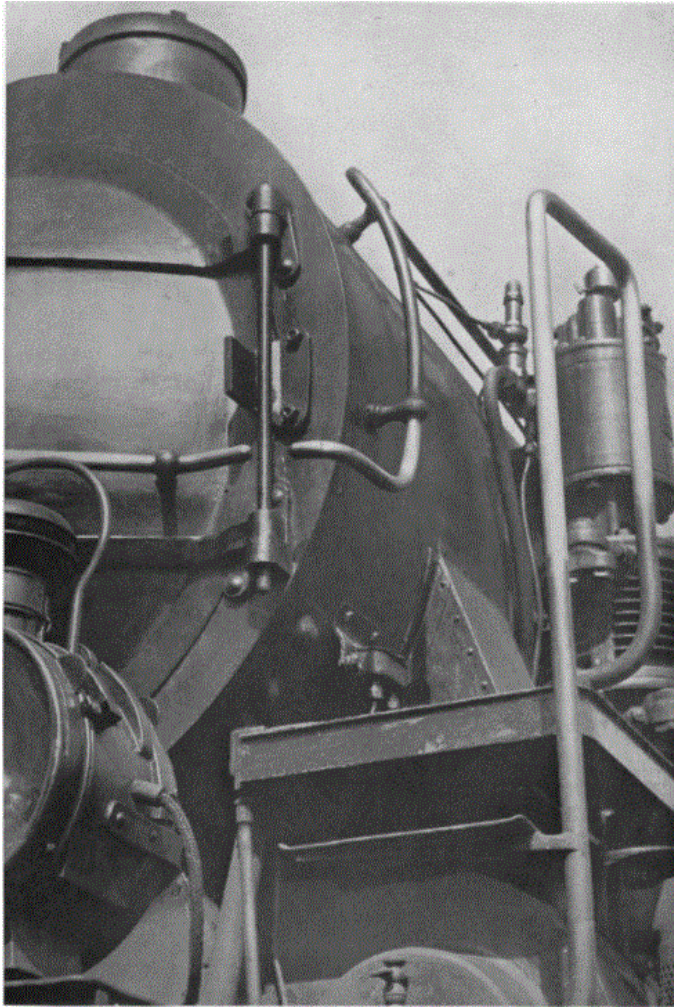
19a. **Achille Bologna**, *Armonia plastica*. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 4, aprile 1932, s.p. (tavola fuori testo).



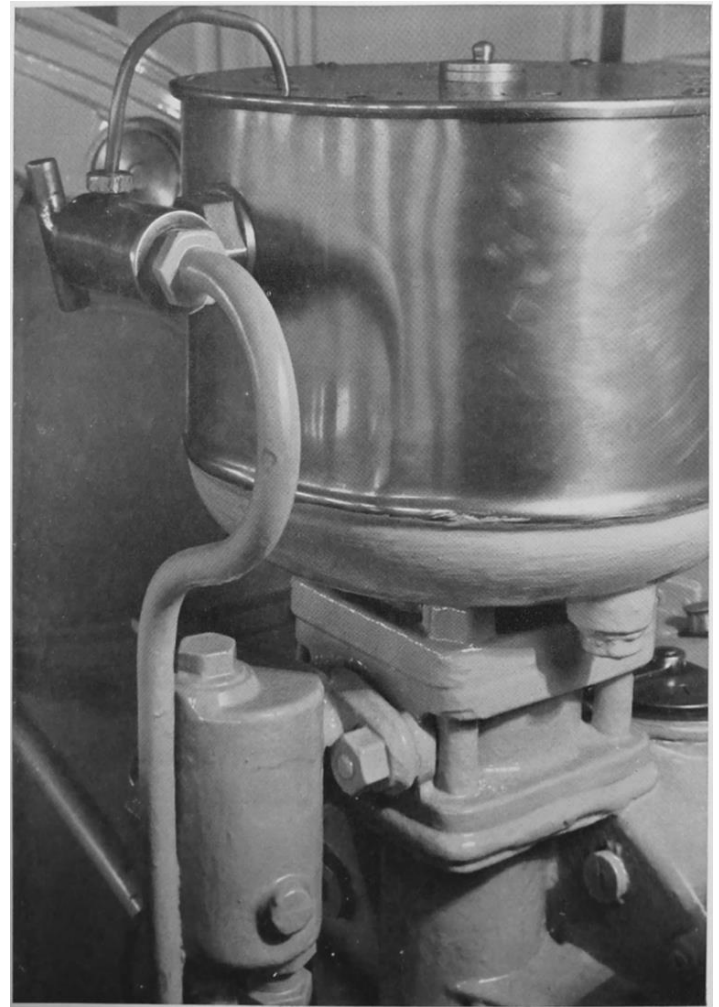
19b. **Domenico Riccardo Peretti Griva**, *Come una volta*. Riproduzione fotomeccanica in "Galleria", n. 3, marzo 1935, tav. 47.



20. **Vincenzo Balocchi**, *Gettoni*. Riproduzione fotomeccanica in “*Luci ed Ombre*”, 1931, tav. XLV.



21a. **Bruno Stefani**, *Fotografia romantica della locomotiva*. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 3, marzo 1933, p. 87 (tavola fuori testo).

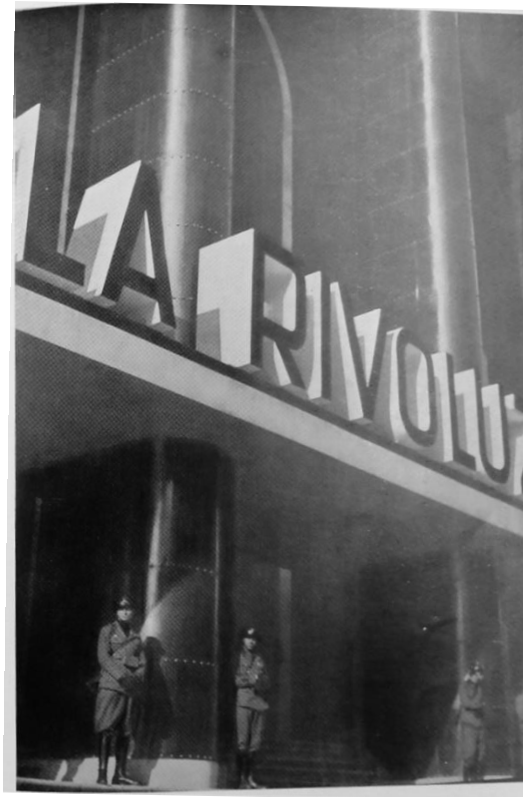
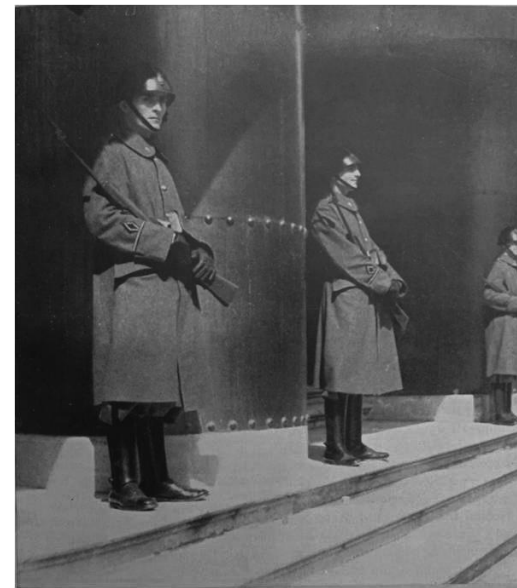


21b. **Bettina Weymar**, *Particolare di macchina*. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 6, giugno 1934, pp. 88 (tavola fuori testo); "Rivista fotografica italiana", n. 5, maggio 1934, s.p. (tavola fuori testo, senza titolo); "Das Deutsche Lichtbild", 1934, tav. 66 (con il titolo: *Glycerinkupfertank der Telemotorsteuerung eines Hapagdampfers*).



22a. **Italo Bertoglio**, *Il decennale* [Mostra della Rivoluzione fascista, 1932]. Riproduzione fotomeccanica in "Radiocorriere", n. 50, dicembre 1932, p. 9; "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 5, maggio 1933, p. 17 (con il titolo: *La guardia alla Mostra della Rivoluzione Fascista*); *Quarto Salon internazionale di fotografia artistica fra dilettanti*, catalogo della mostra (Torino, 1933), Torino, Soc. Ind. Graf. Fedetto e C., 1933, s.p. (con il titolo: *Decennale*); "Galleria", n. 2, febbraio 1935, p. 9 (tavola fuori testo); Achille Bologna (a cura di), *Come si fotografa oggi*, Milano, Hoepli, 1935, tav. 1 (con il titolo: *Mostra della Rivoluzione fascista*).

22b. **Alfredo Ornano**, senza titolo [Mostra della Rivoluzione fascista, 1932]. In "Note fotografiche Agfa", n. 10, aprile 1934, immagine di copertina.



22c. **Achille Bologna**, *Palace of the Fascist Revolution Exhibition, Rome* [1932]. Riproduzione fotomeccanica in "Modern Photography. The Studio Annual", 1933-34, tav. 93.



23. **Achille Bologna**, *Mostra della rivoluzione fascista* [manifesto, 1932]. Riproduzione fotomeccanica in "Corriere fotografico", n. 9, settembre 1932, p. 481; "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 10, ottobre 1932, p. 7 (tavola fuori testo); "Le vie d'Italia. Rivista del TCI", n. 11, novembre 1932, p. 807. In "Luci ed ombre", 1932, tav. 1: *Composizione per il manifesto della Mostra della Rivoluzione Fascista*.



24a. **Bruno Stefani**, *Una nuova fotografia del monumento a San Carlo Borromeo ad Arona*. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 11, novembre 1932, p. 57 (tavola fuori testo).



24b. **Achille Bologna**, *Un milite*. Riproduzione fotomeccanica in "Il Corriere fotografico", n. 10, ottobre 1934, s.p. (tavola fuori testo) e immagine di copertina (a corredo di: Italo Mario Angeloni, *Sotto il Segno del Littorio*).



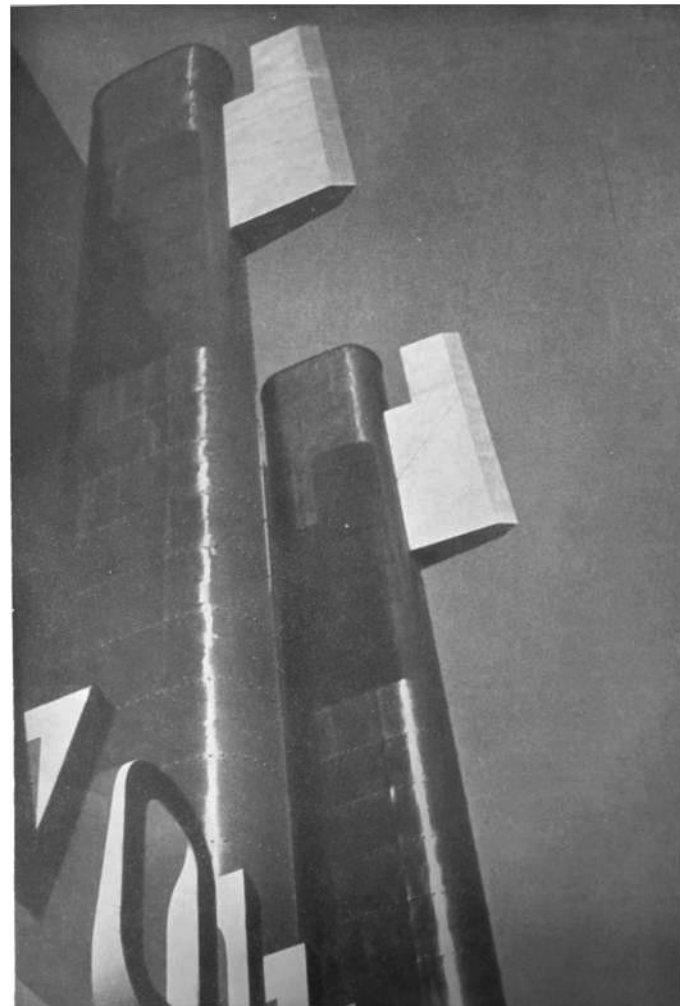
25a. **Bruno Stefani**, *Ave Caesar*. Riproduzione fotomeccanica in "Bollettino del Circolo Fotografico Milanese", n. 1-2, gennaio-febbraio 1936, immagine di copertina.



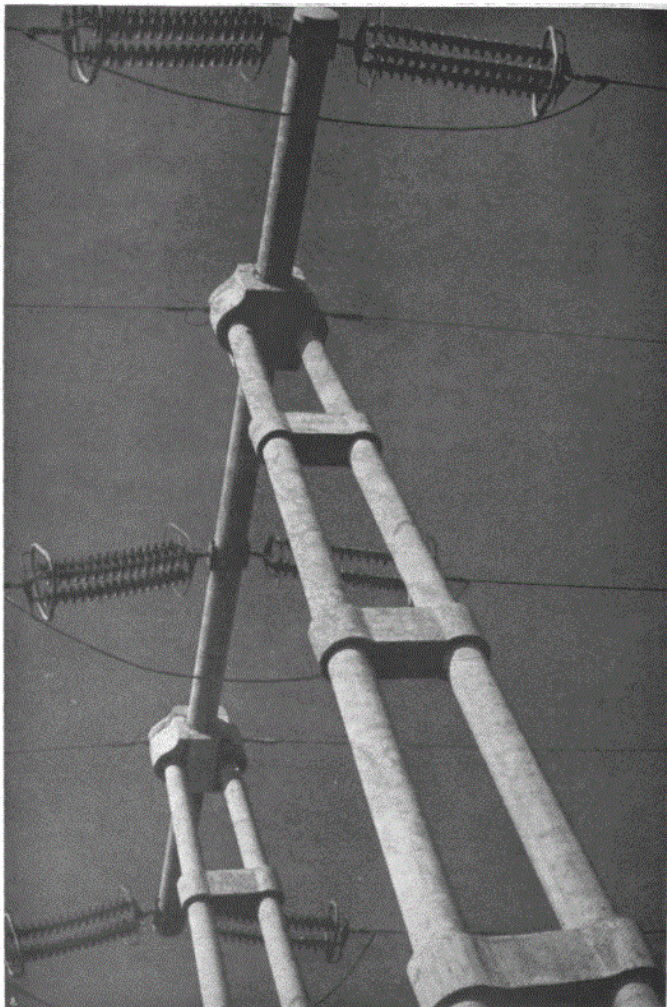
25b. **Enrico Pedrotti**, *Balilla*. Riproduzione fotomeccanica in *Mostra nazionale fotografica OND*, catalogo della mostra a cura del Dopolavoro Provinciale Fiorentino (Firenze, 1936), Firenze, Classica, 1936, s.p.



26a. **Stefano Bricarelli**, *Un dettaglio architettonico della Mostra della Rivoluzione Fascista*. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 11, novembre 1932, p. 38 (tavola fuori testo).



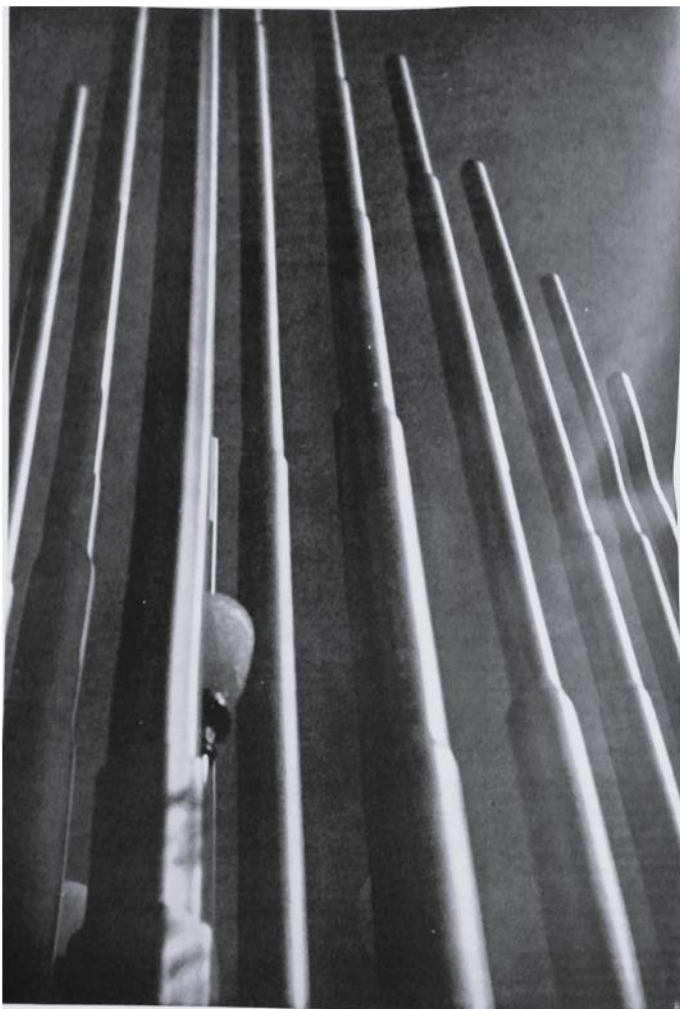
26b. **Achille Bologna**, *Mostra della Rivoluzione* [1932]. Riproduzione fotomeccanica in "Il Corriere fotografico", n. 10, ottobre 1934, s.p. (tavola fuori testo, a corredo di: Italo Mario Angeloni, *Sotto il Segno del Littorio*).



27a. **Bruno Stefani**, *Forme e simboli della conquista elettrica*. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 12, dicembre 1933, p. 84 (tavola fuori testo).



27b. **Italo Bertoglio**, *Scala*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1932, tav. 30; "Domus", n. 6, giugno 1932, p. 362 (tavola fuori testo, a corredo di: Gio Ponti?, *Fotografia*).



28a. **Bruno Stefani**, *Pali d'acciaio degli stabilimenti di Dalmine per le strade d'Italia*. Riproduzione fotomeccanica in "Natura", n. 4, aprile 1933, p. 8 (tavola fuori testo).



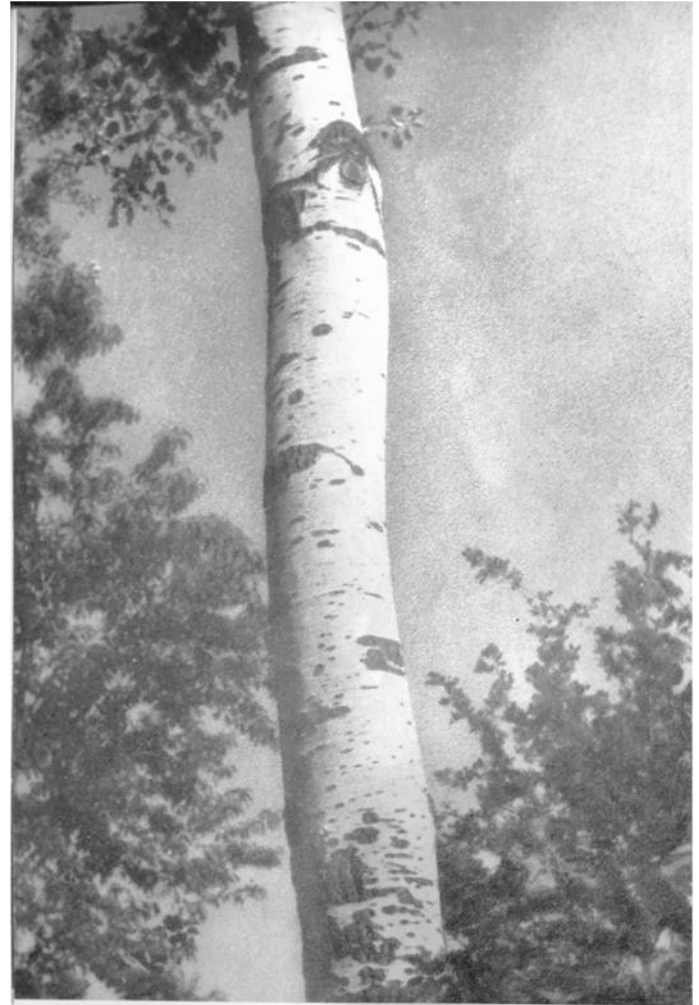
28b. **Giuseppe Borghi**, *Fiori meccanici*. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 10, ottobre 1937, p. 78 (tavola fuori testo); "Natura", n. 1, gennaio 1938, p. 55 (tavola fuori testo).



29a. **Ettore Del Buono**, *Culmini*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1933, tav. 8.



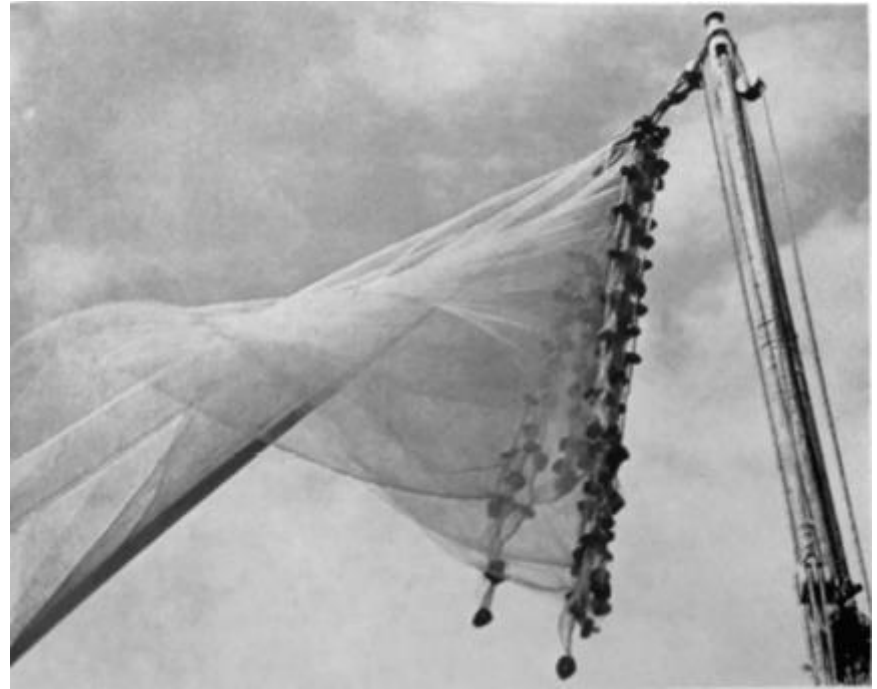
29b. **Stefano Bricarelli**, *Un particolare dello scapo fiorifero in pieno sviluppo di due Agavi americane*. Riproduzione fotomeccanica in "Natura", n. 1-2, gennaio-febbraio 1932, s.p. [p. 13]; "Modern Photography. The Studio Annual", 1932, p. 111 (con il titolo: *A study of the giant agaves which are such a feature of the Mediterranean coasts*). Della stessa serie: *Agabi*, in "Photographie (Arts et métiers graphiques)", 1936, tav. 56.



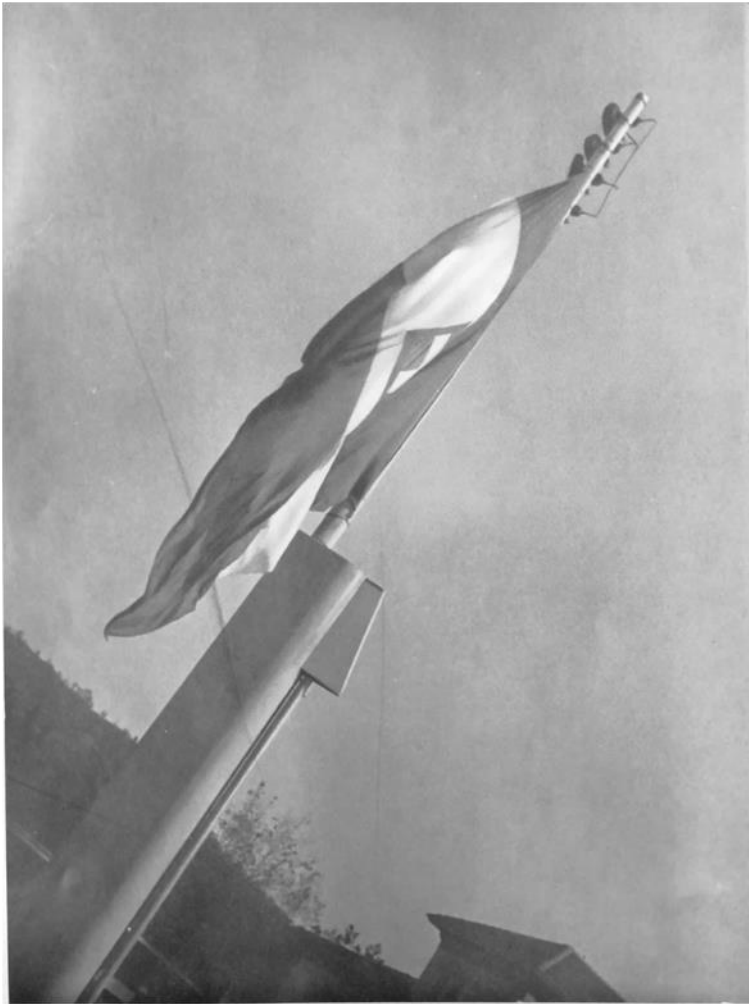
30. **Mario Bellavista**, *Betulla*. Riproduzione fotomeccanica in "Il Corriere fotografico", n. 5, maggio 1934, s.p. (tavola fuori testo).



