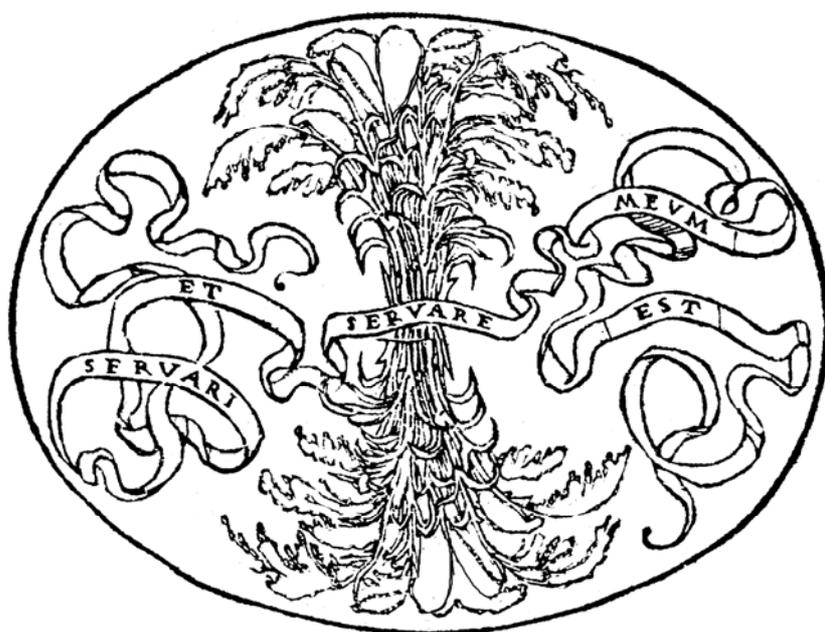


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

11/2013



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

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

Barbara Cinelli, Tiziana Serena

Cura redazionale

Elena Miraglio, Martina Nastasi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

Arte e fotografia nell'epoca del rotocalco.

Temi e metodi di una nuova tipologia di fonti per la storia visiva della contemporaneità

- B. Cinelli, T. Serena, *Editoriale* p.1
- A. Tori, «*Generazione X*»: *storia e trasformazioni attraverso i rotocalchi di un fototesto a più mani* p.3
- C. Fabi, *Divulgazione della scultura nel secondo dopoguerra: opere e artisti dentro e fuori le pagine dei rotocalchi* p.25
- M. Camilli, *Lo scoop sul bandito Giuliano di Ivo Meldolesi: negativi, immagini fotomeccaniche e didascalie nei rotocalchi* p.47
- L. D'Angelo, *Ri-costruire l'Italia attraverso l'immagine degli artisti: il caso di Giacomo Manzù* p.67
- L. Valente, *Biografia politica dell'oggetto fotografico. La rivista illustrata della CGIL «Lavoro» e il suo archivio* p.85
- C. Brandani, *La trasformazione dei modelli autoriali nelle riviste di fotografia negli anni Cinquanta* p.103
- L. Iamurri, *Il pennello nell'occhio. La pop art sui rotocalchi, prima e dopo la Biennale del 1964* p.125
- V. Russo, *Arte grafica e moltiplicata attraverso le pagine de «L'Espresso» 1970-1979* p.145
- E. Salza, *La vertigine della citazione nelle «riproduzioni moltiplicate». Umberto Eco su «L'Espresso» negli anni Settanta* p.165
- M. Binazzi, *La Lamentatrice di Franco Pinna, dallo scatto alle trasformazioni in immagini fotomeccaniche: biografia sociale di un oggetto fotografico, 1952-2013* p.183
- E. Bellini, «*Vivere con l'arte*»: *le case d'artista come modello per il collezionismo dagli interni fotografati di «Casa Vogue», 1968-1980* p.203

ARTE & LINGUA

- B. Fanini, *Dall'invenzione al cartone. Appunti sul lessico artistico di Leonardo* p.227

LA TRASFORMAZIONE DEI MODELLI AUTORIALI NELLE RIVISTE DI FOTOGRAFIA NEGLI ANNI CINQUANTA

Ricerche recenti hanno chiarito l'importanza della rivista fotografica come fonte primaria, da cui poter desumere dati utili alla confutazione o al sostegno della letteratura storiografica sulla fotografia italiana nella seconda metà degli anni Cinquanta, quando la mancanza di una consistente produzione editoriale di settore viene sanata proprio dalla pubblicazione, sulle riviste specializzate, di un elevato numero di fotografi e di opere fotografiche. L'analisi dei dati ha consentito di individuare alcune questioni critiche fondamentali: la presenza di rapporti antitetici, ad esempio tra il 'formalismo' e il 'realismo' e tra la figura del fotografo 'artista' e quella del 'professionista'; la presenza, tra gli autori, di due generazioni ben definite ma in stretta relazione tra di loro; un'importante attività redazionale di promozione dell'operato della nuova generazione, guidato e illuminato dagli insegnamenti di quella precedente; ed infine le modalità della circolazione attraverso la pagina stampata di modelli autoriali fotografici, nutrimento principale per l'occhio del fotografo, e la loro trasformazione conseguente ai passaggi sulle riviste¹.

Una riflessione sui modelli veicolati dalle pagine delle riviste e sulle modalità di circolazione, appare legittimata da alcune parole raccolte negli scritti di Paolo Monti, che confermano il ruolo avuto dalle immagini nella formazione della cultura fotografica. Egli, infatti, sottolinea come la fotografia sia fundamentalmente «una delle arti della visione», definizione che quindi mette in evidenza «la prima qualità che si pretende da un fotografo: di essere essenzialmente un visivo, cioè un uomo che vede dove tutti si limitano soltanto a guardare, a costringere a vedere»². E proprio la rivista fotografica sembra costituire, nel periodo storico individuato, un tramite tanto qualificante quanto fino ad oggi trascurato, per la diffusione e la circolazione su scala nazionale di un vasto numero di opere fotografiche, che contribuiscono al nutrimento di questa natura visiva, caratteristica nell'approccio del fotografo.

Nel triennio 1953-1955 il fattore di riproduzione multipla delle singole opere fotografiche all'interno della proposta delle riviste risulta molto basso: solo il 5% sono state pubblicate più di una volta³. Le scelte editoriali non si concentravano dunque sulle pubblicazioni di opere fotografiche di 'successo', e le cause possono essere individuate in ambiti differenti.

Una prima motivazione riguarda l'alto numero di fotografie che pervengono alle riviste, scattate da un altrettanto alto numero di fotografi: in assenza di cataloghi di mostre e in relazione ad un'editoria monografica molto ristretta, solo le riviste offrono occasioni di pubblicità e svolgono un ruolo centrale e pressoché esclusivo nella diffusione della produzione fotografica italiana.

¹ Il lavoro presentato in questo articolo nasce da una ricerca di tipo catalografico che ha avuto come soggetto le riproduzioni di fotografie in immagini fotomeccaniche pubblicate sulle riviste specializzate italiane della prima metà degli anni Cinquanta. Le riviste oggetto della ricerca esposta nell'articolo sono i sette principali periodici di fotografia italiani, pubblicati dal secondo dopoguerra fino alla fine degli anni Cinquanta, «Diorama» (1951-1957), «Ferrania» (1947-1967), «Fotografia» (1948-1968), «Fotorivista» (1926-1961), «Il Corriere Fotografico» (1904-1963), «Il Progresso Fotografico» (19894-2002), «Rivista Fotografica Italiana» (1912-1959). I risultati, desunti dalla lettura statistica dei dati incrociata con la produzione storiografia relativa alla fotografia italiana del periodo, sono la base di una tesi magistrale in Storia della Fotografia BRANDANI 2011-2012 e sono stati presentati nel volume *ARTE MOLTIPLICATA* 2013, assieme ad altre ricerche svolte all'interno dell'omonimo progetto Prin, nei saggi BRANDANI 2013 e SERENA 2013.

² MONTI 2008, p. 44.

³ La catalogazione ha prodotto i seguenti dati: 474 fotografi, 1478 opere fotografiche, 1562 immagini fotomeccaniche, per un totale di sole 72 opere pubblicate più di una volta tra il 1953 e il 1955. Segnaliamo inoltre che questo 5% di opere fotografiche corrisponde, al massimo, a 4 immagini fotomeccaniche.

