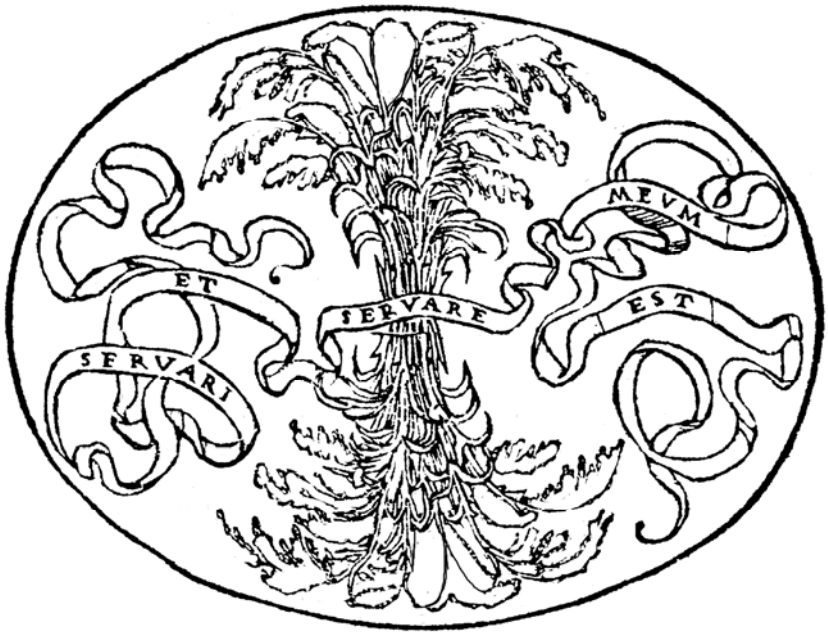
STUDI

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

EDITORIALE

Nel corso del biennio 2010-2012 gli Atenei di Firenze, Milano, Roma Tre, e Udine hanno coordinato un gruppo di 25 giovani studiosi per realizzare una ricerca sistematica sull'illustrazione dell'opera d'arte contemporanea in periodici non di settore; il consistente archivio di circa 30.000 immagini digitalizzate, ha consentito di verificare quanto e come la riproduzione e moltiplicazione fotografica dell'arte, non più voluta e controllata dall'artista ma diffusa e trasformata dall'industria del rotocalco per l'intrattenimento di un pubblico medio, contribuisca a tracciare la mappa di una storia alternativa a quella canonica.

Nuove ipotesi di ricerca rispetto ai risultati già ottenuti, ora raccolti nel recente volume *Arte Moltiplicata* (2013), sono conseguenti all'inclusione nel progetto iniziale, da parte dell'unità di Firenze, delle riviste di storia della fotografia; questo ampliamento, se da un lato ha già consentito di profilare il primo avvio per una storia disciplinare mai tentata, capace di illuminare il grado di contaminazione e intertestualità con altre pratiche figurative, ha poi determinato su un piano più generale la consapevolezza che la documentazione visiva dei rotocalchi, costituita da immagini fotomeccaniche, impone una intersezione con la storia della fotografia e la sua cultura materiale, pena la perdita o il travisamento dell'informazione.

L'ipotesi centrale è stata quella di superare la semplice constatazione dell'importanza numerica delle immagini dell'arte nelle pagine delle riviste, spesso traghettate in questa sede da autorevoli interpretazioni fotografiche a seconda dei periodici analizzati, per intrecciare la loro storia in una prospettiva di *longue durée,* considerando, di volta in volta, la presentazione in altre pubblicazioni periodiche, le modalità della circolazione, la trasformazione con tagli sull'immagine fotomeccanica, le operazioni di *mise en page* in relazione a testi e didascalie; procedure tutte da sottoporre ad un vaglio complessivo, come elementi concorrenti alla connotazione della fotografia dell'oggetto artistico: perché in ultima istanza siamo di fronte non più ad una semplice opera d'arte riprodotta da un medium neutrale, ma ad una fotografia 'ri-mediata' dell'opera, sia essa pittura, scultura o fotografia stessa. All'immagine fotografica, sia dell'opera artistica che della fotografia d'autore, è stato riconosciuto uno statuto di autonomia, per ricostruirne filologicamente la storia, dal momento in cui viene inserita nei processi di divulgazione per il grande pubblico, fino ai suoi successivi usi e riusi, delineando così nuove storie delle opere artistiche e di quelle fotografiche. Esse risultano moltiplicate in un caledoscopio di immagini fotomeccaniche che costituiscono una sorta di 'interferenza proattiva' ad alto potenziale, in grado di svelare alcuni meccanismi relativi al gusto e alla ricezione, e dell'arte e della fotografia.

Al centro della nostra attenzione critica sono quindi le immagini fotomeccaniche delle opere, nella loro fattualità, verificate con gli strumenti che la filologia riserva alle fonti primarie, con lo scopo di mettere a punto un *modus operandi* critico, per sollecitare chi studia l'opera, congelata spesso nel momento della sua nascita e creazione, al confronto con i problemi del suo consumo visivo, della sua 'biografia sociale' secondo la lezione dell'antropologia, che può diventare 'biografia politica' poiché l'uso dell'immagine fotografica, con la sua carica di verità documentaria e di trasferimento apparentemente innocuo dei significati, è parte di un campo di forze mai neutre rispetto alla storia che le determina. Questa attenzione per le immagini fotomeccaniche diviene veicolo per una lettura non pregiudizievole anche di alcuni articoli dei rotocalchi, dove la professionalità spuria degli autori determina, rispetto ai testi degli addetti ai lavori, uno sguardo che maggiormente riflette i motivi dell'attualità, e può contribuire al recupero dello spessore storico e semantico della testimonianza visiva.

Giovani ricercatori e studenti dell'Università di Firenze e di Roma Tre sono stati coinvolti in un'attività di ricerca allargata che ha trovato fecondi riverberi anche nella didattica

in aula, ed i loro contributi, primi *exempla* per verificare le nuove ipotesi, hanno trovato accoglienza in «Studi di Memofonte»; l'arco cronologico lungo il quale si dispongono i testi va dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta del Novecento: l'inizio coincide con il boom della stampa rotocalcografica, che impone una sterzata al mercato editoriale, e coinvolge in parallelo la costruzione di un archivio visivo e la ri-costruzione e volgarizzazione di un immaginario sull'arte e la fotografia del Novecento; la chiusura si pone nel momento in cui quelle pratiche non solo si stabilizzano, ma mutano di segno, sviluppando le potenzialità di un mercato medio con testi e montaggi di critica artistica capaci di dialogare anche a livello 'alto'.

Allegra Tori sottopone ad analisi incrociata tre versioni differenti del medesimo servizio fotografico pubblicate in contemporanea in Italia, Stati Uniti e Gran Bretagna; Chiara Fabi verifica la ricaduta sul piano della divulgazione colta della crisi della scultura registrata dalla critica di settore a partire dall'immediato dopoguerra; Michela Camilli chiarisce alcuni passaggi storici della vicenda relativa allo scoop del bandito Giuliano attraverso l'evidenza delle fotografie, mettendo a confronto le stampe fotomeccaniche ad inchiostro sulle pagine dei rotocalchi e i negativi sopravvissuti allo scarto; Laura D'Angelo dimostra come le occorrenze testuali e visive su Manzù rispondano ad una strategia editoriale parallela alla storia politica; Lucia Valente affronta il tema del montaggio a partire dal complesso archivio fotografico della rivista della CGIL «Lavoro», e discute le fotografie come fonti polivalenti; Clara Brandani verifica i modi di trasmissione e circolazione dei modelli alti della fotografia nelle riviste specializzate degli anni Cinquanta; Laura Iamurri analizza il caso della Pop-Art in un interessante scollamento tra censura testuale e fotogenia delle opere; Valentina Russo individua negli spazi pubblicitari de «L'Espresso» nuove fonti per il collezionismo di arte seriale e moltiplicata negli anni Settanta; e sempre per quel decennio Elena Salza ricostruisce un episodio di fortuna del citazionismo, dimostrandone le connessioni con le pratiche della moltiplicazione; Marta Binazzi lavora sul corpo materiale di una fotografia molto nota di Franco Pinna, e dimostra l'eloquenza muta dei tagli editoriali operati in quella zona apparentemente senza significato che è il bordo dell'immagine; Eva Bellini illustra, attraverso la documentazione di una rivista di interni e arredamento, il caso delle opere d'arte allestite nelle abitazioni degli artisti.

In tal modo intendiamo avviare da un lato una riflessione non convenzionale su possibili sguardi incrociati tra due ambiti cui riconosciamo statuti disciplinari propri ma che pure, a partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso, hanno dimostrato reciproca attenzione, secondo modalità via via più dense di implicazioni qualificanti; ed in parallelo utilizzare le nuove fonti, sottoposte a questa analitica interpretazione, attraverso la loro messa a sistema con la storiografia tradizionale, verificandone il grado di potenziamento rispetto al panorama più accreditato, per individuare le relazioni che ne seguono. L'auspicio è che il dossier generosamente ospitato da «Studi di Memofonte» possa essere incrementato fino a comporre un panorama significativo sia sul piano della metodologia che delle acquisizioni storiche.

GENERAZIONE X:
STORIA E TRASFORMAZIONI ATTRAVERSO I ROTOCALCHI DI UN FOTOTESTO A PIÙ MANI

Un innovativo *photo essay* sull'universo giovanile, proposto dalla Magnum con il titolo *Generation X*[1] circolò nel primo semestre del 1953 sulle pagine di tre rotocalchi: la rivista americana «Holiday», l'inglese «Picture Post» e l'italiana «Epoca». L'ideatore del progetto fu il fotografo Robert Capa, che insieme al futuro direttore John Morris cercava di affermare l'agenzia a livello internazionale, soddisfacendo la richiesta di storie nuove e facili da adattare a contesti editoriali diversi. Per questo la scelta del soggetto teneva conto che il contenuto avrebbe potuto facilitare una lettura alternativa a seconda del pubblico, che fosse inglese, americano o italiano[2].

Idealmente si riallacciò ai grandi servizi pubblicati, dal 1939, dalla rivista «Ladies' Home Journal»: *How America Lives*[3] e *People are People, the World over*[4], che distaccandosi dai reportage di guerra avevano aperto una nuova finestra sul mondo, concepita sull'idea di uguaglianza. Se *How America Lives* aveva presentato mensilmente una famiglia che rappresentasse uno dei modelli dello stile di vita americano, *People are People*, che fu anche il primo lavoro interamente affidato alla Magnum, mostrò gruppi familiari di diverse nazionalità, tutti intenti a risolvere i problemi comuni all'umanità. A questi precedenti Morris e Capa s'ispirarono per la struttura di *Generazione X* ed anche per la squadra di lavoro, composta da dieci importanti fotografi: agli storici fondatori della Magnum, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger, David Seymour, si aggiunsero Ernst Haas e Werner Bischof, e infine i collaboratori, poi destinati a diventare membri, Fenno Jacobs, Homer Page, Eve Arnold, Herbert List e Erich Lessing.

Il progetto comprendeva ventiquattro storie di ragazzi e ragazze, selezionati dall'Europa al Giappone, passando dall'Africa, senza specifiche ragioni geografiche, denotazioni di ceto sociale, condizione economica, religione o pensiero politico. Con le fotografie realizzate fu consegnato un testo redatto sulla base di un questionario che gli stessi fotografi avevano sottoposto ai soggetti scelti; domande che spaziavano dalle finanze all'educazione, dal rapporto con i genitori alla propria educazione sentimentale, dalla storia internazionale ai desideri per il futuro.

I ritratti furono eseguiti con una particolare attenzione ad ogni sfumatura narrativa e sfaccettatura sociale, ma certamente due sono gli elementi in grado di racchiudere l'essenza di *Generazione X*: il contrasto generazionale e la paura della guerra.