31a. **Ferruccio Leiss**, *Reti (Rete)*. Riproduzione fotomeccanica in "Il Corriere fotografico", n. 5, maggio 1933, s.p. (tavola fuori testo); "Fotografia", n. 5, febbraio 1933, p. 5; *Quarto Salon internazionale di fotografia artistica fra dilettanti*, catalogo della mostra (Torino, 1933), Torino, Soc. Ind. Graf. Fedetto e C., 1933, s.p.; Achille Bologna (a cura di), *Come si fotografa oggi*, Milano, Hoepli, 1935, tav. 50.



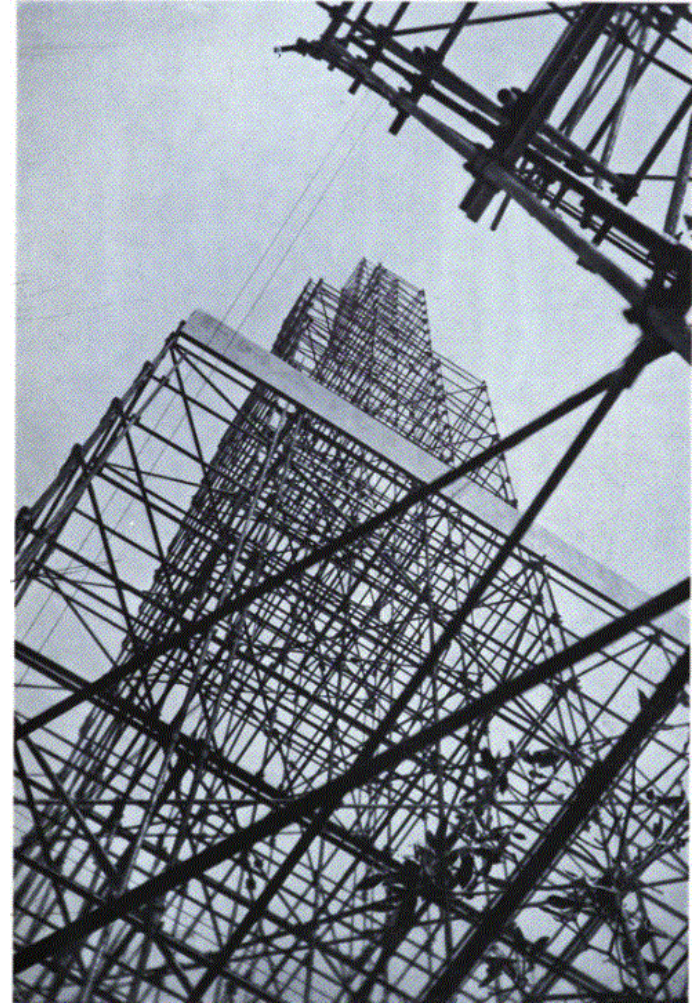
31b. **Enrico Giovanelli**, *Vento*. Riproduzione fotomeccanica in "Galleria", n. 7, luglio 1934, tav. 123; "Luci ed Ombre", 1934, tav. 31; "Note fotografiche Agfa", n. 11, maggio 1935, p. 325.



32a. **Italo Bertoglio**, *Emblemi della patria*. Riproduzione fotomeccanica in "Il Corriere fotografico", n. 10, ottobre 1934, s.p. (tavola fuori testo, a corredo di: Italo Mario Angeloni, *Sotto il Segno del Littorio*).



32b. **Bruno Stefani**, senza titolo [Opera Nazionale Balilla]. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 11, novembre 1935, s.p.



33a-b. **Vincenzo Balocchi**, *Piazza della Signoria a Firenze* / **Bruno Stefani**, *Architettura aerea alla Fiera di Milano*. Riproduzioni fotomeccaniche in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 5, maggio 1933, pp. 86-87, impaginazione originale. Per Balocchi, anche in: "Modern Photography. The Studio Annual, 1933-34, tav. 67 (con il titolo: *Florence*).



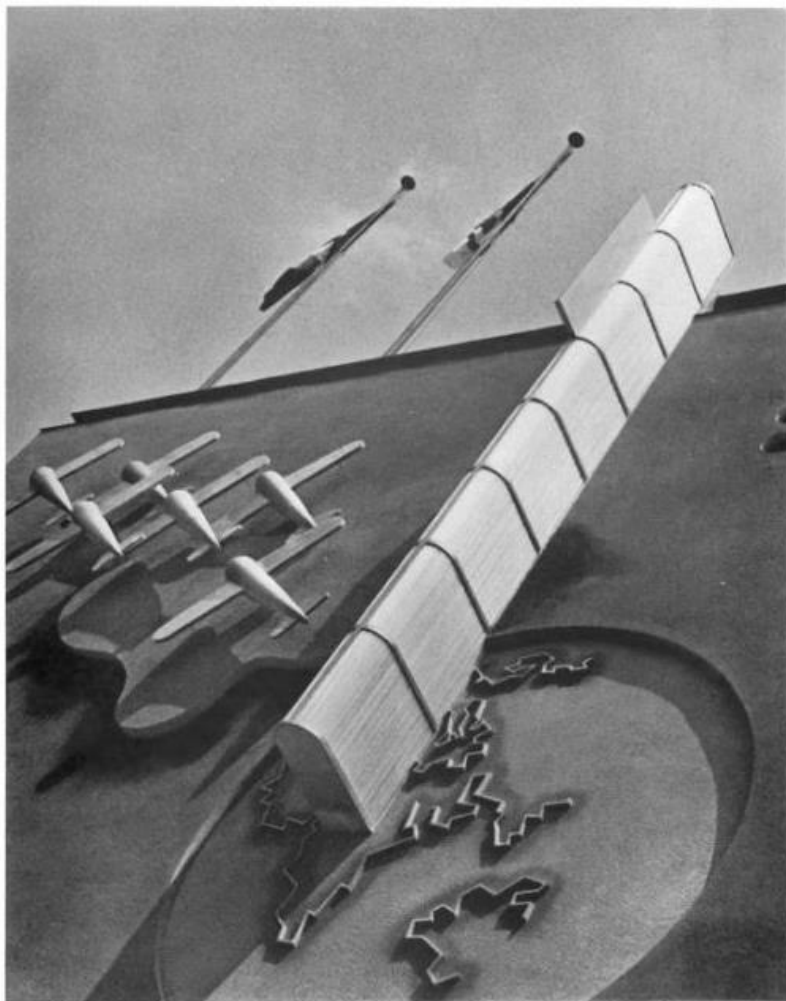
34a. **Martino Brondi**, *Venezia*. Riproduzione fotomeccanica in "Rivista fotografica italiana", n. 12, dicembre 1934, s.p. (tavola fuori testo).



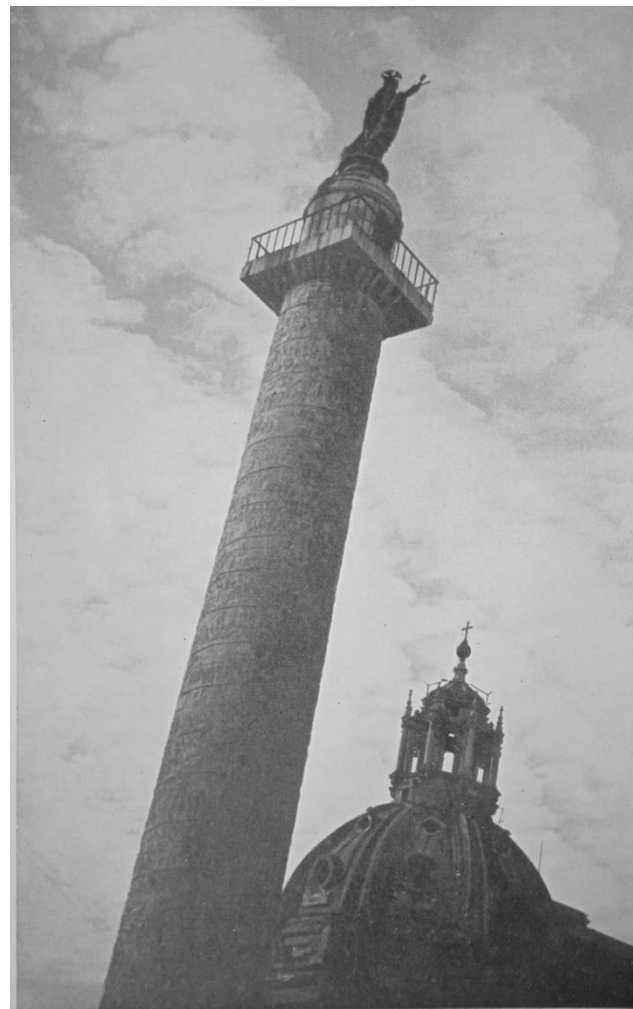
34b. **Stefano Bricarelli**, *Impalcature in Piazza della Signoria a Firenze*. Riproduzione fotomeccanica in "Sapere", n. 41, 15 settembre 1936, immagine di copertina.



35. **Giuseppe Pagano Pogatschnig**, *Giorno di festa a Milano*. Riproduzione fotomeccanica in "Casabella", n. 12, dicembre 1936, p. 33.



36a. **Bettina Weymar**, *Alla mostra aeronautica italiana (particolare della facciata)*. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 7, luglio 1934, s.p. (tavola fuori testo).



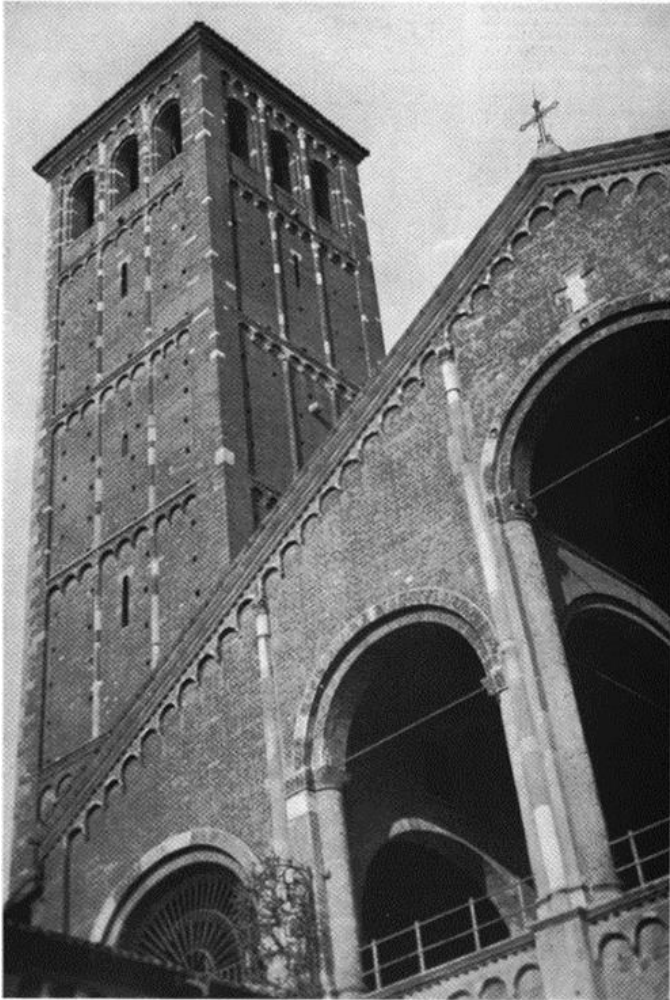
36b. **Stefano Bricarelli**, *...Sotto il sole felice, i pinnacoli delle colonne, le statue e le croci dei campanili, tutte queste cose rilucono con un pieno e sicuro splendore....* Riproduzione fotomeccanica in "Motor Italia", n. 12, dicembre 1934, p. 55.



37a. **Stefano Bricarelli**, senza titolo. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 10, ottobre 1938, s.p. (tavola fuori testo).



37b. **Vittorio Zumaglini**, senza titolo, 1937 ca. Stampa vintage alla gelatina, 30 x 24 cm ca. Torino, Fototeca Museo Nazionale del Cinema, Fondo Vittorio Zumaglini, inv. F47115/009.



38a. **Bruno Stefani**, *Sant'Ambrogio di Milano*. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del popolo d'Italia", n. 4, aprile 1933, p. 50 (tavola fuori testo).



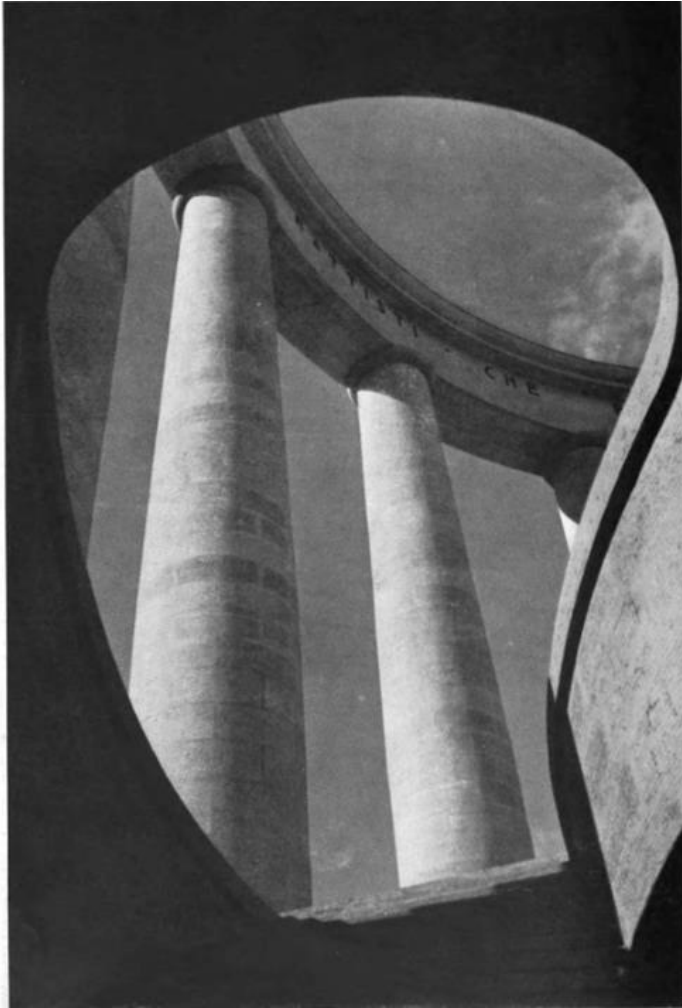
38b. **Bruno Stefani**, senza titolo, 1938. Stampa vintage alla gelatina, 30 × 40 cm ca. Università di Parma, CSAC, Fondo Stefani, inv. C086003S.



39a. **Pier Luigi Erizzo**, *Costruire fascisticamente*. Riproduzione fotomeccanica in "Annuario Nazionale Italiano di Fotografia Artistica U.S.I.A.F.", 1938-39, tav. 62.



39b. **Pier Luigi Erizzo**, *Profili autarchici*. Riproduzione fotomeccanica in "Annuario Nazionale Italiano di Fotografia Artistica U.S.I.A.F.", 1938-39, tav. 95.



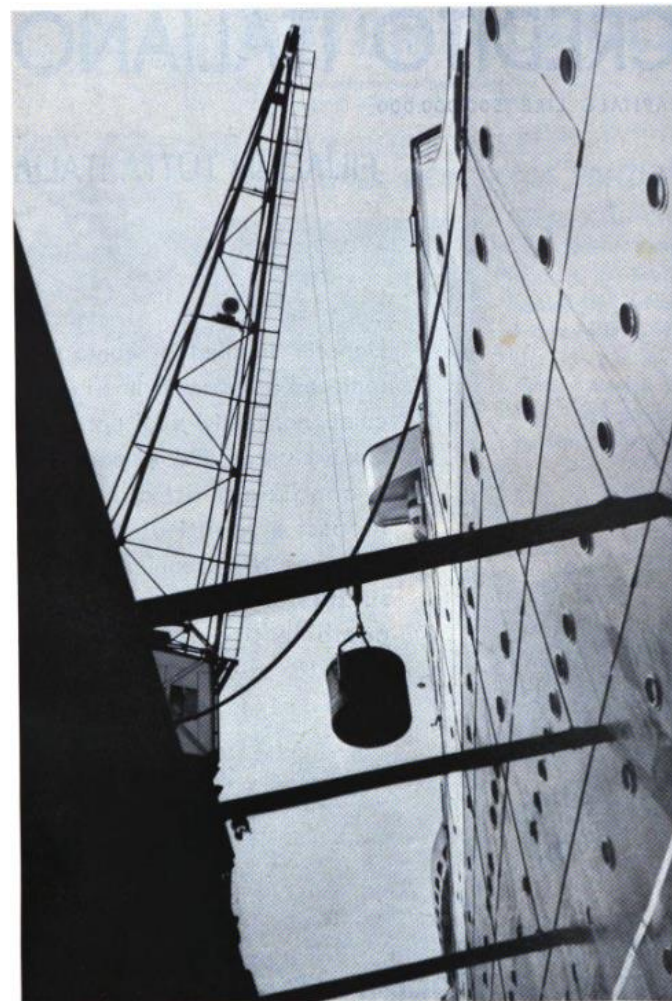
40a. **Enrico Pedrotti**, *Il monumento a Cesare Battisti a Trento (particolare)*. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 5, maggio 1935, p. 30. Della stessa serie: *Colonne*, in "Galleria", n. 9, settembre 1937, tav. 171.



40b. **Guido Piamonte**, *Piazza del palio, Siena*. Riproduzione fotomeccanica in "Galleria", n. 11, novembre 1936, tav. 205.



41a. **Enrico Peressutti**, *Visione di San Gimignano*. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 8, agosto 1932, s.p. (tavola fuori testo).



41b. **Lucio Ridenti**, *Transatlantico in cantiere*. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 2, febbraio 1936, p. 73 (tavola fuori testo).



42a. **Nicolò Guicciardini**, *New York - Ponte di Brooklyn (Dal ponte di Brooklyn)*. Riproduzione fotomeccanica in *Mostra nazionale fotografica OND*, catalogo della mostra a cura del Dopolavoro Provinciale Fiorentino (Firenze, 1936), Firenze, Classica, 1936, s.p.; "Il Corriere fotografico", n. 2, febbraio 1938, s.p. (tavola fuori testo); "Annuario Nazionale Italiano di Fotografia Artistica U.S.I.A.F.", 1938-39, tav. 85.



42b. **Cesare Giulio**, *Palestra bianca*. Riproduzione fotomeccanica in "Galleria", n. 1, gennaio 1938, tav. 20; *Quinto Salone internazionale di fotografia artistica fra dilettanti*, catalogo della mostra (Torino, 1937), Torino, Ajani & Canale, 1937, s.p. (con il titolo: *Palestra*); Josef Gottschammel (a cura di), *Idee und Form (Jahrbuch)*, Wien, Die Galerie, 1938, tav. 51 (con il titolo: *Der weisse sportplatz*).



43a. **Bruno Stefani**, *Attraverso gli spazi*. Riproduzione fotomeccanica in "Natura", n. 1, gennaio 1934, p. 20 (tavola fuori testo).



43b. **Bruno Stefani**, *Rotaie*. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 5, maggio 1936, p. 76 (tavola fuori testo).



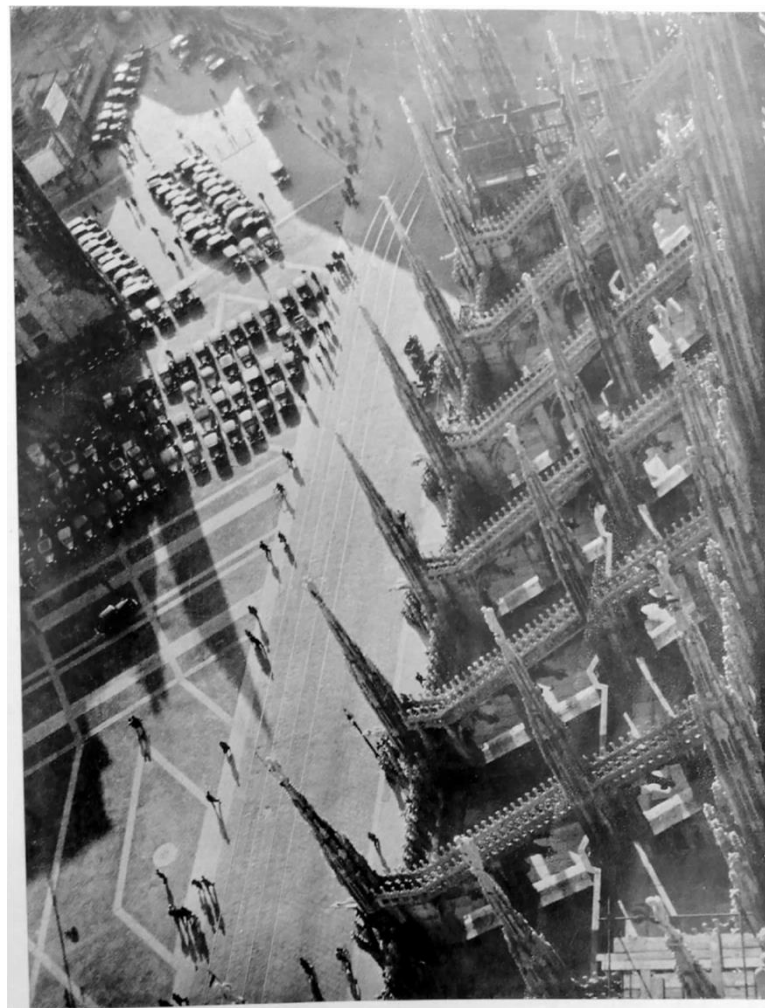
44a. **Bettina Weymar**, *Piazza del Duomo di Milano*. Riproduzione fotomeccanica in "Galleria", n. 4, aprile 1934, tav. 64.



44b. **Andrea Buranelli**, *Il sagrato*. Riproduzione fotomeccanica in "Photo Illustrations", n. 22, 1936, tav. 122.



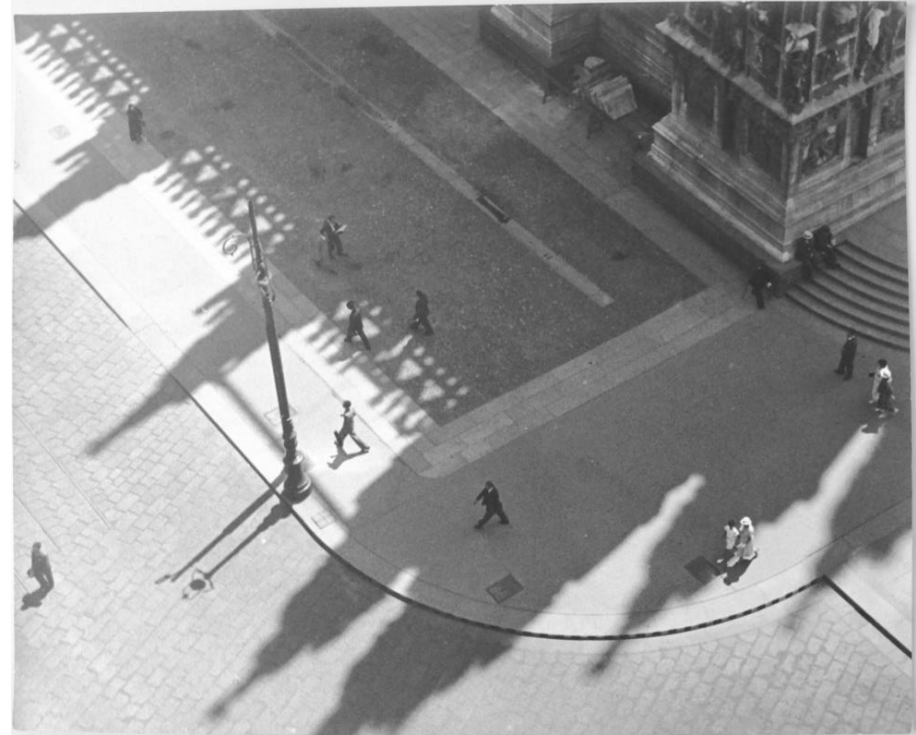
45a. **Bruno Stefani**, *In Galleria Milano*, 1930. Stampa vintage alla gelatina, 30 × 40 cm ca. Università di Parma, CSAC, Fondo Stefani, inv. C182067S.



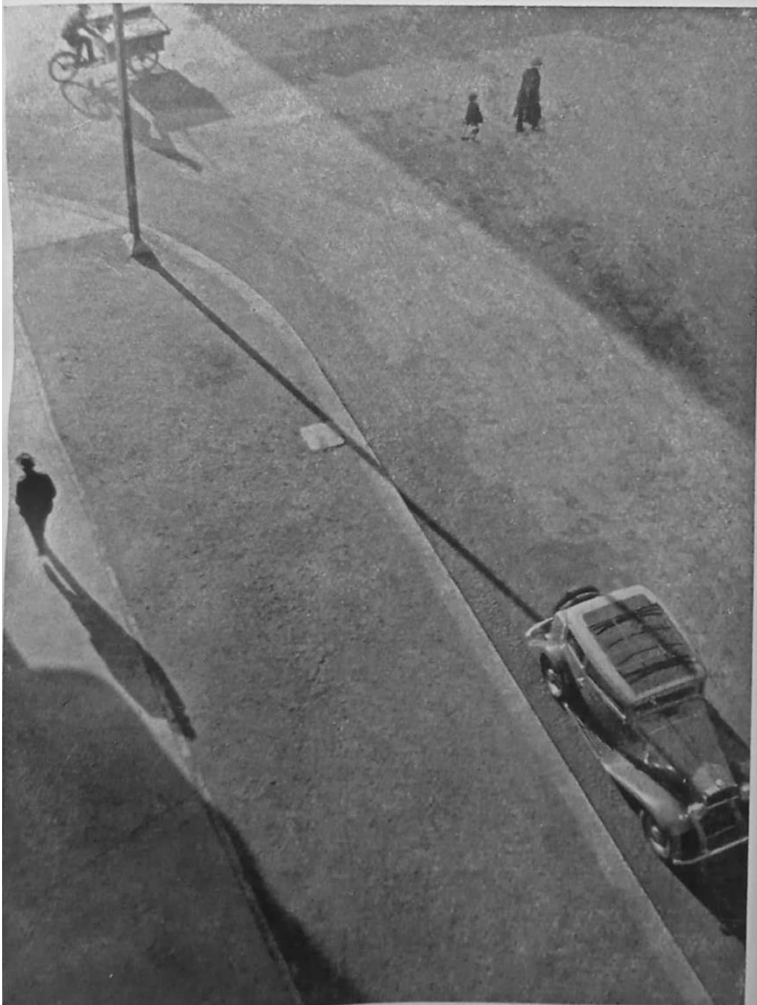
45b. **Ettore Tosello**, *Vertigini*. Riproduzione fotomeccanica in "Il Progresso fotografico", n. 7, luglio 1938, s.p. (tavola fuori testo); "Annuario Nazionale Italiano di Fotografia Artistica U.S.I.A.F.", 1938-39, tav. 101 (con il titolo: *Dal Duomo*).