La seconda motivazione ci pare collegata al persistere di una cultura che concepiva ancora la natura della fotografia come aderente al suo soggetto, alla realtà che essa rappresenta, dimenticando che il soggetto della fotografia è anche la forma che il fotografo sceglie di inquadrare e di comporre. A tal proposito possiamo riportare come esempio il caso di due fotografie di Paolo Monti, pubblicate nel 1955 dalle riviste «Fotografia» e «Diorama», che riportano entrambe nella didascalia delle riproduzioni il titolo *Angelo a Venezia*⁴, privilegiando nella lettura dell'immagine il soggetto anziché la scelta autoriale del punto di vista, dell'inquadratura e della composizione⁵.

Una lettura che emerge anche dai tagli arbitrari visibili in diverse riproduzioni di una stessa opera fotografica, in cui spesso vengono ignorate determinate attenzioni che andrebbero rivolte all'interesse dell'immagine, come è buona consuetudine nel caso di un dipinto o di una scultura, in cui l'opera riprodotta viene presentata nella sua totalità o segnalata come particolare. Raramente il pensiero critico della cultura *tout court* nell'Italia di quegli anni si è invece soffermato sulla natura formale della fotografia originata dalla scelta autoriale del fotografo, e lo stesso Monti lamentava questa situazione citando nei suoi scritti i rari casi in cui tale attenzione ha portato a buoni risultati⁶.

La verifica del rapporto in cui le riviste, individuate come canale privilegiato di diffusione della cultura fotografica in Italia, si sono poste a fronte della possibile affermazione di immagini divenute icone, ha evidenziato uno scarto rispetto al panorama delineato dalla storiografia corrente. Lo scenario che emerge testimonia che dal secondo dopoguerra fino a oltre la metà degli anni Cinquanta non si sono imposte icone visive, né nazionali né internazionali, che potessero costituirsi come simbolo di un'intera stagione culturale, e una ricostruzione storica che punta su pochi autori 'simbolo' e sulla loro parziale produzione fotografica si deve in qualche misura al ribaltamento, sugli anni Cinquanta, della successiva affermazione fotografica avvenuta negli anni Sessanta e Settanta e consistente in un passaggio netto dall'anonimato dei fotoamatori ai grandi protagonisti della fotografia d'autore e del fotoreportage.

Anche nei casi di autori già affermati, o promossi dalle riviste fotografiche, non si riscontra la moltiplicazione di specifiche opere fotografiche quanto piuttosto la produzione d'immagini contaminate e trasformate dall'ampia comunità di fotoamatori di cui fanno parte. La fotografia dei 'maestri' già affermati nel secondo dopoguerra come Giuseppe Cavalli, Federico Vender, Paolo Monti e Pietro Donzelli, o che lo saranno nel giro di pochi anni come Fulvio Roiter, Mario De Biasi e Alfredo Camisa, non si impone su quella degli altri autori, ma fa parte di un contesto culturale ricco di protagonisti che collaborano tutti assieme alla costituzione di una nuova fotografia italiana. Quando parliamo d'icone visive che la storia ha stabilito come simboliche della fotografia italiana, dal 1945 al 1959, la storiografia tende a riferirsi alle immagini cavalliane dai toni alti e puramente estetici, alle immagini del realismo documentario di Monti o di Roiter e alla fotografia di reportage di De Biasi o ai giochi di astrattismo grafico della realtà di Camisa⁷; ma la fotografia degli anni Cinquanta era molteplice, i generi fotografici contaminati e in continua trasformazione grazie a un'ampia eterogeneità degli autori coinvolti in questo processo, provenienti da diversi settori lavorativi e culturali.

Dal secondo dopoguerra fino a oltre la metà degli anni Cinquanta, si diffondono in maniera capillare 'modelli autoriali' anomali, in evoluzione, prodotti dalla diffusa comunità fotografica, che si esprime nei circoli, espone nelle mostre e si diffonde attraverso le riviste.

⁴ La prima conosciuta nei testi di fotografia come *La gondola della morte* (1951); l'altra rappresentante lo stesso soggetto ma non diffusa nella letteratura specialistica, molto probabilmente ottenuta con uno scatto di un attimo successivo alla prima immagine.

⁵ Si rimanda al volume *ARTE MOLTIPLICATA* 2013, in particolare al saggio SERENA 2013, pp. 130-132.

⁶ Cfr. MONTI 2008.

⁷ Cfr. MORELLO 2010.

Anche autori che non hanno ottenuto successivamente un posto privilegiato nella storia della fotografia hanno contribuito alla loro definizione attraverso specifiche costruzioni formali e scelte tematiche. Questi modelli, infatti, non si stabilizzano come tali attraverso la moltiplicazione in plurime immagini fotomeccaniche di singole opere fotografiche, ma attraverso corti circuiti che innescano tra una fotografia e l'altra una sorta di florilegio visivo, una citazione di forme e soggetti che subiscono in questi passaggi trasformazioni e rivisitazioni. Si può affermare che le riviste di fotografia abbiano contribuito alla costituzione non tanto di singole opere immutabili che la storia della fotografia ha trasformato in icone, ma alla fortuna di soggetti, forme e autori, attraverso la ricezione e rimodulazione delle immagini. La fortuna di cui hanno goduto alcuni modelli fotografici sta in questa trasformazione, avvenuta nel momento in cui essa è stata recepita.

Modelli autoriali: il meccanismo 'maestro-allievo'.

Non sono quindi le fotografie, intese come immagini dal valore assoluto, a godere della più ampia attenzione delle riviste, ma tutto ciò che concerne il 'fare fotografia', e di conseguenza si concentra spesso l'attenzione sulla figura del 'maestro', colui che è in grado di insegnare alle nuove generazioni cosa significhi un tale impegno.

Nella prima metà degli anni Cinquanta è Paolo Monti che ha rappresentato questa *auctoritas*. Due riproduzioni di una sua opera, *Lenzuolo* (1952), esposta alla I mostra di Castelfranco Veneto⁸, escono contemporaneamente sulla copertina del numero del settembre 1954 di «Ferrania», e come tavola fuori testo della stessa uscita mensile de «Il Progresso Fotografico». L'opera fa parte della serie *Mariel*, datata 1946-1952, costituita da una serie di ritratti della nipote, la cui diffusione immediata, nelle due più importanti riviste di settore, conferma un ruolo di riferimento del fotografo e della sua opera⁹. Dal 1953 al 1955 Monti scrive quattro articoli su quattro mostre fotografiche importanti nello scenario nazionale, cui parteciparono centinaia di fotografi; tre si svolsero nel 1953: la I Mostra Nazionale di fotografia a Finale Emilia a maggio; una mostra a Treviso nel luglio; la mostra di Fotografia nazionale a Firenze nell'agosto; una si tenne nel 1954 a Castelfranco Veneto¹⁰. Contemporaneamente «Ferrania», nel novembre del 1953, dedica al fotografo un articolo monografico di Berto Morucchio e due anni dopo, nel luglio del 1955, «Fotografia» chiede al fotografo Giorgio Giacobbi di recensire una mostra personale di Monti al Circolo Fotografico Padovano¹¹; nel giro di due anni, attraverso questa proficua relazione tra riviste, mostre e circoli fotografici, Paolo Monti assume il ruolo di guida per i giovani autori italiani, che trovano un riferimento nelle sue parole e nel suo approccio alla fotografia.

In questo modello maestro-allievo propagandato dalle riviste fotografiche, si inseriscono, nel contesto veneziano, personaggi provenienti da ambiti diversificati: il critico Morucchio, il pittore Virgilio Guidi e il fotografo Ferruccio Leiss, che collaborarono nel 1953 alla costituzione della sezione fotografica del Centro Studi d'Arte Contemporanea di Venezia¹². La relazione fra questi tre personaggi è documentata da alcuni articoli usciti sempre nel triennio 1953-1955 e da alcune opere fotografiche, pubblicate come illustrazione ai loro

⁸ Cfr. MORUCCHIO 1955b e MONTI 1954.

⁹ Della serie *Mariel* vengono pubblicate quattro fotografie tra il 1953 e il 1955 sulle riviste di settore, di cui una in due riproduzioni: *Meme* («Il Progresso Fotografico», 1, 1953); *Uragano* («Fotografia», 6, 1953); *Lenzuolo* («Ferrania», 9, 1954 e «Il Progresso Fotografico», 9, 1954); *Adolescente* («Il Corriere Fotografico», 10, 1953).