---

1 Coniato da Robert Capa, per la prima volta fu ripreso nel 1964 in uno studio di Jane Deverson sulla gioventù britannica che delineò una generazione di adolescenti che «dormono insieme prima del matrimonio, non credono in Dio, disprezzano la Regina, e non rispettano i genitori». L'utilizzo della lettera «X» aveva lo scopo di indicarne l'ambiguità, la casualità e le contraddizioni nel modo di essere e di vivere dei giovani dei quali non si volevano o non si conoscevano le motivazioni. Il termine fu utilizzato frequentemente negli anni del tumulto giovanile tra il Sessanta e Settanta. Cfr. HARRIS-ULRICH 2003.

2 MORRIS 2000.

3 La serie *How American Lives* che dal 1939 continuò per vent'anni, comprendeva una squadra di lavoro composta da un ricercatore per l'intervista, un redattore per l'articolo ed un fotografo. Il primo fotografo incaricato del servizio fu Martin Munkacsi che in sei anni documentò più di sessanta famiglie, guadagnando 40.000 dollari al mese. A lui subentrarono molti altri fotografi tra cui Robert Capa e Ernst Haas che poi realizzarono la *Generazione X*. Cfr. MORRIS 2000, pp. 135-155.

4 La serie fu inizialmente pubblicata dalla rivista «Ladies' Home Journal» nei dodici numeri del 1948, e poi ripresa dal periodico tedesco «Heute». John Morris stabilì rigorosamente una lista di situazioni da fotografare, dalla vita nei campi al relax domestico, oltre alle famiglie da scegliere che dovevano documentare dodici paesi, tre razze e cinque religioni. Poco dopo, nel 1955, la serie ispirò *The Family of man*, la mostra di Edward Steichen al Museo di Arte Moderna di New York. Cfr. MORRIS 2000, pp. 135-155.

Il primo, ovvero il coraggio di affermare la propria identità davanti ai cambiamenti della modernità è significativamente rappresentato nella fotografia del reporter tedesco Kryn Taconis[5] che mostra Louis Pasquier in contrapposizione, per la sua posizione all'interno della composizione fotografica e per l'abbigliamento, al padre e al parroco del villaggio Chouzy-sur-Cisse, nella Vallata della Loira (Fig. 1).

Il giovane francese peraltro desideroso di applicare le nuove tecnologie agricole e vestire secondo la moda di città, non si discosta, né dallo spirito e dai desideri di George Brown – il capo tribù di un villaggio dell'Africa, documentato da Homer Page[6] – nè dallo studente siriano Burham Jabri, fotografato dal reporter George Rodger. È interessante sottolineare, per stabilire degli stereotipi visivi ricorrenti tra le diverse fotografie, come nei ritratti maschili sia sempre esaltata l'automobile, simbolo del progresso e del cambiamento: se l'immagine di Louis, colto al luna park sugli autoscontri, richiama la modernità cittadina, quella di Burham, attraverso l'accostamento della grande jeep all'ambientazione nel deserto, volge lo sguardo verso l'occidente come civiltà modello[7] (Fig. 2).

Il secondo carattere, cioè la paura della guerra, sia quella passata che una eventuale futura, è sopratutto sottolineato da Capa che racchiude nelle sue quattro storie un quadro completo di questa incertezza[8]. Se, da una parte, Capa coglie l'atteggiamento positivo di Uni David-Andersen e Guinnar Moe che conducono una vita felice in Norvegia, lontano dalla crisi del resto d'Europa, dall'altra, egli racconta l'inquietudine sia di Rudolph, il giovane tedesco il cui presente non è migliore di quello degli anni di guerra, sia della parigina Colette che nasconde dietro la sua vita mondana una profonda rassegnazione davanti al futuro. Questa contrapposizione è resa visivamente da immagini fotografiche che mostrano i ragazzi norvegesi nel tempo libero a contatto con la natura o circondati da familiari ed amici, dove il loro sguardo sereno e responsabile s'irradia al resto della composizione[9]; mentre Rudolf è inserito come una piccola sagoma in uno spazio vuoto segnato dalle macerie della guerra, oppure in spazi angusti dove per le difficoltà economiche vive in promiscuità con il resto della famiglia (Fig. 3). In Rudolf, che non a caso fu scelto come protagonista della prima intervista dal fotografo stesso, e come testimone d'apertura del servizio dalle riviste «Epoca» e «Picture Post», sembrano manifestarsi «tutte le malattie dell'Europa: delusione, ansietà, aspirazioni senza speranza»[10]. Capa scrisse di aver provato una sensazione di curiosità per quella che sarebbe stata la «terza» conoscenza di un giovane tedesco, dal momento che aveva osservato gli orgogliosi ragazzi nel pieno dell'esperienza nazista e li aveva documentati più tardi nel

[5] K. Taconis, membro della Magnum dal 1955, è ricordato specialmente per la serie *Generation Children* che seguì al successo dell'indagine sui giovani. Dopo la sua collaborazione con la Magnum, segnata da un documentario sull'attività del Fronte di Liberazione Nazionale in Algeria che fu censurato per l'importanza politica, svolse documentari come free-lance in Canada. Cfr. MILLER 1999, pp. 162-168.

[6] Con uno stile formatosi sulle fotografie di Dorotea Lange, H. Page realizzò servizi viaggiando in America Latina, India, Indonesia e Africa anche per WHO and UNICEF. Alcune sue fotografie furono esposte da Edward Steichen nella mostra *The Family of man*, nel 1955.
Cfr. Homer Page: <http://www.who.int/features/2009/photoarchives/page/en/index.html> (26/11/11).

[7] George Rodger, che andò in Siria concluso il reportage a colori per la Standard Oil in Kuwait, nel 1952, non amò mai particolarmente i progetti collettivi richiesti dall'agenzia, come scrive John Morris a Jinx Witherspoon, nel marzo 1950 (cfr. NAGGAR 2003, p. 222). Per questa ostilità al tipo di lavoro, Carole Naggar nota una certa banalità nel rappresentare il ragazzo arabo che non corrisponde, se non per la solida competenza tecnica, ai suoi migliori scatti, ovvero quelli sulle popolazioni africane, che portano il reportage «ai limiti dei suoi paramenti espressivi» (CLARKE 2009, p. 180).

[8] R. Capa: «We intended to present the problem of a generation which has as its main problem "going to war or not"», in WHELAN 1984, p. 278. Per un'altra riflessione di Robert Capa su *Generazione X* si veda MILLER 1999, pp. 79-80.

[9] CAPA 1953, pp. 27-30.

[10] La citazione è inserita nella rivista «Epoca» tra virgolette, come se fossero le parole di Robert Capa ; la medesima era parafrasata in lingua inglese nelle pagine di «Picture Post». Cfr. rispettivamente CAPA-LIST 1953, p. 33. RUSSELL 1953, p. 10.

dramma della guerra[11]. Rudolf aveva partecipato ad entrambi quei momenti, aveva ricevuto un'educazione nazista e a soli quindici anni aveva preso parte alla guerra come soldato, e tuttavia il presente non era migliore del passato.

Pur in una differente situazione sociale ed economica, questa sofferta malinconia unisce Rudolf a Colette, che come indossatrice per l'*haute couture* rappresenta la ragazza più sofisticata della serie, e ad Andrew, il giovane aristocratico inglese fotografato da Henri Cartier-Bresson.

La giovinezza di Andrew, che potrebbe scorrere senza preoccupazioni come la sua infanzia dorata, è tradotta in una fotografia metaforica del suo spaesamento: la sua sagoma appare sullo sfondo dei suoi possedimenti terrieri, avvolti dalla nebbia, e la vastità dello spazio, ampliato dal taglio alto sull'immagine fotografica della linea dell'orizzonte e dall'assenza di altri elementi nella composizione, è l'emblema della sua solitudine e della sua fragilità. Il suo andamento è elegante, come s'addice ad una persona sicura di sé, ma il suo sguardo accigliato e sfuggente tradisce la piena consapevolezza dell'isolamento dai propri coetanei[12] (Fig. 4).

Cartier-Bresson, da abile interprete di un'arte fotografica dedicata all'uomo e alla vita quotidiana, aveva saputo riassumere in quella fotografia, che sarà scelta per la pubblicazione da «Epoca» e «Picture Post», il profilo psicologico di Andrew. Ma l'americana «Holiday» preferì di quel reportage, che contava numerosi scatti, una serie di fotografie nelle quali emergeva maggiormente lo stereotipo del giovane inglese legato alle tradizioni della propria classe: la caccia e la corsa dei cavalli[13]; e la riproduzione a colori, del tutto assente nelle riviste «Picture Post» e «Epoca»[14], contribuì a costruire questo ritratto antitetico al bianco/nero, metafora delle contraddizioni di *Generazione X*, e corresse in direzione positiva quella lettura analogica di un futuro incerto[15](Fig. 5). Nella stessa direzione s'inserisce il ritratto realizzato da Bishof della danzatrice indiana, e sempre pubblicato su «Holiday»: in quest'ultimo i colori caldi e accesi rafforzano l'immagine di un paese non collegato alla guerra da poco conclusa, e del quale si rilevano pratiche di vita che si immaginano immuni, nell'esotismo che le contraddistingue, dalla povertà e dai traumi[16] (Fig. 6).

Bischof fu l'unico, insieme a Capa, a lavorare a quattro soggetti: in India la danzatrice Anjali Hora e il commerciante Ushakant Ladiwala, in Giappone, l'aspirante stilista Michiko Jinuma e lo studente socialista Goro Suma[17]. Infatti Bischof condivideva le premesse che portarono al progetto di *Generazione X* anche prima della realizzazione del *photo-essay*; nel 1951 scriveva:

> Quali sono le motivazioni che spingono i redattori del mondo a cercare immagini d'attualità drammatiche e di forte presa emotiva? […] penso che abbiamo di fatto il dovere di affrontare i

[11] Richard Whelan, individuando un senso di ambiguità nella serie sui 'giovani e il mondo' come in altri lavori di quel periodo, risalì ad una crisi personale del fondatore della Magnum che, indagando la vita di questi ragazzi, si sarebbe trovato ad analizzare le sue stesse esperienze: «Beneath the humor, there was a distinct of weariness, for Capa was rapidly tiring of having constantly to maintain the illusion of success. Unable or unwilling to express his dissatisfaction directly, he expressed it obliquely in a story he did in the spring of 1952 for the "Generation X" project». WHELAN 1984, p. 279.

[12] H. Cartier-Bresson, *Past Generation*, in RUSSELL 1953, p. 13; H. Cartier-Bresson, *Quando attraverso la mia terra*, in CARTIER-BRESSON 1953, p. 59.

[13] H. Cartier-Bresson, *Sensitive, intelligent, Britisher Andrew*, in ANGELL 1953a, p. 93.

[14] Proprio dagli anni Cinquanta, Cartier-Bresson, pur rapportandosi in maniera critica con questo tipo di fotografia, cominciava a realizzare alcuni reportage a colori ad esclusivo uso delle riviste. MONTIER 1996, pp. 72-74. Per approfondimenti sui suoi reportage si veda *HENRI CARTIER-BRESSON* 2010.

[15] H. Cartier-Bresson, *In Winchester*, in ANGELL 1953a, p. 94.

[16] Questo concetto è sottolineato dalla didascalia della ragazza indiana: «Anjali Hora likes to espress her mood by the colour of her sari; she wears mascara and *kum-kum,* the Hindu woman's head spot». W. Bischof, *Anjali Hora*, in ANGELL 1953a, p. 102.

[17] W. Bischof, *Michiko e Goro Suma*, in ANGELL 1953b, pp. 52-56; W. Bischof, *Anjali Hora e Ushakant Ladiwala*, in ANGELL 1953a, pp. 102-105.

problemi dal nostro punto di vista, con grande concentrazione e senso critico e di formare il quadro della nostra generazione[18].