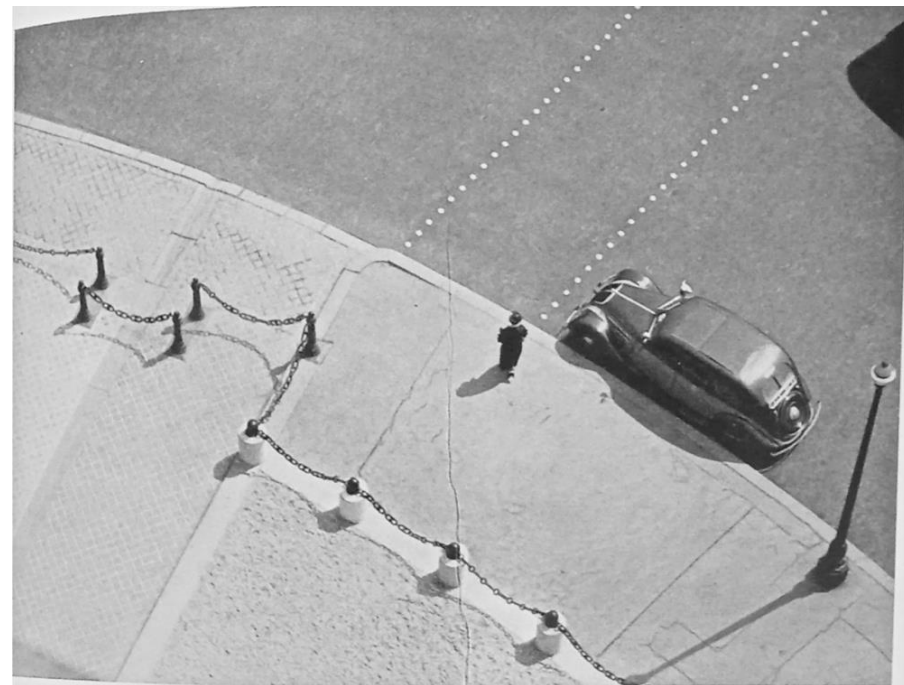
46a. **Riccardo Moncalvo**, *Istantanee di città italiane. Strade di Torino*. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 10, ottobre 1933, p. 86 (tavola fuori testo).



46b. **Bruno Stefani**, *Milano Duomo*, 1927. Stampa vintage alla gelatina, 24 × 30 cm ca. Università di Parma, CSAC, Fondo Stefani, inv. C107882S. Riprodotta in: "Le Vie d'Italia. Rivista mensile del Touring Club Italiano", n. 3, marzo 1936, p. 194.



47a. **Gualtiero Castagnola**, *La strada*. Riproduzione fotomeccanica in "Bollettino del Circolo Fotografico Milanese", n. 2, febbraio 1937, immagine di copertina.



47b. **Riccardo Moncalvo**, *Stille in Paris*. Riproduzione fotomeccanica in Josef Gottschammel (a cura di), *Idee und Form* (Jahrbuch), Wien, Die Galerie, 1938, tav. 31.



48a. **Andrea Buranelli**, *Via Rakoczi (Budapest)*. Riproduzione fotomeccanica in "Bollettino del Circolo Fotografico Milanese", n. 9, settembre 1936, immagine di copertina.



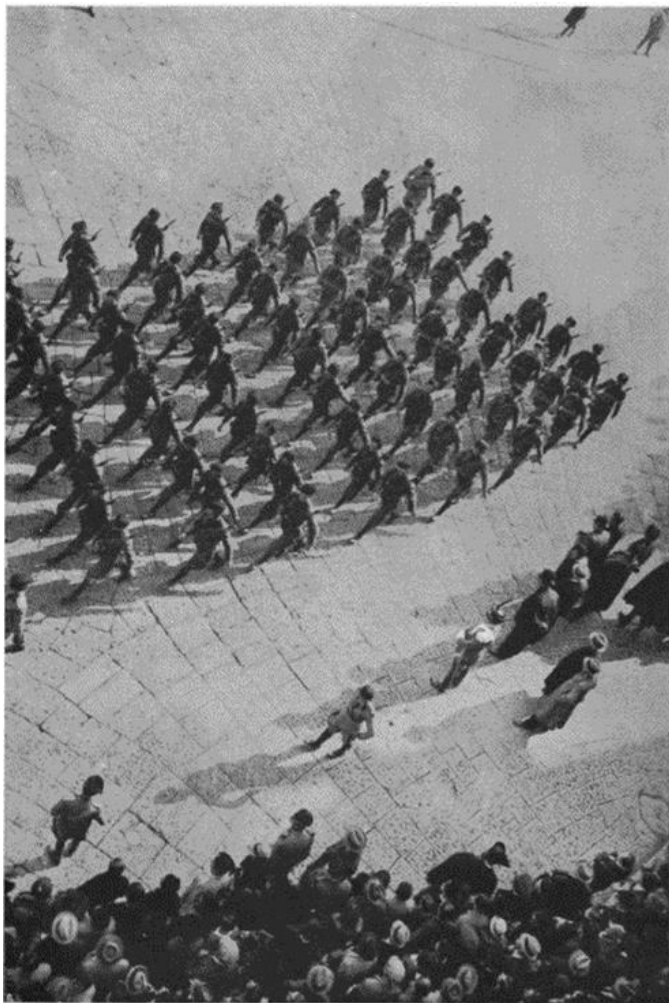
48b. **Bruno Stefani**, *Passeggiata domenicale*. Riproduzione fotomeccanica in "Note fotografiche Agfa", n. 2, agosto 1935, p. 43 (tavola fuori testo).



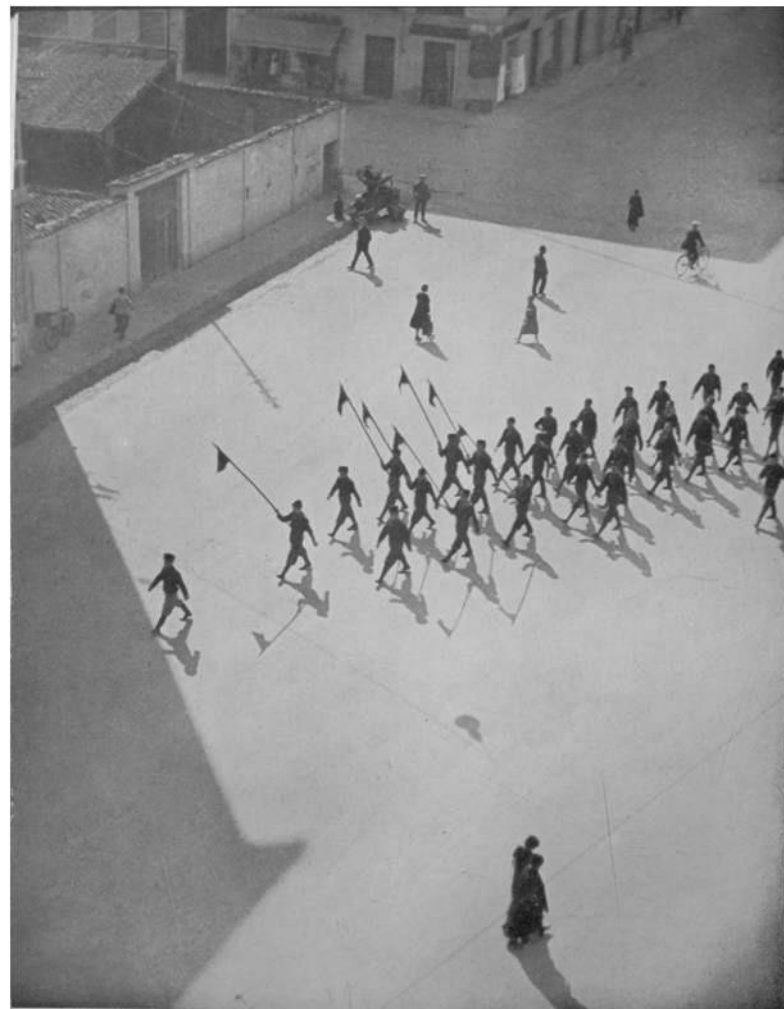
49a. **Vincenzo Balocchi**, *Uscita dallo Stadio*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1934, tav. 29.



49b. **Bruno Stefani**, *Folla esemplare alla partita di calcio*. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 7, luglio 1936, p. 57 (tavola fuori testo).



50a. **Giulio Parisio**, *Decennale della Milizia*. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 2, febbraio 1933, s.p. (tavola fuori testo).



50b. **Antonio Ravedati**, *Passano gli avanguardisti*. Riproduzione fotomeccanica in "Il Corriere fotografico", n. 10, ottobre 1934, s.p. (tavola fuori testo, a corredo di: Italo Mario Angeloni, *Sotto il Segno del Littorio*).



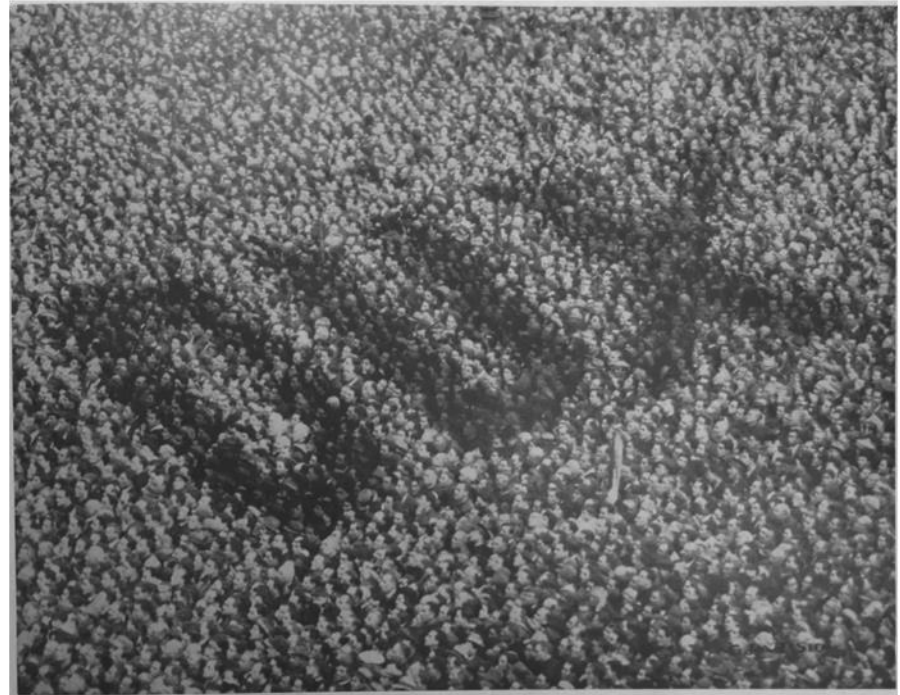
51a. **Italo Bertoglio**, *Fanti d'Italia*. Riproduzione fotomeccanica in "Radiocorriere", n. 36, 3-10 settembre 1933, immagine di copertina.



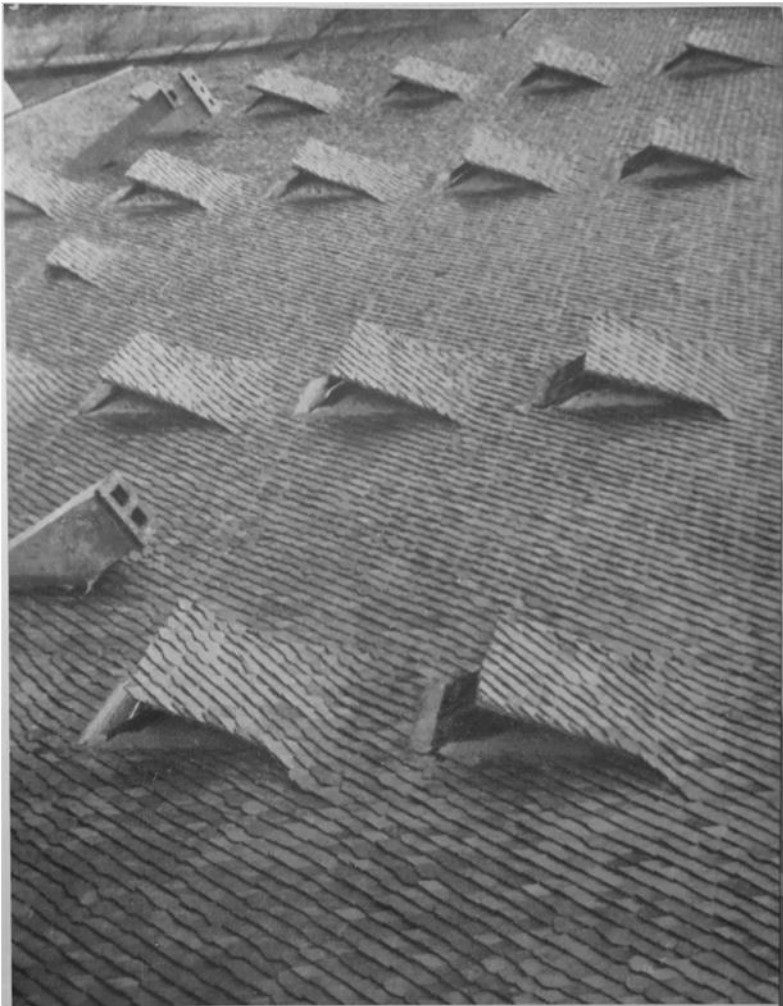
51b. **Giulio Galimberti**, *7° Bersaglieri*. Riproduzione fotomeccanica in "Il Corriere fotografico", n. 6, giugno 1933, s.p. (tavola fuori testo).



52a. **Fotografo non identificato**, *Il Popolo dell'Urbe adunato in Piazza Venezia acclama il Duce e saluta il Labaro del Partito di ritorno da Palermo*. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 6, giugno 1933, p. 11 (tavola fuori testo).



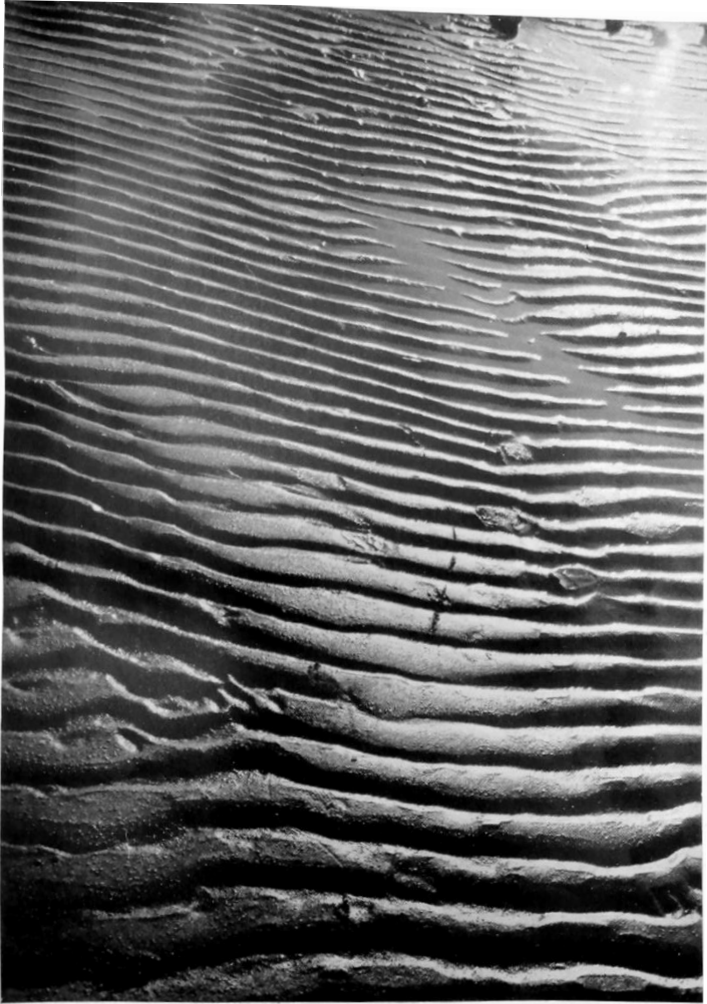
52b. **Giulio Parisio**, *Napoli: 25 ottobre 1931-IX*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1931, tav. III.



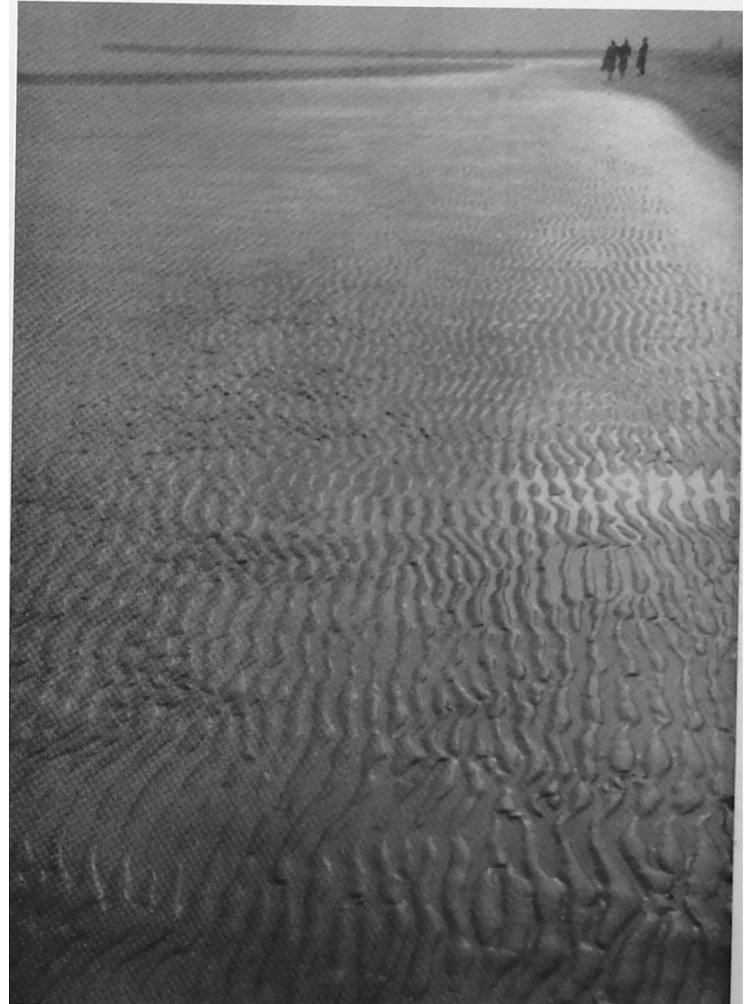
53a. **Bruno Pokorny**, *Tetti di Norimberga*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1933, tav. 5.



53b. **Alfredo Ornano**, *Ad asciugare*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1933, tav. 44.



54a. **Bettina Weymar**, *Linee*. Riproduzione fotomeccanica in "Il Corriere fotografico", n. 7, luglio 1935, s.p. (tavola fuori testo).



54b. **Ettore Marchesini**, *Bassa marea*. Riproduzione fotomeccanica in "Foto annuario italiano A.L.A.", 1937, tav. 61.



55a. **Ferruccio Leiss**, *Pioggia d'ombre*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1933, tav. 4.



55b. **Cesare Giulio**, *Rabeschi*. Riproduzione fotomeccanica in "Il Corriere fotografico", n. 4, aprile 1936, s.p. (tavola fuori testo); "Foto annuario italiano A.L.A.", 1936, tav. 32; "Photo Illustrations", n. 22, 1936, tav. 136 (con il titolo: *Arabesques*).



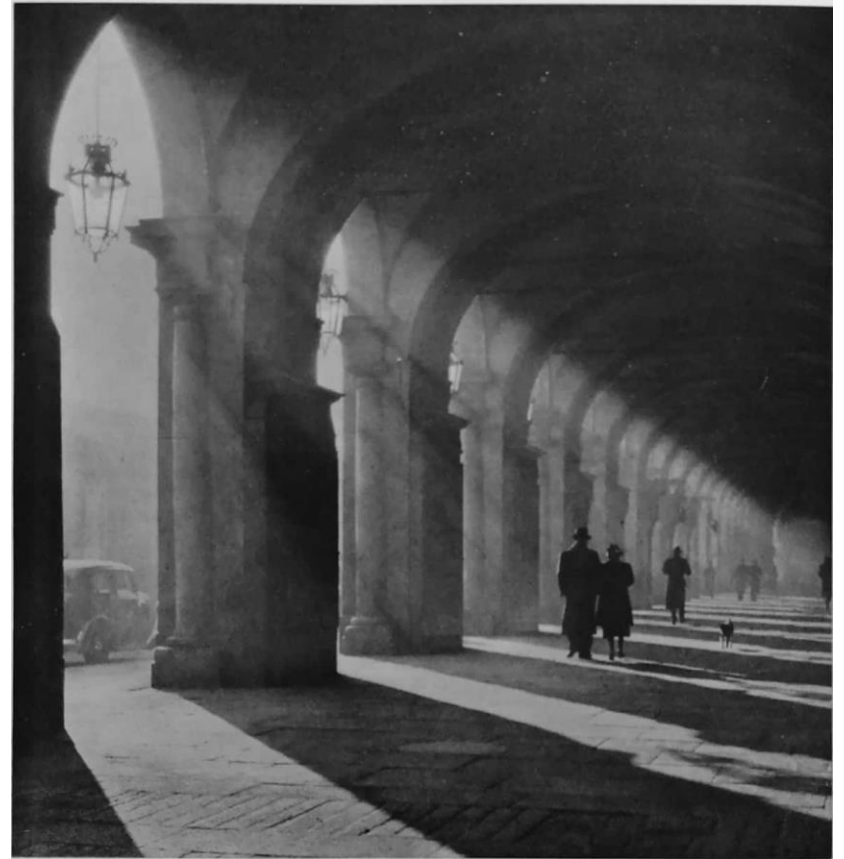
56a. **Renzo Maggini**, *Firenze - La loggia dei Lanzi*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1931, tav. II..



56b. **Vincenzo Balocchi**, *Luci in Piazza della Signoria*. Riproduzione fotomeccanica in "Galleria", n. 4, aprile 1937, immagine di copertina; "Foto Annuario italiano A.L.A.", 1937, tav. 35.



57a. **Giosuè Nencioni**, *Prime luci*. Riproduzione fotomeccanica in "Rivista fotografica italiana", n. 4, aprile 1935, s.p. (tavola fuori testo).



57b. **Antonio Cavallo**, *Luci*. Riproduzione fotomeccanica in "Pagine fotografiche A.L.A.", n. 3, settembre 1937, p. 12 (tavola fuori testo).



58a. **Italo Bertoglio**, *Parigi, la Madeleine*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1932, tav. 9; "Il Corriere fotografico", n. 11, novembre 1932, s.p. (tavola fuori testo e immagine di copertina).



58b. **Marino Cerra**, *Alla fermata del tram*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1932, tav. 18.



59a. **Guido Pellegrini**, *Ombre geometriche*. Riproduzione fotomeccanica in "Domus", n. 5, maggio 1932, p. 286 (a corredo di: Gio Ponti, *Discorso sull'arte fotografica*).



59b. **Antonio Ravedati**, *Luci ed ombre*. Riproduzione fotomeccanica in *XXI Esposizione sociale d'arte fotografica*, catalogo della mostra (Torino, 1933), Torino, Società Fotografica Subalpina, 1933, s.p.



60a. **Riccardo Moncalvo**, *Disegni del sole*. Riproduzione fotomeccanica in Achille Bologna (a cura di), *Come si fotografa oggi*, Milano, Hoepli, 1935, tav. 46.



60b. **Bernardino Tommasi**, *Zebrature*. Riproduzione fotomeccanica in "Il Corriere fotografico", n. 1, gennaio 1936, s.p. (tavola fuori testo).