¹⁰ MONTI 1953a; MONTI 1953b; MONTI 1953c; MONTI 1954.

¹¹ GIACOBBI 1955; MORUCCHIO 1953.

¹² La sezione fotografica del Centro Studi d'Arte Contemporanea fu costituita nel 1953, voluta dal gallerista Carlo Cardazzo, titolare della Galleria del Cavallino, dal pittore Virgilio Guidi e dal critico Berto Morucchio. MANFROI 2007. Vedi anche VENEZIA 1999.

articoli o come tavole fuori testo. Due fotografie di Leiss, *Case di Murano* e *Verso Mazzorbo*, vengono pubblicate entrambe due volte nel 1955, a distanza di sei mesi, in altrettanti articoli monografici scritti da Guidi e da Morucchio e dedicati al fotografo¹³. La prima uscita è sul numero del marzo di «Diorama» del 1955, a illustrazione di un articolo scritto da Guidi¹⁴, che commenta con tono poetico e intimistico queste immagini così vicine alla sua opera per il grande senso di luminosità spaziale con cui egli stesso descrive, attraverso la luce e il colore, le ampie vedute veneziane:

Voi vedete nella “Case di Murano” l’assolato e spaziale muro di calce sul quale si disegna ingenuamente e solitaria una finestra.

[...] e ancora l’immagine della laguna verso Mazzorbo, che si distende al centro: vista per metà liberamente e per metà attraverso l’intelaiatura di vetri di un pontile dove contro la distesa di cielo e di acqua, in piena luce meridiana, si disegnano regolari quadranti scuri, accoppiando geometria e natura insieme.

È un modo, quello di questo Maestro sereno ed energico, in apparenza immobile, ma pieno di movimenti segreti [...]¹⁵.

Le due immagini vengono pubblicate una seconda volta, nel novembre dello stesso anno, su «Ferrania», a corredo di un articolo di Morucchio¹⁶, critico veneziano di arti figurative interessato a un tipo di produzione pittorica vicina a Guidi, che scrisse largamente di fotografia ma solo attraverso le riviste specializzate. Morucchio traccia una biografia artistica del fotografo aggiornata al 1953, anno dell’ultima monografia di Leiss, dedicata a Venezia ed edita da Daria Guarnati¹⁷. I due articoli ricostruiscono il percorso artistico di Ferruccio Leiss, attraverso le opere e le riflessioni sul linguaggio della fotografia, un percorso per il quale lo si riconosce, alla data di pubblicazione degli articoli, come un «Maestro»¹⁸ in questa arte.

Questi dati rappresentano, oltre a un sintomo dell’autorevolezza del modello fotografico di Leiss, una specifica situazione veneziana, carica di spinte culturali artistiche tese a un rinnovamento visivo e produttivo in cui la fotografia si inserisce in maniera sinergica¹⁹. Morucchio e Guidi, figure ‘marginali’ all’ambiente prettamente fotografico, tecnico e associazionistico, promuovono però la cultura fotografica italiana attraverso gli specifici canali di comunicazione della fotografia aprendola, contemporaneamente, al mondo dell’arte contemporanea figurativa grazie alla posizione che occupano in questo ambiente. La cultura fotografica italiana del periodo non nutre dunque l’occhio dei fotografi con immagini ‘icone’, bensì attraverso ‘canoni estetici’ divulgati attraverso articoli monografici o critiche testuali sulle opere fotografiche di alcuni autori, affermati come Leiss ma anche, all’epoca, emergenti come Roiter e De Biasi.

Anche le mostre e i concorsi fotografici «sponsorizzati dalle industrie di prodotti fotografici e spesso patrocinati da enti pubblici» non erano pensati solo per essere «semplici rassegne divulgative, ma canali di diffusione dei canoni estetici della fotografia più attuale»²⁰. E poiché la circolazione delle opere esposte non sempre trova riscontro dal punto di vista editoriale, poiché i cataloghi sono raramente stampati o si presentano come piccole brochures

¹³ GUIDI 1955; MORUCCHIO 1953.

¹⁴ Con cui il fotografo veneziano aveva collaborato nel 1953 alla costituzione della sezione fotografica del Centro Studi d’Arte Contemporanea di Venezia. Cfr. LEISS 1979.

¹⁵ GUIDI 1955, p. 5. Altre due opere di Leiss illustrano l’articolo, *Fotogenesi* (1946-1955) e *Gambe* (1943), fotografie.

¹⁶ MORUCCHIO 1955c.

¹⁷ LEISS 1953.

¹⁸ GUIDI 1955, pp. 4-5.

¹⁹ Cfr. VENEZIA 1999.

²⁰ RUSSO 2011, p. 95.

con pochissime immagini²¹, è nuovamente la rivista fotografica a colmare questa mancata diffusione editoriale, facendo le veci del catalogo e inserendo le opere fotografiche in una rete di circolazione più vasta²². Addirittura il 50% delle opere fotografiche pubblicate più di una volta dal 1953 al 1955 ha partecipato, come segnalato dalle didascalie delle immagini, alle mostre o ai concorsi fotografici, sia in Italia che all'estero, nello stesso anno della pubblicazione o negli anni immediatamente precedenti. Tale percentuale è nettamente superiore a quella del 23% che si riscontra sul totale delle immagini catalogate: questo fattore sembra essere decisivo nella comprensione delle modalità di circolazione dell'immagine fotografica in Italia, oltre a fornire la possibilità di valutarne l'eventuale affermazione come modello, segnalando un importante rapporto tra attività espositiva e riviste fotografiche²³.

Sulle pagine dei periodici di settore le fotografie che avevano partecipato a mostre o concorsi fotografici venivano presentate all'interno di recensioni che assumevano un rilievo significativo per la fortuna critica di autori e soggetti fotografici. Alla Mostra di Sesto San Giovanni, inaugurata il 13 marzo 1955 in occasione della nomina a città di del centro toscano, Morucchio dedica un articolo su «Ferrania», illustrato con solo sei opere sulle centotrenta presenti: Nino Migliori, *Una sera d'estate*; Giulio Parmiani, *In un vecchio giardino*; Mario De Biasi, *Gli italiani si voltano*; Mario Ottone, *Il guardafili*; Riccardo Perego, *L'impronta*; Giovanni Osculati, *I verniciatori*²⁴. Il critico evidenzia l'importanza del modello visivo dei 'maestri' italiani, espresso nel tono e nella composizione spaziale, colto dai giovani autori presentati alla mostra:

[...] ciò è la prova dell'intelligente lavoro della Giuria [che] ha evidentemente voluto dimostrare come l'evoluzione e il talento coesistano sia nelle immagini cosiddette soggettive che oggettive.
[...] la buona lezione dei maestri italiani (da Ornano a Vender, da Veronesi a Leiss a Cavalli) agisce più dall'interno e dissemina quel tono generale attento all'esame della tecnica e a una contemplazione sensibile al tono e alla composizione spaziale²⁵.

La descrizione di *Una sera d'estate* di Migliori rivela in Morucchio l'occhio esercitato sulle convenzioni visive della pittura contemporanea, e la sua autorevolezza nell'ambiente della critica d'arte a Venezia favorisce un avvicinamento della cultura fotografica del periodo a quella figurativa, aprendola a orizzonti più ampi di quelli del singolo circolo fotografico:

Un'ottima immagine (anche se nata sulle tracce di una coltura ben nota, ma ugualmente ben assimilata) è quella di Migliori Antonio: "Una sera d'estate".
Sia quell'indovinata messa a fuoco dell'ambiente illuminato, sia l'impaginazione della vasta zona oscura, sono in funzione di un sentimento assai consapevole della realtà nel suo aspetto dimesso e antiretorico, della semplice vicenda quotidiana²⁶.

La fotografia di Migliori, come quelle di Osculati, di Ottone, di Parmiani è pubblicata più di una volta tra «Ferrania» e «Il Progresso Fotografico», tra il quarto e l'ottavo numero del

²¹ Vedi, ad esempio, i cataloghi: *MOSTRA DELLA FOTOGRAFIA ITALIANA 1952* e *MOSTRA DELLA FOTOGRAFIA ITALIANA 1953*. Cfr. anche MONTI 1955, pp. 2-5.

²² «Questi fotografi caratterizzarono anche le riviste di fotografia di quegli anni, considerate un luogo in cui depositare il meglio della produzione, ciò che a volte l'editoria non accettava [...]», in ZANNIER 1993, pp. 50-51.