Anche il ritratto della israeliana Carmel Abramson si collegava ad una geografia inedita, valorizzata dalle tinte luminose scelte da David 'Chim' Seymour; rappresentandola nel duplice ruolo di madre e di lavoratrice nel *kibbutz,* il fotografo sembrò voler stabilire un confronto tra il sereno approccio della giovane al suo ruolo all'interno della famiglia e l'ottimismo della nuova comunità[19] (Fig. 7). Di origine ebraica, 'Chim' fu molto sensibile alle tematiche relative alla nascita del nuovo Stato israeliano, e in questa occasione il suo reportage documentò sotto molti aspetti lo sviluppo del Paese, dal problema dell'immigrazione e delle difese dei confini, all'organizzazione delle risorse naturali e delle industrie, allargandosi infine alla rappresentazione dell'uomo moderno, colto nei diversi momenti della vita: la nascita, il lavoro e la morte[20].

Il carattere internazionale di *Generation X* si adattava perfettamente al periodico «Holiday» che, come originaria rivista di viaggi, fu il primo ad acquistare il materiale. La vendita del servizio per la somma di 15.000 dollari avvenne – secondo il racconto di John Morris, Eve Arnold e Herbert List – durante una partita a pocker al Club 21, dove Capa e Ted Patrick avevano «stabilito una complicità alcolica»[21]. Per l'agenzia questo risultò «un evento provvidenziale»: infatti, i fotografi si erano trovati ad affrontare le spese dei viaggi da soli dopo che Capa non aveva esitato a ritirare il primo accordo con la rivista «McCall's», contestando coraggiosamente il taglio troppo superficiale che questa intendeva dare al materiale.

«Holiday» pubblicò, nel 1953, il reportage con il titolo *Youth and the World*[22], suddividendo le immagini fotografiche, elegantemente disposte, in tre numeri, dal gennaio al marzo dello stesso anno, per un totale di trentasei pagine; per far risaltare l'internazionalità del servizio, inserì in apertura un disegno stilizzato del globo terrestre sopra il quale correva un nastro continuo di ritratti a colori[23](Fig. 8). Il testo, affidato al giornalista Roger Angell, sottolineava il carattere straordinario della storia che, nel tentativo di visualizzare il futuro dei prossimi cinquantanni, aveva rivolto per la prima volta lo sguardo verso i giovani normali, le cui necessità, paure e aspettative si sarebbero rivelate 'terribilmente importanti' nella storia futura. Con entusiasmo nelle pagine di «Holiday», fu specificato come questo progetto fosse stato condotto in collaborazione con la Magnum, grazie alla grande affinità e competenza che le univa[24].

Di tutt'altra natura invece fu l'impostazione dell'inglese «Picture Post», che in una evidente manovra editoriale, rilesse il servizio alla luce dell'imminente incoronazione della giovane Elisabetta II d'Inghilterra, a cui il numero di apertura del 1953 era interamente dedicato. La generazione a cui apparteneva la futura Regina non poteva certo essere presentata con un titolo che ne mettesse in risalto gli aspetti problematici: così a *Generazione X* si preferì il titolo *Young people in changing civilitation,* esaltandone la proiezione verso il futuro. Nella premessa editoriale, con nessun riferimento alla Magnum, s'inserì anche la poesia di John Donne, *No man is an Island,* che qualificava su un piano di universalità senza tempo una documentazione

[18] Lettera di W. Bishof a Rosaline, Calcutta 26 giugno 1951 (cfr. BISCHOF-MAGNAGUAGNO 1990, p. 104).
[19] D. Seymour, *Girl who happy*, in RUSSELL 1953, p. 22.
[20] BONDI 1996; *WE WENT BACK* 2013.
[21] MORRIS 2000, p. 156.
[22] Il termine *Generation X* apparve nella rivista solo nel numero di dicembre 1952, nella breve anticipazione del servizio *Youth and the World*. Cfr. *GENERATION X* 1952, p. 40.
[23] Questa fascia di ritratti costituisce l'elemento grafico di collegamento del primo numero con gli altri due, ritornando sempre nella prima pagina del servizio, posizionata verticalmente sul lato sinistro. Cfr. ANGELL 1953a, pp. 90-91; ANGELL 1953b, p. 48; ANGELL 1953c, p. 42.
[24] «Both organizations are perhaps signally qualified to undertake such a tremendous asssignment since both are covering a world beat, both are intensely interested in people as a means of interpreting and understanding the world, and both have collaborated before on many part of the world». ANGELL 1953a, p. 91.

storica particolare, e si avvicinava al pensiero filosofico di Bertrand Russell, non a caso scelto per redarre il testo del servizio[25].

La ricezione delle sessantacinque fotografie selezionate è fortemente penalizzata dalla scelta del periodico inglese di concentrare il materiale in un unico numero di ventiquattro pagine, e di apporre ai testi che accompagnano le immagini fotomeccaniche titoli che predeterminano l'identificazione del soggetto, per professione «Dress-Designer», per nazionalità «Israeli girl» o secondo un giudizio «Girl in an Ivory Tower»[26], limitandone una lettura più complessa.

Sul piano narrativo, inoltre, «Picture Post» organizzò i ritratti in un serrato confronto non privo di una generale stereotipia e di un forte taglio moraleggiante. A subire la rielaborazione editoriale, in particolare, furono le figure femminili che avrebbero invece offerto al lettore inediti aspetti legati al tema dell'emancipazione.

Maria Luisa fu scelta dal fotografo Fenno Jacobs per rappresentare il Brasile, insieme al giovane carioca Pedro[27]. Il «Picture Post», all'inizio del servizio contrappose il suo ritratto fotografico spensierato, conseguenza di una situazione economica benestante, alla povertà del tedesco Rudolf: «Maria Luisa Figueired's life is remote from Rudolf Kesslau's world of ominous shadows in a way that cannot be measured in miles»[28]. Graficamente inoltre guidò la simpatia del lettore verso il ragazzo, inserendo nella pagina una sua grande immagine fotomeccanica in cui appare con il volto annerito, segno dei suoi sacrifici in miniera, in aperto contrasto con i toni chiari e la serenità che comunica l'unica immagine, di piccolo formato, della giovane brasiliana, etichettata solo come una ragazza superficiale[29] (Fig. 9).

Invece in «Epoca», le dieci immagini fotografiche di Maria Luisa rivelano una giovane alla moda ma non certo priva di contraddizioni, che nella fretta di crescere e adeguarsi alla vita dei suoi coetanei «appartiene alla *Generazione X* con la mentalità della "ragazza di famiglia"»[30].

Questa atmosfera dorata può essere paragonata alla vita di Greta Eva in Sud Africa che scorre tranquilla e serena nonostante il clima politico tempestoso del suo paese. Homer Page esalta nelle fotografie, che vennero scelte da «Epoca», la semplicità dei suoi abitini leggeri, il volto sorridente e l'aria romantica. Anche gli scenari rimandano alla sicurezza della sua esistenza che non teme le conseguenze degli scontri politici, e il contesto raffinato dell'ambiente di lavoro di cui la composizione offre una metafora formale, si lega ai sogni cinematografici dichiarati dalla giovane durante l'intervista[31] (Fig. 10).

Ancora più severa rispetto a quella della ragazza brasiliana è la lettura, su «Picture Post» della parigina Colette, di cui Capa aveva esaltato nelle sue fotografie la bellezza, l'intelligenza e l'indipendenza. Nell'immagine scelta, che occupa mezza pagina, è privilegiato 'l'altro lato della medaglia': Colette è colta come di sorpresa al di fuori dell'ambiente mondano e alla moda mentre cerca di afferrare un gatto; la stanchezza del volto accentuata dalle ombre e dai capelli stranamente in disordine sono elementi che connotano il suo stile di vita come modello

[25] Nel 1932 B. Russell scrisse l'opera *Education and Social Order*, in cui formulò l'importanza dell'educazione e l'ambiente culturale e sociale nella formazione dei giovani. Cfr. RUSSELL 1962.

[26] Questa risonanza dei titoli è minore in «Holiday»: sul piano linguistico si assiste ad un lessico più semplice che utilizza il nome dei giovani, come «Sylvia of London», «Michiko», «Gora Suma» e soltanto poche volte titoli più enfatici, come «German in the Dark», «Under the Volcano» e «Burham vs the Past». In «Epoca» invece hanno un ruolo marginale, offendo solo uno spunto, la cui spiegazione appare chiara dopo la lettura: per il ragazzo americano compare «Lui: non è un uomo bruciato».

[27] JACOBS 1953, pp. 56-61.

[28] RUSSELL 1953, p. 9.

[29] R. Capa, *The face and the mind of a young european*, in RUSSELL 1953, p. 8. Significativa è la presenza della stessa fotografia nella rivista «Holiday», dove l'immagine fotomeccanica è tagliata nei bordi, sia per adattare il formato alla pagina, sia per enfatizzare il volto sporco di Rudolf, in stretta correlazione con la scelta del titolo «German in the Dark». Cfr. ANGELL 1953b, p. 60.

[30] JACOBS 1953, p. 56.

[31] PAGE 1953a, pp. 60-63.

negativo per la nuova generazione: una critica implicita nella didascalia e sottolineata aspramente nel testo abbinato (Fig. 11). Eppure, come si può osservare dagli abiti indossati si tratta della solita sequenza fotografica da cui «Holiday» aveva estratto un ritratto sofisticato ed intenso[32], posizionato in prima pagina sotto il tamburo «Mademoiselle De Paris»: una soluzione accattivante in termini editoriali, che da un lato soddisfa l'immaginario collettivo legato a Parigi, e dall'altro dichiara una sottile lettura psicologica. Al primo impatto emerge la modella ammirata e invidiata che possiede i vestiti più costosi e ricercati della moda anni Cinquanta, richiamata dal guanto, dal colletto e dall'orecchino di perle, ma il volto, rivolto insolitamente verso la macchina fotografica, mostra non tanto l'atteggiamento di sfida, che potrebbe collegarsi ad un carattere forte ed indipendente, ma una sottile malinconia[33] (Fig. 12).

Il giudizio negativo del servizio inglese è ribadito dall'impaginazione che accosta Colette a Nada Zivkovic, la ragazza jugoslava, in un confronto che sottolinea come moralmente e formalmente l'una sia l'inversa dell'altra. Erich Lessing[34] ha esaltato in Nada la forza mascolina, particolarmente nella fotografia che la riprende con una pistola in mano, impaginata dal «Picture Post» vicino ad un'altra immagine fotomeccanica che la ritrae nel laboratorio scientifico[35]. La ripresa dal basso verso l'altro accentua la forza fisica, opposta alla fragilità di Colette, mentre l'illuminazione piena del volto traduce la lucidità e fermezza delle sue scelte di vita, tese a contribuire al benessere del suo paese, in una contrapposizione moralistica alla vacuità delle scelte di Colette. Dal servizio di Erich Lessing il «Picture Post» non azzardò una straordinaria fotografia scelta invece da «Holiday» per una riproduzione a piena pagina, dove il profilo statuario di Nada è a confronto con i busti di Lenin e Tito (Fig. 13).

Herbert List[36] è l'autore del reportage sulla tedesca Gerda. Come nei ritratti dei celebri Jean Cocteau, Picasso e De Chirico, si conferma qui la capacità di List di rivelare tutta la personalità del soggetto in una composizione pervasa da un'atmosfera magica, mai drammatica: nella sua fotografia scelta da «Epoca» in apertura del *photo-essay* ad emergere è una protagonista emblematica di *Generazione X*, dai lineamenti del volto duri, concentrata e quasi estraniata dal mondo quando è a lavoro (Fig. 14); ma poi gioiosa e felice della propria indipendenza vissuta prevalentemente in compagnia degli amici e durante l'attività sportiva (Fig. 3).

La tematica del tempo libero come simbolo di quel lento processo del passaggio dall'età giovanile a quella adulta ha molto spazio in «Holiday» dove Gerda diventa il simbolo della 'donna d'azione'[37] che in piena libertà trascorre un'esistenza energica (Fig. 15); mentre la puritana «Picture Post» si limita ad una sola immagine, sulla quale vince il testo di accompagnamento, fortemente critico sulla promiscuità del tempo libero della ragazza tedesca.