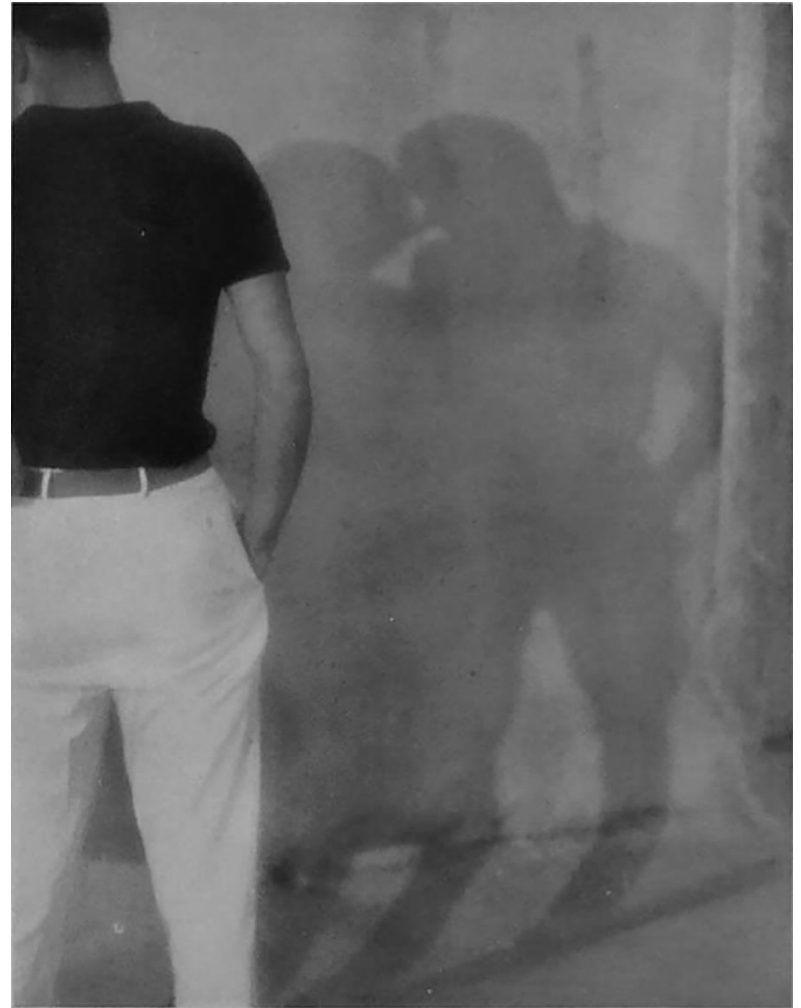
61a. **Nino Ferrini**, *Visita alla Malga*. Riproduzione fotomeccanica in "Rivista fotografica italiana", n. 2, febbraio 1934, p. 32 (tavola fuori testo) e immagine di copertina.



61b. **Lucio Ridenti**, senza titolo. Riproduzione fotomeccanica in "Natura", n. 12, dicembre 1938, s.p. (tavola fuori testo).



62a. **Giorgio Mazzonis di Pralafra**, *Silfidi*. Riproduzione fotomeccanica in *Quarto Salon internazionale di fotografia artistica fra dilettanti*, catalogo della mostra (Torino, 1933), Torino, Soc. Ind. Graf. Fedetto e C., 1933, s.p.; "The American Annual of Photography", vol. 53, 1939 (con il titolo: *Sylphs*).



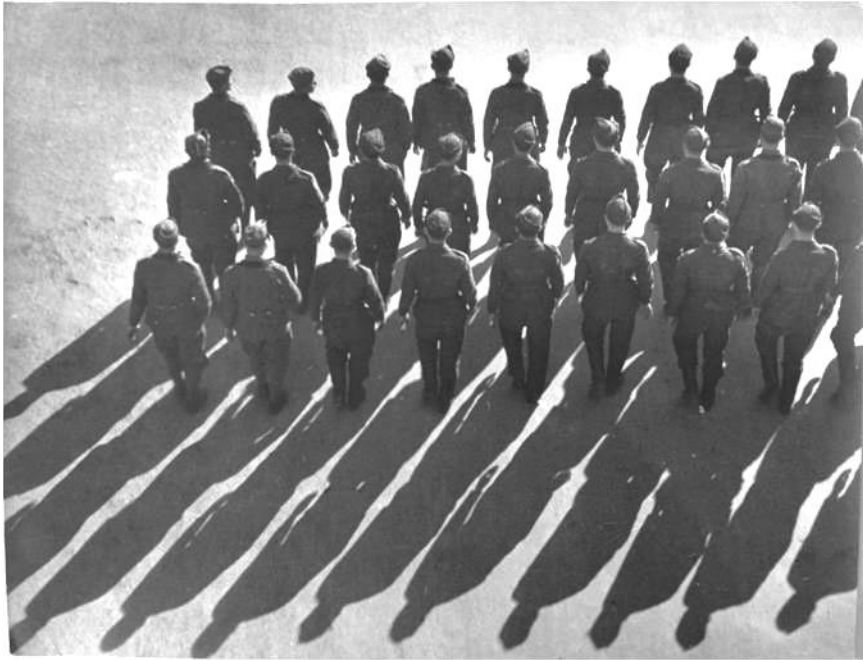
62b. **Enrico Aonzo**, *Confidenze*. Riproduzione fotomeccanica in "Foto annuario italiano A.L.A.", 1936, tav. 1.



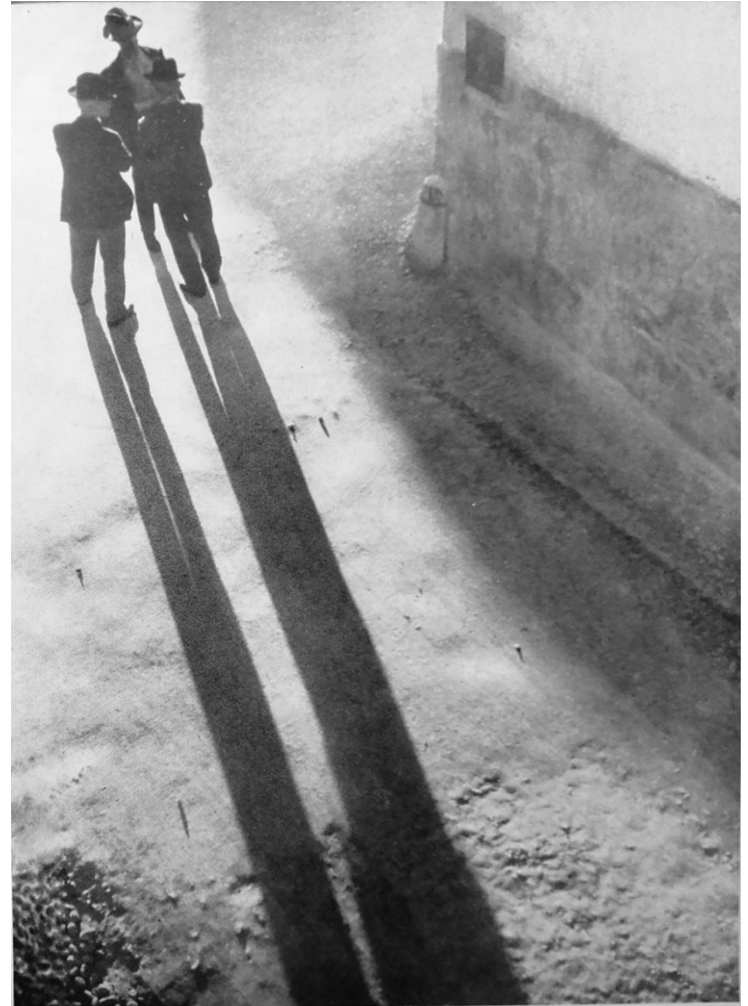
63a. **Mario Bellavista**, *Imbarco*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1933, tav. 20.



63b. **Marino Cerra**, *Ombre sul campo*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1933, tav. 32; Achille Bologna (a cura di), *Come si fotografa oggi*, Milano, Hoepli, 1935, tav. 39.



64a. **Bruno Stefani**, *Reclute*, 1935. Stampa vintage alla gelatina, 24 × 30 cm ca. Università di Parma, CSAC, Fondo Stefani, inv. C182153S.



64b. **Achille Bologna**, *Domenica*. Riproduzione fotomeccanica in Kurt Peter Karfeld (a cura di), *Leica in aller welt*, München, Knorr & Hirth, 1938, tav. 44 (con il titolo: *Die hohe Politik – High politics – Haute politique – L'alta politica*); "Il Corriere fotografico", n. 5, maggio 1939, s.p. (tavola fuori testo); *VI Mostra biennale internazionale di fotografia artistica*, catalogo della mostra (Torino, 1939), Torino, Stamperia artistica nazionale, 1939, s.p.



65a. **Carlo Baravalle**, *L'ombra sulla neve*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1933, tav. 33.



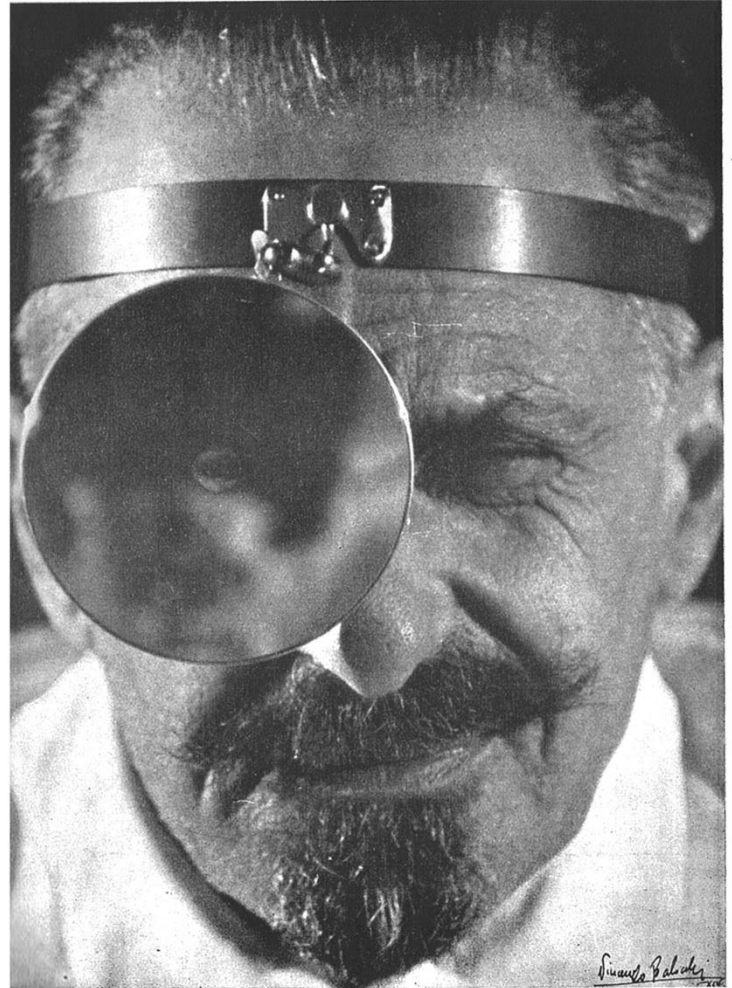
65b. **Bettina Weymar**, *La scala*. Riproduzione fotomeccanica in "Natura", n. 2, febbraio 1934, p. 48 (tavola fuori testo).



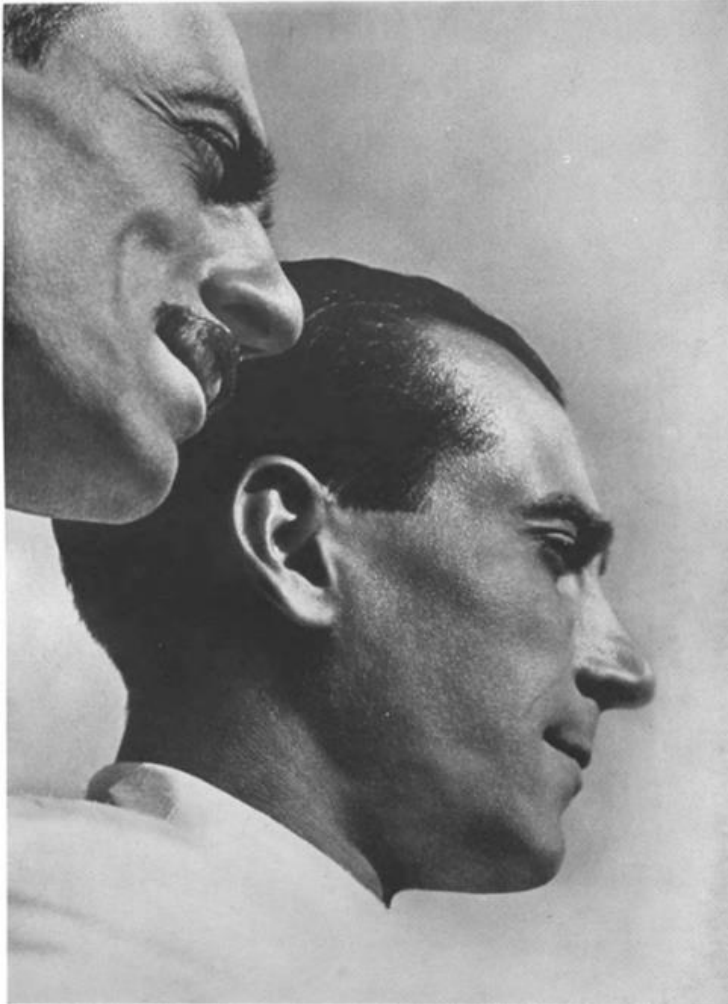
66. **Federico Vender**, *Ombre*, 1938-39. Stampa vintage alla gelatina, 40 × 30 cm ca. Archivio fotografico della provincia autonoma di Trento, Fondo Vender, inv. 90641.



67a. **Carlo Baravalle**, *Maschera*. Riproduzione fotomeccanica in *Quarto Salon internazionale di fotografia artistica fra dilettanti*, catalogo della mostra (Torino, 1933), Torino, Soc. Ind. Graf. Fedetto e C., 1933, s.p.



67b. **Vincenzo Balocchi**, *Osservazione*. Riproduzione fotomeccanica in *Mostra nazionale fotografica OND* catalogo della mostra a cura del Dopolavoro Provinciale Fiorentino (Firenze, 1936), Firenze, Classica, 1936, s.p.; *Otto fotografi italiani d'oggi*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1942, p. 19.



68a. **Lucio Ridenti**, *Edoardo e Peppino De Filippo*. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 1, gennaio 1936, s.p. (tavola fuori testo).



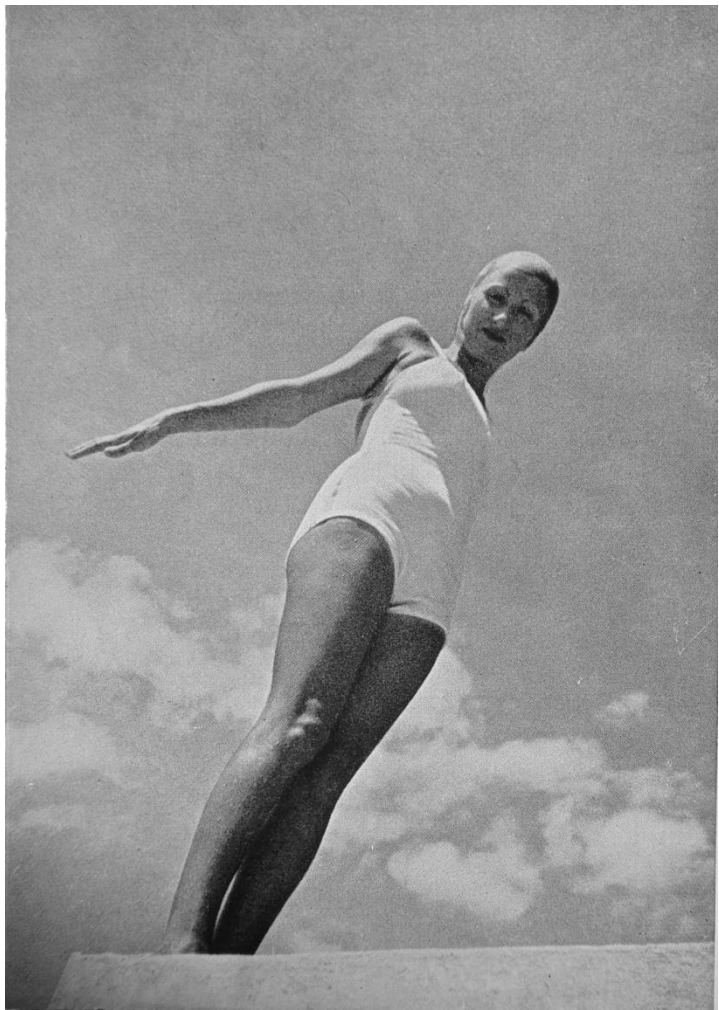
68b. **Vincenzo Balocchi**, *Il pittore Primo Conti*. Riproduzione fotomeccanica in "Rivista fotografica italiana", n. 3, marzo 1935, s.p.



69a. **Piero Oneglio**, *Aria di mare*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1934, tav. 38; "Il Corriere fotografico", n. 11, novembre 1934, s.p. (tavola fuori testo).



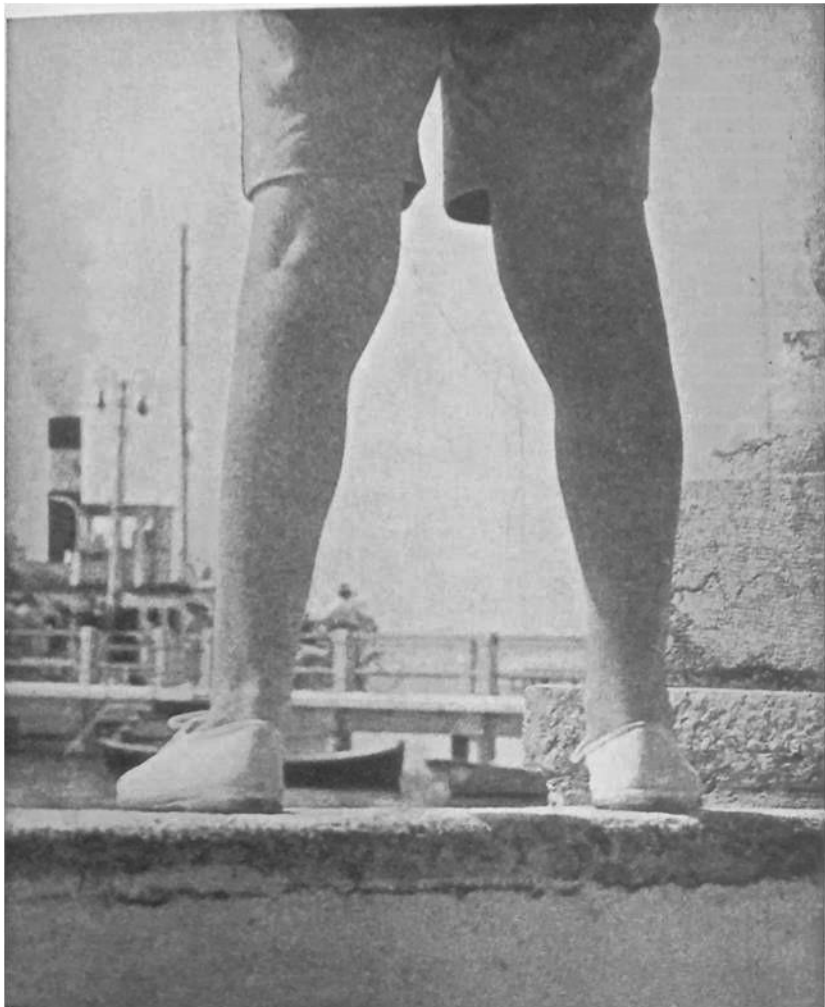
69b. **Enrico Pedrotti**, *L'eroica*. Riproduzione fotomeccanica in "Note fotografiche Agfa", n. 2, agosto 1935, p. 40 (tavola fuori testo).



70a. **Giuseppe Pagano**, *Nel sole*. Riproduzione fotomeccanica in "Note fotografiche Agfa", n. 2, agosto 1936, s.p. [p. 40].



70b. **Nino Ferrini**, *Giovane Italiana*. Riproduzione fotomeccanica in "Rivista fotografica italiana", n. 4, aprile 1935, s.p. (tavola fuori testo).



71a. **Leopold von Glasersfeld**, *Gulliver*. Riproduzione fotomeccanica in "The American Annual of Photography", vol. XLVII, 1933, tav. 123.



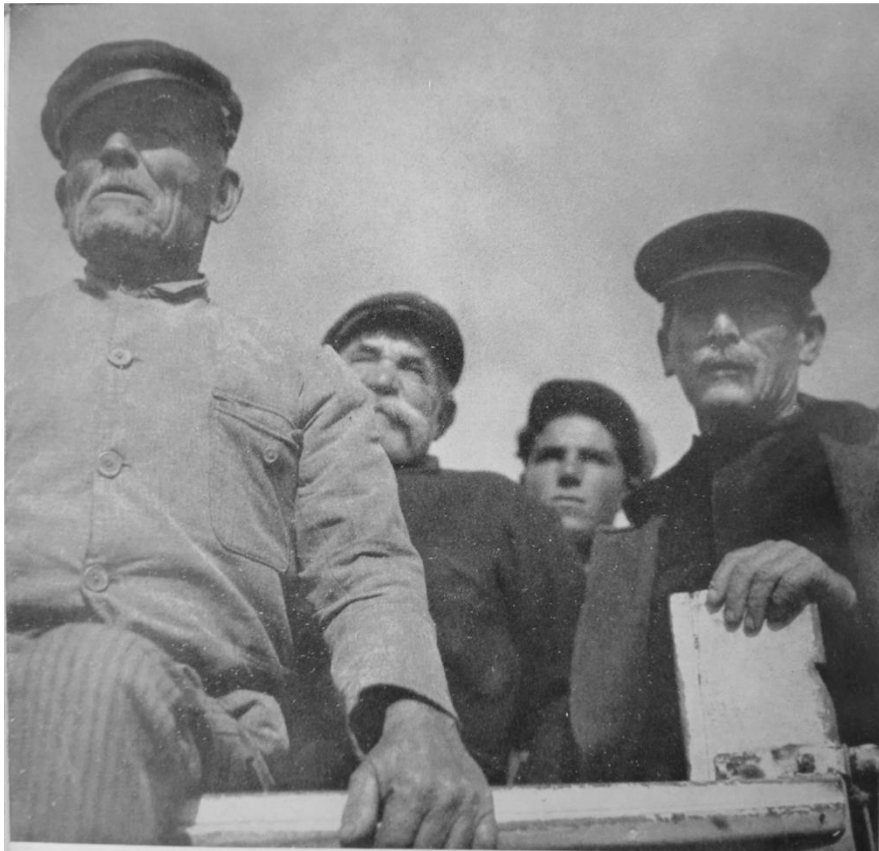
71b. **Bruno Stefani**, *Verso la vetta*, 1935. Stampa vintage alla gelatina, 40 × 30 cm ca. Università di Parma, CSAC, Fondo Stefani, inv. C123701S.



72a. **Stefano Bricarelli**, senza titolo [*Renato Cesarini e Varglien II della Juventus*]. Riproduzione fotomeccanica in "Photographie" (Arts et métiers graphiques), 1932, tav. 108.



72b. **Mario Bellavista**, *Uomini*. Riproduzione fotomeccanica in "Rivista fotografica italiana", n. 8, agosto 1934, s.p. (tavola fuori testo) e immagine di copertina.



73a. **Mario Bellavista**, *Gente di mare*. Riproduzione fotomeccanica in "Il Corriere fotografico", n. 3, marzo 1935, s.p. (tavola fuori testo).



73b. **Achille Bologna**, *Guide alpine*. Riproduzione fotomeccanica in Achille Bologna / Maria Tibaldi Chiesa, *Il sole dipinge*, Milano, Hoepli, 1935, s.p.



74a. **Lodovico Pachò**, *Calafati*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1934, tav. 45; "Il Corriere fotografico", n. 11, novembre 1934, s.p. (tavola fuori testo).



74b. **Italo Bertoglio**, *Bonifica integrale*. Riproduzione fotomeccanica in "Galleria", n. 3, marzo 1939, tav. 50.



75a. **Emanuele Ponti**, *L'operaio*. Riproduzione fotomeccanica in "Il Corriere fotografico", n. 7, luglio 1934, s.p. (tavola fuori testo); "Rivista fotografica italiana", n. 10, ottobre 1934, s.p. (tavola fuori testo, con il titolo: *Operaio A. XII*) e immagine di copertina; "Galleria", n. 7-8, luglio-agosto 1939, tav. 131.



75b. **Enrico Pedrotti**, *Ninna nanna...* Riproduzione fotomeccanica in *Prima biennale internazionale d'arte fotografica*, catalogo della mostra (Roma, 1932), Roma, E. Pinci, 1933, tav. LXXXIX; "Il Corriere fotografico", n. 6, giugno 1934, s.p. (tavola fuori testo); "Note fotografiche Agfa", n. 2, agosto 1935, immagine di copertina (senza titolo).



76. **Bruno Stefani**, *Minatori*. Riproduzione fotomeccanica in "Note fotografiche Agfa", n. 7, gennaio 1937, s.p. (tavola fuori testo, a corredo di: Bruno Stefani, *La fotografia nell'industria moderna*); "La Lettura", n. 1, gennaio 1937, s.p. (tavola fuori testo, a corredo di: Giovanni Rolandi, *Vita di miniera*); "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 5, maggio 1937, s.p. (con il titolo: *San Gavino Monreale - Minatori nella "gabbia" del pozzo di estrazione*, a corredo di: autore non identificato, *Nuovi sviluppi della metallurgia italiana*); "Sapere", n. 76, 28 febbraio 1938, p. 122 (con il titolo: *Minatori che discendono ai cantieri sotterranei*, a corredo di: G. Castelfranchi, *L'arte delle miniere*).



77a. **Guido Pellegrini**, *Baedeker*. Riproduzione fotomeccanica in "Fotografia", n. 6, aprile 1933, p. 6 (tavola fuori testo); "Cinema", n. 34, 25 novembre 1937, p. 353 (a corredo di: Guido Pellegrini, *La composizione*, rubrica *Fotografia*).



77b. **Federico Vender**, *A passeggio*, 1935-1939. Stampa vintage alla gelatina, 30 × 40 cm ca. Archivio fotografico della provincia autonoma di Trento, Fondo Vender, inv. 90725.



78a. **Bruno Stefani**, *Saldatura elettrica*. Riproduzione fotomeccanica in "Sapere", n. 54, 31 marzo 1937, s.p.