²³ Confronta con RUSSO 2011, pp. 95-99. Il ruolo 'mediano' di Monti in questo caso è fondamentale, vedi MONTI 2008.

²⁴ «La Giuria ha premiato i seguenti autori: Migliori Antonio [Nino], Osculati Giovanni, (1° premio ex aequo); De Biasi Mario (2° premio); Perego Riccardo (3° premio); Pisanchi Cesare (4° premio); Ottone Mario (5° premio). Anzitutto un'impressione generale: il livello medio della mostra è esteticamente evoluto [...]», MORUCCHIO 1955a, p. 2.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ivi*, p. 4.

1955 nella rubrica *Le illustrazioni di questo fascicolo*²⁷, con una didascalia che ne segnala la partecipazione alla mostra; la combinazione delle critiche positive di Morucchio e della pubblicazione delle immagini ripetuta a breve distanza su entrambe le riviste più importanti del periodo, trasforma quelle opere di giovani fotografi in indicazioni positive per gli altri autori: un modello a sua volta attento alla lezione dei maestri.

Le opere vincitrici di concorsi o premi fotografici trovano facilmente pubblicazione sulle riviste specializzate e di conseguenza sui fotoannuari, forma editoriale che raccoglieva il meglio dell'edito nell'anno passato dalla stampa periodica; anche autori poco noti alla storiografia, e che sarebbero probabilmente rimasti sconosciuti anche ai contemporanei, godono grazie a questa situazione, di un parziale successo.

'Cortocircuiti': la circolazione e trasformazioni di modelli autoriali e tematici.

La questione successiva riguarda il ruolo dei modelli autoriali e tematici affermatasi attraverso le riviste fotografiche: come questi modelli hanno influenzato la coeva fotografia italiana e come si sono trasformati attraverso il citazionismo a cui sono stati soggetti. È fondamentale concepire queste evoluzioni come un movimento circolare, poiché il substrato produttivo al quale la rivista fotografica dà luce, composto dalle numerose esposizioni e dall'intensa attività di visualizzazione delle opere fotografiche che avveniva nei circoli, non fornisce una storia lineare, in cui si possa affermare il primato di un'opera su di un'altra, ma si esprime piuttosto in un movimento circolare.

Utilizzeremo un concetto espresso dal termine 'cortocircuito', con cui intendiamo parlare d'immagini che, in una contingenza di spazio e tempo, sembrano direttamente riferite ad altre opere, o per motivi legati al gusto del momento o per diretti rimandi formali.

Un curioso cortocircuito tra soggetto e forma è quello innescato da tre fotografie di 'strada' pubblicate tra il 1953 e il 1955: *Arte marinara* di Gaetano Lazzaro (Fig. 1), *Lumache in città* di Paolo Bocci (Fig. 2) e infine *Trina fusa* di Pio Baldo Camici (Fig. 3). Dalle fotografie dei tre autori, poco noti alla storiografia²⁸, emerge un background visivo nutrito di modelli formali diffusi dai periodici di settore, caratterizzati da uno sguardo concentrato su forme geometriche e inquadramenti spaziali, rispondente a tendenze moderne che stanno lasciando alle spalle la caratteristica impostazione pittorialista di gran parte della fotografia italiana della prima metà del XX secolo. Nella prima immagine di Lazzaro, del 1953, il campo fotografico è occupato totalmente dal selciato della strada su cui una persona china sta disegnando un pesce stilizzato, e lo scorcio termina nella parte superiore dell'immagine chiudendosi con le gambe degli astanti; le altre due immagini, rispettivamente del 1954 e del 1955, riprendono esattamente questo sviluppo formale, mantenendo anche il contesto della strada. Qui il cortocircuito è innescato in maniera inequivocabile tra forma e soggetto e porta a pensare a una citazione visiva quasi letterale.

Una soluzione formale che entra in circolo in maniera evidente in almeno due opere, molto simili tra loro, è legata alla rappresentazione 'distorta' del soggetto tramite vetri smerigliati. In «Diorama», 1954, troviamo l'opera del mantovano Carlo Taddei con la fotografia *L'immagine* (Fig. 4): modello connesso ad altre espressioni fotografiche simili, d'ispirazione francese, che rappresentano ritratti a mezzo busto di cui è possibile cogliere i profili leggermente distorti e le ombre, le luci e le sfumature della figura, come fossero solo un'impressione²⁹; l'immagine cui Taddei sembra riferirsi è *Pittura di luce* di Giancolombo (Fig.

²⁷ LE ILLUSTRAZIONI 1955.

²⁸ Lazzaro è socio fondatore del Circolo Fotografico Goriziano, mentre Bocci e Camici, entrambi nati a Firenze nei primi anni Trenta, sono soci del gruppo Misa.

²⁹ Ad esempio nella fotografia di Boubat, Doisneau e Brassai. Vedi GUNTHERT-PIOVERT 2008, pp. 400-450.

5), pubblicata nel marzo dello stesso anno su «Il Corriere Fotografico». È possibile vedere in Giancolombo, in quanto fotografo già affermato in quegli anni³⁰, il tramite di un modello formale francese, poetico e umanista, che innesca un cortocircuito con l'opera del fotodilettante mantovano Taddei.

Il caso del colore.

In questo contesto editoriale caratterizzato da intensi rapporti di scambio tra redazioni, autori e modelli formali, il percorso seguito dalla fotografia a colori assume caratteristiche proprie, che si qualificano per modelli visivi legati ad un gusto della forma e del soggetto più attardato e manualistico.

Le motivazioni risiedono in prima istanza in considerazioni tecniche: sia nella produzione fotografica sia nella riproduzione tipografica, il colore è una tecnica in via di sviluppo, anche se la stampa fotografica a colori inizia ad essere praticata dalle riviste specializzate attorno al 1950.

Il periodico milanese «Ferrania» si impose immediatamente come capo fila della distribuzione e circolazione delle immagini a colori nell'editoria, stampando già dalla sua fondazione nel 1947 le pubblicità a colori con processo litografico³¹, grazie al primato in questo settore dell'omonima ditta, con i suoi prodotti Ferraniacolor. Gli spunti visivi che la fotografia a colori segue sono anche dovuti al settore commerciale, quasi interamente sotto il monopolio Ferrania che promuoveva, attraverso le pubblicità, prodotti fotografici dalla resa cromatica realistica. Questa esigenza era perseguita spesso a scapito del valore formale e di contenuto dell'immagine, in quanto diveniva necessario permettere al fotografo e all'osservatore di concentrarsi sulla lettura del colore, come fenomeno nuovo, cui gli occhi non erano ancora avvezzi. Rispetto alla coeva fotografia in bianco e nero, come scriveva Turrone nel 1959, la fotografia a colori aveva «l'ambizione di non essere espressiva ma descrittiva»³². La distanza di estetica presente tra i due linguaggi fotografici risulta maggiormente evidente nei contesti editoriali il cui apparato iconografico era aggiornato alle tendenze moderne della fotografia internazionale e che potevano, grazie a buone possibilità economiche, stampare un ampio numero di immagini a colori³³. In particolare le riviste «Ferrania» e «Diorama» offrono l'opportunità di indagare questo confronto, dal quale si può intuire, oltre l'arretratezza del linguaggio fotografico a colori, la situazione della cultura fotografica nell'Italia del secondo Dopoguerra, tesa tra un approccio manualistico, dilettantesco ed uno più specifico del mezzo, delle sue potenzialità moderne espressive ed artistiche.

Le riviste, sempre attente alle innovazioni legate all'ambito tecnico inteso come l'elemento costitutivo principale della fotografia, grazie al quale poter esprimersi nella maniera più compiuta, rivolgono particolare interesse a questo settore, ed anche la questione della riproduzione della fotografia a colori nella stampa è di ampio interesse³⁴. Su «Ferrania» gli articoli dedicati al colore sono numerosi, principalmente redatti con intenti manualistici e tra

³⁰ Come professionista Giancolombo nel 1953 era già un fotografo di fama, nel 1947 svolgeva la sua attività di ritrattista per le più alte cariche della Repubblica Italiana, in www.giancolombo.net.

³¹ BEZZOLA 1994, p. 35.

³² TURRONI 1959, p. 20.

