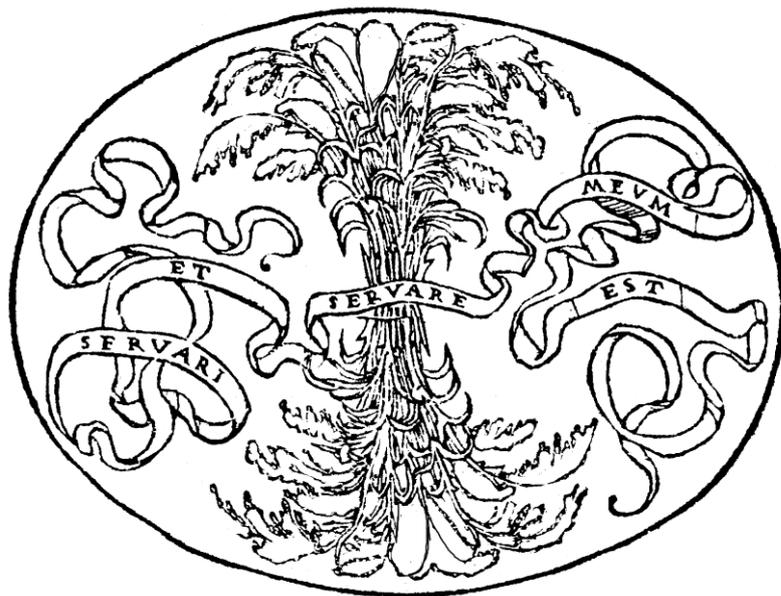


STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

9/2012



FONDAZIONE MEMOFONTE

*Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*

[www.memofonte.it](http://www.memofonte.it)

## COMITATO REDAZIONALE

*Proprietario*

Fondazione Memofonte onlus

*Direzione scientifica*

Paola Barocchi

*Comitato scientifico*

Paola Barocchi, Francesco Caglioti, Flavio Fergonzi,  
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

*Cura scientifica*

Flavio Fergonzi, Alessandro Del Puppo

*Cura redazionale*

Claudio Brunetti, Elena Miraglio, Martina Nastasi

*Segreteria di redazione*

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

[info@memofonte.it](mailto:info@memofonte.it)

ISSN 2038-0488

## INDICE

F. Fergonzi, A. Del Puppo, <i>Editoriale</i>	p. 1
R. Del Grande, <i>Su Enrico Cattaneo. Casi di studio dall'archivio di un fotografo d'arte milanese, 1960-1970</i>	p. 3
G. Casini, <i>5 pittori alla Galleria La Salita: il problema della pittura monocroma a Roma intorno al 1960</i>	p. 38
G. Rubino, <i>Sviluppi dell'arte programmata italiana in Jugoslavia dal 1961 al 1964</i>	p. 65
E. Francesconi, <i>Tano Festa e Michelangelo: un episodio di fortuna visiva a Roma negli anni Sessanta</i>	p. 91
F. Belloni, <i>Approdi e vedette. Amore mio a Montepulciano nel 1970</i>	p. 121
D. Viva, <i>De Chirico malgré lui. Episodi di fortuna critica dal Sessantotto al Postmoderno</i>	p. 166



## SU ENRICO CATTANEO. CASI DI STUDIO DALL'ARCHIVIO DI UN FOTOGRAFO D'ARTE MILANESE, 1960-1970

Questo intervento propone una riflessione sugli archivi fotografici come strumento di documentazione storico-artistica per gli anni Sessanta del Novecento. Verrà affrontato il lavoro del fotografo professionista Enrico Cattaneo, un esempio di particolare interesse per la complessità del suo approccio alla fotografia.

Partendo dalla descrizione dell'archivio di Cattaneo prenderemo a esempio alcune sequenze di immagini, cercando di far luce sulle loro condizioni produttive e sulla successiva circolazione. Si tratta di fotografie di artisti, di allestimenti di mostre in galleria, di vernici e, più generalmente, di servizi fotografici che rimandano al circuito artistico milanese frequentato da Cattaneo nel periodo considerato.

L'interesse degli storici dell'arte per questo genere di produzione fotografica è assai recente e anche dal punto di vista della storia della fotografia si annoverano pochissimi approfondimenti a tal riguardo<sup>1</sup>.

Prima di entrare nel vivo dell'analisi conviene introdurre la figura di Cattaneo, definire il contesto d'origine delle sue fotografie e delineare rapidamente un quadro metodologico per la loro lettura.

Nato a Milano nel 1933, Enrico Cattaneo scopre la fotografia a metà degli anni Cinquanta durante gli studi di ingegneria al Politecnico, dove gli studenti hanno a disposizione una camera oscura. In pochi anni diviene un riconosciuto fotoamatore del Circolo Fotografico Milanese. Nei primi anni Sessanta si avvicina all'arte, quasi per caso, nel corso di una serie di reportage consacrati alla sua città. Incappa nell'edificio di Corso Garibaldi 89 che ospita diversi artisti della corrente del Realismo Esistenziale. Questi artisti (come Giuseppe Banchieri, Gianfranco Ferroni, Piero Leddi) sono solo alcuni tra i soggetti scelti da Cattaneo in quegli anni, al pari del lavoro industriale, dei mutamenti delle periferie, dei movimenti sociali o degli scioperi. Uno sguardo, il suo, rivolto alla documentazione della città di Milano in chiave sociale che richiama i coevi *excursus* nelle periferie milanesi di Paolo Monti e di Ugo Mulas e che si allinea alle ricerche sulla realtà quotidiana promosse da Mario Finocchiaro ed Ernesto Fantozzi. Con questi ultimi Cattaneo darà vita al Gruppo 66<sup>2</sup>, un insieme di fotografi sospinti da uno spirito d'irrequietezza, alla ricerca di immagini «in alternativa agli estetismi del “Fotosalone” e naturalmente anche in alternativa alla fotocronaca dei giornali sempre pronta a “balzare” sull'episodio»<sup>3</sup>.

A partire dunque dall'incontro casuale con il mondo dell'arte si avvera per il fotografo la possibilità di trasformare la sua passione in mestiere.

---

Ringrazio Enrico Cattaneo per la disponibilità e la pazienza che mi ha dedicato e per avermi permesso di studiare il suo archivio.

<sup>1</sup> Sul crinale tra arte e fotografia, negli ultimi anni si è assistito in Italia a una rivalutazione della fotografia d'arte concepita come pratica che va al di là della pura documentazione, come prodotto del pensiero critico del fotografo che si avvicina all'interpretazione delle opere. Di fatto, questa impostazione è stata applicata pressoché su di un unico autore, Ugo Mulas, assunto ormai al rango di più importante fotografo d'arte del secondo dopoguerra. Cfr. UGO MULAS 2007; SERGIO 2010; GRAZIOLI 2011.

<sup>2</sup> Cfr. RUSSO 2011, p. 264.

<sup>3</sup> RUSSO 2011, p. 265.

Professionista dal 1963, negli anni successivi Cattaneo diviene un *habitué* delle gallerie milanesi, muovendosi tra varie committenze. Per sua natura non si ferma alle richieste dei galleristi e, portando avanti il suo interesse reportagistico, si distingue come il principale narratore per immagini degli eventi d'arte milanesi del periodo.

In questo primo periodo professionale egli svolge anche alcuni servizi per studi di pubblicità e per l'industria, oltre a collaborare con la testata giornalistica di «Le Ore». Parallelamente compie ulteriori ricerche personali tra le quali le interessanti sculture fotografiche della serie *Pagine*, composte rielaborando scarti di produzione in camera oscura<sup>4</sup>.

Nel 1972 realizza a Volterra un servizio per la mostra personale di Mauro Staccioli *Sculture in città*, curata da Enrico Crispolti, grazie al quale gli verrà affidata la documentazione dell'evento *Volterra '73*. Sebbene già da qualche anno attivo nel mondo dell'arte contemporanea<sup>5</sup>, Cattaneo riconoscerà in quest'ultimo incarico un punto di svolta per la sua carriera che gli permetterà di occuparsi esclusivamente d'arte e di intrecciare rapporti privilegiati con artisti italiani come lo stesso Staccioli, Giancarlo Sangregorio o Francesco Somaini.

Non è difficile vedere come il periodo preso in esame in questa sede sia ricco di suggestioni e di riferimenti culturali eterogenei per il fotografo milanese. La complessità di tale contesto non può che far tendere l'analisi critica al superamento del *cliché* del fotografo d'arte quale semplice realizzatore di riproduzioni delle opere<sup>6</sup>. Anche affrontando la sola sezione dell'archivio Cattaneo dedicata all'arte contemporanea, ci si trova di fronte a una tipologia di materiale che spesso sfugge alle più note definizioni: non esclusivamente immagini di opere d'arte; né dimostrazione di un approccio critico o documentaristico alle creazioni; e nemmeno reportage in senso stretto su artisti o situazioni legate al mondo dell'arte.

Questo rifuggire da facili tentativi definitivi non può che sollevare alcune questioni metodologiche rispetto allo studio del *corpus* fotografico di Cattaneo e, più in generale, della fotografia come fonte per la storia dell'arte del Novecento.

#### *Fotografia come fonte per la storia dell'arte.*

Nel descrivere l'uso della fotografia come fonte per la storia dell'arte ci affideremo alle tesi di Giovanni De Luna, storico campano che, in diverse occasioni, ha analizzato le immagini come fonte principale per la ricostruzione delle vicende storiche del Novecento. Inquadrando il problema a partire dall'uso più comune a cui sottostanno le fonti fotografiche, ossia come apparato iconografico a sostegno di un discorso narrativo impostato su testi scritti, l'autore suggerisce di ribaltare l'ordine dei fattori. In tal modo egli propone di considerare le immagini come una sorta di sceneggiatura visiva attraverso cui ripercorrere e riscrivere in una nuova ottica gli eventi storici.

---

<sup>4</sup> Per la produzione creativa di Enrico Cattaneo cfr. *OFF CAMERA* 2007; *CATTANEO* 2009a; *CATTANEO* 2010c.

<sup>5</sup> La produzione commerciale di Cattaneo è riferibile ai primissimi anni della sua carriera professionale, mentre la documentazione di mostre anche fuori dai confini milanesi inizia nel 1966 con la sua prima Biennale di Venezia.

<sup>6</sup> Utilizzeremo le espressioni 'riproduzione di opera d'arte', 'riproduzione d'arte', 'fotografia d'arte' e 'documentazione storico-artistica' come sinonimi, rimandando a *IMMAGINE DELLA REGIONE* 1980 per una prima introduzione al problema terminologico.

Quello di De Luna è un invito a orientare il metodo storiografico verso una nuova «cifra stilistica» che permetta di toccare grandi aree tematiche che riguardano le emozioni e le passioni collettive: «uno storico è abituato a spiegare e raccontare un evento mettendolo in correlazione con quello che c'era prima e quello che verrà dopo; qui si tratta di confrontarsi anche con quello che c'è sotto»<sup>7</sup>.

Da un punto di vista più prettamente metodologico, De Luna individua nella fotografia e nelle immagini in genere la chiave di volta di un «progressivo spostamento dell'interesse [storico] dagli aspetti stilistico-formali delle opere d'arte al contesto storico in cui erano inserite, al rapporto con la cultura del loro tempo»<sup>8</sup>. Sviluppando l'impostazione di cui sopra egli rifiuta di adoperare le immagini quali 'mero riflesso' di un qualsivoglia referente, o quale certificazione visiva della storia. Al contrario, esse devono essere considerate «come elemento costitutivo della realtà storica»<sup>9</sup>.