Alla luce della rappresentazione di queste figure femminili, non sorprende scoprire che come ultimo ritratto il «Picture Post» proponga la solare e lavoratrice Sylvia: il simbolo della

[32] Nel profilo di Colette si sottolinea come nella sua eleganza mondana e nell'adorabile inquietudine anticipi la figura cinematografica di Holly Golightly protagonista di *Breakfast's at Tiffany's* del regista Blake Edwards, uscito nel 1961. Cfr. R. Capa, *Colette con un gatto*, in RUSSELL, p. 16.

[33] Questa rappresentazione vuole allusivamente sotto intendere la possibilità di mostrare al fotografo la vera Colette. Cfr. R. Capa, *Colette Laurents*, in ANGELL 1953b, p. 57.

[34] Dal 1952, Erich Lessing documentò la ricostruzione post-bellica della Jugoslavia, realizzando un reportage sulla Fabbrica Duro Dakovic in Slowenski Brod, sulla visita di Nikita Khrushtchev che segnò la riconciliazione tra Unione Sovietica e Jugoslavia, e ancora sulla Chiesa Ortodossa. Per *Generazione X* scattò i ritratti di Nada Zivkovic e Milosav Obradovic. Cfr. MAURO 2005.

[35] E. Lessing, *The girl with an aim in life*, in RUSSELL 1953, p. 17; E. Lessing, *Party hero Lenin and national hero Tito*, in ANGELL 1953c, p. 52.

[36] H. List fu un collaboratore della Magnum dal 1951 al 1975, accettando solo raramente incarichi dall'agenzia in favore di lunghi viaggi, in particolar modo in Italia, e servizi di moda per le riviste «Vogue» e «Harper's Bazaar». Cfr. SCHELER-HARDER 2002.

[37] «Woman of action: A German girl, gifted with freedom and ideals, fills her days with energetic living», ANGELL 1953b, p. 60.

nuova generazione. Attraverso di lei, la rivista elogia quell'Inghilterra che con orgoglio e dignità reagisce alle difficoltà del presente, con quegli stessi tratti caratteriali che avevano permesso, un decennio prima, di resistere all'attacco tedesco, permettendone la vittoria. Quel Paese moderno che si affida alla classe lavoratrice per rafforzare la propria economia e ai giovani innamorati per creare il futuro. Le quattro fotografie di Cartier-Bresson, che in «Epoca» raggiungono l'intensità di quelle di Andrew, qui anche se riprodotte e soffocate a causa degli inserti pubblicitari, rimandano alla realtà inglese: la strada ampia e bagnata, le divise dei controllori del trasporto ed i luoghi d'evasione quali Brighton con l'interno dell'esotico Royal Pavilion ed il suo molo[38] (Fig. 16).

La necessità di concludere la rassegna con un modello positivo riscontrabile nella propria Nazione si ritrova come strategia editoriale anche nella serie «Youth and the World» della rivista americana «Holiday»: Nancy Arnold e Tad Kostrubalas, fotografati da Eve Arnold ed Ernst Haas, sono il perfetto modello della generazione giovanile, e sembrano costituire una sottile contrapposizione ai giovani inglesi con i quali si apriva l'indagine nel numero di gennaio, quasi a suggerire un confronto tra la vecchia potenza e la nuova, tra il passato e il futuro.

Significativamente Eve Arnold[39], che fu sia la prima donna a entrare a far parte della Magnum, sia la fotografa maggiormente apprezzata dalle dive di Hollywood e dalle personalità più influenti della storia degli ultimi cinquant'anni, si occupò di ritrarre una donna moderna. Con la sua sensibilità nel cogliere la complessa personalità dei soggetti fotografati, alternò alle fotografie di Nancy nell'ambiente maschile delle aule universitarie, quelle che la ritraevano a casa in una quotidianità tutta femminile, impegnata a fare il bucato o a provare i vestiti. Nella struttura del *layout* di «Holiday» le immagini fotomeccaniche che introducono alla storia di Nancy e Tad, inserite una nella mezza pagina di sinistra e l'altra fra una doppia pagina, mettevano rispettivamente in risalto il camice bianco di lei, segno della carriera medica, e la divisa militare di lui, come prova dell'impegno verso la patria[40](Fig. 17). Per queste scene di vita militare, Ernst Haas si affidò al colore per adeguarsi maggiormente all'immagine vittoriosa dell'America del dopoguerra, distaccandosi definitivamente dallo stile di Robert Capa che invece lo aveva contraddistinto nel suo primo lavoro per *People are People*[41].

«Epoca» pubblicò l'inchiesta per ultima, a partire dal 2 marzo 1953, avendo forse presente proprio il numero americano e coraggiosamente fu l'unica ad adottare il titolo *Generazione X*[42] per enfatizzare come questa fosse la testimonianza della società contemporanea che cominciava a cambiare a un ritmo vertiginoso. La qualità del materiale fotografico fu esaltata, riconoscendone il valore artistico specifico anche nei crediti fotografici: «i più abili fotocronisti di cui dispone l'attuale mercato giornalistico hanno percorso 100.000 chilometri, indagato in 14 nazioni, interrogato 8.000 giovani, selezionato 2500 fotografie»[43].

Le nove parti in cui la rivista suddivide il materiale sono organizzate come storie individuali di un viaggio che procede linearmente dall'Europa all'America. Grazie a scelte

[38] Tra le due sequenze di Brighton, è creata una contrapposizione attraverso le didascalie: «The unreal world of Regency Brighton» contro «The real world of Brighton pier». RUSSELL 1953, p. 27.

[39] Si nota che nel libro *In retrospect*, la fotografa non ricorda mai il lavoro per *Generazione X*, contrariamente ai riferimenti alle serie successive. Cfr. ARNOLD 1995, p. 34.

[40] E. Arnold, *Intent as always upon her work*, in ANGELL 1953c, p. 54; E. Haas, *He graduating class of Northwestern University*, in ANGELL 1953c, p. 56.

[41] Un anno dopo E. Haas pubblicava su «Life» il servizio *New York: immagini di una città magica*, che per la Magnum costituì un record economico, essendo venduto da J. Morris a 1000 dollari a pagina. Cfr. MORRIS 2000, pp. 159-160.

[42] Si nota il fatto che nella pagina del primo numero del reportage, dedicato alla Germania, fu usato il titolo di *Generazione X* mentre per i successivi fu impiegato il nome della Nazione trattata, come ad esempio *Inghilterra, Francia, Siria, Brasile e Sud Africa*. Solo nel sommario il titolo *Generazione X* ricompare per dare il senso di continuità tra i nove numeri.

[43] CAPA-LIST 1953, p. 32.

grafiche accurate, l'indagine poteva fruire di una pagina ampia e armonica, senza inserzioni pubblicitarie, dove le immagini fotomeccaniche erano inserite seguendo un ritmo particolarmente narrativo. Questa sensazione era facilitata da un'operazione di conversione in forma di didascalie delle risposte al questionario che fu sottoposto ai giovani. Da tale scelta emerge la percezione che ci sia stato un contatto tra il soggetto e le fotografie prodotte, ovvero che i giovani abbiano avuto la possibilità di commentare il proprio ritratto fotografico; ne è un esempio tra molti, quello del ragazzo americano che riferendosi all'immagine del suo matrimonio dice: «Questa foto appartiene ormai all'album di famiglia»[44].

La realtà italiana, impostata sull'immagine romantica del Bel Paese, era stata documentata da Seymour con la storia di Ubaldo Luciano Angelo Orsini[45] e di Antonia Archidiacono[46], che insieme rappresentavano un paese sospeso tra la tradizione storica ancora molto sentita e il desiderio di modernità impostato sul mito americano; contrasto che nelle composizioni di Seymour appare nelle tinte talvolta tragiche della campagna umbra attorno a Gubbio, contrapposte alla vitalità e alla voglia d'evasione espressa dalla luminosità che risplende sui monumenti della Roma antica. Nel ritratto di Antonia, che sogna di fare l'attrice, è interessante notare come il cinema, che negli altri ragazzi era sempre ricordato come nuovo passatempo, sia un aspetto centrale nelle aspettative della giovane, secondo l'immaginario hollywoodiano veicolato dalle stesse riviste illustrate del periodo. Curiosamente «Epoca» non solo si astiene dal presentare la vita della coppia di ragazzi italiani come un modello da imitare, ma addirittura ne omette in toto il materiale. A questa lacuna si aggiunge la mancata pubblicazione del ritratto della ragazza israeliana di Seymour, dei quattro reportage di Bischof in India e Giappone ed infine dei giovani della repubblica Jugoslava, realizzati da Lessing.

Le ragioni di tale assenza non sembrano risiedere in una scelta editoriale dettata da obiezioni estetiche nei confronti dei linguaggi di alcuni fotografi: David Seymour era un fotografo stimato da «Epoca» che, ad esempio, accompagnerà con un'immagine di Carmel Abramson un articolo di Andrea Gentile sulla nascita dello Stato d'Israele[47], pubblicato nello stesso numero della seconda puntata della serie, quella dedicata al lavoro di Cartier-Bresson. Qeusto particolare lascia peraltro intuire che la redazione avesse comprato per intero il servizio dalla Magnum, ma intendesse usare il materiale in più occasioni e stessa sorte sembra essere toccata ai soggetti di Werner Bischof e quelli di Erich Lessing[48].

È piuttosto da osservare che «Epoca» non sembra avere avuto una struttura progettuale chiara, non avendo inserito né un'introduzione né una conclusione che riassumesse il quadro generale dell'inchiesta come aveva fatto «Holiday». Nel corso dei nove numeri modificò la struttura dei ritratti dedicati al Sud Africa, alla Liberia e alla Siria; sospese due volte la regolare uscita: in coincidenza di un numero dedicato alla Regina d'Inghilterra, e prima dell'ultima puntata, forse per un calo d'interesse. Da sottolineare anche che per tutta la durata del servizio non fu mai riportato alcun di riferimento alla *Generazione X* in copertina, dove trovarono invece spazio i grandi ritratti fotografici a colori di Clara Boothe, Soraya, Ava Gardner, Picasso, Marylin Monroe, Barbara Laarge e Alcide De Gaspari, sempre accompagnati a tamburelli dedicati ai temi politici, come l'inchiesta sulle elezioni italiane e le delusioni di Charles De Gaulle.

Eppure, come già notato, «Epoca» seppe riconoscere l'autorialità del fotografo nonchè il ruolo del fotoreporter nella società[49]. Con le centoventicinque immagini fotomeccaniche

[44] E. Haas, *Il matrimonio di Tad Kostrubala,* in ARNOLD- HAAS 1953, p. 32.
[45] RUSSELL 1953, p. 11; ANGELL 1953b, pp. 49-50.
[46] *Ivi*, p. 13; *Ivi*, pp. 50-51.
[47] GENTILE 1953, pp. 38-40; RUSSELL 1953, p. 22; ANGELL 1953a, p. 98.
[48] Si segnala un articolo sulla Jugoslavia composto da una sequenza di quattro immagini fotografiche, attribuite nei crediti fotografici con probabile errore di battitura a «Erich Sessing». Cfr. STEPINAC 1953.
[49] Per approfondimenti sui rapporti con i fotoreporter ed i modelli internazionali di riferimento della rivista «Epoca» si veda SERENA 2013, pp. 117-142.

complessive pubblicate in formati di media grandezza, fu la rivista a dare maggiore risalto a *Generazione X*, che tuttavia, tra il 1953 e il 1954, fu l'ultimo grande servizio internazionale acquistato. Infatti questo momento coincide con un cambiamento nella redazione italiana che, forse per ragioni economiche, comincia a investire sui propri inviati speciali: ne è esempio Mario De Biasi di cui pubblica, nello stesso anno, il reportage *L'isola di Toscanini*[50].