³³ Le riviste fotografiche che pubblicavano il maggior numero di fotografie a colori erano quelle con più possibilità economiche, dovute ai finanziamenti di attività commerciali o produttive: in particolare è il caso di «Ferrania», fondata e sostenuta grazie a intenzioni interne all'omonima ditta, e di «Diorama», rivista pubblicata e diretta dalla Foto Ottica Lini di Mantova.

³⁴ CASTAGNOLA 1955; PELLEGRINI 1954.

gli autori spiccano il fotografo e chimico, dipendente della ditta Ferrania, Alfredo Ornano³⁵, Ritter³⁶ e De Mitri³⁷. Altri scritti trattano in maniera più discorsiva e ironica sia di questioni tecniche sia dell'ingresso nella vita dell'uomo di alcuni progressi della tecnologia, come il lungo articolo *Policromatica sul rapido Milano-Roma*³⁸, pubblicato in quattro uscite del 1954 redatto da un autore, che utilizza lo pseudonimo The Invisible Man, e che tratta della stampa tipografica a colori. Altri articoli sono dedicati a mostre e concorsi di fotografia a colori, non numerosi nello scenario nazionale, come quello di Renato Fioravanti, presidente in quel momento della F.I.A.F., per *Il V festival internazionale del fotocolore a Torino*³⁹ uscito nell'ottavo numero del 1954 e un altro di Alfredo Ornano, *Osservazioni sul concorso Pirelli-Ferrania per fotografie a colori*, pubblicato nel marzo del 1955⁴⁰, che conferma la tendenza generale ad utilizzare la fotografia a colori da un punto di vista parziale, legato unicamente alla 'bella' riproduzione, descrittiva sotto l'aspetto cromatico della realtà:

Parecchi non hanno saputo trovare niente di meglio, per presentare l'impermeabile Pirelli, che farlo indossare ad un bimbo e mettere un suo compagno ad innaffiarlo col getto d'acqua destinato al giardino; la scena naturalmente si svolge in pieno sole. Ci sono state tante giornate di pioggia, anche nell'ultima cosiddetta buona stagione, che valeva la pena di tentare la fotografia di persone indossanti l'impermeabile in piena pioggia, in scene animate e spontanee. [...] Accanto ai vari tentativi poco felici si sono potuti ammirare gli ottimi risultati di abili professionisti e dilettanti, alcuni dei quali hanno presentato dei gruppi numerosi di eccellenti fotografie curate sotto ogni punto di vista⁴¹.

Nel numero successivo sono presentate le opere partecipanti al concorso Pirelli-Ferrania, in cui il soggetto serve sia per indirizzare lo sguardo verso il prodotto sia per concentrare l'attenzione sul colore. Sono immagini familiari, da album, che cercano di conquistare uno sguardo diffuso tra 'fotoamatori della domenica' pronti a scattare con la pellicola Ferraniacolor, di cui si dichiara l'utilizzo, per poter avere ancora più vividi i propri ricordi⁴².

Anche la fotografia a colori presenta tuttavia dei suoi cortocircuiti interni, rintracciabili nella selezione di fotografie proposta dalle riviste. Il secondo premio della categoria «stampa su carta», del concorso Pirelli-Ferrania, viene assegnato a Richelli con la fotografia *Dopo il bagno* (Fig. 6), molto simile all'opera fotografica di Vico D'Incerti, membro della ditta Ferrania, intitolata *Daniela al bagno* (Fig. 7) pubblicata oltre un anno prima del concorso fotografico.

Da colore a colore il passaggio è sempre legato alla promozione dei prodotti fotografici Ferrania, che nella sua produzione cerca uno specifico modello visivo il quale sembra imporsi nelle immagini fotografiche proposte dalle riviste, fatta eccezione per fotografi come Luigi Veronesi e Federico Vender. Tutte le opere fotografiche a colori, comprese quelle di questi autori, recano sul verso dell'immagine fotomeccanica la scritta «ferraniacolor». Questo elemento fa sì che tali immagini, anche quando non sono tratte da «Ferrania», si rivolgano sempre in qualche modo alla rivista della ditta che produce il materiale in questione, stabilendo una gerarchia relazionale tra i periodici e l'imporsi di un modello visivo. Quindi, le scelte

³⁵ Come articolo esemplificativo citiamo quello di ORNANO 1953.

³⁶ RITTER 1953.

³⁷ DE MITRI 1953.

³⁸ THE INVISIBLE MAN 1954a; THE INVISIBLE MAN 1954b; THE INVISIBLE MAN 1954c.

³⁹ FIORAVANTI 1954.

⁴⁰ ORNANO 1955.

⁴¹ ORNANO 1955, p. 14. Nel numero successivo a quello dell'articolo di Ornano esce una selezione delle fotografie premiate durante il concorso, *FOTOGRAFIE FERRANIALACOLOR* 1955.

⁴² «Il colore tutt'altro che sintattico e si limita a offrire quella gradevolezza cromatica cara a chi vuole ricevere la suggestione di ambienti esotici, di paesaggi singolari, di volti caratteristici», in TURRONI 1959, p. 19.

redazionali operate dalla rivista assieme alle indicazioni commerciali della ditta contribuiscono a suggerire al mondo fotografico modelli visivi, sia in bianco e nero sia a colori.

Nell'ambito della fotografia a colori, oltre a non rintracciare lo sviluppo d'icone visive, si riscontra anche l'assenza di un modello autoriale. Lo specifico modello che, invece, si impone è costituito da soggetti di genere. È possibile, infatti, riscontrare una ricorrenza principalmente nelle tematiche fotografate, con immagini di villeggiatura in montagna e al mare, di bambini mentre fanno il bagno o giocano, di ritratti, di fiori e di folklore. Ciò è motivato anche dalla necessità, già accennata, di riferirsi per fini commerciali alla fascia qualitativa più bassa dei fotoamatori, ai fotografi della domenica in famiglia. Ma è anche una questione estetica, legata ad un approccio alla nuova visione a colori della fotografia non ancora emancipato: sempre Turrone, nel *Fotoannuario* del 1958, pone l'accento su come la fotografia a colori «per evitare sbagli, deve faticare ancora di più: anzitutto per liberarsi dai vagheggiamenti e tentazioni di “composizione pittorica” che la limitano nella sua timidezza espressiva»⁴³, costringendola, quindi, in forme composte e soggetti banali.

Guardando l'opera dei maggiori produttori di fotografie a colori pubblicate dalle riviste, i fratelli Pedrotti, è possibile ritrovare la maggior parte di questi soggetti. Spesso la loro produzione dal punto di vista formale è poco innovativa e l'immaginario, da fotografi commerciali, è quello del turismo e della foto ricordo o da cartolina. Si presentano, tuttavia, delle interessanti eccezioni, sia dal punto di vista della ripresa, quindi delle forme e della composizione, sia da quello del colore. La fotografia in questione si intitola *In Giostra* (Fig. 8) e la paternità non è riferita ai fratelli Pedrotti in generale ma solo a Enrico. Il soggetto rappresenta una giostra con degli aeroplani di legno dipinto di rosso, su cui stanno due bambini, uno sulla sinistra e l'altro sulla destra. Entrambi però sono tagliati dall'inquadratura ai lati, insieme ai loro aerei e la ripresa dal basso, decentrata, fa sì che anche il corpo della giostra, azzurro e bianco, non sia colto nella sua interezza. Sullo sfondo si intravedono delle persone e dei palazzi che fanno da base neutra alla giostra colorata. Questa immagine si discosta dal resto della produzione classica dei Pedrotti e in essa si coglie un taglio moderno dello sguardo, proprio nella scelta del fotografo di avvicinarsi a scapito del centro e dell'interezza del soggetto. Anche i colori, contrastati e intensi ma non bruciati, riescono a suscitare un particolare interesse, che la stampa della rivista, la mantovana «Diorama» ancora in fase amatoriali e dilettantesche prima del salto qualitativo e critico coincidente con l'annata pubblicata nel 1955, riesce a rendere con qualità paragonabile a quella dei periodici più rinomati.

È un ottimo esempio di come – al di là dei grandi nomi diventati simboli e icone, su cui la storiografia italiana ha insistito con ragione, ma anche con l'ingiusta pretesa che la spinta verso una nuova fotografia italiana passasse solo da loro – dietro a fotografi definiti commerciali, dalla prolifica produzione di immagini turistiche, vi sia una ricerca personale e professionale⁴⁴ che contribuisce in maniera non irrilevante al nuovo sguardo dei fotografi italiani e di come questo contributo sia passato anche da ambiti editoriali di minor conto ma energici e appassionati, come quello della piccola rivista mantovana.