Per far ciò, le immagini devono essere studiate a partire dalle loro circostanze produttive per definirne l'intenzionalità da un lato, e approfondire la loro intrinseca polisemia dall'altro. In tal modo l'immagine «acquista una nuova vita, diventa più complessa, organizza le sue informazioni in molteplici livelli: il primo è l'oggetto rappresentato, il secondo è quello legato alla cultura, e alla mentalità di chi produce e all'ambiente in cui è inserito e così via»<sup>10</sup>. Il contenuto referenziale (l'oggetto rappresentato) non possiede dunque, in sé, alcun valore decisivo.

Seguendo il cammino tracciato da De Luna interrogheremo i «molteplici livelli» del *corpus* fotografico preso in esame, aggiungendo alla lettura tradizionale<sup>11</sup> la descrizione dell'ambiente in cui ha operato Enrico Cattaneo. Un tentativo, dunque, di 'complicare' la lettura delle fotografie di documentazione storico-artistica del periodo considerato attraverso l'esempio di Cattaneo<sup>12</sup>.

Si va dunque profilando la necessità di affrontare le immagini non solo come apparato iconografico, ma come testo visivo da sottoporre a una lettura consapevole. In questo senso Mieke Bal propone una sorta di metodo di lettura delle immagini, una «procedura» attraverso cui superare i radicati *cliché* culturali che impongono un'interpretazione canonica delle immagini, senza tuttavia abbandonarli, ma riconoscendoli come tali. L'autrice invita a un'opera di contestualizzazione delle singole immagini – siano esse fotografiche, pubblicitarie, pittoriche, ecc. – sulla base di una relazione pragmatica, ovverosia circolare, tra l'immagine e il suo lettore<sup>13</sup>. Tale contestualizzazione si trova per forza di cose limitata dalla cornice culturale, cioè dal quadro di riferimento che il lettore stesso è in grado di offrire. E tuttavia il lettore,

---

<sup>7</sup> DE LUNA 2001, p. 236.

<sup>8</sup> DE LUNA 2001, p. 135.

<sup>9</sup> DE LUNA 2001, p. 135.

<sup>10</sup> DE LUNA 2001, p. 136.

<sup>11</sup> Si intende per tradizionale la lettura che la storia dell'arte tende a dare di fotografie di documentazione storico-artistica, la quale si ferma normalmente all'attestazione della presenza delle opere e delle persone rappresentate in un determinato luogo e tempo.

<sup>12</sup> Con la doppia avvertenza che «solo il confronto con altre fonti e con altri documenti e la corretta ricostruzione delle coordinate storiche che hanno portato alla loro realizzazione possono [...] rendere utilizzabili le immagini come fonti», e che si deve essere consapevoli che «l'immagine non godrà mai di nessun sistema di spiegazione completa ed esaustiva», DE LUNA 2001, p. 136.

<sup>13</sup> «Leggere è un atto ricettivo, un'attribuzione di significato. [...] In base all'interazione "io"-«tu», però, ogni osservatore può portare la propria cornice di riferimento», BAL 2009, p. 223.

proprio in virtù della dinamica circolare che caratterizza il modello di Bal, si distingue per la sua costante opera di interrogazione di questo quadro e di conseguenza, dei significati attribuibili alle immagini.

Ora, alla questione del come leggere le immagini se ne affianca immediatamente un'altra: quali immagini leggere. In effetti, uno dei problemi principali dello studio approfondito dell'archivio di un fotografo è la mole di immagini a disposizione (approfondiremo il caso in questione, ma possiamo anticipare che l'ordine di grandezza è di centinaia di migliaia), che è spesso tale da rendere oggettivamente impossibile la lettura puntuale di tutto il contenuto dell'archivio.

Si aggiunga che la polisemia propria all'immagine fotografica – e la conseguente relazione con il fruitore/lettore – dipende in maniera importante dal supporto che veicola l'immagine. Guardare un negativo o il suo provino<sup>14</sup> è un atto diverso dal guardare un'immagine singola pubblicata su una rivista o su un catalogo. E non solo a causa del genere di contenitore (periodico generalista, rivista specializzata, catalogo di una mostra, ecc.) ma anche per la relazione fisica tra l'oggetto e il lettore.

Per tenersi sul versante della semiotica delle immagini (molto caro ai teorici della fotografia), risulta chiaro che questa relazione fisica riveste una grande importanza:

Le caratteristiche materiali delle fotografie hanno una forte influenza sul modo in cui vengono lette e interpretate, dato che differenti forme materiali segnalano e determinano differenti semantizzazioni e modi di utilizzo. La materialità dell'immagine è quindi un livello semiotico globale rispetto a quello locale del testo<sup>15</sup>.

Senza dimenticare la prassi, invalsa in ambito conservativo e di studio, di riprodurre le fotografie (e i documenti in genere) in formato digitale. Operazione che, proprio sotto l'aspetto dell'interpretazione dei significati, può rivelarsi assai rischiosa: «La riproducibilità digitale rischia di dare accesso solo al testo dell'immagine e non all'immagine in quanto oggetto: la traccia dell'uso sull'oggetto-fotografia viene perduta»<sup>16</sup>. In buona sostanza, prima di leggere le immagini su uno schermo, sarebbe bene prendere in mano gli originali, capire come sono fatti. In seconda battuta se ne potranno studiare le ricontestualizzazioni e le conseguenti ricezioni in funzione del supporto di lettura: rivista, esposizione, libro, internet.

Nondimeno, come avremo modo di scoprire e nonostante le precauzioni del caso, studiare le immagini di un archivio fotografico, e nello specifico dell'archivio Cattaneo, risulta un'operazione per nulla banale; e riuscire a reperire una filiera editoriale è operazione altrettanto arduosa.

---

<sup>14</sup> Saranno proprio i provini a contatto il punto di partenza della nostra analisi.

<sup>15</sup> DONDERO-BASSO FOSSALI, 2006, p. 99.

<sup>16</sup> DONDERO-BASSO FOSSALI, 2006, p. 108.

*Fotografia d'arte come professione negli anni Sessanta*

Abbiamo già introdotto la figura di Cattaneo attraverso i passaggi salienti della sua vicenda di fotografo in un decennio che vede in fotografia una vera e propria rivoluzione. Per comprendere il suo lavoro e chiarire al contempo le prospettive professionali e i riferimenti culturali in cui era immerso, va aperta una breve parentesi storica, tracciando un rapido *excursus* delle maggiori problematiche legate alla fotografia d'arte del periodo.

Si è detto che Cattaneo cresce in ambito fotoamatoriale partecipando in un primo momento alle attività del Circolo Fotografico Milanese e aderendo poi al Gruppo 66<sup>17</sup>.

L'attività dei circoli consisteva nella realizzazione di mostre dei soci, di concorsi di livello nazionale o internazionale e, in alcuni casi, di eventi espositivi all'insegna della diffusione delle tendenze in atto.

In breve il circuito, non producendo reddito, era dedicato e animato da amatori volenterosi di ceto medio alto. A supporto del circuito esistevano una serie di riviste, perlopiù edite tra Milano e Torino. Tali riviste chiuderanno i battenti o cambieranno totalmente rotta dopo la metà degli anni Sessanta. Per fare alcuni esempi, la rivista «Fotografia», edita a Milano e diretta da Ezio Croci come strumento ufficiale del Circolo Fotografico Milanese, apre nel 1948 per chiudere nel 1967. Lo stesso anno chiude «Ferrania», punto di riferimento del dibattito fotoamatoriale per oltre un ventennio. Nel 1966 «Popular Photography» cambierà direzione e veste grafica. Allo stesso modo, «Progresso fotografico» abbandonerà il suo taglio tradizionale per ridefinirsi come rivista di approfondimento sui linguaggi e le sperimentazioni fotografiche<sup>18</sup>. Tuttavia, ai fini del nostro discorso il circuito associazionistico non rappresenta un bacino significativo di fotografie di documentazione d'arte. I circoli accolgono questo tipo di documentazione in modo estemporaneo: è il caso dei ritratti d'artista<sup>19</sup>, rientranti nel più ampio dominio della ritrattistica; o della fotografia sperimentale, luogo iconografico di un possibile parallelismo con le esperienze artistiche contemporanee.

Per quanto riguarda il mondo del fotogiornalismo, anch'esso vivrà, al pari del circuito amatoriale, una stagione di particolare effervescenza nel decennio dei Cinquanta. La grande diffusione dei rotocalchi porterà a una conseguente richiesta di immagini di ogni genere che, in parte, si protrarrà anche nel decennio successivo. Nella sola Milano nascono in quest'arco di tempo numerose agenzie fotografiche che affiancano la più rodada Publifoto, già attiva dal 1936<sup>20</sup>. La pubblicitaria degli anni Sessanta dedica un certo spazio all'arte contemporanea. Tuttavia questa è considerata più come fenomeno di costume che altro, e la relativa copertura fotografica si concentra sulle manifestazioni di maggior caratura, come la Biennale di

---

<sup>17</sup> Cattaneo frequentò i fotografi del Gruppo 66 condividendone gli interessi e l'impostazione fotografica. Secondo la testimonianza del fotografo, il nome del gruppo nasce ben prima del 1966, ideale punto di arrivo (e non di partenza) di un lavoro iniziato già nei primi Sessanta. Quando il gruppo presentò i suoi lavori Cattaneo era già passato al professionismo e aveva abbandonato i temi dei compagni.

<sup>18</sup> Per una panoramica delle riviste di fotografia e dell'editoria specialistica, cfr. AFT 2003; COLOMBO 2006; COLOMBO 2008.

<sup>19</sup> Tra i diversi riconoscimenti ricevuti in ambito fotomatoriale, nel 1963 Cattaneo sarà premiato per la fotografia *Il pittore Giannini*, cfr. TORRIONE D'ORO 1963.

<sup>20</sup> Per citare l'esemplare caso di quest'ultima: dai 5 collaboratori tesserati del periodo precedente alla Seconda Guerra, l'agenzia passa ai 105 collaboratori che a vario titolo saranno iscritti nei suoi registri contabili alla fine degli anni Cinquanta, per poi tornare a poche unità a metà degli anni Sessanta chiudendo definitivamente l'attività di cronaca nel 1968. Per la parabola dell'agenzia Publifoto, cfr. GIUNTA 2002-2003; PUBLIFOTO 1983.

Venezia<sup>21</sup>.

Se ci si sposta verso il settore della fotografia per le riviste e i cataloghi d'arte contemporanea, si può notare come la produzione d'immagini sia riconducibile, almeno in parte, al più generale sviluppo del mercato dell'arte e delle mostre pubbliche nel corso del decennio<sup>22</sup>. Significativa in questo senso è la pubblicazione, nel 1962, del primo *Catalogo Bolaffi d'Arte Moderna*; o le date di fondazione di alcune riviste – ci limitiamo a citare le brevi esperienze di «Bit» (1967-1968) e «Carta Bianca» (1968-69), oltre che la longeva «Flash Art» attiva dal 1967 – a supporto di un circuito artistico in piena evoluzione<sup>23</sup>; oppure l'evoluzione culturale e grafica di riviste come «Marcatré» (1963-1970) o «Metro» (1960-1972)<sup>24</sup>. Al limite tra il circuito amatoriale e quello artistico va citata l'esperienza dei «Quaderni d'Imago» (1964-1972)<sup>25</sup>, monografie su artisti illustrate da reportage fotografici.

Per quanto riguarda i libri fotografici su artisti, vale la pena citare l'esperienza di Mulas, tra le poche degne di nota. Nel 1962 Mulas documenta la manifestazione *Sculture in Città*, organizzata a Spoleto<sup>26</sup> da Giovanni Carandente (1920-2009). A seguito della mostra, due anni dopo, viene pubblicato il volume *Voltron*, dello scultore David Smith. Il volume integra un testo di presentazione dello storico dell'arte napoletano e le fotografie di Mulas realizzate a Voltri nella fabbrica utilizzata dall'artista come atelier durante la preparazione delle opere per la mostra. Nella stessa manifestazione sono presenti Alexander Calder e Pietro Consagra, soggetti di altri due libri realizzati da Mulas. Da non dimenticare il celebre volume del 1967, *New York arte e persone*.