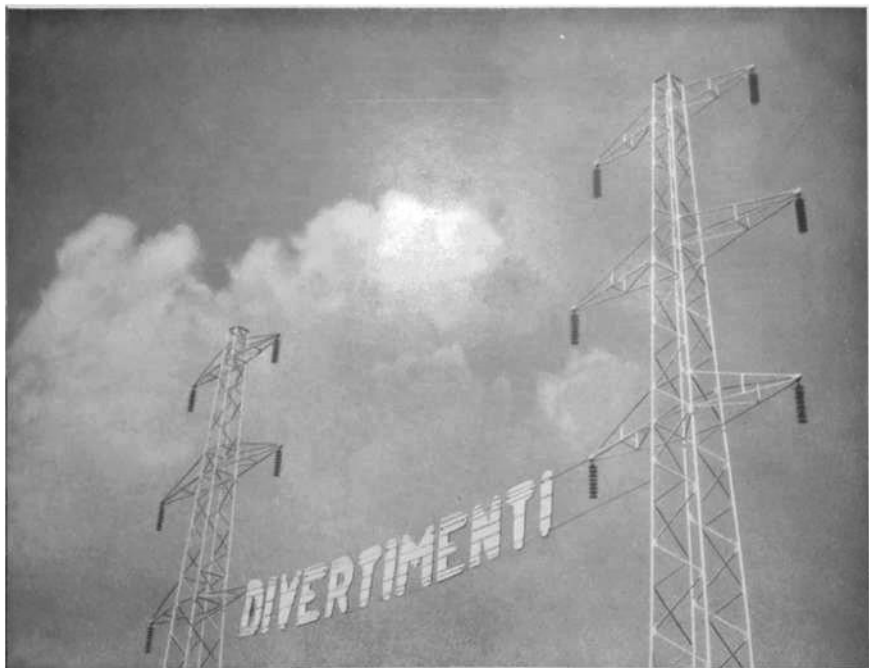
78b. **Stefano Bricarelli**, [*Le Cascate del Niagara*]. Riproduzione fotomeccanica in "Natura", n. 1, gennaio 1937, s.p. (tavola fuori testo); *Quinto Salone internazionale di fotografia artistica fra dilettanti*, catalogo della mostra (Torino, 1937), Torino, Ajani & Canale, 1937, s.p. (con il titolo: *Niagara*). Della stessa serie: senza titolo [*Niagara Falls*], in "Life", 23 August 1937, p. 10 (tavola fuori testo).



79a. **Giulio Galimberti**, *Costume altoatesino*. Riproduzione fotomeccanica in "Il Corriere fotografico", n. 8, agosto 1935, s.p. (tavola fuori testo); "Le Vie d'Italia. Rivista mensile del Touring Club Italiano", n. 5, maggio 1939, s.p. [p. 648].



79b. **Bruno Stefani**, *Al mare*. Riproduzione fotomeccanica in "Foto annuario italiano A.L.A.", 1936, tav. 64. Stampa vintage alla gelatina, 1930, 40 x 30 cm ca. Università di Parma, CSAC, Fondo Stefani, inv. C123702S.



80a. **Pietro Borio**, *Giorno di vacanza*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1933, tav. 40; *XXI Esposizione sociale d'arte fotografica*, catalogo della mostra (Torino, 1933), Torino, Società Fotografica Subalpina, 1933, s.p. (con il titolo: *Divertimenti*).



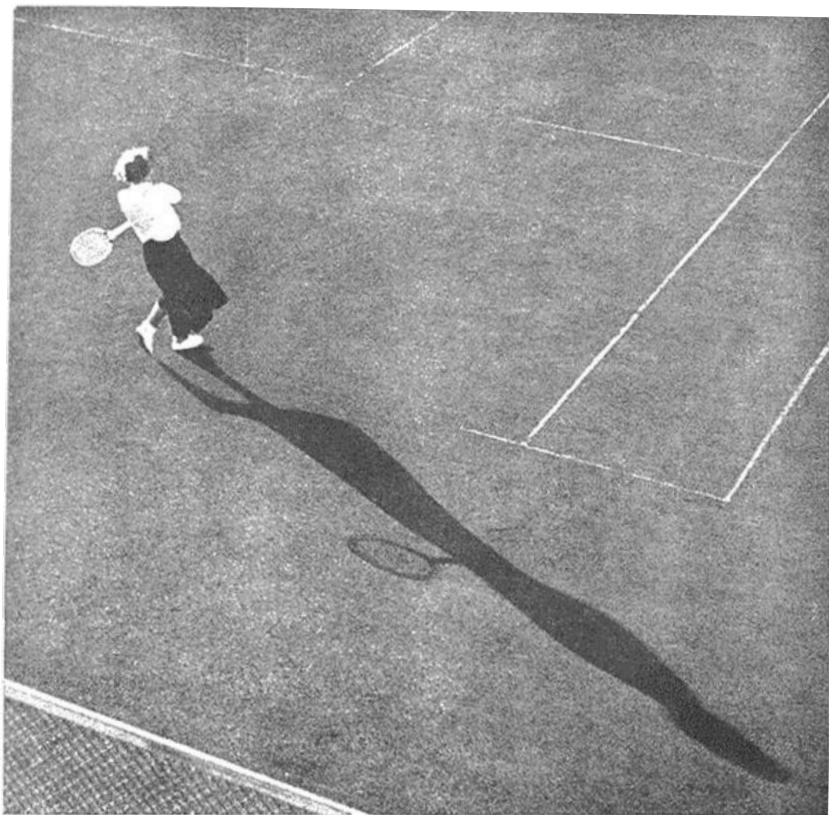
80b. **Bettina Weymar**, *Giostra russa*. Riproduzione fotomeccanica in "La Fotografia Leica", n. 1, giugno 1937, s.p. [p. 2].



81a. **Federico Ferrero**, *Da dieci metri*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1933, tav. 41.



81b. **Emanuele Ponti**, *Sul trampolino*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1934, tav. 50; "Galleria", n. 8, agosto 1934, [p. 13] (con il titolo: *Moderno inno alla vita*).



82a. **Ciriaco De Mita**, *Motus*. Riproduzione fotomeccanica in *Mostra nazionale fotografica OND*, catalogo della mostra a cura del Dopolavoro Provinciale Fiorentino (Firenze, 1936), Firenze, Classica, 1936, s.p.



82b. **Lino Grigliè**, *Preoccupazioni*. Riproduzione fotomeccanica in *XXV Esposizione sociale*, catalogo della mostra (Torino, 1939), Torino, Società Fotografica Subalpina, 1939, tav. 24.



83a. **Stefano Bricarelli**, *Hela Fiera*. Riproduzione fotomeccanica in "Photo Illustrations", n. 14, 1935, tav. 168.



83b. **Federico Ferrero**, *Sforzo finale*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1934, tav. 25.



84a. **Bruno Stefani**, *Risposta alle sanzioni*. Riproduzione fotomeccanica in "Natura", n. 3, marzo 1936, p. 12 (tavola fuori testo).



84b. **Mario Bellavista**, *2 Ottobre XIII - L'apoteosi della volontà Mussoliniana*, in *XXIV Esposizione sociale*, catalogo della mostra (Torino, 1936), Torino, Società Fotografica Subalpina, 1936, tav. 8.



85a. **Mario Bellavista**, *Der mann und die buchstaben* [L'uomo e le lettere]. Riproduzione fotomeccanica in Josef Gottschammel (a cura di), *Idee und Form* (Jahrbuch), Wien, Die Galerie, 1938, tav. 4.



85b. **Vittorio Zumaglini**, *L'idolo*. Riproduzione fotomeccanica in Vittorio Zumaglini / Marziano Bernardi, *100 istantanee*, Milano, Hoepli, 1936, p. 25.



86a. **Leopold von Glasersfeld**, *Musica villereccia*. Riproduzione fotomeccanica in "Galleria", n. 2, febbraio 1934, tav. 32.



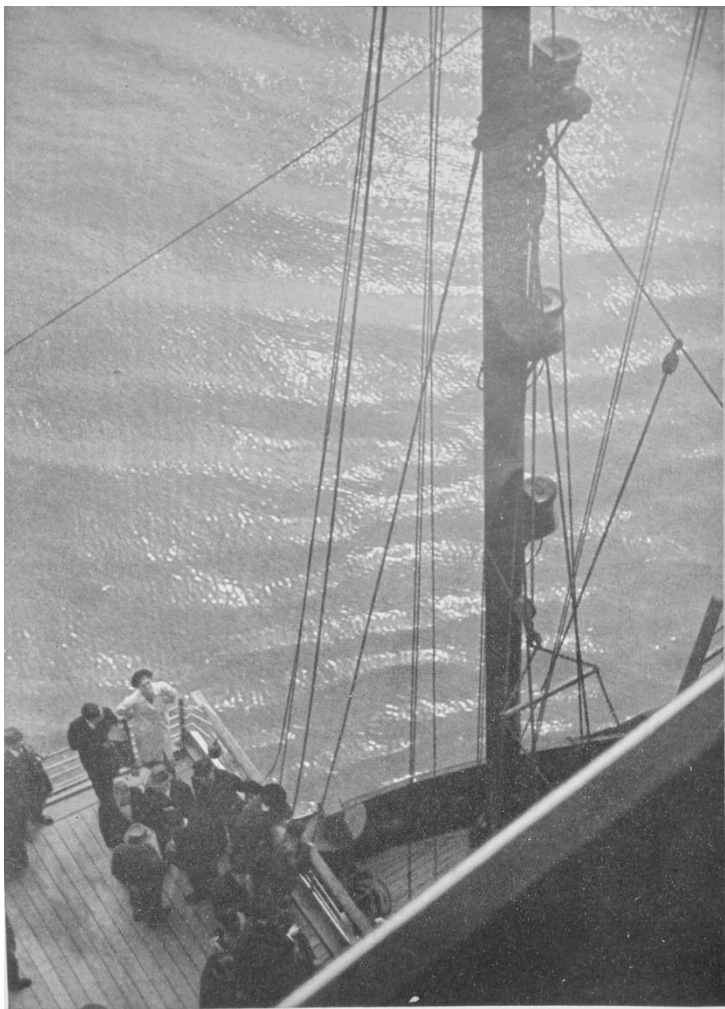
86b. **Giulio Galimberti**, *Caffè*. Riproduzione fotomeccanica in "Galleria", n. 1, gennaio 1934, tav. 17.



87a. **Mario Gabinio**, *Piatti*. Riproduzione fotomeccanica in "Rivista fotografica italiana", n. 3, marzo 1935, s.p.; "Photo Illustrations", n. 16, 1935, tav. 215.



87b. **Bruno Stefani**, *The Food of the Poor*. Riproduzione fotomeccanica in "Modern Photography. The Studio Annual", 1935-36, tav. 82.



88a. **Stefano Bricarelli**, *Imbarco a Southampton*. Riproduzione fotomeccanica in "Il Corriere fotografico", n. 6, giugno 1937, s.p. (tavola fuori testo).



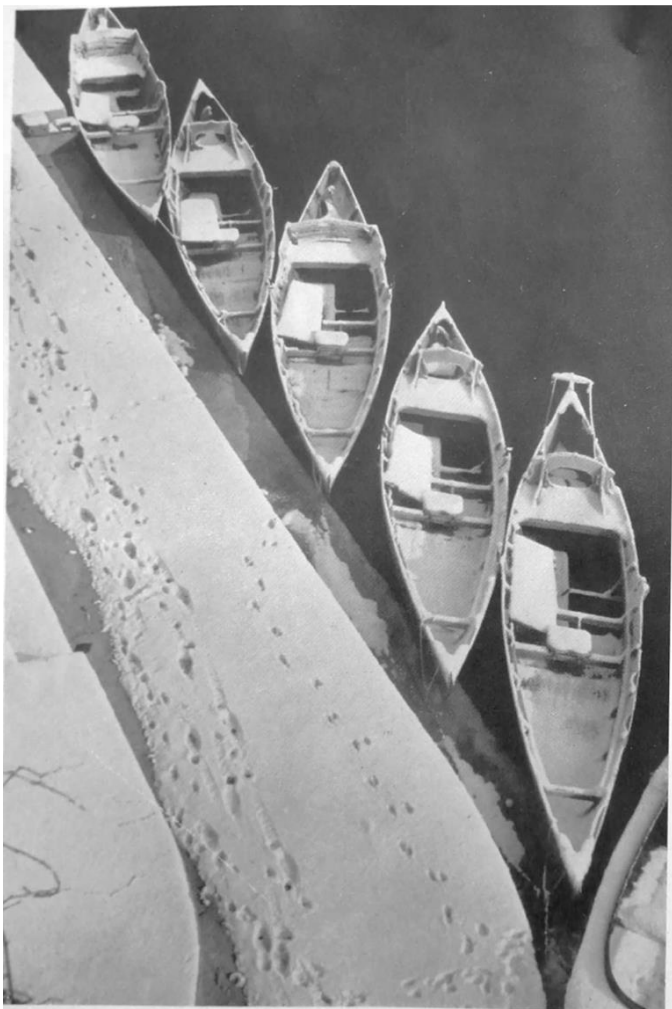
88b. **Guido Balanzino**, *Partenza per la pesca*. Riproduzione fotomeccanica in "Il Corriere fotografico", n. 4, aprile 1933, s.p. (tavola fuori testo); Achille Bologna (a cura di), *Come si fotografa oggi*, Milano, Hoepli, 1935, tav. 6.



89a. **Stefano Bricarelli**, senza titolo. Riproduzione fotomeccanica in "Natura", n. 1, gennaio 1938, s.p. (tavola fuori testo).



89b. **Mario Caffaratti**, *Barche al sole*. Riproduzione fotomeccanica in "Galleria", n. 3, settembre 1933, tav. 36.



90a. **Alfredo Bresciani**, *Nevicata*. Riproduzione fotomeccanica in "Il Corriere fotografico", n. 2, febbraio 1939, s.p. (tavola fuori testo).



90b. **Marino Cerra**, *Curve*. Riproduzione fotomeccanica in "Foto annuario italiano A.L.A.", 1937, tav. 23.



91a. **Giulio Corinaldi**, *Ferie*. Riproduzione fotomeccanica in "Galleria", n. 4, aprile 1934, tav. 70.



91b. **Bruno Stefani**, *Sulla spiaggia*. Riproduzione fotomeccanica in "Natura", n. 8, agosto 1935, p. 50 (tavola fuori testo).



92a. **Stefano Bricarelli**, *Veduta sul mare dalla scala del casino*. Riproduzione fotomeccanica in "Natura", n. 6, giugno 1934, p. 50.



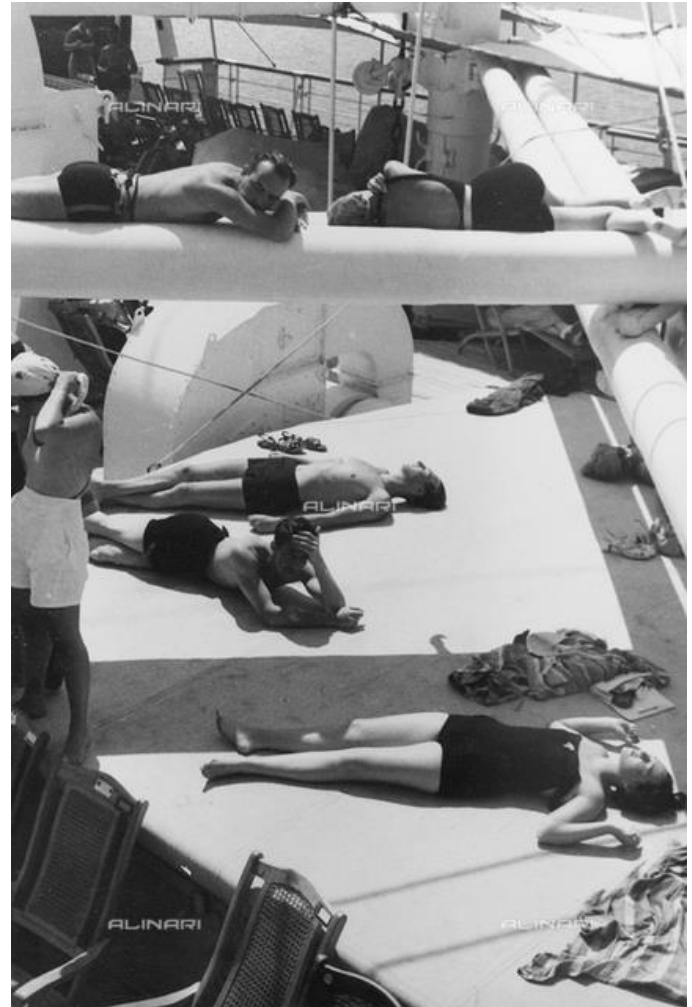
92b. **Stefano Bricarelli**, *Ore liete davanti al mare*. Riproduzione fotomeccanica in "Natura", n. 7, luglio 1936, s.p. [p. 27].



93a. **Bruno Stefani**, *In crociera*, 1936 ca. Stampa vintage alla gelatina, 30 × 24 cm ca. Università di Parma, CSAC, Fondo Stefani, inv. C127651S.



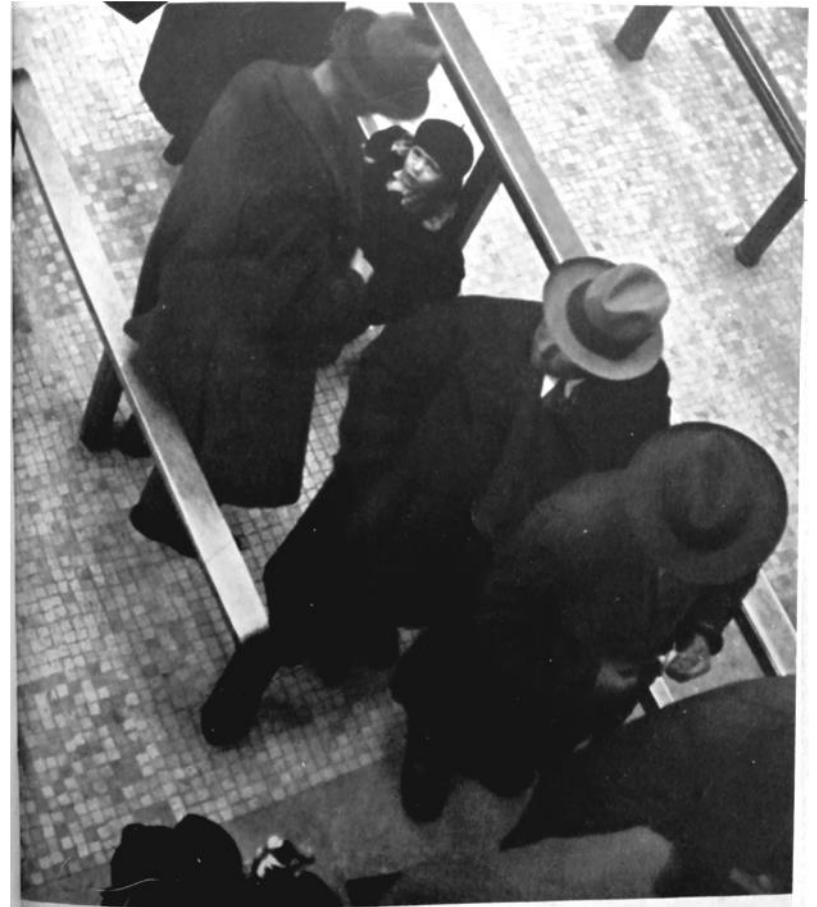
93b. **Vincenzo Balocchi**, stampa fotografica nell'album di viaggio *A bordo dell'Oceania*, 1935, foglio n. 9, 15 × 22 cm. FAF-Fondazione Alinari per la Fotografia, Fondo Balocchi, inv. BVA-A-004053-0009.



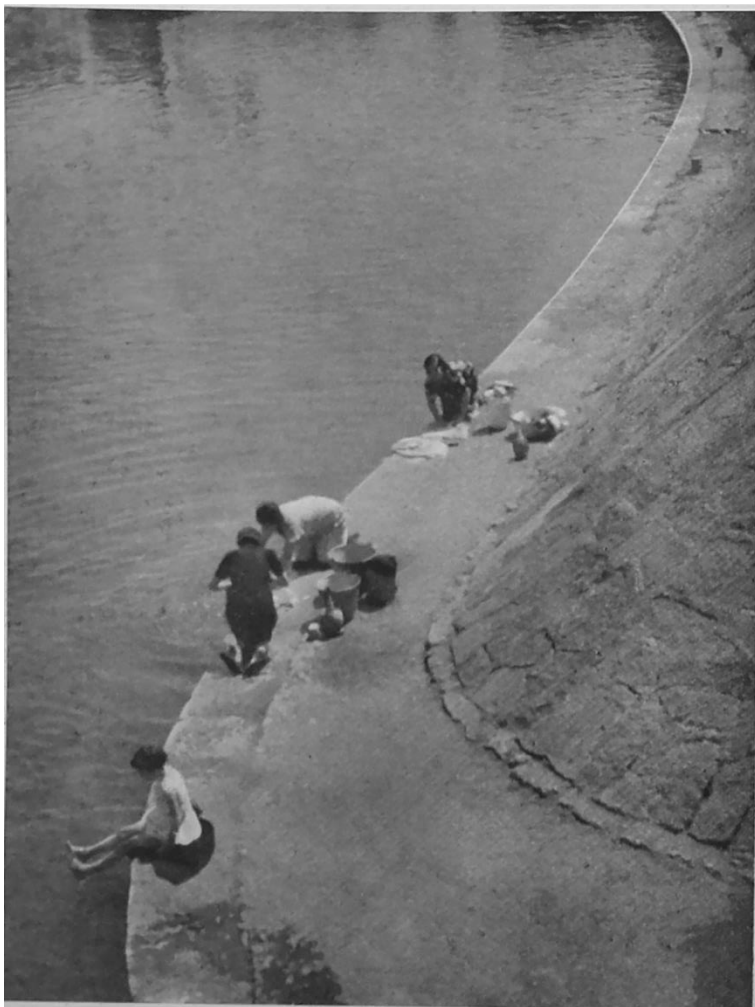
94. **Vincenzo Balocchi**, stampa fotografica nell'album di viaggio *Corfù, Atene e Bocche di Cattaro*, 1935, foglio n. 33, 15 × 22 cm. Fondazione Alinari per la Fotografia, Fondo Balocchi, inv. BVA-A-004052-0034.



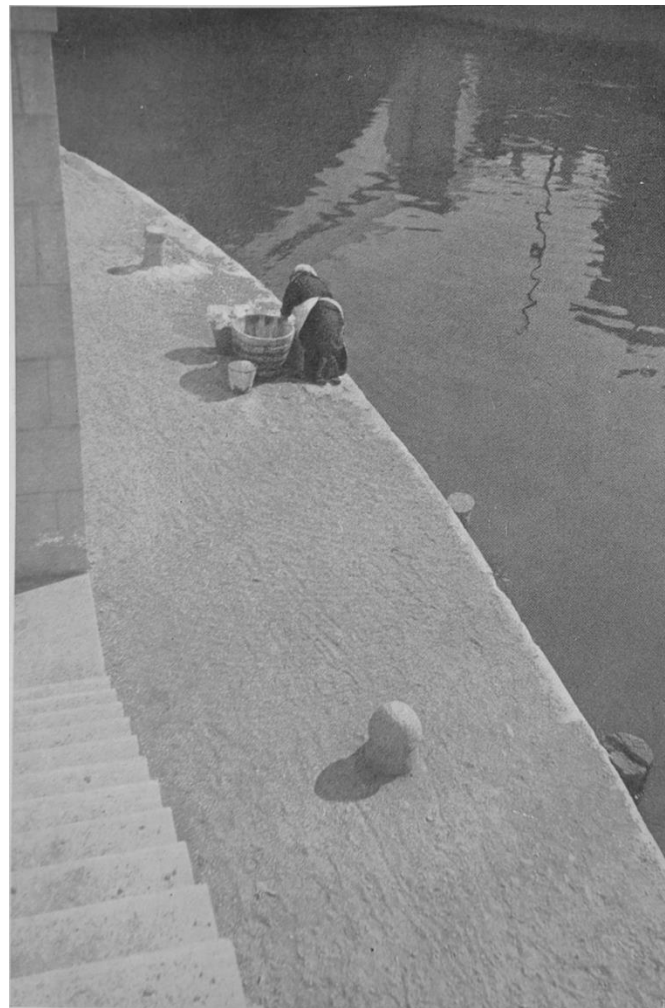
95a. **Lucio Ridenti**, *Transatlantico in velocità*. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del popolo d'Italia", n. 4, aprile 1935, p. 89 (tavola fuori testo).



95b. **Alfredo Ornano**, senza titolo. Riproduzione fotomeccanica in "Note fotografiche Agfa", n. 6, dicembre 1932, immagine di copertina.