L'agenzia Magnum ovviamente proseguì sulla linea dei grandi servizi internazionali, confezionando i successivi *Generation Woman* e *Generation Children,* a dimostrazione del successo della serie dedicata al tema dei giovani[51]. L'importanza di *Generazione X* è data sia dalla panoramica su quei ragazzi nati fra la metà degli anni Venti e Trenta, che sempre più manifestavano la propria insofferenza nei confronti del mondo costruito dai padri e irrimediabilmente distrutto dalla Seconda Guerra Mondiale, sia dal tentativo da parte dei fotografi di esercitare un controllo sul proprio lavoro, anche se queste aspettative difficilmente potevano essere pienamente soddisfatte. I fotografi avevano consapevolmente scattato fotografie in grado di adattarsi a letture diverse, ma l'analisi dei servizi sulle tre riviste qui prese in esame rivela come constatava in generale Cartier-Bresson che nella stampa periodica «l'unità della pagina ha la precedenza e spesso la composizione concepita dal fotografo ne risulta distrutta...»[52].

La retrocessione nell'accordo stipulato con la rivista «McCall's», che aveva originariamente comprato il progetto prima di «Holiday», e l'elaborazione di un testo di accompagnamento ai ritratti, testimoniamo che l'agenzia Magnum aveva cercato di mantenere il controllo sul progetto *Generazione X*, ma apparve chiaro come le fotografie altro non fossero, in ultima analisi, che materiale grezzo nelle mani degli editori e delle loro redazioni. Dopo la consegna del servizio fotografico, «un'ultima angoscia attende il fotografo, quando sfoglia la rivista e scopre il suo reportage...»[53]: a quei punti di sospensioni Cartier-Bresson affidava il riconoscimento che più del fotografo pesa, per il messaggio sul rotocalco, «l'arte di chi impagina», che «consiste nel saper scegliere da un ventaglio di foto l'immagine che merita la pagina intera o doppia e nel saper inserire il piccolo documento di congiunzione nella storia»[54].

[50] DE BIASI 1953, pp. 46-51.

[51] Cfr. MORRIS 2000. Tuttavia non è ancora possibile stabilire con precisione quanti editori acquistarono le fotografie di *Generation X* perché l'archivio della Magnum non possiede dei registri di vendita. Le riviste «Holiday» e «Picture Post» sono, alcune volte, indicate nelle monografie dei singoli fotografi mentre il reportage su «Epoca» è stato individuato durante la lettura dei numeri del 1953. Significativo per confermare l'interesse verso i giovani, suscitato dalla documentazione della Magnum, è sia la riproposta in «Life», a distanza di un anno, di un *photo-essay* di Nina Leen con il titolo *The Luckiest generation*, sia l'uscita del film *Rebel Without a cause*, che nel 1955, impose Jane Dean come mito di una generazione.

[52] H. Cartier-Bresson*, L'instant dècisif*, in MONTIER 1996, p. 144.

[53] *Ibidem*.

[54] *Ibidem*.

«Nel cortile della nostra fattoria, nella Vallata della Loira, mio padre (di spalle) sta parlando col prete. Mio padre è un po' la mano destra del prete, si muove secondo i suoi pensieri, come lui è conservatore e passatista. Io, naturalmente, sono in contrasto con loro due. Sono socialista, mi piacciono le belle ragazze, fumo molto, vado volentieri al ballo e al bar. Con questo non dico di essere uno scansafatiche. Mi piace essere contadino, ma voglio essere un contadino moderno.»

Il mondo, nel cervello di *P'tit Louis*, è la terra che forma la Vallata della Loira, è l'acqua della Loira, il bar del suo paese, il cielo che vi si stende sopra. Oltre queste cose il mondo finisce, i pensieri di *P'tit Louis*, che hanno gli stessi confini geografici della sua terra, si fermano alla barriera del dazio. Perciò *P'tit Louis* è contento, e nonostante ciò è un contadino moderno. Infatti egli sa ancora essere felice dei balli di campagna, gli piace essere considerato un «eroe» dalle ragazze di paese, non cambierebbe con niente questa vita. Ma contemporaneamente egli ha tutte le ambizioni del nuovo *paysan*: si schiera per la motorizzazione dell'agricoltura, lotta col padre per poter produrre vino con attrezzature nuove. Solo le cognizioni di Louis sono cambiate, non la vita.

Nato nel 1932 Louis non ha ancora fatto il soldato. Da dieci anni lavora la terra e s'interessa della produzione vinicola. Oggi la sua personalità si può dire definita, il suo temperamento lo si può stabilire, la sua vocazione alla vita è assai chiara. Dominata da un'ostilità bonaria nei confronti del padre, la sua vita sentimentale si sfoga nella confidenza materna e nell'ambizione sua di essere l'eroe, l'amicone del paese. La polemica con suo padre è economica. Suo padre è conservatore, vorrebbe turni di lavoro più lunghi, una vita che si svolgesse tra il letto e i campi. In contrasto, Louis pretende che la vita del contadino sia moderna: lavoro, riposo, macchine, impostazione razionale della produzione, vita sociale. Segretamente sua madre gli dà le possibilità per portare avanti la sua rivoluzione silenziosa. Vende latte e uova e gli regala ottomila lire al mese, gli permette di portare al ballo e al bar le ragazze, di bere aperitivi, di avere la bicicletta, di fumare molto.

Ed ecco quel che pensa della propria vita.

«Siamo gente fortunata, lavoriamo molto ma mangiamo bene. Mia madre alleva polli conigli e a tavola abbiamo sempre carne, dolce e molto vino.»

«Sono molto popolare in paese e la cosa mi rende felice. Tutti mi battono la mano sulla spalla, le ragazze mi vogliono sempre al ballo. Ah, se avessi l'automobile!»

«Come va il mondo? Mah, al mio paese si sta bene. Sono socialista come il 70 per cento dei paesani e viviamo d'accordo. Problemi di politica? Chi li conosce? A me va bene il mio sindaco, che è socialista.»

«Mi piacciono le donne, ma non sarò così scemo da sposare quelle che oggi mi fanno divertire. Al momento giusto mi piglio una figlia d'agricoltore, con un po' di terra e la testa sul collo, e la sposo. Adesso è presto, per queste cose.»

Louis Pasquier di 21 anni, contadino di Chouzy-sur-Cisse, nella Vallata della Loira, ci permette invece di scoprire nella «generazione X» la presenza di valori tradizionali francesi, di vizi e virtù contadine che non hanno sofferto crisi o rivoluzioni. Nella vallata dove abita, tanto nota per i suoi castelli, le sue storie di re e i suoi vini, è circoscritto il mondo del «paysan» Louis che vi è noto, come tutti i contadini, con il soprannome di «P'tit Louis». Egli sa che in città non avrebbe soprannomi, che non sarebbe nessuno. I fotografi che hanno seguito per una settimana la sua vita hanno fissato l'immagine di un contadino francese che è moderno e progredito ma non fuori dalla tradizione.

LUI: UN MODERNO "PAYSAN"

«Noi facciamo anche abbondanti raccolti di grano. Al tempo della trebbiatura sono io che porto i sacchi in granaio. Sono forte quanto un torello, sollevo come niente un sacco di 80 chili.»

59 segue

Fig. 1: *Mio padre parla con il prete*, immagine fotografica K. Taconis. R. Capa-K. Taconis, *Generazione X: Francia*, «Epoca», IV, 137, 17 maggio 1953, p. 59

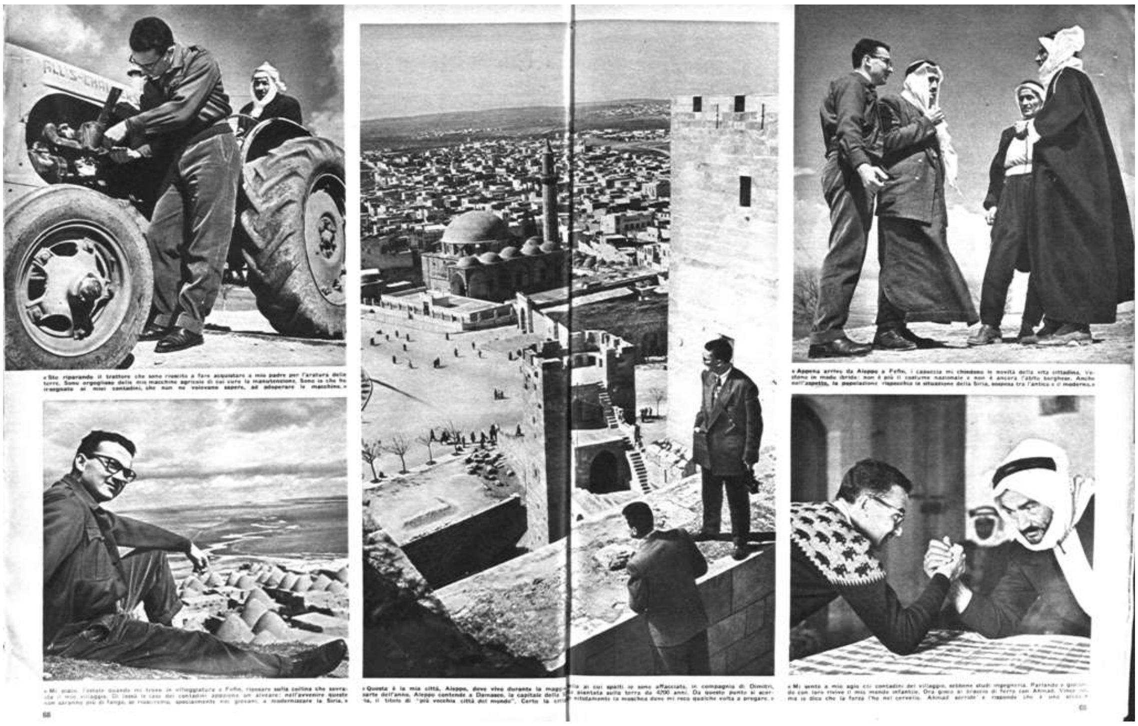


Fig. 2: Doppia pagina con immagini fotomeccaniche di G. Rodger che ritraggono Burham Jabri. G. Rodger, *Generazione X: Siria,* «Epoca», IV, 144, 3 luglio 1953, pp. 68-69

Fig. 3: Doppia pagina con immagini fotomeccaniche di R. Capa e H. List che ritraggono Gerda e Rudolf. R. Capa-H. List, *Generazione X*, «Epoca», IV, 134, 2 maggio 1953, pp. 34-35

Fig. 4: *Andrew,* immagine fotomeccanica di H. Cartier-Bresson. H. Cartier-Bresson, *Generazione X: Inghilterra,* «Epoca», IV, 136, 10 maggio 1953, p. 59

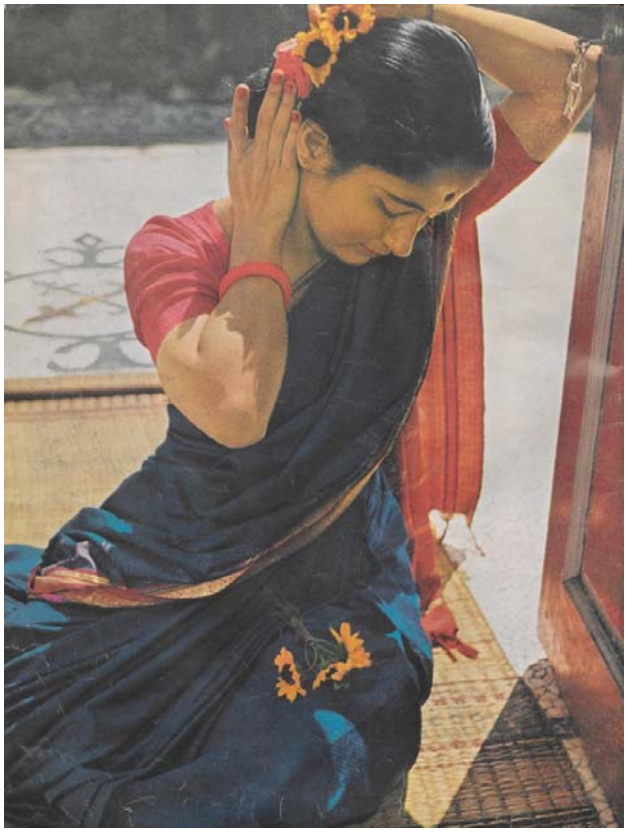


Fig. 6: *Anjali Hora*, immagine fotografica di W. Bischof. R. Angell, *Youth and the World, Part I*, «Holiday», VII, 1, gennaio 1953, p. 102