Eccezion fatta per le esperienze di Mulas, bisognerà attendere la fine degli anni Sessanta e il relativo sviluppo di modalità espositive inedite perché si possa assistere a un rinnovamento nell'uso delle immagini fotografiche. Il primo esempio è senza dubbio offerto dalla manifestazione artistica *Campo Urbano*<sup>27</sup>. Non a caso Mulas figurerà come parte attiva nell'organizzazione dell'evento<sup>28</sup>.

Seppur limitato in termini di pubblico e di tirature, il vero bacino di produzione delle immagini dell'arte è rappresentato dalle gallerie, con i relativi materiali di diffusione e promozione degli artisti e delle iniziative.

---

<sup>21</sup> Lo stesso Mulas ebbe i primi rapporti con il circuito artistico alla Biennale del 1952 con il primo reportage nato in collaborazione con Mario Dondero (1928), già giornalista e futuro fotoreporter tra i più rinomati in Italia. Una visione pragmatica del viaggio a Venezia la possiamo ricavare da Elio Grazioli: «Dalla frequentazione dell'ambiente artistico milanese viene l'idea che se avessero realizzato un servizio sulla Biennale d'arte di Venezia, molto probabilmente sarebbero riusciti a venderlo a qualche rivista. Così fu il primo lavoro effettivo, il reportage sulla Biennale di Venezia del 1954, accettato e pubblicato da "Le Ore"», GRAZIOLI 2011, p. 23. A conforto un tratto del racconto di Mulas: «In un certo senso il mio atteggiamento di allora era utilitaristico: mi servivo degli avvenimenti, delle persone per allargare il mio raggio di azione, e anche il mio potere», FOSSATI 1973, p. 130. Lezione in qualche modo appresa anche da Cattaneo a Milano.

<sup>22</sup> Cfr. POLI 2003, pp. 139-166.

<sup>23</sup> Per le riviste d'arte tra il 1967 e il 1972 cfr. SERGIO 2011.

<sup>24</sup> Da notare che la rivista milanese «Metro» all'inizio degli anni Sessanta propone un uso della fotografia particolarmente curato avvalendosi di pochi e qualificati fotografi tra i quali Ugo Mulas e Paolo Monti.

<sup>25</sup> I «Quaderni d'Imago», ideati e diretti da Antonio Arcari, si proponevano di associare fotografia e testi letterari per la descrizione del lavoro di un artista, a cominciare dal primo numero dedicato a Giuseppe Guerreschi con le fotografie di Tranquillo Casiraghi, edito nel 1964. La collana chiuse nel 1972, alla nona uscita, con Alessandro Nastasio, fotografie di Aldo Cantarella.

<sup>26</sup> Cfr. SERGIO 2007.

<sup>27</sup> CAMEL-MULAS-MUNARI 1969.

<sup>28</sup> Si vedano ad esempio *VITALITÀ DEL NEGATIVO* 1970; *AMORE MIO* 1970.

Non solo: le gallerie commissionano ai fotografi le riproduzioni delle opere per la loro autentica. Se nella Milano degli anni Cinquanta quest'ultimo genere di fotografia viene svolta pressoché da un unico studio fotografico, quello di Attilio Bacci, il decennio seguente, con l'estensione del mercato dell'arte e l'apertura di nuovi spazi espositivi, si caratterizza per una crescita delle opportunità lavorative per altri fotografi d'arte. Tra questi Enrico Cattaneo, che ricoprirà il ruolo di Bacci per numerose gallerie.

A partire da questo breve tracciato dei possibili orizzonti professionali per i fotografi, ci si può fare un'idea della ristrettezza di un mercato come quello della fotografia d'arte. Si comprende dunque la ragione per cui, in questo periodo, tutti i fotografi che in modo consistente hanno lavorato nell'ambito dell'arte<sup>29</sup> abbiano operato anche in quello pubblicitario, industriale o commerciale in genere. È il caso dello stesso Ugo Mulas (1928-1973), vero punto di riferimento per la fotografia d'arte<sup>30</sup>, termine di confronto per tutti i fotografi che hanno operato dopo di lui<sup>31</sup>.

*Cattaneo fotografo degli artisti. Casi di studio dall'archivio di Cattaneo: dal negativo alla pubblicazione*

A partire dal 1963, dunque, Enrico Cattaneo inizia la professione di fotografo d'arte. Egli produce due tipologie di fotografia: la documentazione delle opere e quella degli eventi. Per la prima tipologia, la prassi voleva che all'opera fossero dedicati almeno due scatti. La luce, preferibilmente artificiale, doveva essere tale da isolare l'oggetto dall'ambiente circostante. Questo tipo di protocollo produceva delle immagini standard, facilmente utilizzabili dalla macchina editoriale.

La seconda tipologia è legata a un approccio meno formalizzato dello scatto fotografico. Qui il fotografo, per propria inclinazione o per richiesta del committente, realizzava delle sequenze fotografiche 'lunghe', utilizzando spesso interi rulli e senza dar troppo peso all'eventuale pubblicazione.

Tema portante di questo tipo di reportage fotografico è la mostra intesa in senso largo, dall'allestimento delle opere all'inaugurazione. Ma non mancano altri eventi legati al mondo dell'arte<sup>32</sup>. Enrico Cattaneo è senza dubbio, per quel che concerne questo genere di fotografia, la figura più prolifica e interessante della scena milanese dalla metà degli anni Sessanta in poi.

Seguendo il cammino tracciato da Mulas, Cattaneo capisce l'importanza di entrare nella scena dell'arte facendosi conoscere. Fotografa le persone, gli atteggiamenti, la mondanità del circuito artistico. I soggetti privilegiati delle sue serie sono: gli artisti in studio (quasi mai al lavoro); gli allestimenti; le mostre allestite; le inaugurazioni; le cene e i buffet; le manifestazioni di protesta; le opere (in questo formato principalmente sculture); i momenti privati degli

---

<sup>29</sup> La lista non è lunghissima. Finora sono stati individuati: Attilio Bacci, Enrico Cattaneo, Giorgio Colombo, Gianni Berengo Gardin, Fabrizio Gharghetti, Uliano Lucas, Ugo Mulas, Giovanni Ricci, Paolo Vandrash.

<sup>30</sup> Interessanti le parole di Cattaneo a proposito della figura di Mulas, il quale «introduce la figura del fotografo intellettuale»; e ancora: «prima di Mulas i fotografi erano soltanto gente con camice nero che faceva le fototessere o gente che cercava lo scoop [...] per me è stata veramente dura avere di fronte un muro come Mulas, riuscire a intrufolarmi in un campo in cui il re era lui», intervista dell'autore a Cattaneo, marzo 2012.

<sup>31</sup> Cfr. *FOTOGRAFI ED EVENTI* 1988.

<sup>32</sup> Nel periodo coperto da questo testo, di un certo interesse sono le manifestazioni degli artisti a Milano nel maggio del 1968 e, nel mese successivo, la Triennale occupata e le manifestazioni alla Biennale di Venezia.

artisti; le performance, gli happening e le azioni artistiche; le mostre in spazi urbani.

Scartate dagli operatori che all'epoca si occupavano della diffusione editoriale delle opere, di scarso valore per gli specialisti di storia della fotografia di oggi, che vi riconoscono solo dei documenti marginali, queste immagini risultano, agli occhi degli storici dell'arte, in gran parte inedite.

Per affrontare l'analisi di questi materiali, a prescindere dalla loro mole o dal soggetto rappresentato, è fondamentale comprenderne l'origine. Ciò che accomuna le migliaia di immagini dell'archivio Cattaneo è la loro derivazione da un atto fotografico complesso. Un atto, per riprendere Dubois<sup>33</sup>, che afferma la sua natura essenzialmente pragmatica, ovvero sia relazionale. Leggere una fotografia significa innanzitutto – e ben prima di entrare nelle questioni formali o tecniche – riconoscere la qualità della relazione tra il fotografo e l'evento fotografato di cui essa è sintomo. È in questa qualità che la funzione critica della fotografia si esprime al meglio.

A valle dell'atto fotografico vi è un altro tipo di relazione, altrettanto rilevante: quella tra le immagini fotografiche e la filiera editoriale che ne permette la diffusione. Se infatti alcune immagini, pubblicate in periodici specializzati all'epoca della loro realizzazione, oggi sono andate completamente dimenticate, altre, sconosciute o non utilizzate al momento della loro produzione, sono state recuperate nel tempo grazie a pubblicazioni monografiche tardive, e si sono aggiunte alla tradizionale iconografia delle opere o degli artisti.

In questa sede analizzeremo alcuni esempi estratti dal materiale d'archivio di Cattaneo. A partire dall'inventario del fotografo, sonderemo le principali forme di diffusione delle immagini, traendole da alcune pubblicazioni coeve o successive agli scatti.

Prima di procedere con l'analisi riteniamo tuttavia necessario descrivere per sommi capi la struttura e la funzione dell'archivio e dell'inventario di Enrico Cattaneo.

L'archivio di Cattaneo può essere suddiviso in tre macro-sezioni: i negativi relativi alla sua attività professionale; i pochi (rispetto al *corpus* complessivo) positivi su carta dello stesso ambito; i positivi o gli *unica* delle sue opere creative.

Una quantificazione precisa non è ancora stata fatta, ma per quanto riguarda i materiali di cui tratteremo, ossia i negativi 35 mm, l'ultimo numero dell'inventario è il 6.323. Il conto approssimativo delle immagini o fotogrammi impressi in questi negativi si aggira intorno ai 227.000, considerando che si tratta quasi esclusivamente di rulli da 36 scatti.

L'inventario (Fig. 1) è composto da una serie di semplici quaderni a righe che hanno accompagnato il fotografo lungo l'intero arco della carriera professionale, dal 1963 a oggi. Sul margine sinistro della pagina vi è riportato un numero sequenziale, a partire da 1.000<sup>34</sup>, che rinvia al negativo impressionato. Ogni negativo trova posto in uno dei cassette del laboratorio. Ad essi si può risalire consultando i provini corrispondenti, riconoscibili grazie al numero di inventario, e conservati in raccoglitori. Il quaderno viene annotato al momento della realizzazione del provino producendo un ordinamento di carattere cronologico. Oltre ad assegnare un numero, il fotografo descrive la situazione rappresentata e annota la data (mese e anno) delle riprese.

---

<sup>33</sup> Sul concetto di atto fotografico, cfr. DUBOIS 1983.

<sup>34</sup> I primi mille numeri dovevano essere dedicati a una rivisitazione delle fotografie realizzate prima del 1963, un inventario precedente che non è mai stato completato. Di questo tentativo resta traccia nel primo quaderno dove si incontrano, tra parentesi, alcune cifre inferiori a 1.000.

Il valore dell'inventario è assai chiaro. Essenziale per il fotografo, a cui facilita il lavoro di ricerca e di individuazione dei fotogrammi da stampare su richiesta, l'inventario è uno strumento insostituibile per il ricercatore che volesse studiare in maniera sistematica le immagini dell'archivio<sup>35</sup>.

Si è scelto di partire dai provini per facilità di lettura ma anche per un motivo ancor più banale: non esistono, se non per alcuni casi particolari, le stampe delle fotografie prese in esame. Capiremo tramite gli esempi che seguono il perché di questa situazione.

Col presupposto di sondare l'efficacia di una lettura in cui traspaia una 'relazione pragmatica, ovverosia circolare' tra chi scrive e le immagini, che dia conto anche delle suggestioni emotive da queste suscitate, si proverà a superare un registro puramente descrittivo in favore di un linguaggio informale.