⁴³ TURRONI 1958, p. 12.

⁴⁴ In questo caso Giuseppe Turrone si conferma critico affine a questo discorso; TURRONI 1959.

Vingt hommes d'images

di GIULIA VERONESI

Chi sapeva che Emilio Zola fosse anche fotografo? La mostra commemorativa allestita alla Bibliothèque Nationale di Parigi per il cinquantesimo anniversario della sua morte ne dava qualche documento; meglio lo fa conoscere sotto questo aspetto, anzi si può dire che lo riveli, la mostra internazionale di fotografia organizzata da Daniel Masclet alla Galleria Craven, e intitolata «Vingt hommes d'images». I venti fotografi scelti sono: Beaton, Brassai, Cartier-Bresson, Craven, Fi-

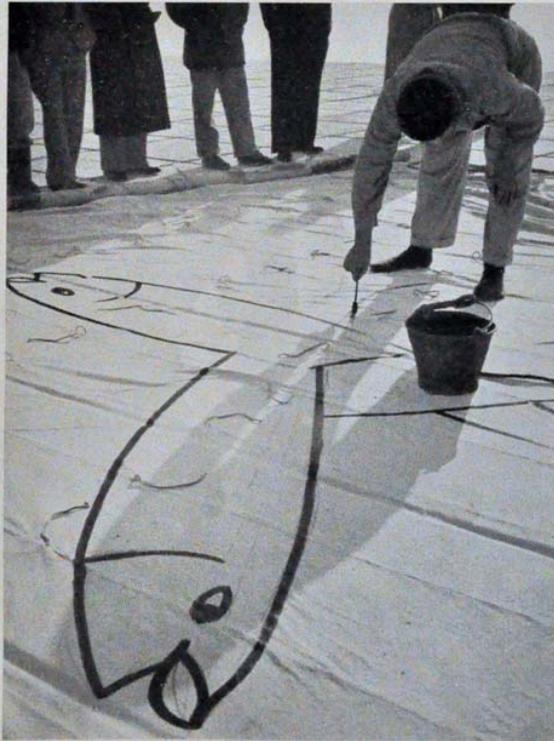
nazzi, Halsman, Hutton, Inn, Karsh, Laughlin, Man Ray, Masclet, Sougez, Steinert, Tabard, Vender, Veronesi, Webb, Brett e Edward Weston. Due mostre retrospettive, di Zola e del barone de Mayer, conferiscono alla rassegna un interesse anche storico, quasi segnando le tappe di un'arte che proceda puntualmente nel gusto dell'epoca, confermandolo o esaltandolo, a seconda delle varie personalità. Zola, è il «verismo», è la «tranche de vie»; le sue belle fotografie sono ve-

dute di Parigi non nei monumenti o nei vi-
li di lusso, ma nella vita quotidiana, le stra-
de affollate, i passanti, il mercato; ognuna
non è altro che l'equivalente di una sua pa-
gina scritta. Il barone de Meyer, il creatore
delle fotografie per la moda, apre ai nostri
occhi ben altro universo, con i «fous» lumi-
nosi in cui le figurine un po' languide delle
sue modelle («herano spesso grandi figure
del teatro, da Josephine Becker a Mistinguet-
te, o dame», come la marchesa Casati, di cui
uno stupendo e strano ritratto del 1913 evoca
le cupe immagini del cinema espressionista,
non ancora nato) scintillano e delineano in
ariose morbidezze di natura pittorica. Le più
son datate dal 1920 al 1930; è il gusto pari-
gino del periodo fra le due guerre che vi
traspare, nello stile dei sapientissimi «pas-
saggi» tonali e luministici.

Tutti gli altri fotografi sono del nostro tem-
po, viventi e attivi; il gruppo più numeroso
è quello dei francesi, condotti dal nome pre-
stigioso di Man Ray, di cui si ammirano al-
cune prove di tecniche disparatissime ma tut-
te ugualmente marcate dall'audace spirito di
ricerca di questo inventore di forme. Man
Ray è il solo, dei fotografi francesi qui rap-
presentati, che si stacchi dal concetto della
fotografia come riproduzione, più o meno in-
dividualmente caratteristica, di aspetti esteri-
ori del mondo; il solo che si proponga di
creare con luci e ombre un inedito lingua-
gio, un universo essenzialmente poetico, pro-
cedendo dal soggetto all'oggetto. Non già che
la poesia sia assente dalle splendide immagi-
ni in cui Brassai sembra forzare i neri,
drammatizzare i contrasti chiaroscurali delle
più semplici e comuni figure del mondo, al-
beri, pietre, esseri umani; di tutti questi ra-
gionevoli e calmi francesi egli è certo il più
violento, il più sanguigno; e risalta accanto
a lui la fredda trasparenza lunare di un Sou-
gez, il fotografo «bianco»; mentre il vivace
e rapido aneddoto dinamico di Craven, quello
meditato e statico di Masclet e quello com-
posto con semplice maestria da Cartier-Bres-
son contrastano con gli eleganti e intelligenti
giuochi di fantasia di Maurice Tabard, l'este-
ta del gruppo, l'eccellente primo fotografo di
«Harper's Bazar»; particolarmente se ne am-
mira una solarizzazione di Place de la Con-
corde.

Che dire degli stranieri? I critici francesi si
sono appena fermati sulle studiattissime pro-
ve, un poco cerebrali, di Otto Steinert; al-
cune, di un'allucinante fissità nel notturno
risalto di poche luci sui vasti neri, che rie-
voça Fritz Lang; altre (le più interessanti)
irreali nel gusto di tradurre fotograficamente
la realtà dell'attimo, il tempo velocissimo del
moto, che a Steinert è paritoleare. Essi han-
no meglio apprezzato l'orientamento più fa-
cile e diretto della fotografia anglosassone
così com'è qui rappresentata, nella sua af-
finità con quella francese; e di cui il miglio-
re esponente è Brett Weston: un documenta-
rlista schietto, profondamente poetico nel-
l'apparente obiettività in cui rivela la libera
e pur composta cadenza dei motivi naturali
circostritti nel ritmo della loro realtà e della
propria intima visione perfettamente accor-
date, al modo di Evans.
E anche al modo di Vender; ma Titiliano

ARTE MARINARA - Gueano Lazzaro, Garizia



12

Fig. 1: *Arte marinara*, fotografia di G. Lazzaro, ante 1953. «Ferrania», 4, 1953, p. 12

quattro chiacchiere con un amico

di GIUSEPPE CAVALLI

Sulle pagine di questa Rivista in un articolo dal gustoso titolo « Il dilettante abbandonato » tu hai esposto, caro Ornano, con la buona prosa efficace che t'è abituale, le tue preoccupazioni per i giovani appassionati fotografi che vengono abbandonati a se stessi e cercano invano nelle società fotografiche insegnamento e guida. Aggiungevi, con bonaria ironia, che in queste società ci sono, è vero, dei maestri ma « la maggior parte di essi fa un mistero sia della propria tecnica, sia dei propri sistemi di interpretazione », un mistero « che i maestri tengono molto a conservare ». Apriamo una parentesi! che gente indisponente, diciamo la verità. E non soltanto indisponente, poi, ma nociva. Per tua cognizione, infatti, son essi la causa onde avviene che « qua e là qualche circolo fotografico si sfalda perché la massa dei componenti, che vorrebbe trovare qualche aiuto e qualche in-

dirizzo non trova nulla di tutto ciò, ma soltanto qualche maestro, molto ambizioso e gelosissimo del grado raggiunto e di tutti i segreti ». All'estero, per fortuna loro, non va così; specie in Inghilterra ove si tengono, anche nei circoli modesti, riunioni settimanali « nelle quali uno dei soci più esperti comunica ai colleghi le proprie osservazioni, i propri risultati ». Una volta qualcosa di simile si faceva, tu racconti, anche in Italia, seppure a scala ridotta; ora siamo tornati, pare, allo squallore. E allora il povero dilettante abbandonato che fa? Purtroppo « non gli resta altro mezzo per imparare che il filosofare sulle fotografie che i grandi del circolo gli hanno bocciato ». Mezzo incomodo e perdipiù assai vago; tu ritieni giusto, tuttavia, aggiungere che anche se il principiante qualche volta « ha l'impressione che i grandi lavorino esclusivamente a loro vantaggio » in pratica

non è sempre così, chè le fotografie valide artisticamente sono poche; e quindi « bisogna dire, spiegare tutto ciò ai principianti, affinché essi possano comprendere che non è facile arrivare ad una veramente bella fotografia ». Fai poi seguire quegli ottimi consigli al dilettante-principiante che una lunga e felice esperienza ti suggerisce: sia prudente; si ricordi di aver costanza; non presuma troppo dalle sue forze. Insomma ars longa vita brevis, vecchio ma benedettissimo latino. Mi pare, così, di aver fedelmente riferito e riassunto la tua opinione sull'interessante problema.