Fig. 7: *Carmel: girl who is happy*, immagine fotografica di D. Seymour. B. Russell, *Young people in a changing civilisation*, «Picture Post», XVI, 58, 10 gennaio 1953, p. 22

Fig. 8: Doppia pagina che introduce al servizio *Youth and the World*. R. Angell, *Youth and the World, Part I*, «Holiday», VII, 1, gennaio 1953, pp. 90-91

Fig. 9: Doppia pagina con immagini fotomeccaniche di R. Capa e F. Jacobs che ritraggono Rudolf e Maria Luisa. B. Russell, *Young people in a changing civilisation*, «Picture Post», XVI, 58, 10 gennaio 1953, pp. 8-9

Fig. 10: *Greta: 'io vivo, in ufficio, in un'atmosfera quai da cinema',* immagine fotografica di H. Page, in H. Page, *Generazione X: Sud Africa,* «Epoca», IV, 141, 14 giugno 1953, p. 61

Fig. 11: Doppia pagina con immagini fotomeccaniche di R. Capa ed E. Lessing che ritraggono Colette e Nada. B. Russell, *Young people in a changing civilisation*, in «Picture Post», XVI, 58, 10 gennaio 1953, pp. 16-17

common work. Louis' father is of the old school. Closemouthed, suspicious, a little hard and mean, Paul Pasquier believes in hard work and in banking his money. He scorns Louis' suggestion that they modernize their equipment. He keeps his son on an allowance of some $14.00 a month, which isn't even enough for Louis' cigarettes. But Louis' mother is different; a softening influence and very fond of her only son, she secretly gives him *apéritif* money, girl money and movie money from her own egg funds. Louis will never rebel openly against his father, against the head of the family. It is not necessary to rebel. Easygoing "Titi" can avoid it with equanimity, can forget it altogether at a "*policier*" (gangster film), with the band he plays in, or with a girl.

Louis Pasquier's past and future are the same as his present. The war scarcely touched his part of France, he seldom reads the newspapers, and he has seen little but his own village and fields. He has been to Le Havre and seen the big ships, but the city makes him feel uneasy and anonymous. As for the future, he says, with a grin, that he will marry and raise little farmers. The steady, slow, hard routine of the earth and the seasons has made Louis what he is, and he is well content. A long and loving association between a Frenchman and his land will continue. THE END

COLETTE LAURENT'S face shows her professional, mannequin's beauty, her private sadness.

YOUTH AND THE WORLD: FRANCE

Mademoiselle De Paris

A child of her time, Colette is lovely, lonely and unhappy

COLETTE LAURENT is admired and envied by a great many people. When she models fine, clever clothes in a Parisian dress house, the women who buy probably envy her for her youth and poise and fresh good looks. When she walks the boulevards, she is stared at, for she is lovely, even in a city full of lovely women. At a big Paris evening party where nearly everyone has a Name, she may be the prettiest girl of all, the nameless girl with the gamin face. When she goes horseback riding in the Bois, the passers-by look twice, remark

57

Fig. 12: *Colette:'Mademoiselle De Paris',* immagine fotomeccanica di R. Capa. R. Angell, *Youth and the World, Part II*, «Holiday», VII, 2, febbraio 1953, p. 57

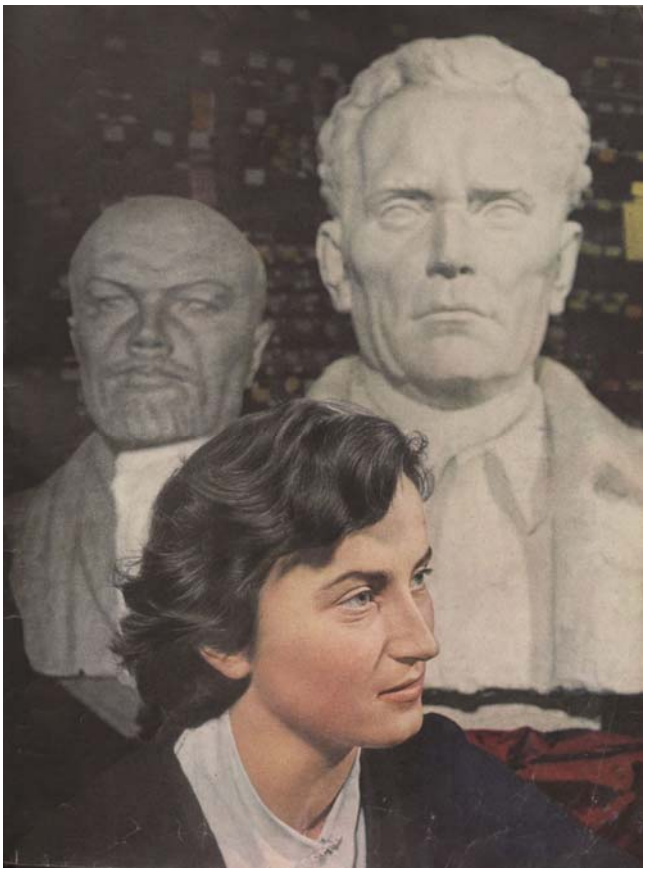


Fig. 13: *Nada,* immagine fotomeccanica di E. Lessing. Riprodotta in b/n in R. Angell, *Youth and the World, Part III,* «Holiday», VII, 3, marzo 1953, p. 53

Comincia dalla GERMANIA una grande inchiesta sui giovani

LA "GENERAZIONE X"

Cosa pensa, cosa fa, quali sono le inquietudini della gioventù la cui data di nascita coincide con l'inizio dell'era atomica? Per rispondere a queste domande i più abili fotocronisti di cui dispone l'attuale mercato giornalistico hanno percorso 100.000 chilometri, indagato in 14 nazioni, interrogato 5000 giovani, selezionato 2500 fotografie. Cartier Bresson ha condotto l'inchiesta in Francia, Rodger in Arabia, Bishoff in Oriente, Haas negli Stati Uniti, Page nel Messico, Robert Capa con List in Norvegia e in Germania. Un ragazzo e una ragazza tedesca appaiono qui come i primi due personaggi di un grande documentario che si intitola «Generazione X»: essi ne rappresentano la prima parte.

Un tedesco dolce e malinconico

Fig. 14: *Gerda*, immagine fotomeccanica di H. List. R. Capa, H. List, *Generazione X*, «Epoca», IV, 134, 2 maggio 1953, p. 33

YOUTH AND THE WORLD: GERMANY

Woman of Action

A German girl, gifted with freedom and ideals, fills her days with energetic living

YOUR first reaction to Gerda Schwemmer is one of pure astonishment over her energy. Gerda lives in Munich; she works as a secretary in the Homicide Bureau of the Munich-Police Department. After a hard, often nerve-fraying day, she comes home to her family's three-room flat, helps with the housework and in her parents' tiny grocery store, eats dinner and then sets out on her own. Every Tuesday night she attends a painting class as a devoted and rather talented amateur. Every Wednesday night she takes fencing lessons. Every Thursday night she plays ping-pong. On other nights she often ice-skates. Over the week ends she goes to the country with a group of friends; they have rented a hut near the Tegernsee, from which they go hiking in summer and skiing in winter.

It would be a mistake, though, to put all this down to a simple excess of energy, to call Gerda Schwemmer an uncomplicated amazon. Her intelligence and sensitivity are quickly apparent when you talk to her, when you meet her many close friends—students, artists, athletes and intellectuals. If Gerda is a remarkable woman, she comes of remarkable parents. It is not often that one encounters European shop owners who encourage their only child's complete freedom, who are even helping her to save toward her great goal of having a one-room apartment of her own. Gerda's response to this trust is shown in her tremendous maturity, in her efforts to satisfy both sides of her strong and sensitive nature.

Gerda talks about herself with the same blunt, unsparing intelligence and energy. She says that she was in the Hitler Youth as a child and is now "completely nonpolitical." She confesses that she hates her job with the Police Department, although she once loved it. After taking confessions of murderers and thieves, she now has few illusions about human nature and knows she can no longer trust herself to judge a man by his face. But she makes it clear that she wishes to leave her job because it constantly grates on her instinctive faith in mankind. She says she has been in love twice and believes in sexual freedom for both men and women. She has no particular boy friend now, and says she can wait for the "right man" to appear. Whoever he is, anyone who knows Gerda realizes that he will have to be very special indeed—a man who can match all Gerda's energy, her ideas of freedom, her intellectual and artistic cravings, and above all, the heavy idealistic demands she makes upon herself. Life, to Gerda Schwemmer, is not to be taken easily.

THE END

60

SPORTS occupy a good part of Gerda Schwemmer's time and include one evening a week devoted to fencing lessons, which she pays for. Her many activities also involve skiing, ping-pong and skating, as well as a class in painting.

ON HER JOB with the Munich Homicide Bureau, Gerda watches an inspector who is interrogating a suspect in a murder case. Since starting her job, she has seen many cases, now tries not to think about the criminals' agony.

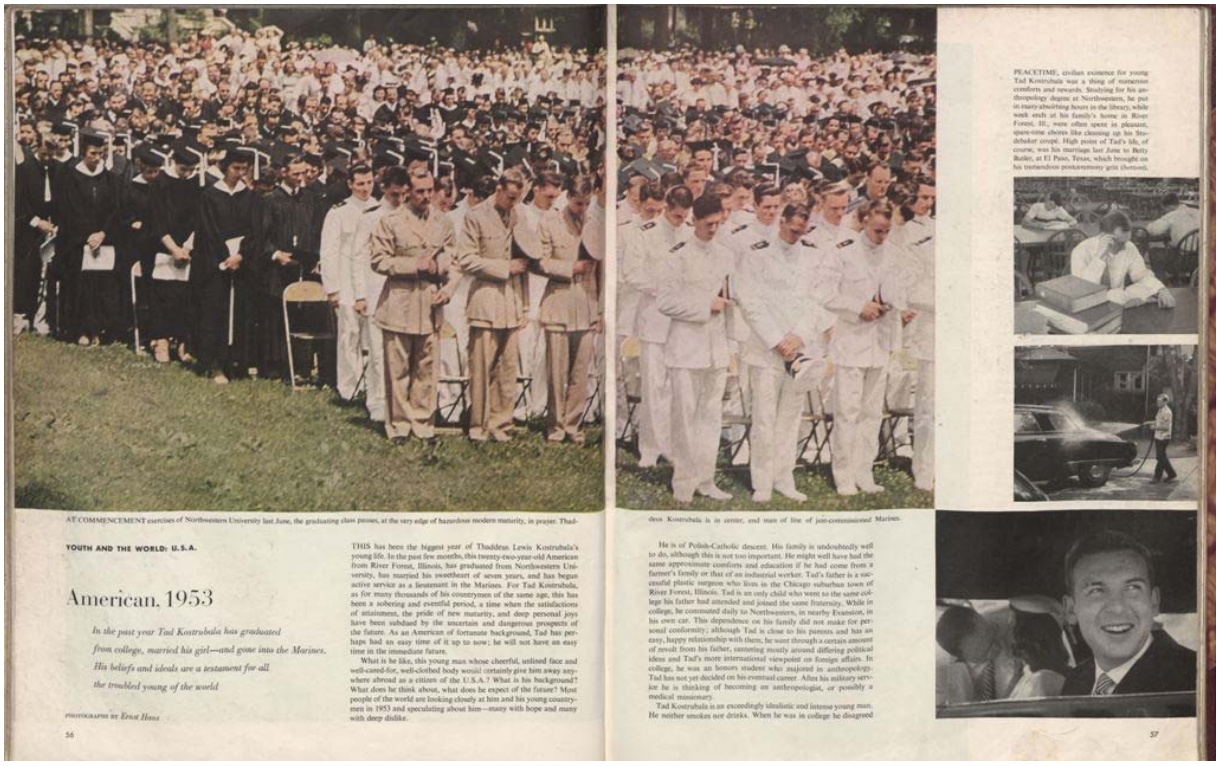
GERDA'S PARENTS run a tiny, crammed grocery store for small-income families, carry almost everything except meat. In spite of her busy life and desire for complete personal freedom, Gerda still helps out after her office hours.