*Gianfranco Ferroni, lo studio in Corso Garibaldi 89, 1959-1962*

Le prime pagine del quaderno annotano diversi lavori degli anni precedenti al 1963. Definiremo questi lavori come amatoriali. Si tratta di una sorta di rivisitazione degli scatti più significativi realizzati tra la fine degli anni Cinquanta e il 1963. Un periodo, come già accennato, dedicato alla scoperta della fotografia sia dal punto di vista tecnico che da quello contenutistico.

In queste prime pagine, dunque, si ritrovano le motivazioni fotografiche del primo Cattaneo: le periferie, gli scioperi, le fabbriche e gli artisti di Corso Garibaldi. Queste motivazioni muteranno nel corso del tempo, in funzione dell'attività professionale o di quella artistica. Rimarranno tuttavia la costante sottotraccia della documentazione fotografica della vita artistica milanese.

Il primo esempio è dato da una serie di fotografie che ritraggono il pittore Gianfranco Ferroni<sup>36</sup>. Si tratta di una sequenza di negativi, numerati da 1.025 a 1.029 (Fig. 2), in cui si alternano scatti sul gruppo di Corso Garibaldi e i loro studi (in particolare di Ferroni) e altri scatti sul paesaggio urbano milanese; temi che si possono ritrovare, sfogliando le prime pagine del quaderno, anche in molti altri negativi (Fig. 3).

Questa prima serie ci servirà da introduzione alla fotografia negli atelier degli artisti<sup>37</sup>, genere che ben si allinea con la modalità narrativa di matrice reportagistica propria al fotografo milanese. Le fotografie su Ferroni si possono infatti leggere come il racconto di un periodo

---

<sup>35</sup> Oltre a questo quaderno, dedicato agli scatti realizzati con una macchina 35 mm, che rappresenta la parte del lavoro di Cattaneo svolta più per passione che per committenza, esistono altri registri. Hanno una loro elencazione le riproduzioni delle opere per artisti e gallerie, suddivise per formati, a partire dal 6x6 fino a giungere anche a pellicole piane 13x18. Restano fuori da qualsiasi elencazione le diapositive a colori, anch'esse prodotte esclusivamente su committenza. Le diapositive, oltre a non essere rintracciabili nell'archivio tramite un elenco, spesso sono uscite dal laboratorio di Cattaneo senza più rientrari, per essere usate nella stampa di libri o altri materiali cartacei e perdersi negli archivi degli editori, degli artisti o dei galleristi.

<sup>36</sup> Il pittore livornese lavorò in questo studio dal 1956 al 1964. L'edificio ospitava diversi studi d'artista tra cui quelli di Giuseppe Banchieri, Giancarlo Cazzaniga, Sandro Luporini e Tino Vaglieri, cfr. RECANATI 1997, p. 73.

<sup>37</sup> In virtù della sua esperienza, Cattaneo verrà chiamato a produrre due serie dal titolo *Ritratti in studio*, confluite nei volumi CATTANEO-SODDU 2006 e CATTANEO-SODDU 2010.

storico attraverso atteggiamenti e ambienti non calcolati<sup>38</sup>, altro tratto tipico, quest'ultimo, della fotografia di Cattaneo.

Per comprendere il lavoro di Cattaneo su Ferroni è necessario associare le motivazioni culturali sopra descritte con quelle professionali o proto-professionali. È proprio con questi artisti, infatti, che Cattaneo inizia la sua avventura nel mondo dell'arte, partendo da presupposti di ideologia realista e iniziando nel contempo a fotografare le loro opere su richiesta. La datazione delle fotografie non è precisa e secondo la testimonianza del fotografo si devono far risalire al 1960<sup>39</sup>.

Queste immagini, generalmente inutilizzate all'epoca dello scatto, sono state pubblicate successivamente in diversi libri. Ne proponiamo alcune, tratte da due monografie sul pittore (il catalogo del 1997 della mostra alla galleria Mudima di Milano; la monografia, dello stesso anno, scritta da Maria Grazia Recanati)<sup>40</sup>, dalle quali si possono enucleare almeno due aspetti di interesse.

Il primo è l'incertezza della datazione delle immagini, risalenti presumibilmente a un periodo che va dal 1959 al 1962. La datazione, benché approssimativa, conferma la presenza di Ferroni nell'edificio-studio di Corso Garibaldi in quegli anni. L'abbigliamento del pittore e l'uso di pellicole differenti ci fanno supporre che si tratti di scatti realizzati almeno in due tempi diversi<sup>41</sup>.

Il secondo aspetto è relativo alla scelta delle immagini da parte dei curatori dei due volumi. Nel caso del catalogo della mostra alla galleria Mudima, le tre immagini pubblicate non affrontano la descrizione del contesto. Esse isolano la figura del pittore, rappresentandolo (per quanto possibile a partire da queste immagini di Cattaneo) più come uomo al di fuori del tempo e dello spazio che come artista nel suo ambiente.

Il catalogo della Recanati, che accoglie un maggior numero di immagini, sembra invece rileggere le fotografie di Cattaneo in una sorta di racconto che, dalla descrizione dell'esterno dell'edificio, ci accompagna verso lo studio, per incontrare l'artista al lavoro, o in colloquio con altri artisti; o ancora, l'obiettivo indugia sulla tavolozza (il grande tavolo coi colori) o sui dipinti appena realizzati. L'insieme produce un'atmosfera di ricerca e di disagio (perlomeno economico) che se da un lato rispecchia la realtà del periodo, dall'altro pare allinearsi allo stereotipo dell'atelier dell'artista in piena crescita, a quella figura di *bohémien* impegnato caratteristica degli anni Sessanta (Figg. 4-5).

Entrambi i curatori scelgono di usare queste immagini senza farle dialogare col testo del catalogo, limitandosi a sfruttarne la funzione testimoniale data dal connubio immagine/didascalia. In altre parole, ciò che abbiamo poc'anzi definito come il complesso atto fotografico che presiede al lavoro del fotografo viene estromesso dalle pagine del catalogo.

Questo riutilizzo delle immagini in modo del tutto indifferente rispetto agli intenti

---

<sup>38</sup> L'atteggiamento del fotografo, per le riprese negli studi degli artisti, è ben descritto nell'introduzione alla mostra *Ritratti di studio*: «Molte sono state le difficoltà incontrate da Enrico Cattaneo che, secondo il suo caratteristico stile molto vicino all'estetica del reportage, ha dovuto scattare spesso in condizioni di luce scarsa o in luoghi piuttosto ristretti sopperendo a questi limiti con il sapiente ricorso a riprese con l'obiettivo grandangolare», *CATTANEO* 2010c, p. 11.

<sup>39</sup> Intervista dell'autore a Cattaneo, settembre 2012.

<sup>40</sup> *FERRONI* 1997, pp. 13-16 e *RECANATI* 1997, pp. 65-71.

<sup>41</sup> Nel quaderno di Cattaneo si possono trovare molti altri scatti su Ferroni tra opere, vernici, oggetti, esperimenti, momenti di svago, ecc.

originali sottesi alla loro produzione produce una prima e importante ri-semantizzazione del lavoro del fotografo. Per Cattaneo questo mondo di artisti, lontano dalla sua vita di studente di ingegneria fuori corso, rappresenta un aspetto curioso della Milano del suo tempo. Per i curatori dei due volumi le fotografie assumono tutt'altro valore. Si nota inoltre come le diverse sequenze prodotte da Cattaneo subiscano una riduzione di significato e di carico informativo, soprattutto quando l'estrazione è brutale, come nel caso del catalogo della galleria Mudima. Questo fenomeno sarà ancora più evidente negli esempi successivi.

Per la stessa ragione in queste pubblicazioni viene meno il senso del tempo che il fotografo ha trascorso nello studio dell'artista. Viene meno, in altre parole, la dimensione narrativa della sequenza e con essa la qualità del lavoro di Cattaneo, il suo valore reportagistico.

Questo tipo di riduzione, ma ancor più accentuata, si ritrova nel catalogo di una mostra dedicata alle sue fotografie di Milano negli anni Sessanta, ultima tappa del lungo viaggio intrapreso da queste immagini. Gli scatti dei diversi studi e dei pittori al lavoro, tra cui l'esempio da noi citato, sono letti sotto una luce documentaristica: «Il fotografo documenta, si appassiona a questi sconosciuti [...], ci consegna scatti – le pose, le mode, il senso – di una generazione che incrocia pittori e scrittori, poeti e teorici, testi di pittura e di scrittura, impegno civile e crisi delle ideologie, in un ritrovato rapporto con la realtà»<sup>42</sup>. Il valore delle fotografie di Cattaneo ne esce distorto. Il catalogo offre una lettura ideologica e storica in senso lato, una lettura che, pur non travalicando del tutto le motivazioni del fotografo – molto legato all'analisi della condizione sociale del suo tempo –, tende a esaltarne gli aspetti autoriali e a ribadire il vincolo tra i *clichés* e il momento culturale descritto.

Le fotografie di Cattaneo scattate nello studio di Ferroni sono tecnicamente imperfette. Spesso le inquadrature tagliano a pezzi il corpo dell'artista. Sovente ci si trova di fronte a punti di vista inediti e a equilibri instabili. Sono fotografie in cui si percepisce un senso di identificazione del loro autore con il luogo e con il tempo in cui opera e, al contempo, una sorta di curiosità verso la condizione degli artisti. Cattaneo non entra nelle opere, non descrive situazioni mimetiche e non accenna a relazioni tra l'ambiente e l'artista. Si abbandona alla confusione dello studio. Si fa abbagliare dai grandi finestroni. È trasportato dalla caoticità della tavolozza e degli arredi. Non si occupa di interpretare l'artista, non produce un atto critico nei confronti di Ferroni e delle sue opere. Rappresenta uno spazio in cui, con evidenza, entra anche lui, nel tentativo di descrivere un mondo, una mentalità (quella d'artista) e i suoi valori.

Dal punto di vista della storia dell'arte sarebbe forse interessante capire quanto Ferroni si sia soffermato su queste immagini e quanto queste possano essere entrate nel suo immaginario creativo. E non solo queste, ma anche i desolati paesaggi della periferia milanese che si possono scorrere negli stessi fogli di provini e in quelli adiacenti.

---

<sup>42</sup> CATTANEO 2010a, pp. n.n.

*Lucio Del Pezzo, preparazione delle opere a Cantù, giugno 1969*

I documenti fotografici sul lavoro di Lucio Del Pezzo (Fig. 6) esemplificano, alla stregua di quelli sul Ferroni, lo scarto tra la loro intenzione originaria e la loro fruizione finale.

Nel giugno del 1969 Giorgio Marconi incarica Cattaneo di seguire la preparazione delle sculture di Del Pezzo, a Cantù. Cattaneo consuma cinque rulli di negativi in bianco e nero, formato 35 mm, da 36 fotogrammi (per un totale di circa 180 immagini)<sup>43</sup>. Accanto a questi, produce anche delle diapositive a colori.

Il lavoro su Del Pezzo ci dà modo di presentare le logiche del lavoro su committenza da un lato; dall'altro, di approfondire il fenomeno già rimarcato del mutamento semantico che subiscono le immagini quando lette su diversi supporti.

Nel numero 13 di «Flash Art» viene pubblicata un'immagine a conforto di questa didascalia: «Luciano Del Pezzo: Sculture recenti. A destra Tommaso Trini (Foto Cattaneo)».

In linea generale, l'uso che la rivista fa delle immagini, raramente correlate agli articoli di approfondimento, è di tipo meramente informativo. Le immagini comunicano visivamente l'esistenza di nuovi lavori di artisti, di inaugurazioni, di opere d'arte in mostra, promuovendo in tal modo l'attività delle gallerie.