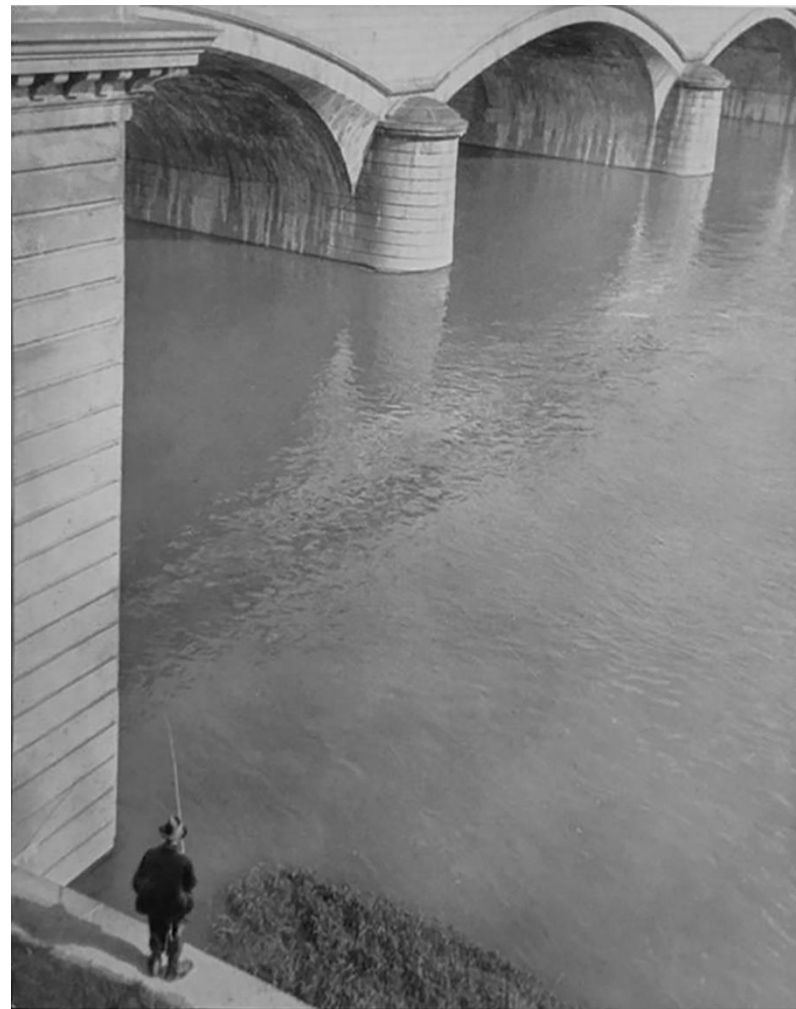
96a. **Gualtiero Castagnola**, *Sulla riva del canale*. Riproduzione fotomeccanica in "Foto annuario italiano A.L.A.", 1937, tav. 92.



96b. **Giulio Galimberti**, *Naviglio grande*. Riproduzione fotomeccanica in "Il Corriere fotografico", n. 6, giugno 1932, s.p. (tavola fuori testo); "Natura", n. 5, maggio 1932, p. 47. Della stessa serie: *Naviglio*, in "Luci ed ombre", 1932, tav. 44; *Lavandaie sul Naviglio*, in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 1, gennaio 1936, p. 76 (tavola fuori testo).



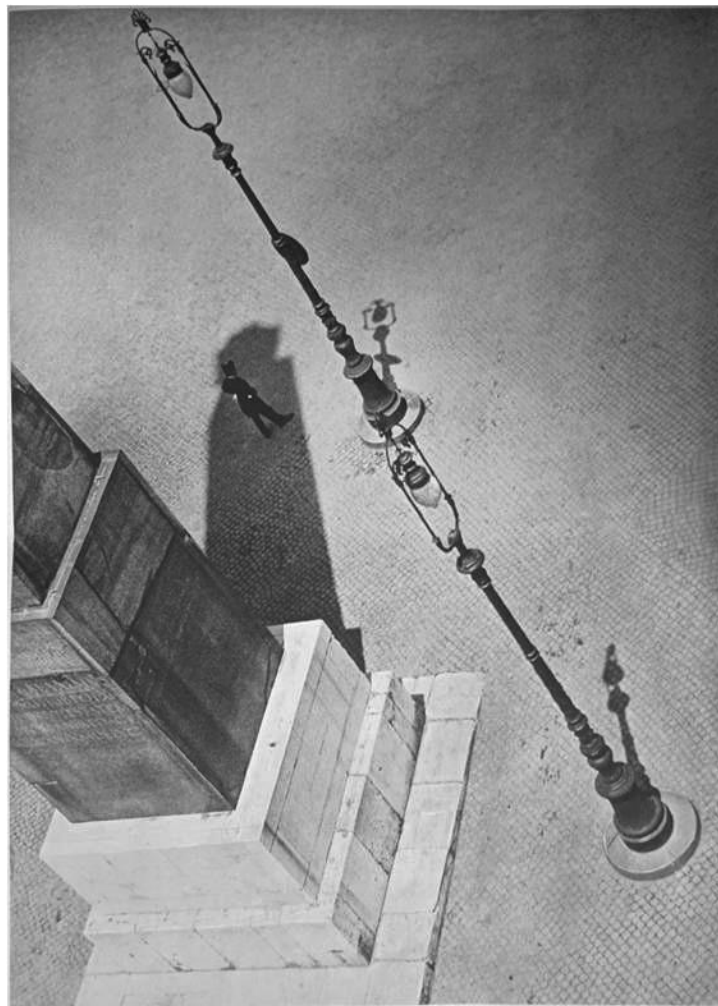
97a. **Achille Bologna**, *Il molo*. Riproduzione fotomeccanica in "Luce ed Ombre", 1934, tav. 17.



97b. **Marino Cerra**, *Pescatore in città*. Riproduzione fotografica in "Il Corriere fotografico", n. 9, settembre 1935, s.p. (tavola fuori testo).



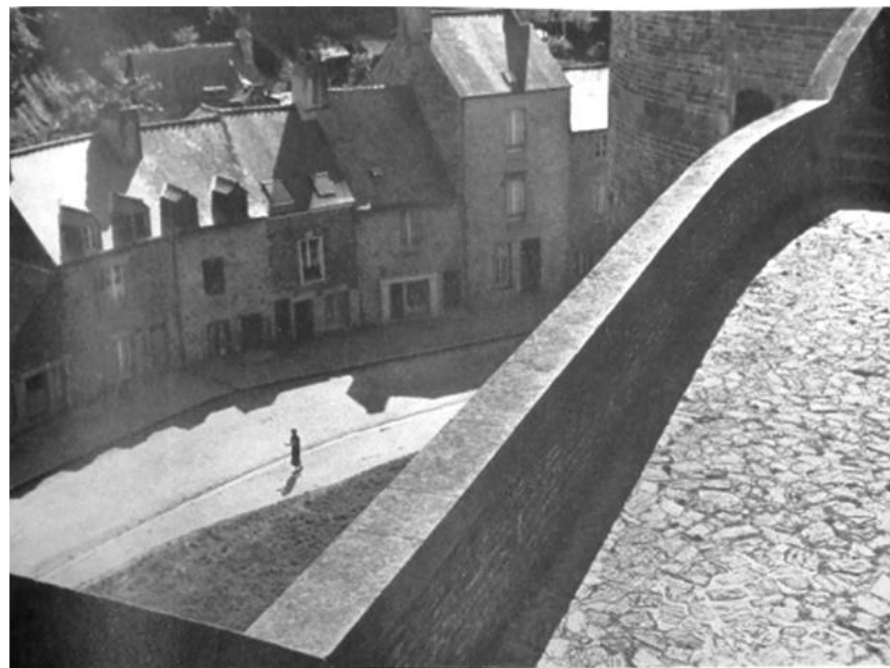
98a. **Riccardo Moncalvo**, senza titolo [concorso: *Bambini*], in "Galleria", n. 8, agosto 1937, p. 12.



98b. **Vittorio Zumaglini**, *Dall'alto*. Riproduzione fotomeccanica in Vittorio Zumaglini / Marziano Bernardi, *100 istantanee*, Milano, Hoepli, 1936, p. 149.



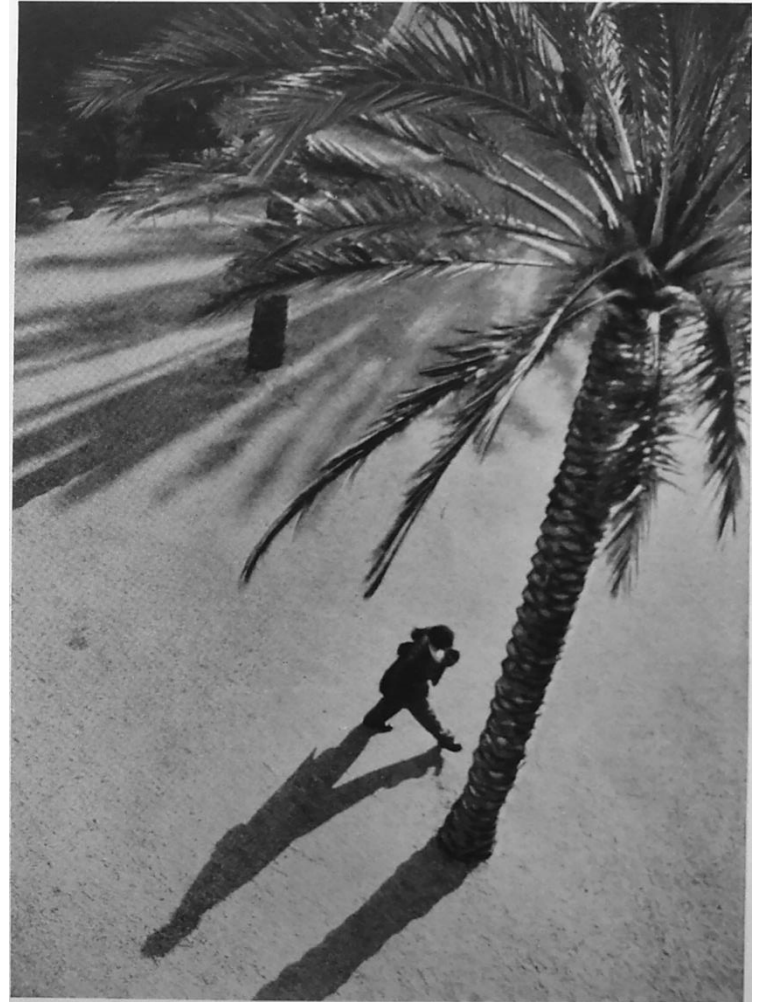
99a. **Leopold von Glasersfeld**, *Dalla finestra*. Riproduzione fotomeccanica in "Galleria", n. 8, agosto 1935, tav. 142.



99b. **Riccardo Moncalvo**, *Linee*. Riproduzione fotomeccanica in "Galleria", n. 2, febbraio 1938, tav. 35.



100a. **Federico Vender**, *Impressione autunnale*. Riproduzione fotomeccanica in "Progresso fotografico", n. 12, dicembre 1937, s.p. (tavola fuori testo).



100b. **Riccardo Moncalvo**, *Uomo frettoso*. Riproduzione fotomeccanica in "Foto annuario italiano A.L.A.", 1937, tav. 81.



101a. **Ezio Gianassi**, *Come pioveva*. Riproduzione fotomeccanica in "Pagine fotografiche A.L.A.", n. 3, ottobre 1934, p. 56 (tavola fuori testo).



101b. **Enrico Giovannelli**, *Tre donne*. Riproduzione fotomeccanica in "Il Risorgimento grafico", n. 1, gennaio 1938, p. 22 (tavola fuori testo, a corredo di: Guido Pellegrini, *La VII mostra sociale del Circolo Fotografico Milanese*).



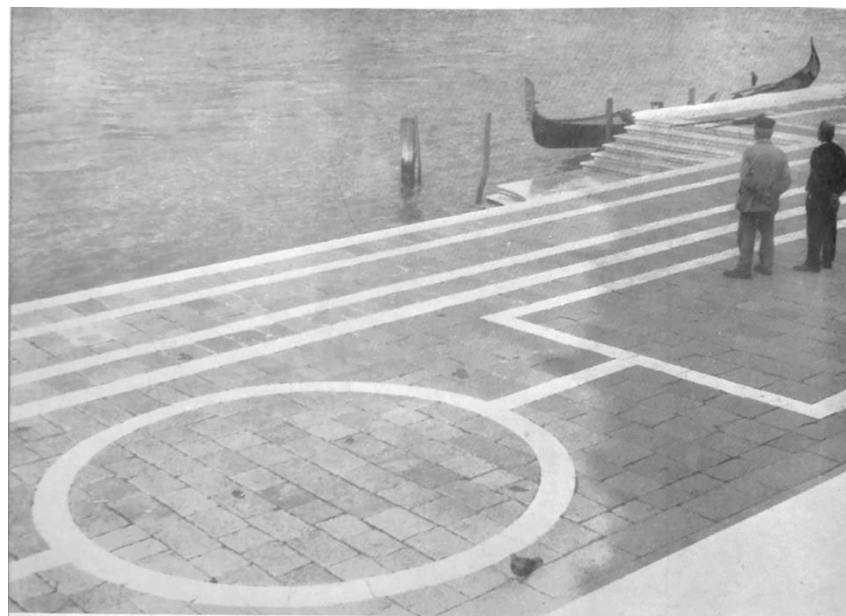
102a. **Enrico Dotto**, *Di buona lena*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1934, tav. 18; "Rivista fotografica italiana", n. 10, ottobre 1934, s.p. (tavola fuori testo); "Galleria", n. 1, gennaio 1935, tav. 7.



102b. **Federico Vender**, *Tre ufficiali*. Riproduzione fotomeccanica in "Il Progresso fotografico", n. 3, marzo 1938, s.p. (tavola fuori testo).



103a. **Giulio Galimberti**, *Sul sagrato*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1933, tav. 9; Giulio Galimberti, *Milano. Scorci fotografici*, Milano, Corticelli, 1935 (1936), p. 12.



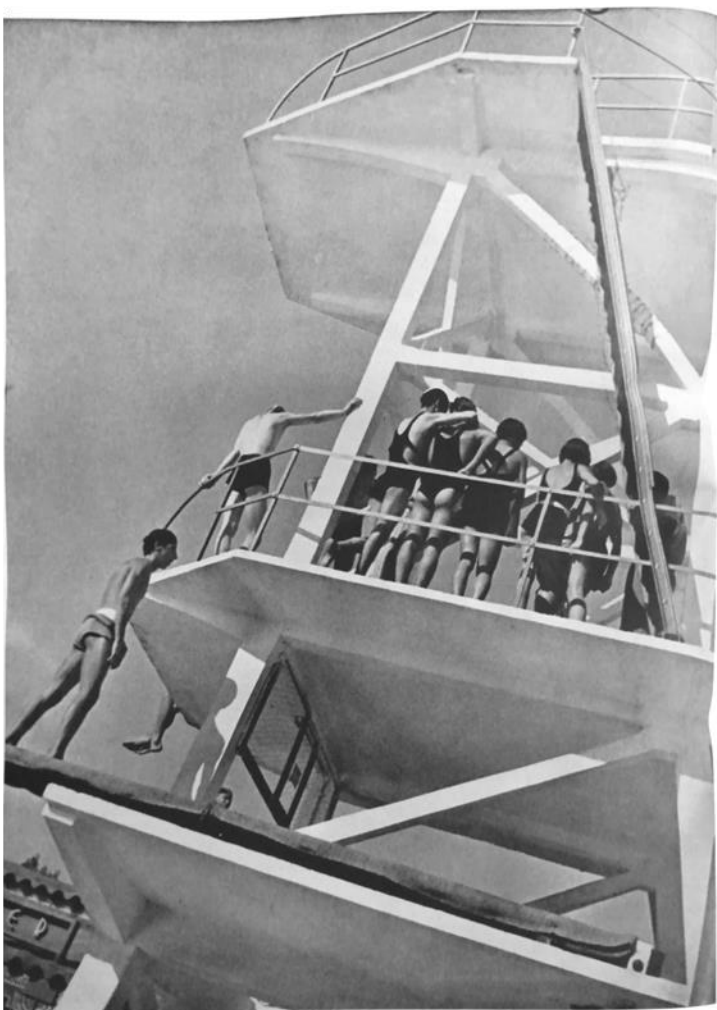
103b. **Giulio Galimberti**, *Venezia*. Riproduzione fotomeccanica in "Il Corriere fotografico", n. 2, febbraio 1937, s.p. (tavola fuori testo).



104a. **Giacomo Movilia**, *Alla marina*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1934, tav. 30.



104b. **Antonio Ravedati**, *Ghirigori*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1933, tav. 26; Achille Bologna (a cura di), *Come si fotografa oggi*, Milano, Hoepli, 1935, tav. 12.



105a. **Bruno Stefani**, *Attesa del tuffo*. Riproduzione fotomeccanica in "Natura", n. 8, agosto 1935, p. 44 (tavola fuori testo).



105b. **Federico Vender**, *Passerella di Ca' d'Oro*, 1934. Stampa vintage alla gelatina, 40 × 30 cm ca. Archivio fotografico della provincia autonoma di Trento, Fondo Vender, inv. 90742.



106a. **Bruno Stefani**, *Alla mostra del Rayon*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1934, tav. 8. Della stessa serie: *Abito da spiaggia e parasole in rayon stampato* [Le manifestazioni del rayon alla Fiera di Milano], in "Natura", n. 4, 1934, p. 53.



106b. **Federico Vender**, *Berlino*. Riproduzione fotomeccanica in "Foto annuario italiano ALA", 1937, tav. 17.



107a. **Bruno Stefani**, *Manovali*. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 11, novembre 1936, p. 72 (tavola fuori testo).



107b. **Marino Cerra**, *Primavera*. Riproduzione fotomeccanica in "Il Corriere fotografico", n. 4, aprile 1935, s.p. (tavola fuori testo).



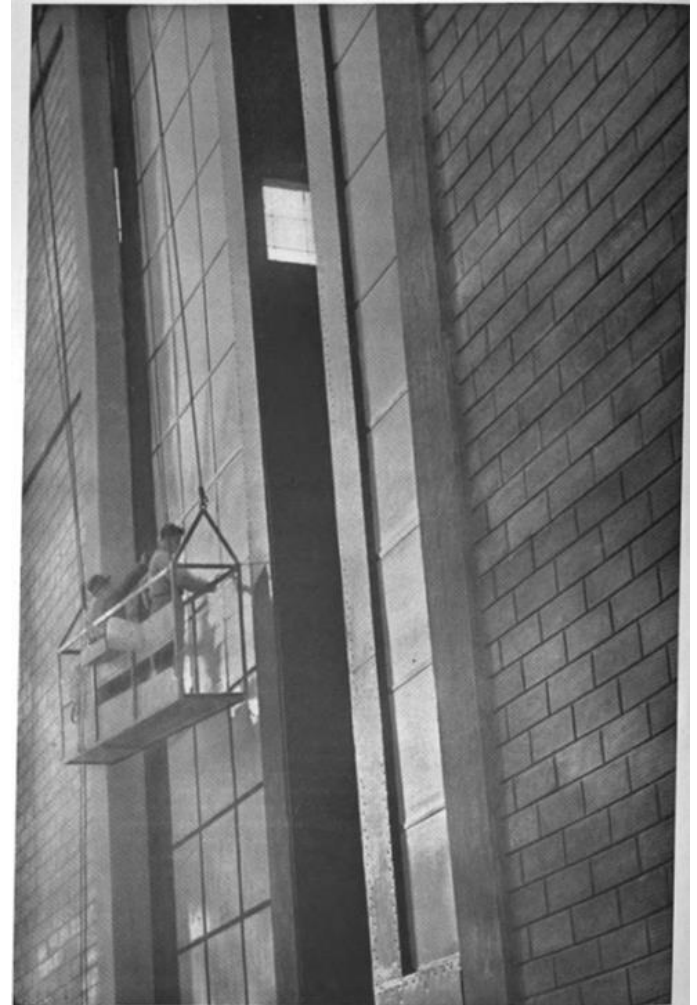
108a. **Stefano Bricarelli**, *Attorno al Duce - alla Sua destra....* Riproduzione fotomeccanica in "Motor Italia", n. 6, giugno 1932, p. 22 (tavola fuori testo).



108b. **Bruno Stefani**, *Dalla terrazza della tribuna principale a San Siro si domina l'intero percorso del Gran Premio*, in "Natura", n. 12, dicembre 1938, p. 19 (tavola fuori testo).



109a. **Ermanno Marelli**, *Parallelismi*. Riproduzione fotomeccanica in “Il Corriere fotografico”, n. 5, maggio 1937, s.p. (tavola fuori testo); *Quinto Salone internazionale di fotografia artistica fra dilettanti*, catalogo della mostra (Torino, 1937), Torino, Ajani & Canale, 1937, s.p.; “Cinema”, n. 25, luglio 1937, p. 24 (a corredo di: Guido Pellegrini, *Fotografi in mostra*); “Il Risorgimento grafico”, n. 1, gennaio 1938, p. 16 (tavola fuori testo, a corredo di: Guido Pellegrini, *La VII mostra sociale del Circolo Fotografico Milanese*); *Otto fotografi italiani d'oggi*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1942, p. 103.



109b. **Stefano Bricarelli**, *Architettura industriale*. Riproduzione fotomeccanica in “La Rivista illustrata del Popolo d'Italia”, n. 4, aprile 1938, p. 76 (tavola fuori testo).



110a. **Raimondo Niccolini**, senza titolo [*La XIX Fiera di Milano*]. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 5, maggio 1938, s.p. (tavola fuori testo).



110b. **Stefano Bricarelli**, *La vita sportiva continua intensa nei centri invernali delle Alpi italiane*. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 1, gennaio 1936, s.p. (tavola fuori testo).



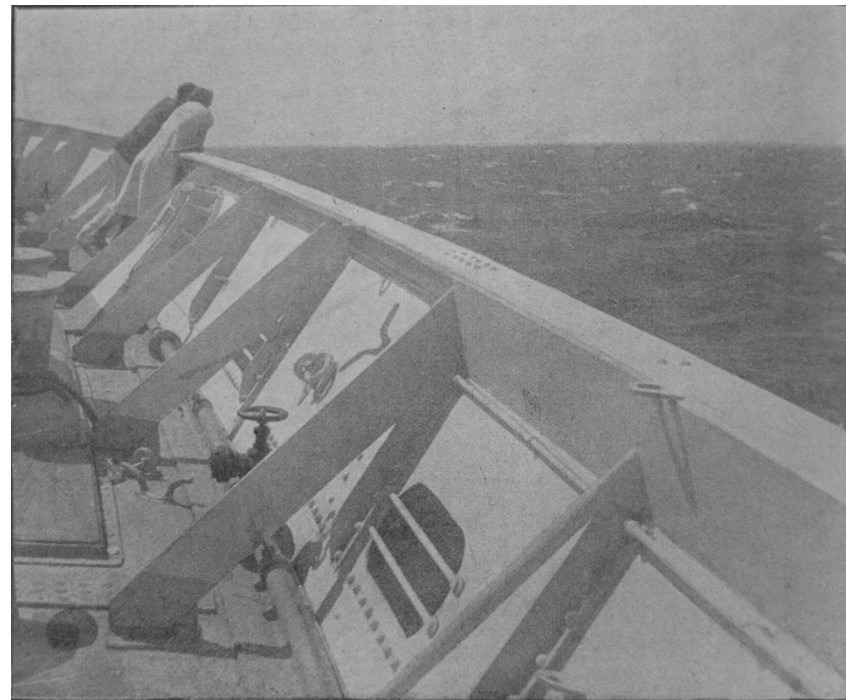
111a. **Ettore Del Buono**, *Scalinata*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1934, tav. 7.



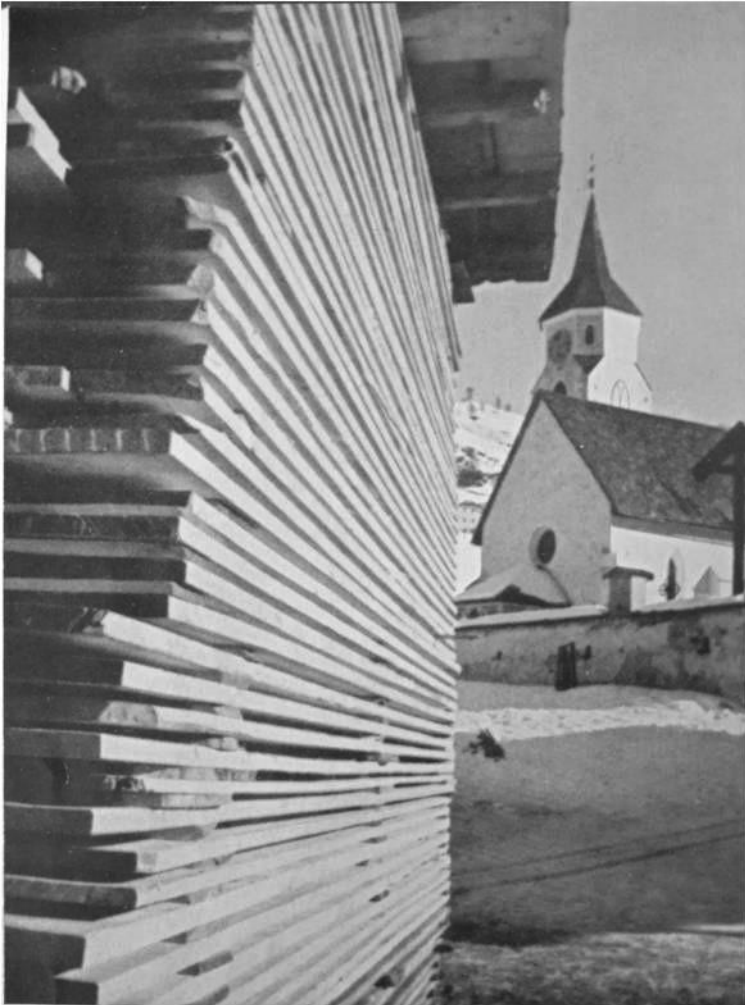
111b. **Ezio Gianassi**, *Le gradinate celebri*. Riproduzione fotomeccanica in "Foto annuario italiano ALA", 1936, tav. 30.



112a. **Achille Bologna**, *Gradinata del Vittoriano*. Riproduzione fotomeccanica in Achille Bologna (a cura di), *Come si fotografa oggi*, Milano, Hoepli, 1935, tav. 10.



112b. **Mario Bellavista**, *Idillio 900*. Riproduzione fotomeccanica in "Galleria", n. 8, agosto 1934, s.p. [p. 12].