● Lasciami ora fare qualche considerazione su quello che hai scritto. Cose serie che, a pensarci, potrebbero sembrare anche gravi. Premetto che non ho il piacere di appartenere in qualità di socio effettivo — almeno fino

LUMACHE IN CITTA' - Paolo Bocci, Firenze.



Fig. 2: *Lumache in città*, fotografia di P. Bocci, ante 1954. «Ferrania», 3, 1954, p. 2



Fig. 3: *Trina fusa*, fotografia di P.B. Camici, ante 1955. «Il Progresso Fotografico», 10, 1955, p. 434

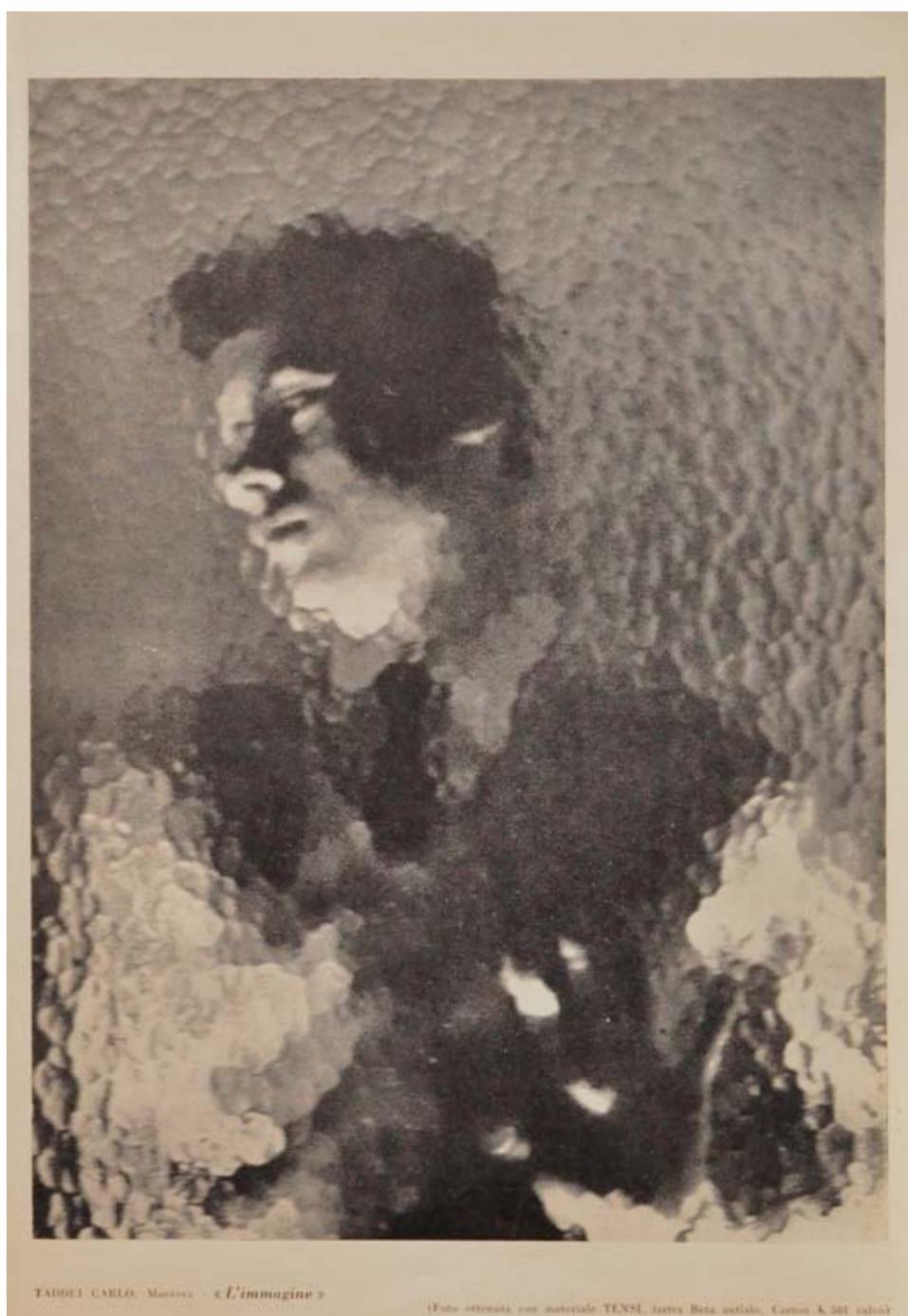


Fig. 4; *L'immagine*, fotografia di C. Taddei, ante 1954. «Diorama», 1, 1954, p. 5



Fig. 5: *Pittura di luce*, fotografia di Giancolombo, ante 1953. «Il Corriere Fotografico», 11, 1953, p. 47



DOPO IL BAGNO - Gaetano Richelli, Verona
2° Premio, categoria stampa su carta, concorso Pirelli-Ferrania

18

Fig. 6: *Dopo il bagno*, fotografia di G. Richelli, ante 1955. «Ferrania», 4, 1955, p. 18



DANIELA AL BAGNO, Vico D'Incerti, Milano

ferraniacolor
con apparecchio
ASTOR Ferrania

16

Fig. 7: *Daniela al bagno*, fotografia di V. D'Incerti, ante 1953. «Ferrania», 7, 1953, p. 16



Fig. 8: *In giostra*, fotografia di E. Pedrotti, ante 1953. «Diorama», 5, 1953, p. 8

BIBLIOGRAFIA

ARTE MOLTIPLICATA 2013

Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi, a cura di B. Cinelli, F. Fergonzi et alii, Milano 2013.

BEZZOLA 1994

G. BEZZOLA, *Dalla Ferrania alla 3M*, Milano 1994.

BRANDANI 2011-2012

C. BRANDANI, *Aggiornatissimi sempre... Modelli e circolazione nelle riviste fotografiche italiane: 1953-1955*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Firenze, A.A. 2011-2012.

BRANDANI 2013

C. BRANDANI, *Le riviste di fotografia come sistema di diffusione della cultura visiva, 1953-1955. La verifica della storiografia alla prova dei dati quantitativi*, in *ARTE MOLTIPLICATA* 2013, pp. 175-193.

BRICARELLI 1955

S. BRICARELLI, «*La Famiglia dell'Uomo*», «*Il Corriere Fotografico*», 34, 1955.

CASTAGNOLA 1955

G. CASTAGNOLA, *La pagina del colore*, «*Fotografia*», 6, 1955, pp. 12-13.

COCCHI 1955

F. COCCHI, *La meravigliosa famiglia dell'uomo*, «*Ferrania*», 8, 1955.

DALLAMANO 1955

P. DALLAMANO, *Strand e Zavattini: un interessante connubio di penna ed obiettivo*, «*Diorama*», 3, 1955, pp. 2-5.

DE MITRI 1953

C. DE MITRI, *Semplificazione del trattamento della pellicola a colori*, «*Ferrania*», 12, 1953, p. 28.

FIORAVANTI 1954

R. FIORAVANTI, *Il V festival internazionale del fotocolor a Torino*, «*Ferrania*», 8, 1954, pp. 2-4.

FOTOGRAFIA ITALIANA 1955

FOTOGRAFIA ITALIANA 1955, a cura di G. Oliva, Venezia 1955.

FOTOGRAFIE FERRANLACOLOR 1955

S.A., *Fotografie Ferraniacolor premiate al recente concorso Pirelli-Ferrania*, «*Ferrania*», 4, 1955, pp. 17-20.

FOTO ANNUARIO 1958

FOTO ANNUARIO 1958, a cura di E. Croci, Milano 1958.