Ora, è probabile che l'immagine qui presa in esame non sia l'unica attribuibile a Cattaneo nel numero di «Flash Art» in oggetto. Tuttavia essa è l'unica a portare l'indicazione dell'autore. Questo dato è sintomatico dei rapporti tra Cattaneo e le gallerie da lui frequentate. Come sopra accennato, le gallerie d'arte avevano l'uso di documentare le opere esposte con una fotografia dell'opera che fungesse da autentica. I primi lavori di Cattaneo rientrano in questo genere di documentazione. Tale produzione, realizzata normalmente su formati fotografici di medie o grandi dimensioni, non è riconducibile ai materiali di cui tratta questo saggio. Il suo valore risiede altrove: queste immagini sono la testimonianza dei primissimi contatti del fotografo col circuito delle gallerie d'arte. Da queste prime frequentazioni trovano origine i paralleli lavori di documentazione degli eventi artistici e delle inaugurazioni, in una prima fase di natura per così dire spontanea, poi dietro commissione da parte della galleria. In quest'ultimo caso le fotografie, scelte e stampate da Cattaneo, a meno di particolari richieste del committente, venivano pagate un tanto a stampa dallo stesso gallerista<sup>44</sup>.

Questo fu il primo orizzonte economico delineatosi di fronte a Cattaneo e scaturito dal rapporto con le gallerie. Ottenute le immagini, le gallerie le divulgavano per promuovere le proprie attività. Spesso ciò avveniva senza darne notizia al fotografo – almeno nei primi anni della sua attività –, motivo per cui nelle riviste dell'epoca o nei cataloghi delle mostre le fotografie figurano sovente senza riferimenti all'autore. È il caso della committenza della galleria Marconi, oggetto della prossima lettura (Figg. 7-8).

Si tratta di un reportage sulla preparazione delle opere di Del Pezzo. Cattaneo si pone dinanzi alla scena che gli si prospetta con l'intenzione di non perdersi nulla, ottenendo così una serie di ripetitive immagini dell'artista e degli oggetti che lo circondano. Prive di

---

<sup>43</sup> Di Del Pezzo si possono trovare anche i negativi di alcune riproduzioni di opere (n. 1584, luglio 1969), della preparazione della mostra (nn. 1691-1693, dicembre 1969) e della relativa vernice (n. 1695).

<sup>44</sup> Nel caso delle fotografie delle vernici, invece, Cattaneo era solito stampare alcuni fotogrammi cedendoli al gallerista, ricevendo a volte gratitudine a volte un magro compenso. In entrambi i casi non era inusuale che il fotografo venisse ricompensato con opere d'arte.

qualsivoglia dinamica esplorativa, le immagini su Del Pezzo non cercano la vicinanza alle opere o all'artista, né tanto meno offrono un racconto di quel che accade. La scena si svolge davanti all'obiettivo di Cattaneo che sceglie un punto di vista pressoché unico, alla stessa distanza dall'azione. Gli scatti sono quasi sempre di formato orizzontale. L'avvicinamento agli oggetti pare quasi realizzato nel momento in cui questi vengono abbandonati da coloro che li stanno manipolando; e tuttavia l'obiettivo del fotografo non entra mai nel dettaglio, ma mantiene sempre una visione di insieme. Proprio in quell'attimo di 'abbandono' – quando l'artista dispone gli oggetti nello spazio della galleria, quasi stesse testando un possibile allestimento – si rivela più probabilmente la richiesta della committenza. Si misurano i volumi degli oggetti e gli spazi occupati e le minime variazioni; si annotano con la macchina fotografica gli equilibri tra le opere. Neanche in questo caso, però, trapela un atteggiamento interpretativo nei loro confronti. Mentre gli attori, tra cui l'artista, il critico Tommaso Trini e alcuni collaboratori, svolgono il loro lavoro di preparazione, Cattaneo si lascia trasportare da un momento di divertimento dell'artista alle prese con un'opera, varcando la soglia del palcoscenico fino a riprendere da vicino i volti delle persone.

Si tratta di una lunga sequenza che, pur ridotta a un solo scatto nella pubblicazione su «Flash Art», non appare però sacrificata. Lo scatto, in questo caso, documenta bene l'intenzione del gallerista cui si deve la scelta dell'immagine: una sorta di prolungamento visivo della didascalia che, in questo caso, assume più importanza della fotografia stessa.

Come detto, non ci occuperemo dei formati diversi da quelli inseriti nell'inventario dei 35 mm. Vorremmo tuttavia esemplificare un aspetto interessante per quanto attiene all'uso delle diapositive a colori attraverso un'immagine pubblicata, qualche anno più tardi (1976), nella monografia su Del Pezzo di Maurizio Fagiolo dell'Arco<sup>45</sup>.

La diapositiva è scattata da Cattaneo nella stessa occasione del 1969. Dobbiamo dunque immaginarci un Cattaneo attrezzato con più macchine fotografiche, pronto a fotografare in bianco e nero in 35 mm e a colori in formato 6x6. La diapositiva viene ceduta direttamente allo Studio Marconi e pubblicata a piena pagina, unica immagine di opera in ambiente con l'artista al lavoro. Similmente troviamo, nel catalogo di qualche anno precedente (1971) curato da Tommaso Trini, una diapositiva della stessa serie come illustrazione di copertina<sup>46</sup>. È molto probabile che l'immagine sia giunta a Roma tramite lo Studio Marconi, anche se in calce al catalogo viene indicata la corretta paternità delle fotografie.

Non è questa la sede per aprire la questione della fedeltà della riproduzione a colori rispetto a quella in bianco e nero<sup>47</sup>. Accenniamo solo a una evidenza: quasi sicuramente i colori delle immagini pubblicate non corrispondono a quelli delle opere originali. Ma quello che colpisce dopo aver manipolato quasi 200 immagini in bianco e nero, molto ripetitive e uniformi, è l'apparente estraneità a questa serie di quella a colori. La differenza tra l'una e le altre è tale da farci addirittura dubitare del fatto che possano essere state realizzate nella stessa occasione: per fortuna fuga ogni dubbio l'abbigliamento inconfondibile dell'artista. Lo scarto tra la serie in bianco e nero e la diapositiva a colori, assieme alla differenza di formato delle

<sup>45</sup> DEL PEZZO 1976, fig. 8.

<sup>46</sup> DEL PEZZO 1971, copertina.

<sup>47</sup> Riportiamo a tal proposito una testimonianza di Cattaneo: «Il colore è pericoloso, si rischia, quando si fa una documentazione o del reportage, che il colore imbelletti un'immagine stravolgendo la situazione; il bianco e nero invece, essendo più essenziale, ridotto ai minimi termini, è in grado di focalizzare l'attenzione esattamente sul soggetto dell'immagine» (PASQUALINI 2006, p. 26).

pubblicazioni (A4 ca.), così lontano dalle piccole immagini del provino, generano una sorta di turbamento nell'osservatore<sup>48</sup>.

*Alighiero Boetti, allestimento della mostra Shaman Showman, aprile 1968*

Il terzo esempio che andremo ad analizzare è l'allestimento della mostra di Alighiero Boetti, *Shaman Showman*, alla galleria De Nieubourg di Milano nell'aprile del 1968. Anche in questo caso si tratta di più negativi dedicati all'allestimento (nn. 1366-1367) (Figg. 10-11) e all'inaugurazione (nn. 1368-1369).

In questa terza sequenza introdurremo le fotografie di allestimento prendendole come spunto non tanto per la loro descrizione in ambito storico-artistico quanto per la rivalutazione della figura di Cattaneo come autore.

Cattaneo fotografa l'allestimento di Boetti di sua iniziativa. Questi accetta il gioco della scena costruendo l'ambiente della mostra sotto lo sguardo incuriosito del fotografo. Le immagini sono state riprese e pubblicate in diverse occasioni<sup>49</sup>.

L'uso che è stato fatto di queste immagini nei libri sull'artista rispecchia più o meno quanto detto precedentemente: nel forte scarto operato per la pubblicazione, le immagini singole, estratte arbitrariamente dal reportage, svisiscono il valore della serie su provino. In una visione di insieme si potrebbero approfondire aspetti quali il modo di operare, di disporre le opere e di costruire la scena da parte dell'artista, temi essenziali di indagine per lo storico dell'arte.

Difficilmente però, nei cataloghi delle mostre, le immagini vengono considerate al di là della loro evidenza referenziale. Prenderemo il caso del catalogo della mostra *Time & Place: Milano-Torino 1958-1968*<sup>50</sup>. Le immagini incluse hanno la duplice funzione di visualizzare alcuni avvenimenti relativi al tema della mostra e, insieme, di valorizzare la figura di Cattaneo in chiave autoriale: «Gli artisti che raccontarono la storia di Milano furono molti e vari, da Mario Dondero, amico di Mulas, a Cesare Colombo [...] e Enrico Cattaneo, meglio conosciuto come fotografo d'arte e di artisti»<sup>51</sup>. Non compaiono altri riferimenti diretti all'attività di Cattaneo, e non c'è, al di là della didascalia, alcuna indicazione sul lavoro di Boetti. Il catalogo vuole raccontare un decennio attraverso i linguaggi visivi: Cattaneo vi compare dunque come un artista capace di narrare le vicende del suo tempo, e artistiche in particolare.

Altra importante iniziativa sul versante che stiamo affrontando è una mostra recente, dal titolo *Lavori in corso*<sup>52</sup>, dedicata all'opera di Cattaneo, ordinata dalla galleria Mudima. La mostra offre una carrellata di un centinaio di fotografie, scelte dall'autore, che seguono, senza ordine cronologico, le varie fasi di allestimento di esposizioni milanesi di artisti di una certa fama. Le

---

<sup>48</sup> Non possiamo che rimandare alle considerazioni svolte da Giulia Dondero sulla semantizzazione particolare dei diversi materiali fotografici (DONDERO-BASSO FOSSALI 2006).

<sup>49</sup> Le immagini della mostra sono state pubblicate in diverse occasioni, a partire dal n. 7 del 1968 della rivista «Domus» per giungere al catalogo generale del 2009. L'archivio Alighiero Boetti conserva 11 stampe in bianco e nero di questa serie, di dimensioni 24x18 cm, di cui due anche in formati diversi. Le fotografie probabilmente sono state cedute all'artista direttamente dal fotografo (si ringrazia l'Archivio Boetti per le informazioni).

<sup>50</sup> TIME & PLACE 2008.

<sup>51</sup> VALTORTA 2008, p. 52, testo originale in inglese, traduzione di chi scrive. Le foto di Cattaneo sono inserite nel catalogo in pagine contigue. Cfr. POLA 2010, pp. 61-63 e p. 66.

<sup>52</sup> CATTANEO 2010b.

fotografie, stampate dall'autore (Fig. 12), includono le didascalie scritte a mano sulla carta: nome e cognome dell'artista, nome della galleria, luogo, data.

Questo dispositivo iconico-testuale rappresenta, da una parte, un'attestazione di autorialità, una firma attraverso la didascalia; dall'altra, una denuncia del valore documentaristico della fotografia. Il catalogo è introdotto da un testo di Roberto Mutti teso a valorizzare il lavoro di Cattaneo, «frutto di competenza, di passione, di curiosità, di autentico amore non tanto, astrattamente, per l'arte quanto, ben più concretamente, per gli artisti e le loro opere»<sup>53</sup>.

Dall'intera sequenza su Boetti sono stati esposti e pubblicati due scatti. I fotogrammi nell'insieme rappresentano un continuo tentativo di Cattaneo di entrare in relazione con l'artista, di capire in che modo questi riesca a ridefinire lo spazio circostante con i materiali del suo lavoro (sassi, aste, carta, ecc.). Scatti, spesso verticali<sup>54</sup>, seguono la trasformazione dello spazio espositivo: riprese dall'alto della scala della galleria per far star dentro tutto l'ambiente, inquadrature ravvicinate per cercare di seguire il gesto dell'artista, materia in primo piano per creare giochi di scorci ed infine una lunga pausa di riposo. Ebbene, la sensazione è che il fotografo sia alla ricerca di qualcosa. La serie, nata dalla naturale curiosità di Cattaneo, si potrebbe definire – se non fosse per la fotogenicità di Boetti – incompleta, il risultato di un atto di relazione tra fotografo e artista che non si è del tutto perfezionato.