113a. **Bruno Stefani**, *Alto Adige*. Riproduzione fotomeccanica in "Il Corriere fotografico", n. 7, luglio 1937, s.p. (tavola fuori testo); "Cinema", n. 25, luglio 1937, p. 24 (a corredo di: Guido Pellegrini, *Fotografi in mostra*).



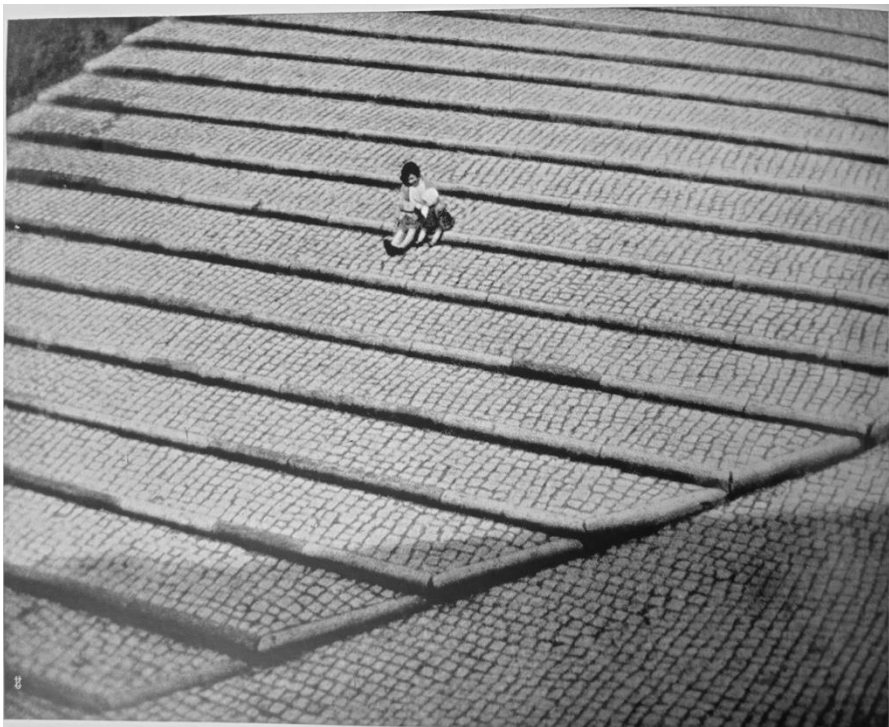
113b. **Ottorino Segalin**, *Gloria*. Riproduzione fotomeccanica in *XXV Esposizione sociale*, catalogo della mostra (Torino, 1939), Torino, Società fotografica Subalpina, 1939, tav. 41.



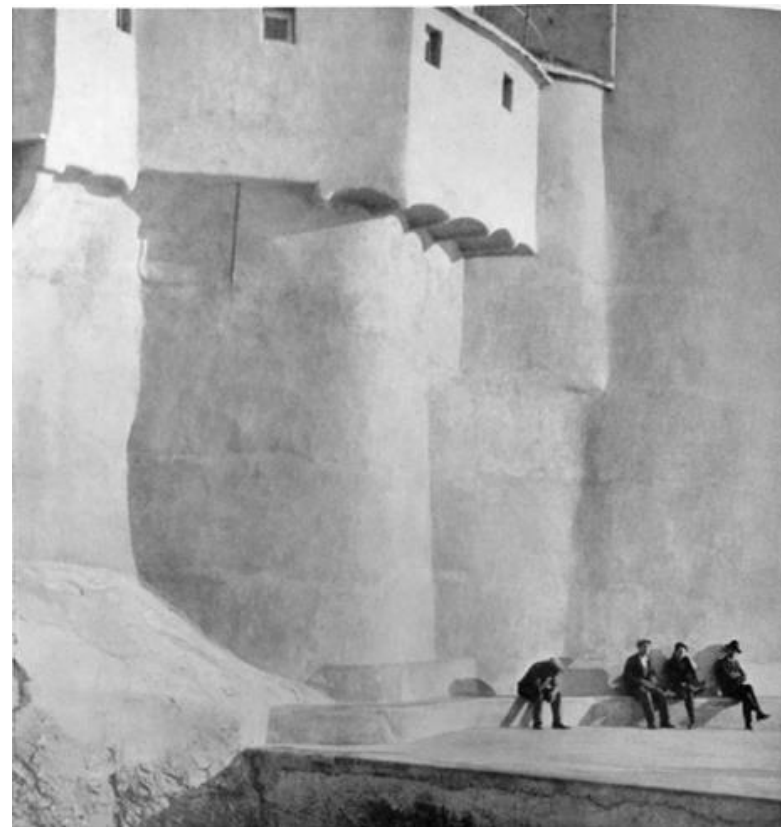
114a. **Riccardo Moncalvo**, *Assisi*. Riproduzione fotomeccanica in "Il Corriere fotografico", n. 10, ottobre 1938, s.p. (tavola fuori testo).



114b. **Vittorio Zumaglini**, senza titolo, 1937 ca. Stampa vintage alla gelatina, 30 × 24 cm ca. Torino, Fototeca Museo Nazionale del Cinema, Fondo Zumaglini, inv. F47115/044.



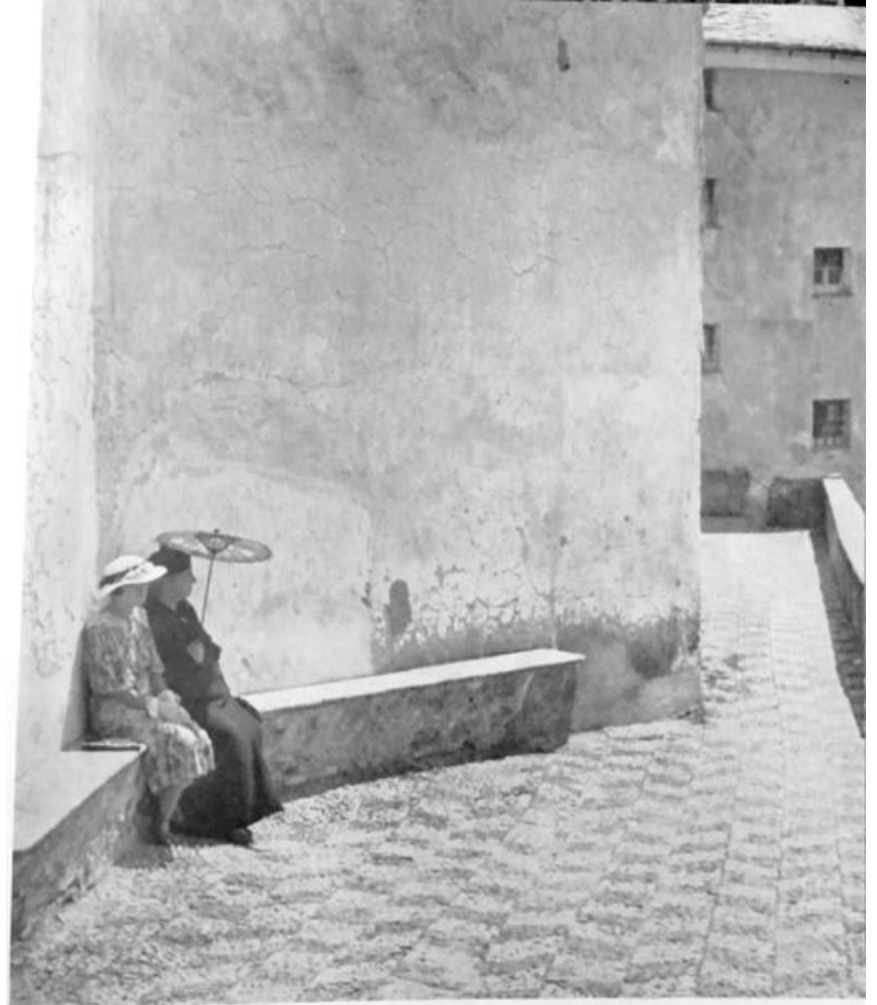
115a. **Guido Balanzino**, *Bambini*. Riproduzione fotomeccanica in "Fotografia", n. 5, febbraio 1933, p. 10 (tavola fuori testo).



115b. **Federico Vender**, *In Camogli*. Riproduzione fotomeccanica in "Galleria", n. 10, ottobre 1934, tav. 198; "Foto annuario italiano ALA", 1936, tav. 67 (con il titolo: *Riposo*); "Deutscher Kamera Almanach", vol. 26, 1936, p. 31 [con il titolo: *Riposo*]; Sandro Guida, *Il fotolibro*, 3° edizione, Milano, Hoepli, 1942 [prima ed. 1939], p. 124 (senza titolo).



116a. **Federico Vender**, *Lunghe ombre*, 1938. Stampa vintage alla gelatina, 40 × 30 cm ca. Archivio fotografico della provincia autonoma di Trento, Fondo Vender, inv. 90791.



116b. **Federico Vender**, *Al sole*. Riproduzione fotomeccanica in "Il Corriere fotografico", n. 6, giugno 1937, s.p. (tavola fuori testo); "Il Progresso fotografico", n. 8, agosto 1937, s.p. (tavola fuori testo, con il titolo: *Siesta al sole*).



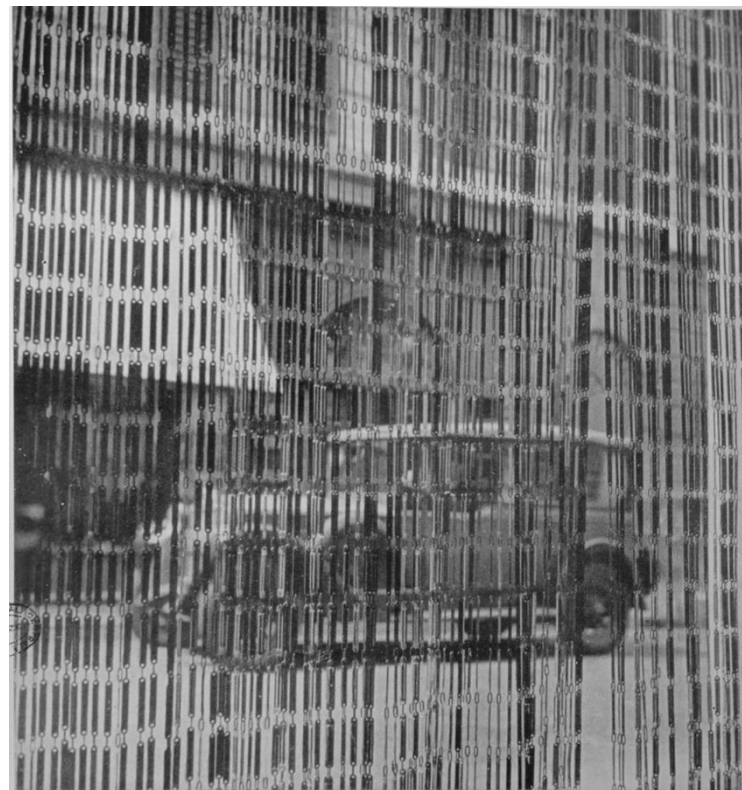
117a. **Mario Bellavista**, *La piccola bimba*. Riproduzione fotomeccanica in "Galleria", n. 3, marzo 1939, tav. 44.



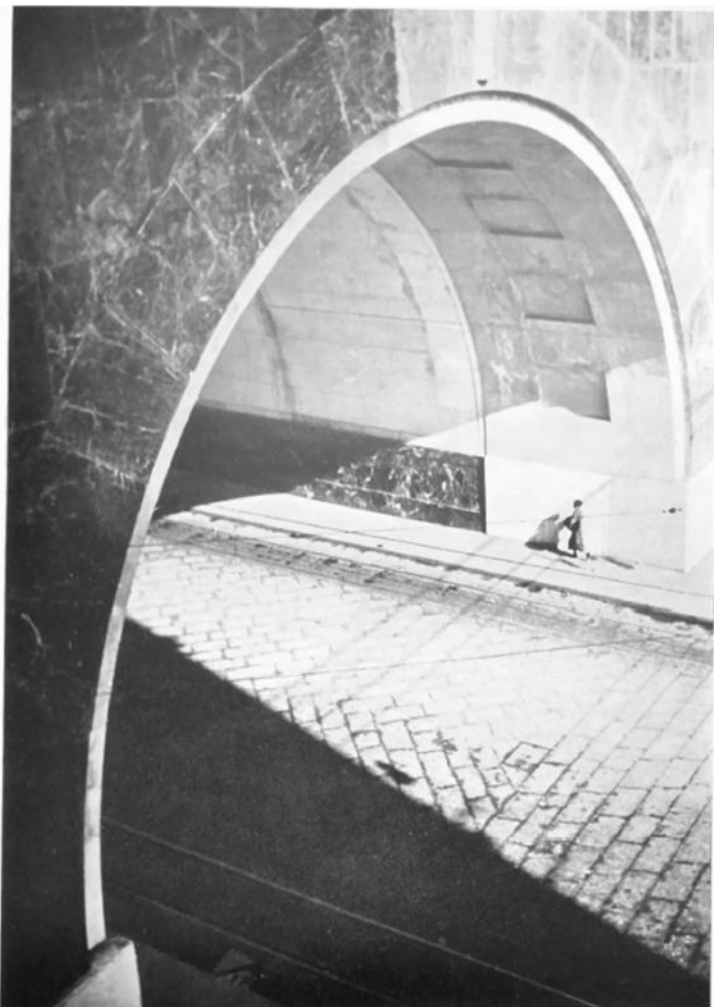
117b. **Bruno Stefani**, *Muro*, 1939. Stampa vintage alla gelatina, 40 × 30 cm ca. Università di Parma, CSAC, Fondo Stefani, inv. C182087S.



118a. **Federico Vender**, *Brescia - Ingresso alle poste*, 1935?. Stampa vintage alla gelatina, 40 × 30 cm ca. Archivio fotografico della provincia autonoma di Trento, Fondo Vender, inv. 90788.



118b. **Enrico Astesiano**, *Trasparenze*. Riproduzione fotomeccanica in "Annuario Nazionale Italiano di Fotografia Artistica U.S.I.A.F.", 1938-39, tav. 84.



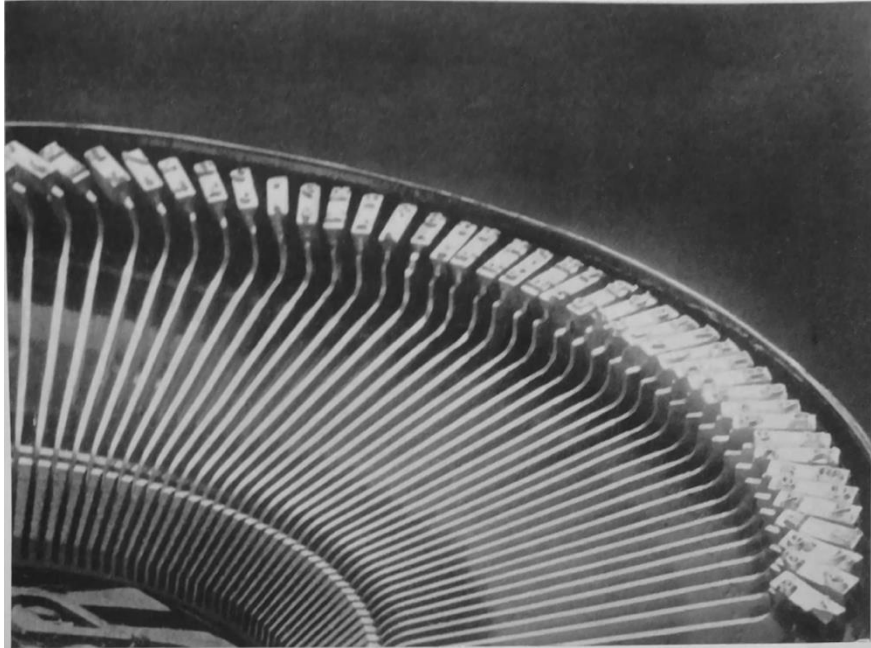
119a. **Enrico Aonzo**, *Arte fascista* [Secondo concorso nazionale Leica]. Riproduzione fotomeccanica in "Note fotografiche Agfa", n. 1, luglio 1935, s.p. (tavola fuori testo).



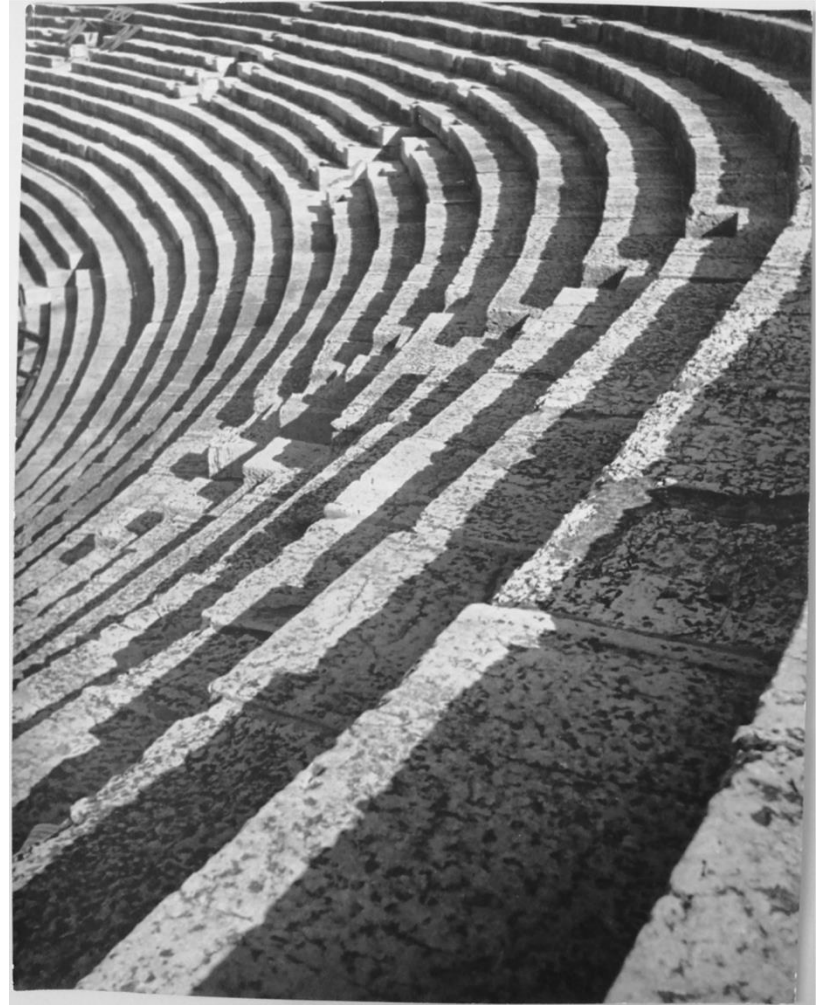
119b. **Stefano Bricarelli**, *Traforo del Quirinale*. Riproduzione fotomeccanica in "Il Corriere fotografico", n. 5, maggio 1933, s.p. (tavola fuori testo); *Quarto Salon internazionale di fotografia artistica fra dilettanti*, catalogo della mostra (Torino, 1933), Torino, Soc. Ind. Graf. Fedetto e C., 1933, s.p.; "Photo Illustrations", n. 14, 1935, tav. 150 (con il titolo: *Rome. Tunnel du Quirinale*); Achille Bologna (a cura di), *Come si fotografa oggi*, Milano, Hoepli, 1935, tav. 49.



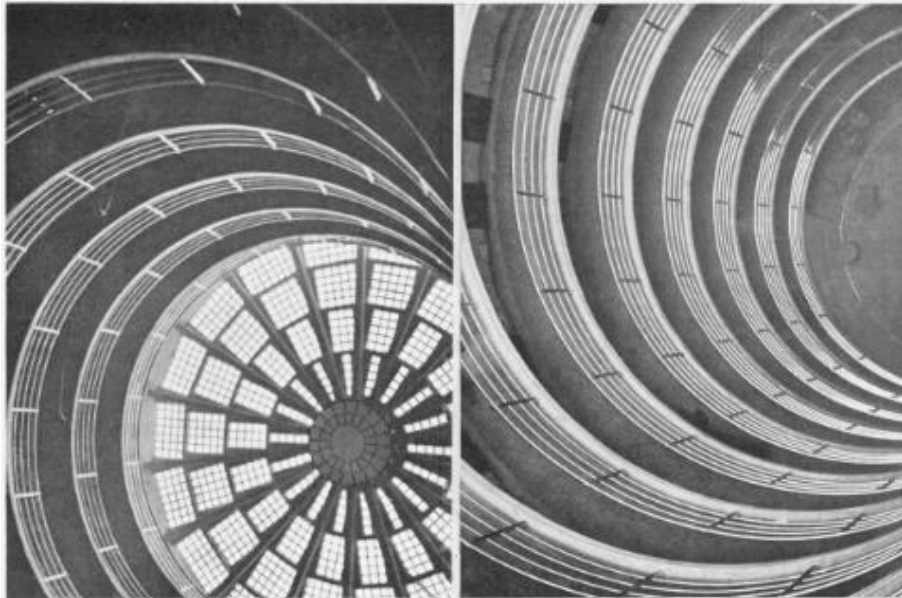
120. **Stefano Bricarelli**, *Legna*. Riproduzione fotomeccanica in "Il Corriere fotografico", n. 7, luglio 1932, s.p. (tavola fuori testo); "Photograms of the Year", 1931, tav. XXVI (con il titolo: *Lumber*). Della stessa serie: *Legno*, in "Sapere", n. 27, 15 febbraio 1936, immagine di copertina; "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 3, marzo 1932, p. 81 (tavola fuori testo, con il titolo: *Pioppi per cartiera*).



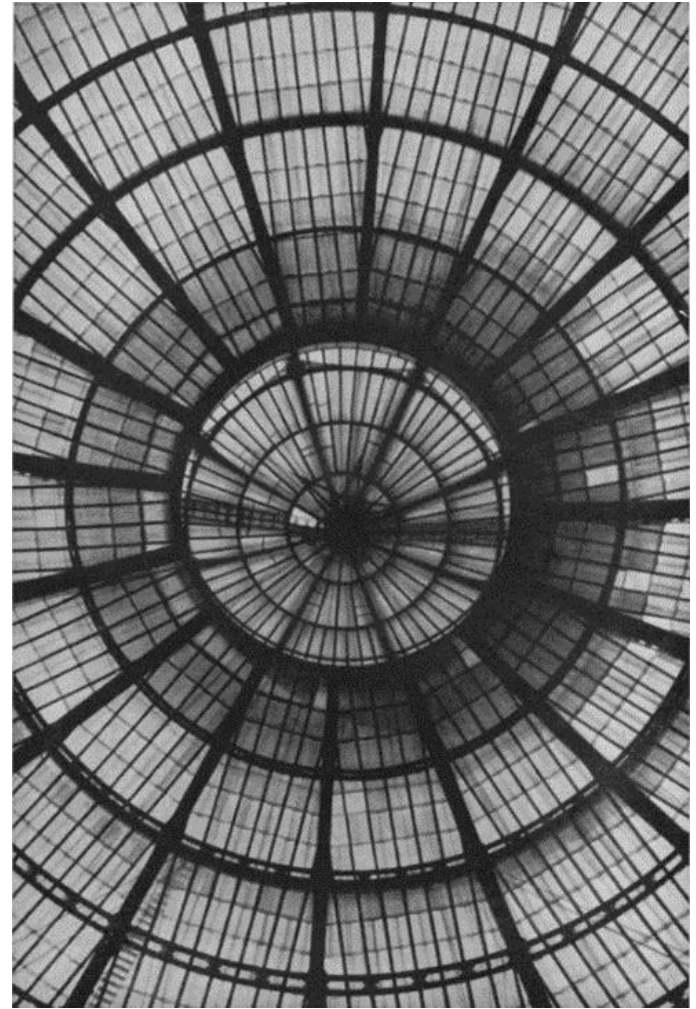
121a. **Giuseppe Borghi**, *L'arena*. Riproduzione fotomeccanica in "Pagine fotografiche A.L.A.", n. 2, luglio 1934, p. 35 (tavola fuori testo n. 7).



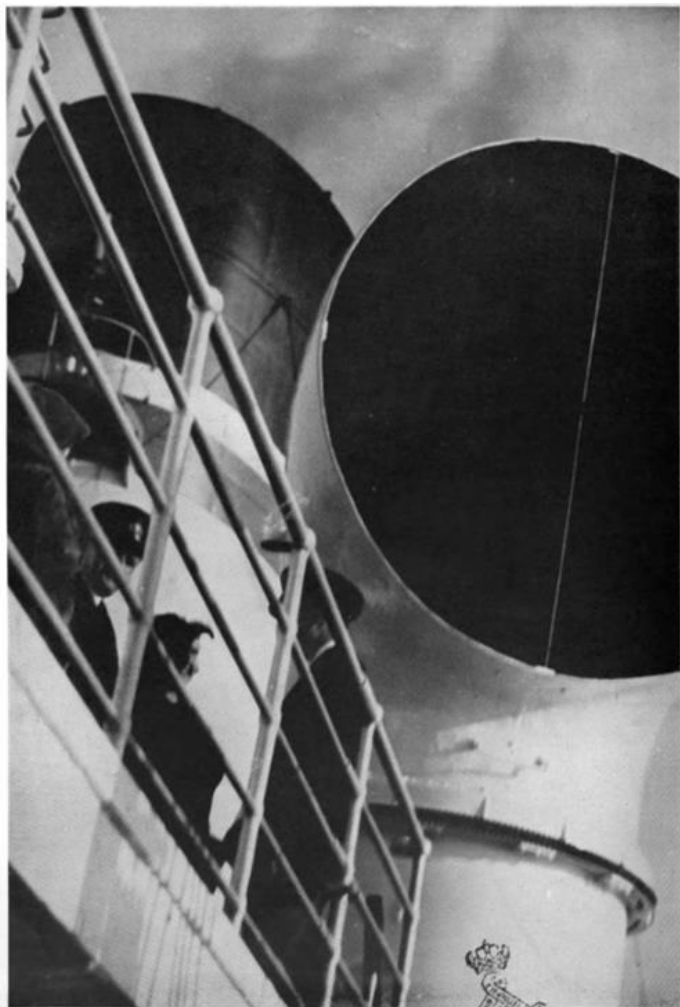
121b. **Bruno Stefani**, *Arènes de Vérone*. Riproduzione fotomeccanica in "Photographie (Arts et métiers graphiques)", 1936, tav. 57.