GERDA has a great many friends of different types, acquired in her many pastimes. During Lent she attends a *Fasching* in fancy dress, where she drinks, laughs and dances a lot, and smiles with a bewigged friend nicknamed Beppo.

PHOTOGRAPHS BY *Herbert List*

Fig. 15: *Gerda*, immagini fotomeccaniche di H. List. R. Angell, *Youth and the World, Part II*, «Holiday», VII, 2, febbraio 1953, p. 60

Fig. 16: *Sylvia:'The Independent Cockney',* immagini fotomeccaniche di H. Cartier-Bresson. B. Russell, *Young people in a changing civilisation*, «Picture Post», XVI, 58, 10 gennaio 1953, p. 25



AT COMMENCEMENT exercises of Northwestern University last June, the graduating class pauses, at the very edge of hazardous modern maturity, in prayer. Thad-

YOUTH AND THE WORLD: U.S.A.

American, 1953

In the past year Tad Kostrubala has graduated from college, married his girl—and gone into the Marines. His beliefs and ideals are a testament for all the troubled young of the world

PHOTOGRAPHS BY Ernst Haas

56

THIS has been the biggest year of Thaddeus Lewis Kostrubala's young life. In the past few months, this twenty-two-year-old American from River Forest, Illinois, has graduated from Northwestern University, has married his sweetheart of seven years, and has begun active service as a lieutenant in the Marines. For Tad Kostrubala, as for many thousands of his countrymen of the same age, this has been a sobering and eventful period, a time when the satisfactions of attainment, the pride of new maturity, and deep personal joys have been subdued by the uncertain and dangerous prospects of the future. As an American of fortunate background, Tad has perhaps had an easy time of it up to now; he will not have an easy time in the immediate future.

What is he like, this young man whose cheerful, unlined face and well-cared-for, well-clothed body would certainly give him away anywhere abroad as a citizen of the U.S.A.? What is his background? What does he think about, what does he expect of the future? Most people of the world are looking closely at him and his young countrymen in 1953 and speculating about him—many with hope and many with deep dislike.

dress Kostrubala is in center, end man of line of joint-commissioned Marines.

He is of Polish-Catholic descent. His family is undoubtedly well to do, although this is not too important. He might well have had the same approximate comforts and education if he had come from a farmer's family or that of an industrial worker. Tad's father is a successful plastic surgeon who lives in the Chicago suburban town of River Forest, Illinois. Tad is an only child who went to the same college his father had attended and joined the same fraternity. While in college, he commuted daily to Northwestern, in nearby Evanston, in his own car. This dependence on his family did not make for personal conformity; although Tad is close to his parents and has an easy, happy relationship with them, he went through a certain amount of revolt from his father, centering mostly around differing political ideas and Tad's more international viewpoint on foreign affairs. In college, he was an honors student who majored in anthropology. Tad has not yet decided on his eventual career. After his military service he is thinking of becoming an anthropologist, or possibly a medical missionary.

Tad Kostrubala is an exceedingly idealistic and intense young man. He neither smokes nor drinks. When he was in college he disagreed

PEACETIME, civilian existence for young Tad Kostrubala was a thing of numerous comforts and rewards. Studying for his anthropology degree at Northwestern, he put in many-absorbing hours in the library, while week ends at his family's home in River Forest, Ill., were often spent in pleasant, spare-time chores like cleaning up his Studebaker coupé. High point of Tad's life, of course, was his marriage last June to Betty Butler, at El Paso, Texas, which brought on his tremendous postceremony grin (bottom).

57

Fig. 17: Doppia pagina con immagini fotomeccaniche di E. Haas che ritraggono Tad Kostrubala.
R. Angell, *Youth and the World, Part III*, «Holiday», VII, 3, marzo 1953, pp. 56-57

BIBLIOGRAFIA

AJELLO 1976
N. AJELLO, *Il settimanale di attualità*, in *STORIA DELLA STAMPA ITALIANA* 1976, V, pp. 175-249.

ANGELL 1953a
R. ANGELL, *Youth and the World, Part I*, «Holiday», VII, 1, gennaio 1953, pp. 90-105.
Photo-essay di 44 immagini fotomeccaniche complessive, di cui 14 di H. Cartier-Bresson, 7 di D. Seymour, 7 di G. Rodger, 12 di W. Bischof, 1 di E. Arnold, 2 R. Capa, 1 E. Lessing, 1 K. Taconis e 1 H. Page.

ANGELL 1953b
R. ANGELL, *Youth and the World, Part II*, «Holiday», VII, 2, febbraio 1953, pp. 48-62.
Photo-essay (la rivista consultata è priva di due pagine) di almeno 35 immagini fotomeccaniche, di cui 3 di D. Seymour, 10 di W. Bischof, 4 di K. Taconis, 14 di R. Capa e 4 di H. List.

ANGELL 1953c
R. ANGELL, *Youth and the World, Part III*, «Holiday», VII, 3, marzo 1953, pp. 42-59.
Photo-essay [la rivista consultata è priva di due pagine] di almeno di 33 immagini fotomeccaniche, di cui 6 di H. Page, 7 di R. Capa, almeno 5 di F. Jacobs, almeno 5 di E. Lessing, 5 di E. Arnold e 5 di E. Haas.

ARNOLD 1995
E. ARNOLD, *In Retrospect,* New York 1995.

ARNOLD-HAAS 1953
E. ARNOLD, E. HAAS, *Generazione X: America*, «Epoca», IV, 138, 24 maggio 1953, pp. 28-33.
Inchiesta di 17 immagini fotomeccaniche complessive, di cui 9 di E. Arnold e 8 di E. Haas.

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.

BISCHOF-MAGNAGUAGNO 1990
M. BISCHOF, G. MAGNAGUAGNO, *Werner Bischof: 1916-1954*, Milano 1990.

BONDI 1996
I. BONDI, *Chim: le fotografie di David Seymour*, Milano 1996.

CAPA 1953
R. CAPA, *Generazione X: Norvegia*, «Epoca», IV, 135, 3 maggio 1953, pp. 27-30.
Inchiesta di 14 immagini fotomeccaniche di R. Capa.

CAPA-LIST 1953
R. CAPA, H. LIST, *Generazione X*, «Epoca», IV, 134, 2 maggio 1953, pp. 32-35.
Inchiesta di 16 immagini fotomeccaniche complessive, di cui 8 di R. Capa e 8 di H. List.

CAPA-TACONIS 1953
R. CAPA, K. TACONIS, *Generazione X: Francia*, «Epoca», IV, 137, 17 maggio 1953, pp. 56-61.
Inchiesta di 19 immagini fotomeccaniche complessive, di cui 11 di R. Capa e 8 di K. Taconis.

CARTIER-BRESSON 1953
H. CARTIER-BRESSON, *Generazione X: Inghilterra*, «Epoca», IV, 136, 10 maggio 1953, pp. 56-59.
Inchiesta di 13 immagini fotomeccaniche di H. Cartier-Bresson.

HENRI CARTIER-BRESSON 2010
Henri Cartier-Bresson: The Modern Century, Catalogo della mostra, a cura di P. Galassi, New York 2010 (edizione italiana *Henri Cartier-Bresson: Il secolo moderno,* 2010).

CLARKE 2009
G. CLARKE, *La fotografia: una storia culturale e visuale*, Torino 2009 (edizione originale *The photograph*, New York 1997).

COLOMBO 2003
C. COLOMBO, *Lo sguardo critico:* cultura e fotog*rafia in Italia, 1943-1968*, Torino 2003.

DE BIASI 1953
M. DE BIASI, *L'isola di Toscanini*, «Epoca», IV, 155, 20 settembre 1953, pp. 46-51.

GENERATION X 1952
Generation X, «Holiday», VI, 12, dicembre 1952, p. 40.

GENTILE 1953
A. GENTILE, *Sono tornati nella terra promessa da settantaquattro nazioni diverse*, «Epoca», IV, 136, 10 maggio 1953, pp. 38-40.

HARRIS-ULRICH 2003
A.L. HARRIS, J.M. ULRICH, *GenXegesis: essays on alternative youth (sub)culture*, Londra 2003.

JACOBS 1953
J. JACOBS, *Generazione X: Brasile*, «Epoca», IV, 140, 7 giugno 1953, pp. 56-61.
Inchiesta di 19 immagini fotomeccaniche di J. Jacobs.

MAURO 2005
A. MAURO, *Erich Lessing*, Milano 2005.

MILLER 1999
R. MILLER, *Magnum: Fifty Years at the Front Line of History,* New York 1999.

MONTIER 1996
J. MONTIER, *Henri Cartier-Bresson: lo zen e la fotografia,* Milano 1996 (edizione originale *L'art sans art d'Henri Cartier-Bresson,* Parigi 1995).

MORRIS 2000
J.G. MORRIS, *Sguardi sul '900: cinquant'anni di fotogiornalismo*, Roma 2000 (edizione originale *Get the Picture: A Personal History of Photojournalism*, Chigaco 1998).

NAGGAR 2003
C. NAGGAR, *George Rodger. an adventure in photography 1908-1995*, New York 2003.

PAGE 1953a
H. PAGE, *Generazione X: Sud Africa*, «Epoca», IV, 141, 14 giugno 1953, pp. 60-63.
Inchiesta di 14 immagini fotomeccaniche di H. Page.

PAGE 1953b
H. PAGE, *Generazione X: Liberia*, «Epoca», IV, 142, 21 giugno 1953, pp. 59-62.
Inchiesta di 10 immagini fotomeccaniche di H. Page.

RODGER 1953
G. RODGER, *Generazione X: Siria*, «Epoca», IV, 144, 3 luglio 1953, pp. 66-69.
Inchiesta di 12 immagini fotomeccaniche di G. Rodger).

RUSSELL 1953
B. RUSSELL, *Young people in a changing civilisation*, «Picture Post», XVI, 58, 10 gennaio 1953, pp. 3-27.
Photo-essay di 65 immagini fotomeccaniche complessive, di cui 13 di R. Capa, 4 di F. Jacobs, 10 di W. Bischof, 7 di D. Seymour, 5 di E. Lessing, 2 di K. Taconis, 7 di H. Cartier-Bresson, 5 di H. Page, 6 di E. Haas, 2 di E. Arnold, 2 di H. List e 2 di G. Rodger.

RUSSELL 1962
B. RUSSELL, *L'educazione e l'ordinamento sociale*, Firenze 1962.

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

SAVAGE 2009
J. SAVAGE, *L'invenzione dei giovani*, Milano 2009.

SCHELER-HARDER 2002
M. SCHELER, M. HARDER *et alii*, *Herbert List*, Firenze 2002.

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.

STEPINAC 1953
A. STEPINAC, *Lotteremo fino alla morte per i diritti della Chiesa cattolica*, «Epoca», IV, 129, 29 marzo 1953 pp. 13-15.

STORIA DELLA STAMPA ITALIANA 1976
Storia della stampa italiana, a cura di V. Castronovo, N. Tranfaglia, I-VI, Bari 1976.

TEBBELL-ZUCKERMAN 1991
J. TEBBELL, M. ZUCKERMAN, *The magazine in America 1741-1990*, New York 1991.

WE WENT BACK 2013
We Went Back: photographs from Europe 1933-1956 by Chim, Catalogo della mostra, a cura di C. Young, New York 2013.

WHELAN 1984
R. WHELAN, *Robert Capa: a biography*, New York 1984.