Tuttavia le immagini, oltre che fornire preziose informazioni sulle opere e sulla loro disposizione, indagano il momento irripetibile in cui Boetti prende possesso dello spazio della galleria, determinando il significato dell'opera in rapporto al contenitore spaziale.

### *Le vernici*

L'ultima sequenza che proponiamo ha come oggetto un'inaugurazione. Tra le fotografie di Cattaneo la vernice è tra i soggetti più ricorrenti. Dal punto di vista meramente storiografico questo genere di fotografie offre al ricercatore il vantaggio di poter incrociare molti piani di lettura, e di poter verificare la presenza di artisti, di critici e di operatori del settore. Le inaugurazioni rappresentano inoltre un osservatorio, da utilizzare in chiave sociologica, per l'indagine di un gruppo ristretto, e privilegiato, di persone. Tra i vari soggetti che il nostro fotografo poteva trovare all'inizio della sua carriera questo è forse il più lontano dalla realtà delle periferie, della Milano delle fabbriche, degli scioperi.

Non è dunque un caso se Cattaneo comincia a proporre, dalla metà degli anni Novanta, esposizioni di sue fotografie aventi come oggetto le inaugurazioni di mostre da lui documentate. La più significativa di queste esposizioni è *Ritratti di gruppo*<sup>55</sup>: «un viaggio nella

---

<sup>53</sup> CATTANEO 2010b, p. 12.

<sup>54</sup> Le immagini a volte sfruttano tutta la diagonale dell'inquadratura per includere il maggior spazio espositivo possibile. L'espedito si ritrova in altri lavori di Cattaneo che userà spesso obiettivi grandangolari con un elevato angolo di campo e perfino obiettivi *fish-eye full frame*, accettando la forte distorsione conseguente, pur di ottenere un più ampio angolo di ripresa.

<sup>55</sup> Enrico Cattaneo. *Ritratti di gruppo*, galleria Derbylius, Milano, aprile-maggio 2007. Altre mostre dello stesso tenore: Enrico Cattaneo "ho fotografato", galleria Bianca Pilat, Milano, settembre 1995, in cui vengono esposti scatti a fotografi presenti alle vernici o ad artisti con la macchina fotografica; *Vernici e bar e cene io canto*, AR.RI.VI, Milano, ottobre-novembre 2009, con immagini da vernici mentre gli astanti mangiano; *Vernissages. 1968-2001*, galleria Scoglio di Quarto, gennaio-febbraio 2002.

memoria collettiva – scrive Cerritelli –, nell'immaginario condiviso da tutti, tra i luoghi artistici che diventano uno scenario indistinto attraversato dall'instabilità degli sguardi». E ancora: «autoritratto dell'autore in un ritratto di gruppo»<sup>56</sup>.

Parole, queste, che riassumono il senso della mostra, ma che non colgono lo statuto delle fotografie. Dall'alto dei suoi quarant'anni di carriera, Cattaneo mostra ironicamente una società di 'inauguristi', una galleria di ritratti scattati apparentemente «senza progetto»<sup>57</sup>. Come già accennato, Cattaneo ha usato l'apparecchio fotografico per conquistare il suo posto in quella società estranea. Forse in modo inconsapevole, forse, almeno all'inizio, per capirla un po' di più; in seguito senza alcuno specifico progetto se non quello di attestare la sua presenza e di testimoniare la presenza altrui. Prendendo una sequenza tra le tante vediamo come si verifica questa duplice attestazione.

Qui mi fermo sulla ben nota mostra di Giulio Paolini, dal titolo *2121969*, tenuta alla galleria De Nieubourg di Milano nel febbraio 1969 (Fig. 13), alla cui data di inaugurazione il titolo fa riferimento. Il fotografo si aggira per la sala in cerca dei protagonisti della serata in un interno fiocamente illuminato. Oltre ai critici e ai galleristi, anche il collega di Paolini, Luciano Fabro, fa la sua comparsa. Cattaneo li conosce e prende nota, con il suo apparecchio, delle relazioni tra di essi: il fotografo è parte dello spazio, la sua presenza non è invadente, mantiene una distanza di sicurezza, sembra non partecipare alla festa.

Guardiamo invece l'inaugurazione della già citata mostra di Boetti (Fig. 14). Pur sotto una luce più forte, la visione è per certi versi ancora meno intrusiva. La sequenza appare in una sorta di stallo, come se il fotografo aspettasse il procedere degli eventi. I primi scatti sono rivolti al gruppo, alla sala ingombra di visitatori. Rari sono gli avvicinamenti, come nella serie precedente. Poi accade qualcosa di insondabile e, da diverse distanze, gli sguardi dei presenti iniziano a dirigersi verso il fotografo, che viene coinvolto dai gesti scherzosi degli artisti e incluso nell'ambiente. Cattaneo è partecipe della vernice, è complice: ci consente perciò di vedere gli atteggiamenti dei presenti, di ascoltarne le parole, di entrare insomma a far parte della festa.

Due sequenze, queste, che dimostrano come, al di là della sua capacità testimoniale, la macchina fotografica permetta all'operatore di mettersi in relazione con l'ambiente, di sottolineare la propria presenza e di affermare, infine, la particolare qualità del proprio lavoro.

L'esempio di Cattaneo è sembrato utile per richiamare l'attenzione sulla peculiarità dell'archivio fotografico come fonte per la storia dell'arte. Strumento essenziale per la documentazione delle opere, il mezzo fotografico si rivela anche veicolo privilegiato per la costruzione dell'immaginario stesso dell'arte e dei suoi protagonisti, in un dialogo circolare tra produttore, soggetto e fruitore delle immagini.

Analisi come queste rappresentano dunque il punto di partenza per un percorso più ampio, teso a valutare il grado di permanenza nell'immaginario collettivo e nella memoria storica delle immagini pubblicate. Immagini che venivano scelte dagli operatori del circuito artistico (artisti, critici, storici, editori), assurgendo a icone mnemoniche di un'opera, evento o mostra che sia. Aspetto, quest'ultimo, che diverrà ancor più determinante nell'uso che ne

---

<sup>56</sup> CATTANEO 2007, pp. n.n.

<sup>57</sup> «Siamo di fronte ad una sequenza di scene che acquistano un peso involontario, nel senso che Cattaneo ha scattato questi 'ritratti di gruppo' senza progetto, come se si trattasse di fotografie che non ha cercato di fare», CATTANEO 2007, pp. n.n.

faranno artisti e critici militanti legati all'arte processuale, e all'Arte Povera in particolare<sup>58</sup>. Non è un caso se per questi ultimi il documento fotografico (della mostra, della performance o dell'installazione) sarà un punto fermo irrinunciabile<sup>59</sup>. Per molti aspetti autoreferenziale, questa pratica godrà dell'aiuto di figure fino a poco prima non esistenti: fotografi pronti a mettersi in gioco, attenti e preparati che, frequentando in modo costante il mondo dell'arte, potranno interagire con i suoi attori secondo una dinamica di mutuo scambio di motivazioni culturali.

Gli artisti che operano a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta si ritroveranno dunque in un sistema dove la fotografia costituisce un aspetto integrante del circuito artistico. D'ora in poi l'artista farà parte di un mondo in cui è sempre possibile essere visti dal di fuori; in cui, cioè, esiste una scena predisposta per la sua presenza e per lo spettacolo da lui offerto.

---

<sup>58</sup> «La fotografia diviene il “felice espediente” di una generazione che spinge anche critici e galleristi a sviluppare soluzioni inedite, alimentando il nuovo feticismo dei collezionisti», SERGIO 2011, p. 83.

<sup>59</sup> «Il controllo sull'informazione, e quindi sulla documentazione fotografica e sulla sua impaginazione, diviene un aspetto centrale delle ricerche concettuali e sarà un modello anche per Germano Celant», SERGIO 2010, p. 21.

### **APPARATO FIGURATIVO**

Questi provini devono essere considerati come mera documentazione dei soggetti ripresi: realizzati secondo una logica di utilità pratica, spesso con carte a basso costo o a portata di mano, non sono comparabili (per qualità e definizione) con l'eventuale stampa su carta del singolo negativo. In più la riproduzione digitale ha comportato ulteriori modifiche cromatiche e perdite di definizione.

Le immagini intere sono state tagliate e ingrandite per favorirne la leggibilità. Le annotazioni a penna sui fotogrammi indicano che l'immagine è stata scelta per la stampa. I numeri scritti a penna su alcuni fotogrammi indicano la posizione dell'immagine in una sequenza ricostruita dal fotografo.

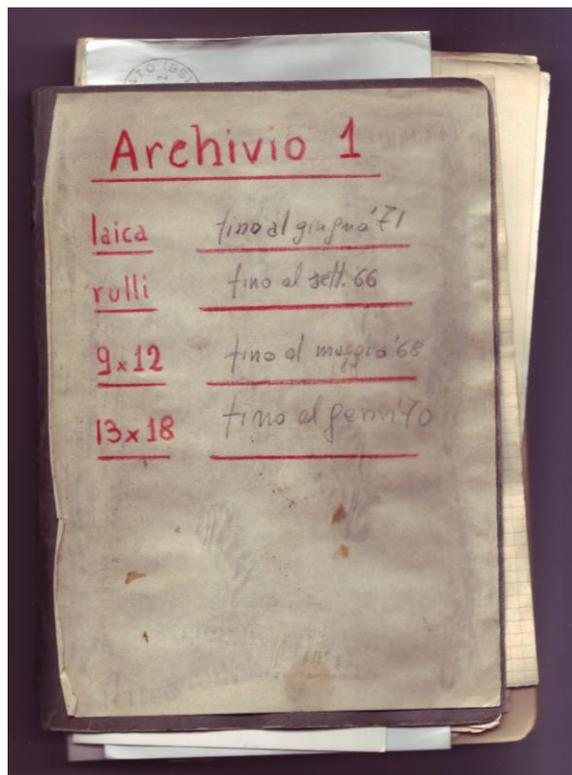


Fig. 1: Copertina dell'inventario di Enrico Cattaneo, suddiviso in 4 sezioni: «Laica» si riferisce alle pellicole 35mm; «Rulli» ai negativi in formato 6x6; «9x12» e «13x18» ai negativi nei relativi formati

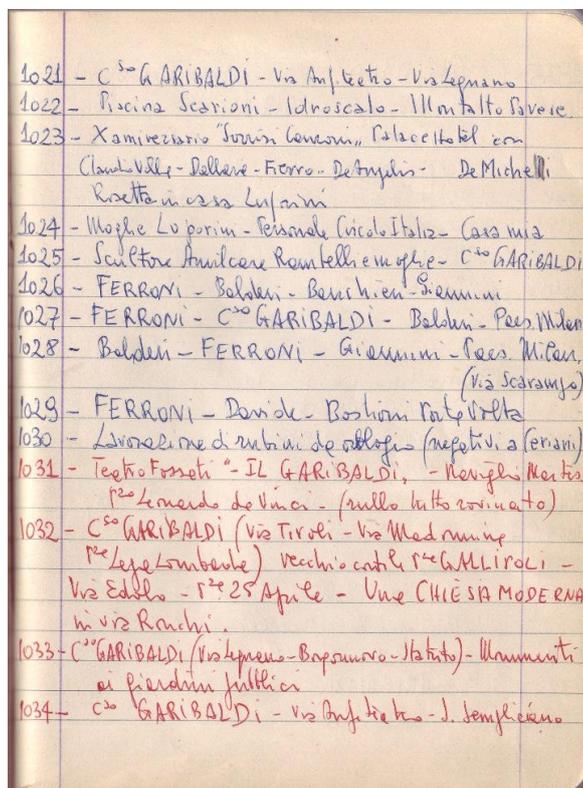


Fig. 2: Pagina dell'inventario di Enrico Cattaneo da n. 1021 a n. 1034. I negativi dal n. 1025 al n. 1029 si riferiscono a fotografie realizzate nell'edificio di Corso Garibaldi 89. Gli altri numeri si riferiscono in gran parte alla documentazione della zona attigua