122a. **Guido Pellegrini**, *Due vedute della rampa elicoidale di accesso alle camere* [rampa della Torre di Sestrières]. Riproduzione fotomeccanica in "Domus", n. 1, gennaio 1933, s.p. [p. 3].



122b. **Bettina Weymar**, *La cupola centrale della Galleria di Milano*. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 5, maggio 1934, p. 89 (tavola fuori testo).



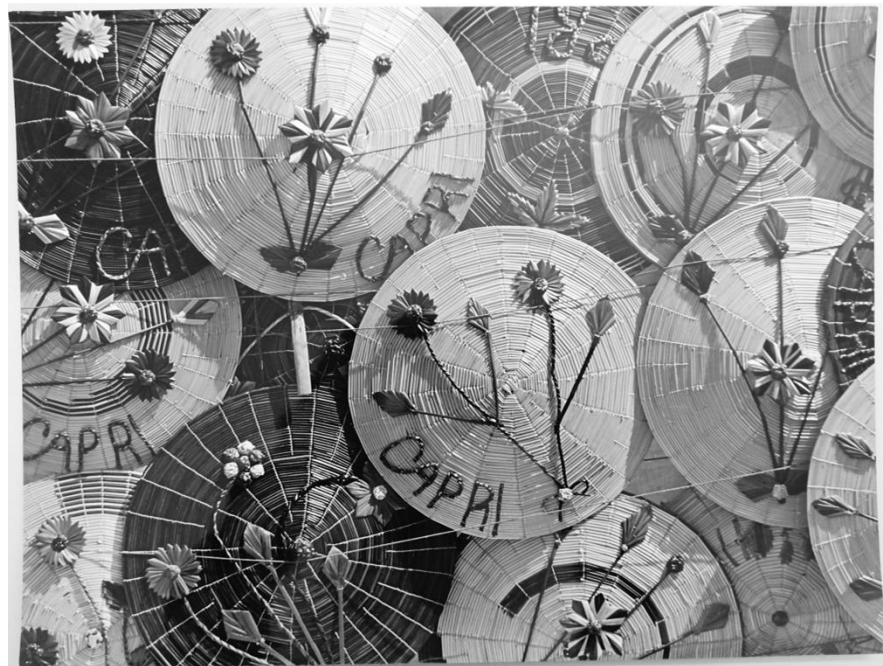
123a. **Lucio Ridenti**, *Ricordo di crociera*. Riproduzione fotomeccanica in “La Rivista illustrata del Popolo d’Italia”, n. 5, maggio 1935, p. 90 (tavola fuori testo).



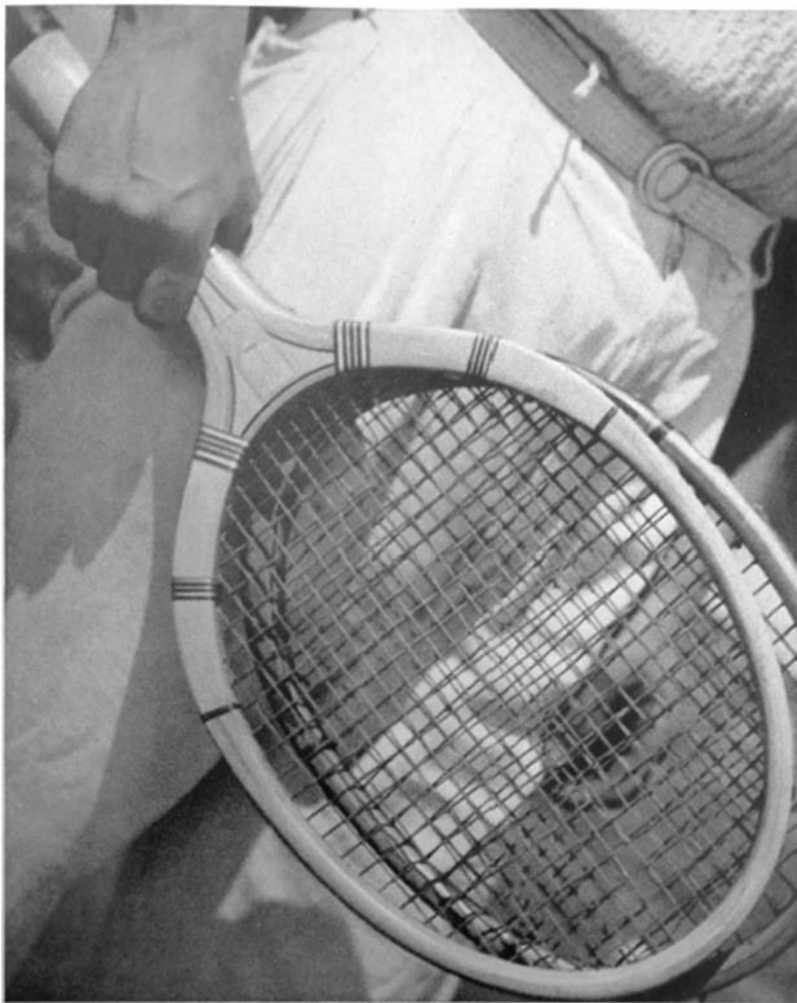
123b. **Bruno Stefani**, *Motivo moderno*, 1938. Stampa vintage alla gelatina, 40 × 30 cm ca. Università di Parma, CSAC, Fondo Stefani, inv. C182057S.



124a. **Achille Bologna**, *Piatti*. Riproduzione fotomeccanica in Achille Bologna (a cura di), *Come si fotografa oggi*, Milano, Hoepli, 1935, tav. 57.



124b. **Federico Vender**, *Capri*, 1938. Stampa vintage alla gelatina, 30 × 40 cm ca. Archivio fotografico della provincia autonoma di Trento, Fondo Vender, inv. 90675.



125a. **Martino Brondi**, *Tennis*. Riproduzione fotomeccanica in "Galleria", n. 9, settembre 1937, tav. 163.



125b. **Achille Bologna**, senza titolo. Riproduzione fotomeccanica in "Natura", n. 6-7, giugno-luglio 1938, s.p. (tavola fuori testo).



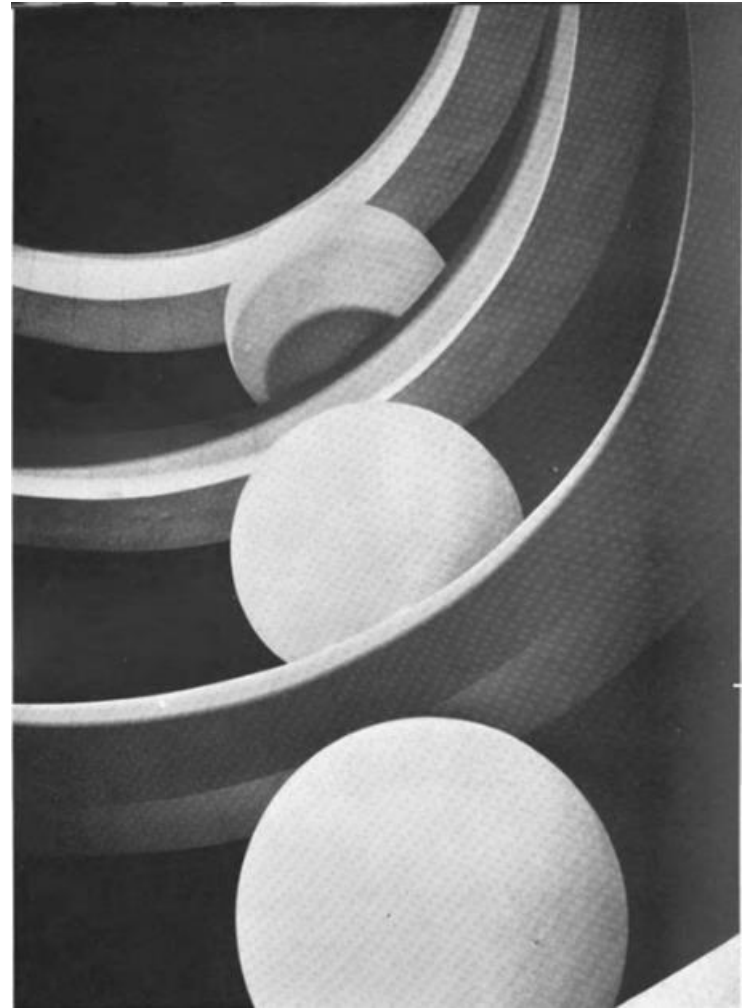
126a. **Stefano Bricarelli**, *Nelle officine "San Giorgio" di Genova*, 1938. Stampa vintage alla gelatina, 26 × 17 cm ca. Torino, Archivio fotografico GAM, Fondo Bricarelli, inv. A32/39.



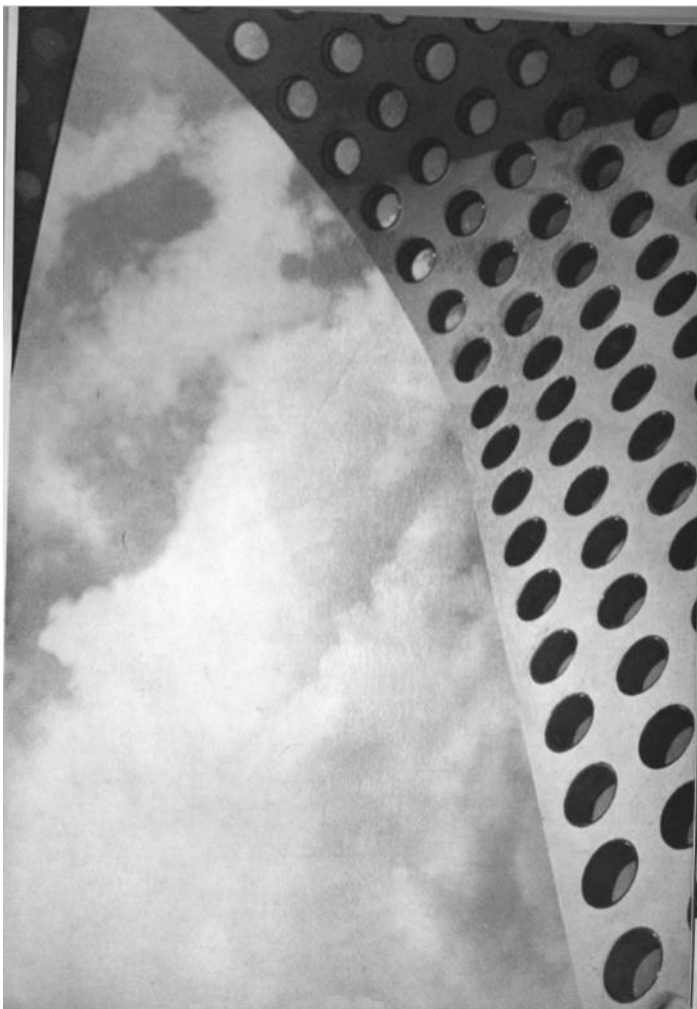
126b. **Italo Bertoglio**, titolo non identificato. Riproduzione fotomeccanica in *Mostra nazionale U.S.I.A.F.* catalogo della mostra a cura del Circolo Fotografico Milanese (Milano, 1939), Milano, E. Calamandrei, 1939, s.p.



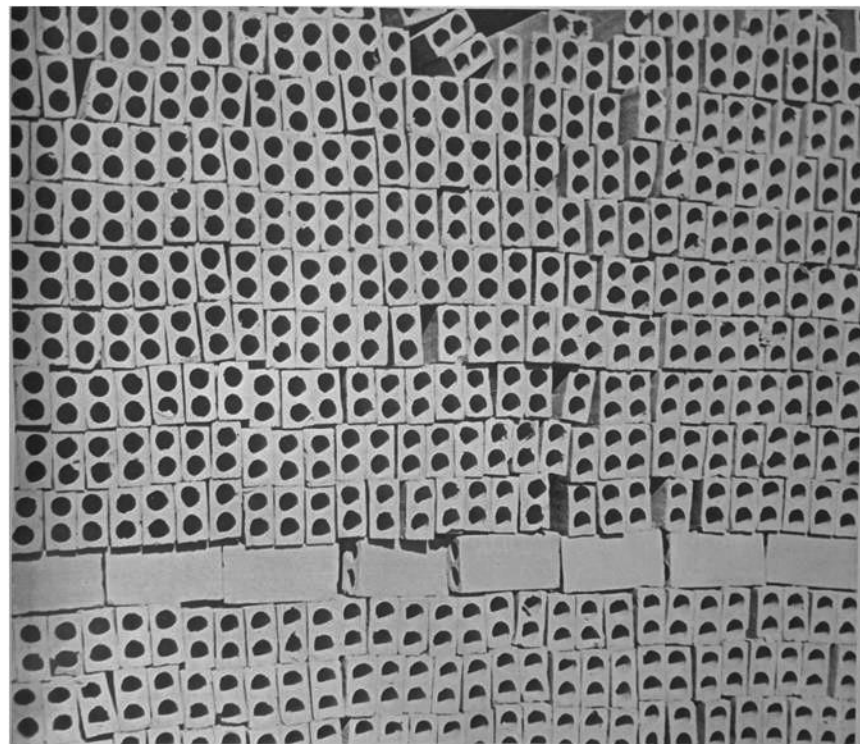
127a. **Stefano Bricarelli**, *Il Sacrario dei Martiri* [Mostra della Rivoluzione fascista]. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 11, novembre 1932, p. 43; "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 3, marzo 1933, p. 30.



127b. **Bruno Stefani**, *Particolare della grande fontana decorativa nel Parco* [sesta Triennale di Milano]. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 6, giugno 1936, s.p.



128a. **Raimondo Nicolini**, senza titolo [*La XIX Fiera di Milano*]. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 5, maggio 1938, s.p. (tavola fuori testo).



128b. **Vittorio Zumaglini**, *Materiale da costruzione*. Riproduzione fotomeccanica in Vittorio Zumaglini / Marziano Bernardi, *100 istantanee*, Milano, Hoepli, 1936, p. 103.



129a. **Federico Vender**, *Outres*. Riproduzione fotomeccanica in "Photo Illustrations", n. 14, 1935, tav. 164 [formato originale di pubblicazione].



129b. **Bruno Stefani**, *La sosta dell'armento*. Riproduzione fotomeccanica in "Natura", n. 12, dicembre 1937, p. 24 (tavola fuori testo).



130a. **Bruno Stefani**, "Antorium". Riproduzione fotomeccanica in "Il Corriere fotografico", n. 5, maggio 1934, s.p. (tavola fuori testo).



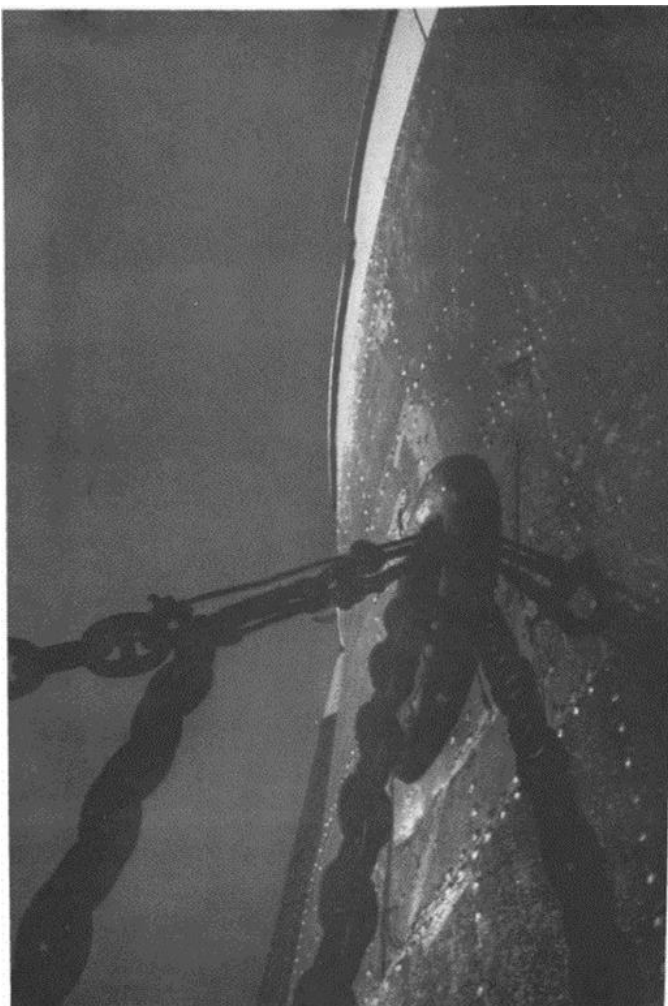
130b. **Bruno Stefani**, *Il filosofo*, 1938. Stampa vintage alla gelatina, 30 × 40 cm ca. CSAC Università di Parma, CSAC, Fondo Stefani, inv. C182089S. Riprodotta in: E. F. Scopinich / A. Steiner / A. Ornano (a cura di), *Fotografia. Prima rassegna della attività fotografica in Italia*, Milano, Gruppo Ed. Domus, 1943, tav. 159.



131a. **Franco Sorge**, *Fiori*. Riproduzione fotomeccanica in "Fotografia", n. 7, giugno 1933, p. 19 (tavola fuori testo).



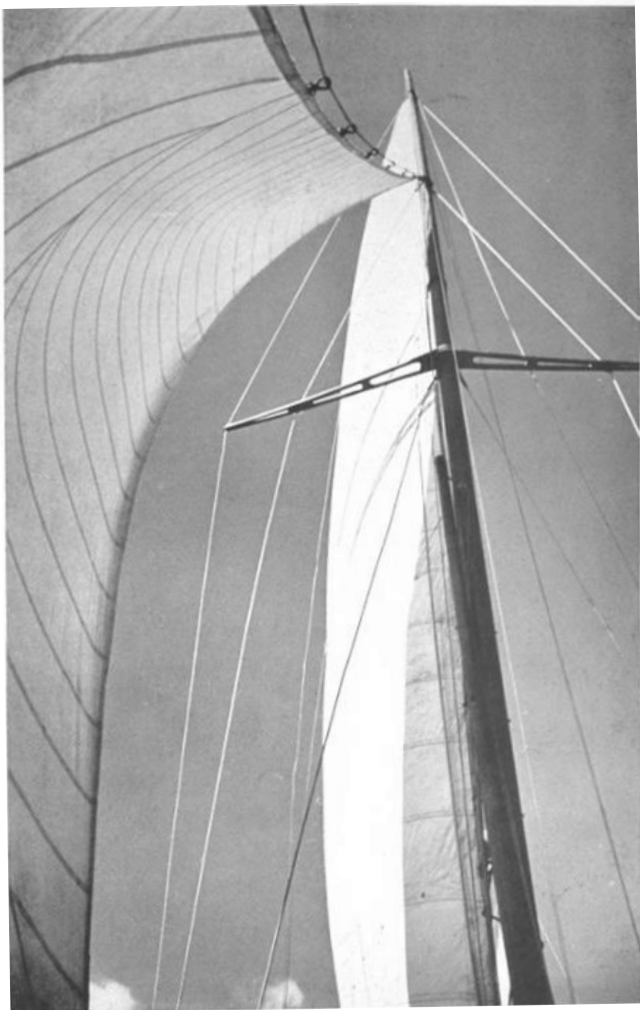
131b. **Ernesto Sacchetto**, *Perle celesti*. Riproduzione fotomeccanica in "Galleria", n. 1, gennaio 1936, tav. 9.



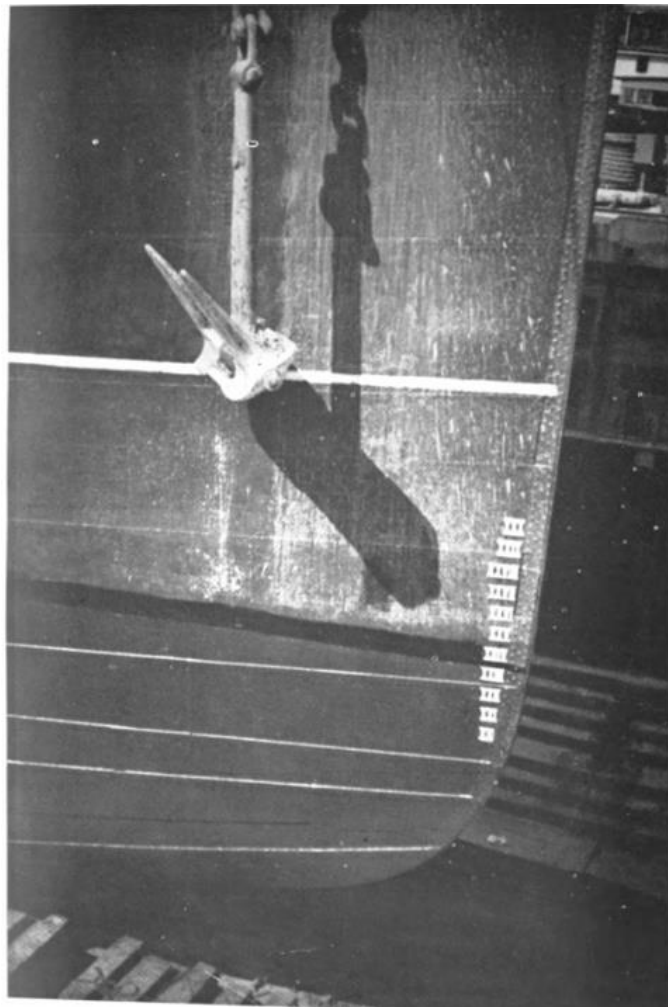
132a. **Dino Jarach**, *Sinfonia del mare*. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 9, settembre 1933, p. 89 (tavola fuori testo).



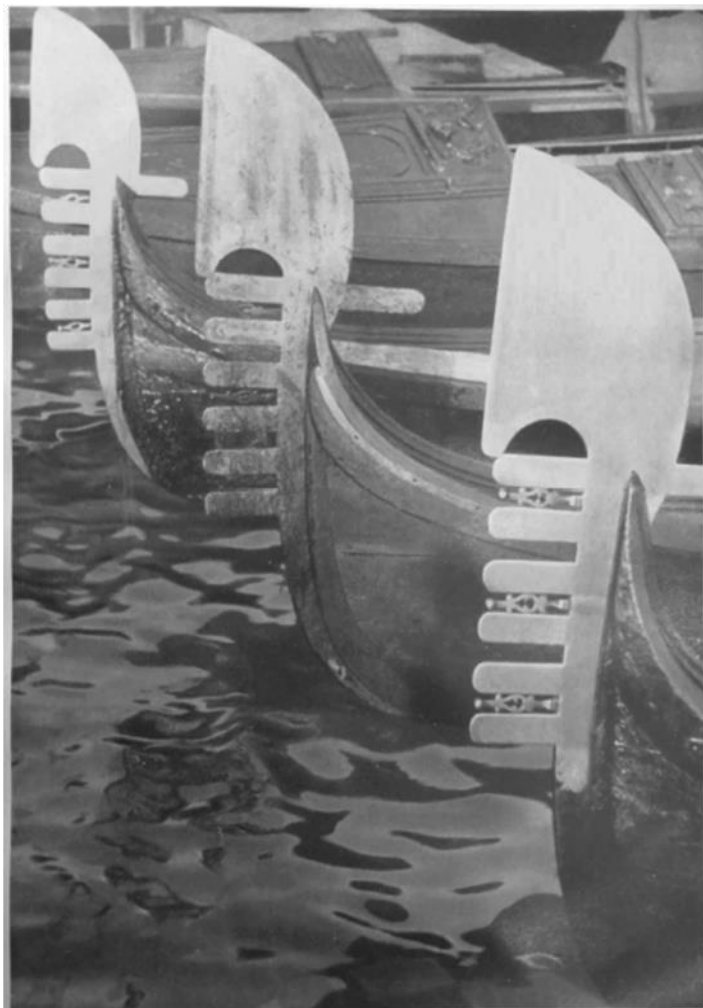
132b. **Giulio Corinaldi**, *Anno XIV*. Riproduzione fotomeccanica in "Il Progresso fotografico", n. 11, novembre 1936, p. 490 (tavola fuori testo); *XXIV Esposizione sociale*, catalogo della mostra (Torino, 1936), Torino, Società Fotografica Subalpina, 1936, tav. 23.



133a. **Riccardo Moncalvo**, *Vele alla brezza*. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 8, agosto 1938, s.p. (tavola fuori testo); E. F. Scopinich / A. Steiner / A. Ornano (a cura di), *Fotografia. Prima rassegna della attività fotografica in Italia*, Milano, Gruppo Ed. Domus, 1943, tav. 38 (con il titolo: *Vele*).



133b. **Lucio Ridenti**, *Transatlantico in cantiere*. Riproduzione fotomeccanica in "La Rivista illustrata del Popolo d'Italia", n. 12, dicembre 1936, p. 78 (tavola fuori testo).



134a. **Alfredo Ornano**, *Veneziana*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1932, tav. 7.



134b. **Angelo Samassa**, *Ferro di gondola*. Riproduzione fotomeccanica in "Luci ed Ombre", 1933, tav. 51.