GIACOBBI 1953

G. GIACOBBI, *Venti fotografie di Paolo Monti al Circolo fotografico Padovano*, «*Fotografia*», 4, 1955, p. 15-17.

GUIDI 1955

V. GUIDI, *Ferruccio Leiss*, «Diorama», 2, 1955, pp. 4-6.

GUNTHERT-PIOVERT 2008

A. GUNTHERT, M. PIOVERT, *Storia della fotografia*, Milano 2008.

LEISS 1953

F. LEISS, *Immagini di Venezia*, Venezia 1953.

LEISS 1979

F. LEISS, *Ferruccio Leiss fotografo a Venezia*, a cura di I. Zannier, Milano 1979.

LE ILLUSTRAZIONI 1955

S.A., *Le illustrazioni di questo fascicolo*, «Il Progresso Fotografico», 4-8, 1955.

MANFROI 2007

M. MANFROI, *Luce e arte: Mario Bonzuan*, www.cflagondola.it 2007.

MONTI 1953a

P. MONTI, *La I Mostra Nazionale fotografica a Finale Emilia*, «Fotografia», 2, 25 1953, pp. 19-20.

MONTI 1953b

P. MONTI, *Una mostra a Treviso*, «Fotografia», 3, 12 1953, pp. 9-10.

MONTI 1953c

P. MONTI, *La mostra della fotografia italiana 1953 a Firenze*, «Ferrania», 8, 1953, pp. 7-9.

MONTI 1954

P. MONTI, *Della mostra fotografica di Castelfranco Veneto e di altre cose*, «Ferrania», 9, 1954, pp. 2-4.

MONTI 1955

P. MONTI, *Otto anni di fotografia italiana*, in *FOTOGRAFIA ITALIANA* 1955, pp. 2-5.

MONTI 2008

P. MONTI, *Scritti e appunti sulla fotografia*, a cura di R. Valtorta, Milano 2008.

MORELLO 2010

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

MORUCCHIO 1953

B. MORUCCHIO, *P. Monti*, «Ferrania», 11, 1953, pp. 9-11.

MORUCCHIO 1955a

B. MORUCCHIO, *Mostra fotografica a Sesto S. Giovanni*, «Ferrania», 6, 1955, pp. 2-6.

MORUCCHIO 1955b

B. MORUCCHIO, *Seconda Mostra nazionale di Castelfranco Veneto*, «Ferrania», 7, 1955, pp. 7-8.

MORUCCHIO 1955c

B. MORUCCHIO, *Ferruccio Leiss*, «Ferrania», 11, 1955, pp. 7-9.

MOSTRA DELLA FOTOGRAFIA ITALIANA 1952

Mostra della Fotografia Italiana: organizzata dal Circolo fotografico La Gondola, Catalogo della mostra, Venezia 1952.

MOSTRA DELLA FOTOGRAFIA ITALIANA 1953

Mostra della fotografia italiana 1953, Catalogo della mostra, Milano 1953.

NEUGASS 1955

F. NEUGASS, *La fotografia al servizio dell'umanità*, «Fotografia», 4, 1955.

ORNANO 1953

A. ORNANO, *Consigli per la fotografia a colori*, «Ferrania», 1, 1953, pp. 2-3.

ORNANO 1955

A. ORNANO, *Osservazioni sul concorso Pirelli-Ferrania per fotografie a colori*, «Ferrania», 3, 1955, pp. 14-16.

PELLEGRINI 1954

G. PELLEGRINI, *Eclettismo delle Riviste – il domani è il colore*, «Il Corriere Fotografico», 20, 1954, pp. 44-45.

RITTER 1953

A. RITTER, *Nuovi metodi più rapidi e semplici per l'analisi completa dello sviluppo cromogeno*, «Ferrania», 3, 1953, p. 17.

RUSSO 2011

A. RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno*, Torino 2011.

SERENA 2013

T. SERENA, *Il tesoro dei pirati. La fotografia a inchiostro fra rotocalchi e riviste fotografiche, 1947-1959*, in ARTE MOLTIPLICATA 2013 pp. 117-142.

THE INVISIBLE MAN 1954a

THE INVISIBLE MAN, *Policromatica sul rapido Milano-Roma*, «Ferrania», 2, 1954, pp. 14-16.

THE INVISIBLE MAN 1954b

THE INVISIBLE MAN, *Policromatica sul rapido Milano-Roma*, «Ferrania», 3, 1954, pp. 6-9.

THE INVISIBLE MAN 1954c

THE INVISIBLE MAN, *Policromatica sul rapido Milano-Roma*, «Ferrania», 11, 1954, pp. 8-10.

THE INVISIBLE MAN 1954d

THE INVISIBLE MAN, *Policromatica sul rapido Milano-Roma*, «Ferrania», 12, 1954, p. 10.

TURRONI 1958

G. TURRONI, *Pittura, fotografia e colore*, in FOTO ANNUARIO 1958, p. 12.

TURRONI 1959

G. TURRONI, *Nuova fotografia italiana*, Milano 1959.

«UN PAESE» 1955

C.F., «Un paese» di Cesare Zavattini e Paul Strand, «Il Corriere Fotografico», 32, 1955, pp. 47-49.

VENEZIA 1999

Venezia 1950-59: il rinnovamento della pittura in Italia, Catalogo della mostra, a cura di M.G. Messina e D. Marangon, Ferrara 1999.

ZANNIER 1993

I. ZANNIER, *Leggere la fotografia. Le riviste specializzate in Italia (1863 – 1990)*, Roma 1993.

ABSTRACT

L'articolo è dedicato ai modelli visivi e autoriali fotografici diffusi dalle riviste di settore nell'Italia dei primi anni Cinquanta. A partire da dati statistici, desunti dalla catalogazione delle immagini pubblicate tra il 1953 e il 1955, è stato possibile evidenziare come solo il 5% delle opere fotografiche sia stato pubblicato più di una volta. Questo dato ha fatto luce sulla situazione editoriale dell'epoca, lasciando emergere la mancanza di icone fotografiche generate da singole opere di successo. Nonostante ciò, il presente contributo cerca di individuare all'interno della varietà autoriale e visiva i modelli di riferimento per la produzione fotografica italiana. È stata riscontrata la diffusione di soggetti e tematiche fruite dai fotografi come 'canoni estetici', sottoposti a un citazionismo diretto, sebbene personalizzato, e sottoposto a molteplici trasformazioni. Inoltre, nel diffondersi di modelli fotografici dal secondo Dopoguerra e per tutto il decennio successivo, è stato fondamentale il rapporto tra la 'vecchia' e la 'nuova' generazione, tra il maestro e l'allievo, emergente dalla lettura dei testi degli articoli e dalla relativa proposta fotografica. Anche le mostre e i premi fotografici, la cui visibilità è strettamente legata al mondo editoriale periodico, sono state caratterizzate da questa dinamica relazionale e dalla conseguente indicazione di modelli autoriali e visivi di riferimento attraverso l'influenza degli autori coinvolti nella giuria, nella curatela e nelle successive recensioni.

A conclusione dell'articolo ci si è soffermati sul particolare caso della fotografia a colori che, in quanto tecnica in via di sviluppo anche da un punto di vista editoriale, ha seguito peculiari modelli formali e tematici, proponendo una produzione visiva parallela alla coeva fotografia in bianco e nero.

This article investigates the creation and the popularization of visual models in Italian photographic magazines of the early 1950s. Statistical analysis based on a database of photographs published between 1953 and 1955 reveals that only 5% of the photographs were published more than once. This information confirms a typical character of the publishing industry of the time, in which photographic icons generated by outstanding works were relatively scarce.

The aim of this article is to single out recurring reference models within the wide range of visual themes affecting the photographic production of the 1950s. In fact, it is possible to identify specific subjects and themes that photographers recognized as pertaining to shared "canons of beauty" and that were diffused by way of direct quotation, albeit personalized, and of multiple transformations. In addition to that, the diffusion of photographic models since WWII and throughout the following decade was marked by the relationship between the "old" and "new" generation of photographers. This connection often implied a teacher-pupil relationship, as indicated by the photographic literature of the time. Exhibitions and photographic competitions also played a role, as they were often advertised in photographic magazines and were influenced by specific photographers acting as jurors, curators, and reviewers.

The final part of the article examines the issue of colour photography, a technique that was undergoing dramatic developments in the 1950s and that brought along its own thematic and formal models, parallel, but distinct from, the contemporary production in black and white.