Fig. 3: Foglio di provini n. 1029:  
immagini relative allo studio di Ferroni, alcune vedute di strada e le immagini di un bambino.  
Milano 1959-1962



Fig. 4: Immagini tratte dal foglio di provini n. 1029:

1029a: la seconda foto da destra è pubblicata in *FERRONI* 1997, p. 14 e in *RECANATI* 1997, p. 66  
1029b: la prima da sinistra è pubblicata in *RECANATI* 1997, p. 67 e in *CATTANEO* 2010a  
1029c: la terza da sinistra è pubblicata in *RECANATI* 1997, p. 70



Fig. 5: Immagini tratte dai fogli di provini n. 1026 e n. 1027:  
1026a: la seconda in basso è pubblicata in RECANATI 1997, p. 67  
1027a: la prima in altro è pubblicata in FERRONI 1997, p. 15 e in RECANATI 1997, p. 69



Fig. 6: Foglio di provini n. 1577. Preparazione delle opere di Lucio Del Pezzo a Cantù, giugno 1969

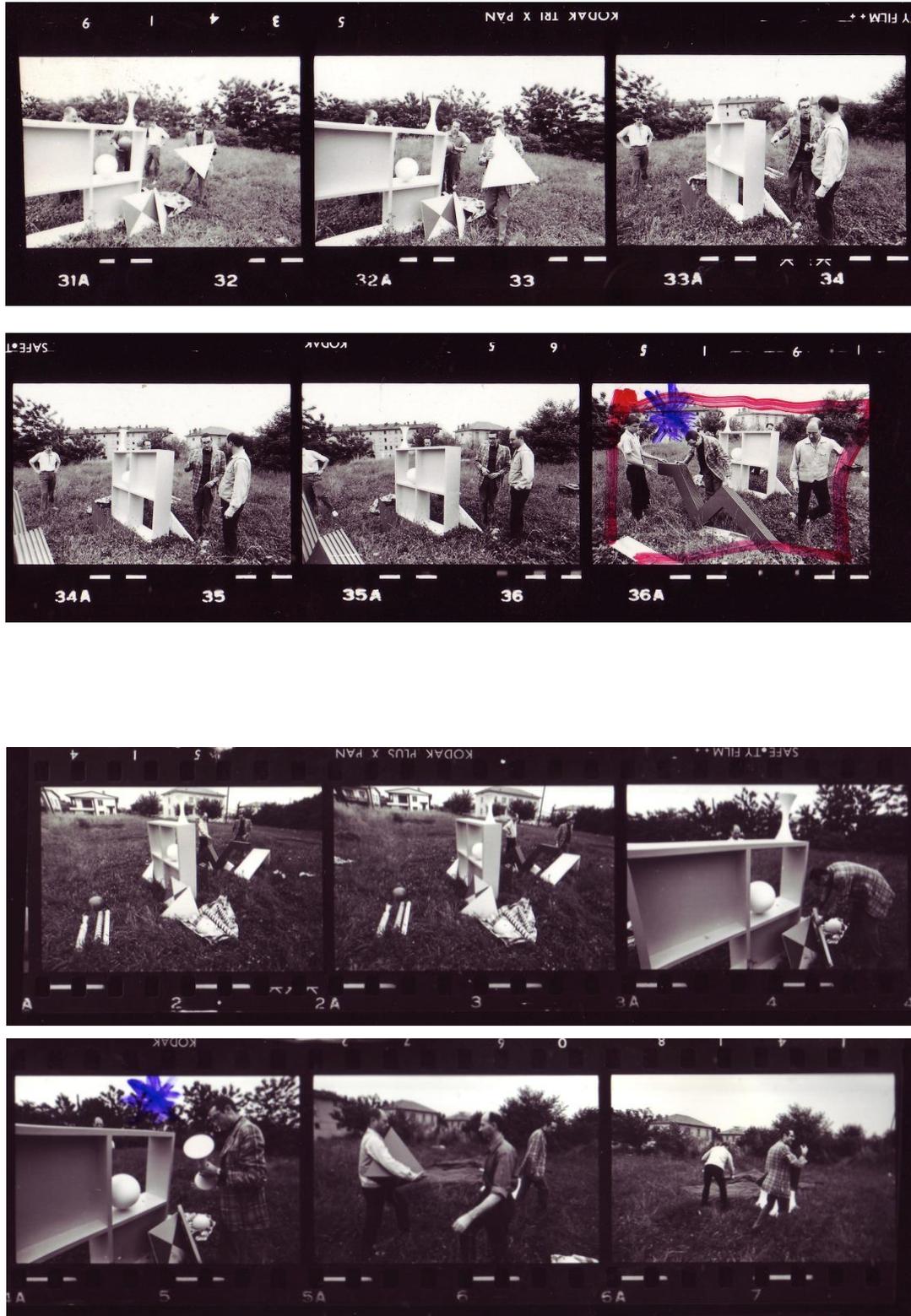


Fig. 7: Immagini tratte dai fogli di provini n. 1575 e n. 1576. Sequenze sul lavoro di disposizione delle opere. 1575a: l'ultima da sinistra è pubblicata in «Flash Art», 1969

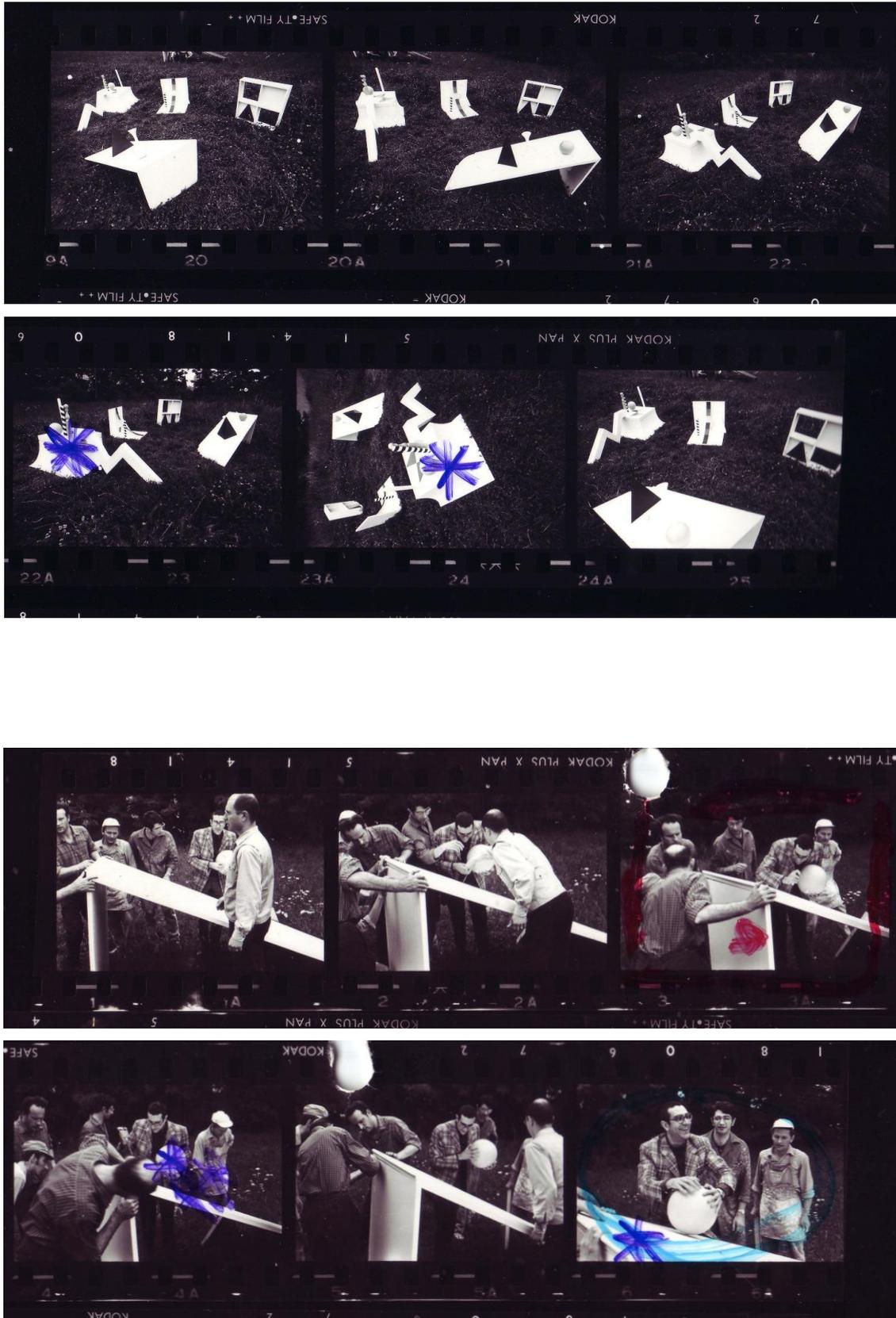


Fig. 8: Immagini tratte dai fogli di provini n. 1576 e n. 1577. 1576b: sequenza di opere disposte sul prato. 1577a: Lucio Del Pezzo alle prese con la preparazione di un'opera



Fig. 9: Lucio Del Pezzo alle prese con la preparazione dell'opera *Sagittarius*, in DEL PEZZO 1976, fig. 8.  
L'immagine è tratta da una diapositiva di Enrico Cattaneo



Fig. 10: Immagini tratte dai fogli di provini n. 1366 e n. 1367: Alighiero Boetti, allestimento della mostra *Shaman Showman*, aprile 1968. De Nieubourg, Milano, aprile 1968



Fig. 11: Immagini tratte dai fogli di provini n. 1366 e n. 1367: Alighiero Boetti, allestimento della mostra *Shaman Showman*, aprile 1968. De Nieubourg, Milano, aprile 1968



Fig. 12: Alighiero Boetti, galleria De Nieubourg, Milano 1968, gelatina ai sali d'argento 2010  
[riproduzione digitale da stampa originale]



Fig. 13: Immagini tratte dal foglio di provini n. 1369:  
vernice della mostra di Alighiero Boetti, *Shaman Showman*, galleria De Nieubourg, Milano, 23 aprile  
1968. Si riconoscono Piero Gilardi, Mario Ceroli, Henry Martin, Clinio Trini Castelli, Renato Cardazzo,  
Gillo Dorfles, la signora Toselli

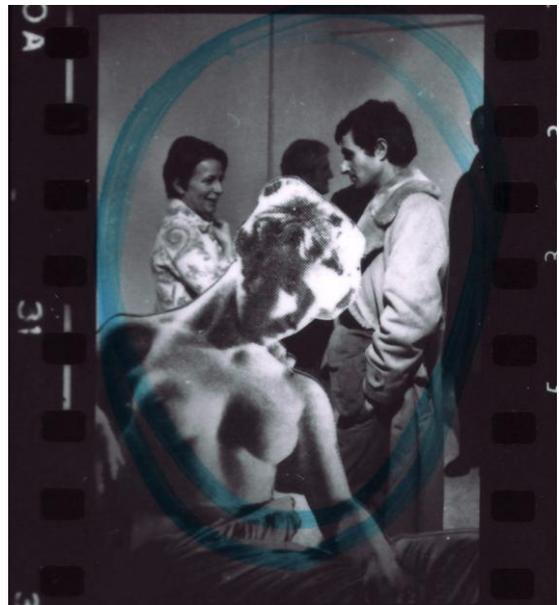
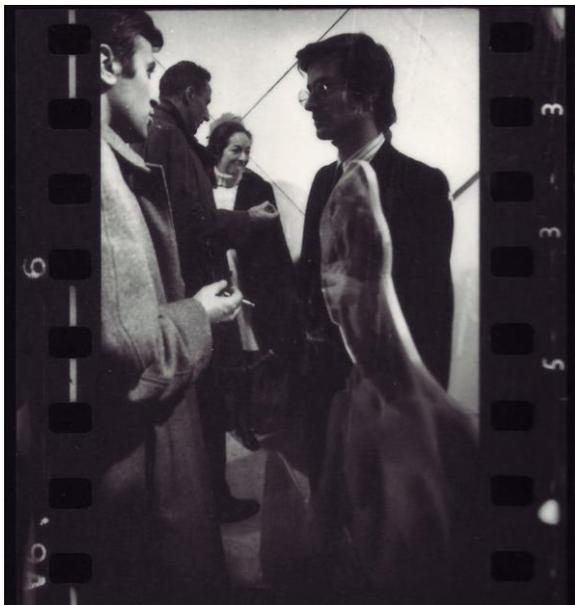
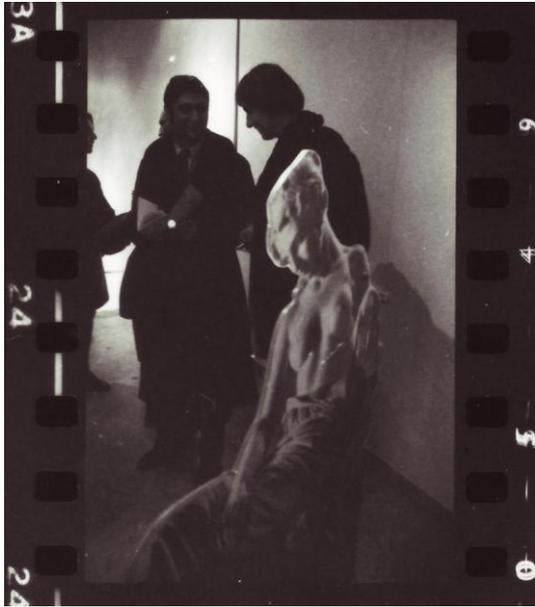


Fig. 14: Immagini tratte dal foglio di provini n. 1493 :  
vernice della mostra di Giulio Paolini, 21/2/1969, galleria De Nieubourg, Milano, 21 febbraio 1969. Si  
riconoscono Tommaso Trini, Antonio Dias, Gianni Colombo, Luciano Fabro e, tra loro, l'opera *Saffo*

## BIBLIOGRAFIA

AFT 2003

«AFT. Semestrale dell'Archivio Fotografico Toscano», n. 37/38, anno XIX, giugno/dicembre 2003.

AMORE MIO 1970

AMORE MIO, Catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1970.

ALIGHIERO BOETTI 2009

*Alighiero Boetti: catalogo generale*, a cura di J.-C. Ammann, Milano 2009.

BAL 2009

M. BAL, *Leggere l'arte?*, in *TEORIE DELL'IMMAGINE* 2009, pp. 209-240.

CALDER 1971

A. CALDER, *Calder*, New York, 1971.

CAMPO URBANO 1969

*Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, a cura di L. Caramel, U. Mulas, B. Munari, Como 1969.

CATTANEO 1995

*Enrico Cattaneo "ho fotografato"*, brochure della mostra, testo di E. Tadini, Milano 1995.

CATTANEO 2002

*Enrico Cattaneo. Vernissages*, brochure della mostra, testo di M. Pasqua, Milano 2002.

CATTANEO 2007

*Enrico Cattaneo. Ritratti di gruppo*, brochure della mostra, testo di C. Cerritelli, Milano 2007.

OFF CAMERA 2007

*Off Camera*, Catalogo della mostra, a cura di R. Mutti, Milano 2007.

CATTANEO 2009a

*Enrico Cattaneo. In regress*, brochure della mostra, testo di L. Giudici, Milano 2009.

CATTANEO 2009b

*Enrico Cattaneo. Quaderni di documentazione*, brochure della mostra, testo di E.D. Turconi, Milano 2009.

CATTANEO 2010a

*Enrico Cattaneo. Milano, le cose nude*, Catalogo della mostra, a cura di P. Del Giudice, Milano, 2010.

CATTANEO 2010b

*Enrico Cattaneo. Lavori in corso*, Catalogo della mostra, testo di R. Mutti, Milano 2010.

CATTANEO 2010c

*Enrico Cattaneo. Guerrieri*, Catalogo della mostra, testi di A. Comino, P. Serra, G. Galimberti, Busto Arsizio 2010.

CATTANEO-SODDU 2006

E. CATTANEO, S. SODDU, *Ritratti d'artista*, Milano 2006.

CATTANEO-SODDU 2010

E. CATTANEO, S. SODDU, *Ritratti d'artista 2*, Milano 2010.

COLOMBO 2006

C. COLOMBO, *A piena pagina. Libri e riviste fotografiche in Italia dal 1945 al 2002*, in *FOTOLOGIE* 2006, pp. 69-85.

COLOMBO 2008

C. COLOMBO, *Sogni di carta. I settimanali di attualità, 1945-1960*, in *ITALIA* 2008, pp. 180-185.

CONSAGRA-MULAS 1973

P. CONSAGRA, U. MULAS, *Fotografare l'arte*, Milano 1973.

DEL PEZZO 1971

*Lucio Del Pezzo*, Catalogo della mostra, testo di Tommaso Trini, Roma 1971.

DEL PEZZO 1976

*Lucio Del Pezzo. Maestri contemporanei*, testo di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Milano 1976.

DE LUNA 2001

G. DE LUNA, *La passione e la ragione. Fonti e metodi dello storico contemporaneo*, Firenze 2001.

DONDERO-BASSO FOSSALI 2006

M.G. DONDERO, P. BASSO FOSSALI, *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Rimini 2006.

DUBOIS 1983

P. DUBOIS, *L'Acte photographique et autres essais*, Bruxelles 1983.

FERRONI 1997

Gianfranco Ferroni, *Catalogo della mostra*, Milano 1997.

FLASH ART 1969

«Flash Art», 13, 1969.

FOSSATI 1973

P. FOSSATI, *Ugo Mulas. La fotografia*, Torino 1973.

FOTOGRAFIE ED EVENTI 1988

*Fotografi ed eventi artistici in Italia dal '60 all'80: Abate, Capone, Colombo, Jodice, Lucas, Mulas, Mussat Sartor, Pellion di Persano*, Catalogo della mostra, a cura di W. Guadagnini, Modena 1988.

FOTOLOGIE 2006

*Fotologie: scritti in onore di Italo Zannier*, a cura di N. Stringa, Padova 2006.

GIUNTA 2002-2003

F. GIUNTA, *L'avventura di Vincenzo Carrese e di Publifoto. Le carte del fondo Ferdinando Carrarese (1952-1980)*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Genova, A.A. 2002-2003.

GRAZIOLI 2011

E. GRAZIOLI, *Ugo Mulas*, Milano 2011.

IMMAGINE DELLA REGIONE 1980

*L'immagine della regione. Fotografie degli archivi Alinari in Emilia e in Romagna*, P. Cervellati et alii, Firenze 1980.

ITALIA 2008

*Italia: Ritratto di un Paese in sessant'anni di fotografia*, a cura di G. Calvenzi, Milano 2008.

MORELLO 2010

P. MORELLO, *La fotografia in Italia. 1945-1975*, Milano 2010.

PASQUALINI 2006

A. PASQUALINI, *Campo fotografico*, «Nuova Meta. Parole & immagini», XX, 1, Milano 2006, pp. 26-27.

POLA 2008

F. Pola *The Art Context in Milan and Turin: a Bipolar and Ramified Identity*, in *TIME & PLACE* 2008, pp. 57-67.

POLI 2003

F. POLI, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Roma-Bari 2003.

PUBLIFOTO 1983

*Publifoto 1946-1966, immagini di vita italiana dall'archivio di una grande agenzia*, Milano 1983.

RECANATI 1997

M.G. RECANATI, *Gianfranco Ferroni*, Bergamo 1997.

RUSSO 2011

A. RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal neorealismo al Postmodernismo*, Torino 2011.

SERGIO 2007

G. SERGIO, *Ugo Mulas 1953-1973: verifiche dell'arte*, in UGO MULAS 2007, pp. 43-55.

SERGIO 2010

G. SERGIO, *Ugo Mulas. Vitalità del negativo*, Milano 2010.

SERGIO 2011

G. SERGIO, *Forma rivista. Critica e rappresentazione della neo-avanguardia in Italia (Flash Art, Pallone, Cartabianca, Senza margine, Data)*, «Palinsesti», 1, 2011.

Consultabile in: [www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/view/21/26](http://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/view/21/26)

SMITH 1964

*Voltron: David Smith*, New York 1964.

TEORIE DELL'IMMAGINE 2009

*Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Milano 2009.

TIME & PLACE 2008

*Time & Place: Milano-Torino 1958-68*, Catalogo della mostra, a cura di L.M. Barbero, C. Widenheim, Stoccolma 2008.

TORRIONE D'ORO 1963

*Primo concorso nazionale di fotografia artistica il Torrione d'oro*, Catalogo della mostra, Gradisca d'Isonzo 1963.

UGO MULAS 2007

*Ugo Mulas. La scena dell'arte*, Catalogo della mostra, a cura di P.G. Castagnoli, C. Italiano, A. Mattiolo, Milano 2007.

VALTORTA 2008

R. VALTORTA, *Social Commentary: Awaiting Art*, in TIME & PLACE 2008, pp. 47-55.

VITALITÀ DEL NEGATIVO 1970

*Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, Catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1970.

## ABSTRACT

L'articolo propone una riflessione sugli archivi fotografici come strumento di documentazione storico-artistica per gli anni Sessanta del Novecento. A partire dall'analisi dell'evoluzione professionale del fotografo Enrico Cattaneo, fotografo negli anni Cinquanta e professionista specializzato in arte contemporanea dal decennio successivo, ci si interroga sul significato della documentazione fotografica dell'arte del periodo.

Sono state prese ad esempio alcune sequenze estratte dall'archivio Cattaneo, il quale conta diverse centinaia di migliaia di scatti. Questi campioni sono stati sondati al fine di ricostruirne le circostanze produttive e comprendere le successive forme di veicolazione. Senza perdere di vista l'oggetto fotografia e il suo valore descrittivo, l'analisi è stata condotta secondo un'ottica aperta a diverse discipline. Se da un lato le immagini sono da intendersi come l'elemento costitutivo della realtà storica a partire dal loro contesto di produzione, al cui centro sta il fotografo, dall'altro esse sono il riflesso di una ri-semantizzazione dovuta ai diversi canali di distribuzione in cui sono confluite negli anni successivi.

This article deals with the use of photographic archives as a source for the art history of the Sixties. Starting from the analysis of the professional development of Enrico Cattaneo, photo amateur in the Fifties who established himself as professional photographer specialized in contemporary art in the following decade, the author investigates the meaning of documenting art through photography during that period.

Some sequences from Cattaneo's archive, which preserves several hundred thousand frames, were taken as example. The samples were investigated to retrace the circumstances that led to their production and to understand how they were later disseminated. Without losing sight of the photography as an object and of its descriptive value, a multidisciplinary approach is adopted for the analysis. If, on one side, images are to be seen as the constitutive element of the historical reality, starting from their production context evolving around the photographer, they are, on the other, the reflection of a newly acquired meaning, ensuing from the several distribution channels in which they converged in the following years.