ABSTRACT

Generation X, che nel 1953 documenta la realtà dei giovani nati fra la metà degli anni Venti e la metà dei Trenta, fu uno dei grandi reportage dell'agenzia fotografica Magnum. Esemplato sul precedente *People are People, the World over*, fu creato allo scopo di affermare il ruolo dell'agenzia sul mercato internazionale dei rotocalchi, insieme alle serie successive *Generation Woman* e *Generation Children* che ne confermarono il successo presso gli editori.

In questo contesto l'analisi delle immagini fotografiche – riprodotte da «Epoca», «Holiday» e «Picture Post» – si propone di individuare alcuni caratteri ricorrenti nella descrizione di questa gioventù inquieta ed emblematicamente moderna. La particolare attenzione indirizzata all'impaginazione dei contenuti vuole indagare, attraverso il confronto tra le diverse riviste, la possibilità che l'immagine fotografica assuma interpretazioni diverse a seconda del contesto nel quale è inserita e commentata.

The 1953 photo-essay titled *Generation X*, documenting the lives of young people born between the mid-1920s and the mid-1930s, is one of the most important reportages realized by the leading photo-agency Magnum.
Modelled upon the precedent of *People are People, the World over*, the essay was meant to promote the agency in the international magazine market. Together with the subsequent series, *Generation Woman* and *Generation Children*, it was extremely well received in the publishing industry.
This study provides an analysis of the photographs comprising *Generation X* – reprinted in magazines like *Epoca*, *Holiday*, and *Picture Post* – and identifies some of the recurring characters in the visual description of such a restless and emblematically modern youth.
Devoting specific attention to the graphic layout and to the comparison among different magazines, this study aims to investigate the hypothesis that the same photographs were subjected to different interpretations according to the context in which they were published and captioned.

DIVULGAZIONE DELLA SCULTURA NEL SECONDO DOPOGUERRA: OPERE E ARTISTI DENTRO E FUORI LE PAGINE DEI ROTOCALCHI*

Impopolarità della scultura

Nel clima di accesi dibattiti che caratterizzò gli anni a ridosso della fine della guerra una questione che vide le polemiche attenuarsi nell'elaborazione di una riflessione condivisa fu la certezza della crisi storica della scultura.

Ne fu testimonianza il saggio dal titolo *Impopolarità della scultura* che Agnoldomenico Pica pubblicò su «Domus» nel 1949[1], corredato da una sequenza di illustrazioni volta a suggerire inedite simmetrie visive nella continuità linguistica tra gli esempi antichi della scultura indiana, egizia, greca, e opere moderne quali l'*Amplesso* in marmo di Arturo Martini o una scultura in rame di Max Bill. Ma il medesimo interrogarsi sulle sorti della scultura incontrò ampia eco, a partire dal 1948, su riviste di diversa inclinazione, dal quotidiano «Il Tempo» al settimanale «L'Illustrazione Italiana»[2], sino agli austeri fascicoli de «L'Immagine» dove Cesare Brandi azzardò il tortuoso ragionamento estetico del *Periplo della scultura moderna*[3]. A un simile panorama non restò estranea la Biennale di Venezia di Rodolfo Pallucchini che nel 1950, con la mostra *Scultori d'oggi*[4] dichiarava una sintomatica presa di posizione. La crisi della scultura era innegabile, sottolineava Giulio Carlo Argan tra le pagine del catalogo, rielaborando considerazioni già avanzate su «Letteratura»[5], e la causa doveva individuarsi nel suo esser stata «vindice e paladina» di valori tradizionali. Per questo, con il proposito di emancipare la plastica italiana dagli scaduti ideali degli anni del regime, era necessario indicare il giusto cammino da seguire, riaprendo a contesti internazionali che, attraverso gli esempi ben collaudati di artisti quali Jean Arp, Henri Laurens e Ossip Zadkine, introducessero i modi di una scultura «che ha rinunciato alla rappresentatività per la costruttività della forma»[6].

All'origine di questo diffuso convergere di attenzioni verso i problemi della scultura si situavano, senza dubbio, le enigmatiche sentenze de *La scultura lingua morta di Martini*[7]. L'opuscolo, scriveva Pica su «Domus», era frutto di un «momento di geniale meditazione» e la rara consapevolezza poi dimostrata da Argan nel maneggiare i concetti plastici di materia, spazio, forma, vuoto e pieno tradiva l'affondo nel libretto martiniano[8]. Il testo di Martini, però, non si riduceva ad un mero attacco alla retorica monumentale; questi non si era limitato a condannare la statuaria assolvendo la 'scoltura', né nelle sue parole gli esperimenti internazionali occupavano un luogo positivo di riferimento, come al contrario avveniva in Argan. Per Martini erano i fondamenti stessi della scultura a essere messi in discussione: dall'asservimento alla ripetizione della figura umana all'essenza tridimensionale e tattile dell'oggetto. Così, mentre per Argan la negazione del soggetto ottenuta mediante l'esaltazione della materia, come in Constantin Brancusi, o attraverso l'innesto spaziale del moto, come in

* Il presente saggio si avvale dell'analisi delle illustrazioni di soggetto artistico pubblicate sulle riviste ad ampia diffusione «Epoca», «L'Espresso», «L'Europeo», compiuta in occasione del progetto PRIN *La moltiplicazione dell'arte e le sue immagini. La cultura visiva in Italia nell'epoca della riproducibilità tecnica: dalle riviste illustrate del secondo Ottocento a rotocalchi e quotidiani della contemporaneità.*

1 PICA 1949.

2 In particolare GUZZI 1948; VERGANI 1948.

3 BRANDI 1949a; BRANDI 1949b; BRANDI 1949c. Si rimanda inoltre a ANDALORO-CATALANO 2009.

4 ARGAN 1950a.

5 ARGAN 1950b.

6 ARGAN 1950a, p. 404. Sulle vicende che condussero alla realizzazione della mostra *Scultori d'oggi* si veda PEZZETTA 2012-2013, p. 26-40.

7 MARTINI 1945.

8 Già nel 1947 Argan aveva dedicato a Martini un'interessante riflessione: ARGAN 1947.

Nikolaus Pevsner, potevano rappresentare una valida soluzione, per Martini si trattava di scaltri tentativi di aggirare il problema[9]. Nessuno di questi espedienti sottraeva la scultura all'impossibilità di conquistare l'autonomia espressiva della pittura[10].

A breve distanza dalla pubblicazione nel 1945 de *La scultura lingua morta*, ben poco della drammatica lucidità di Martini poteva dirsi veramente penetrato nel contesto italiano[11]. Nella lettura di Pica i termini della questione posta da Martini andavano rivisti al di là di quella interpretazione che appariva «filologica e letale», da un lato guardando alla scultura figurativa «all'infuori delle contingenze cronachistiche e delle futili sensibilità della moda», dall'altro ripensando il mondo della plastica pura ed astratta quale «coraggiosa avventura dello spirito creativo superbamente assetato di libertà»[12]. Era qui, nell'ipotesi di compenetrazione tra questi due mondi che si risolveva la prova più importante del dopoguerra: sciogliere la plastica dai suoi limiti corporali per arricchirla dei valori affermati delle esperienze astratte pure[13]. Uno scenario confermato, nel 1949, dalla pubblicazione del volume di Francesco Sapori *Scultura italiana moderna* le cui tavole illustrate, da Canova ai moderni, avvaloravano l'inevitabile e nostalgico commiato dalla tradizione figurativa[14].

Di lì a pochi anni, nel 1953, sarebbe stato Giuseppe Marchiori a confrontarsi con il medesimo tema, ma con esiti in tutto diversi[15]. Votato alla contemporaneità e con un inquadramento orientato a trascurare episodi della storia della scultura italiana ritenuti troppo conservatori, il testo di Marchiori era eloquentemente introdotto da una copertina dedicata a un *Nudo* in gesso esposto da Alberto Viani in occasione della Biennale del 1952[16]. Si trattava di un'opera destinata a godere di una notevole fortuna visiva, derivata dall'essersi trovata al centro di un intenso dibattito, come registrato dalla rivista «La Biennale di Venezia» in risposta ad uno scritto apparso sulla «Domenica del Corriere» nel novembre del 1952[17]. Com'è noto, il gesso era stato acquistato dal Ministero della Pubblica Istruzione per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna in occasione del conferimento a Viani e a Luciano Minguzzi del premio aggiuntivo per la scultura voluto dal Comune di Venezia[18]. L'evento aveva destato un certo disappunto, se non altro nei confronti di un'operazione che aveva investito un artista solo da pochi ritenuto un esponente di spicco dell'arte italiana. Tuttavia, la questione che «La Biennale di Venezia» rimproverava alla «Domenica del Corriere» in un articolo mordace dal titolo *Obiettività critica* non si riferiva a quelle polemiche che erano state le più diffuse nella stampa.

Nell'apparato illustrativo della «Domenica del Corriere» si era verificato un equivoco che alla redazione de «La Biennale di Venezia» non sembrava scevro di intenti polemici, o quanto meno di sottile critica: all'opera «di ispirazione naturalista», evidente rielaborazione delle forme umane di un torso nudo acquistata dal Ministero si era sostituito un nudo «di ispirazione astratta», sostituzione che la differenza davvero sottile poteva giustificare come una incompetenza redazionale, ma che aveva sollecitato la necessità, avvertita da «La Biennale di Venezia», di giustificare l'acquisto del Ministero, e ribadire l'ingresso nelle collezioni pubbliche dell'opera correttamente figurativa[19]. L'episodio denunciava il rapporto conflittuale tra

[9] Si veda quanto sostenuto da Martini: *ARTURO MARTINI* 2001, p. 65.
[10] *ARTURO MARTINI* 2001, p. 34.
[11] Il fraintendimento dello scritto di Martini procedeva contemporaneamente alla progressiva sfortuna dell'artista. In proposito: FERGONZI 2009. Si veda anche BAROCCHI 1992, pp. 12-17.
[12] Cfr. PICA 1949, pp. 26-27.
[13] In proposito si rimanda all'articolo di Lisa Ponti pubblicato su «Domus» nel 1948: PONTI 1948.
[14] SAPORI 1949
[15] MARCHIORI 1953
[16] Sul testo di Marchiori si veda la recensione pubblicata da Guido Perocco nel 1953: PEROCCO 1953. Sul rapporto Viani-Marchiori si rimanda a DEL PUPPO 2001.
[17] *OBIETTIVITÀ CRITICA* 1952.
[18] *GALLERIA NAZIONALE* 2005, p. 296, n. 20.14.
[19] Cfr. *OBIETTIVITÀ CRITICA* 1952.

pubblico e scultura, un'arte che già Pica, nel 1949, aveva qualificato come 'impopolare', tradizionalmente ritenuta di complemento alla pittura, e per la quale la disaffezione del pubblico trovò nel dopoguerra concrete manifestazioni, tra le quali indicativa risulta anche la strategia dei rotocalchi[20].

L'esperienza di «Epoca» e di Raffaele Carrieri

L'arduo compito di raccontare la scultura ai non addetti ai lavori spettò su «Epoca», sin dalla sua nascita[21], a Raffaele Carrieri, il critico che aveva contribuito, negli anni tra le due guerre, a costruire un linguaggio divulgativo per i fatti dell'arte[22]. Nel 1950 Carrieri aveva dato alle stampe, per le edizioni della Conchiglia, l'antologia *Pittura e scultura d'avanguardia in Italia, 1890-1950*[23] e non stupisce la stretta concordanza tra gli autori proposti su «Epoca» e i medaglioni sulla scultura presenti all'interno del prezioso volume. Ma soprattutto il primo riferimento alla scultura apparso su «Epoca», a novembre del 1950, dedicato al nome di Marino Marini tradiva, da parte di Carrieri, il ricorso ad una soluzione di facili consensi[24]. All'indomani della sala personale allestita alla Biennale di Venezia, Marini si era imposto nel contesto nazionale e la diade Marini-Manzù, campioni per la plastica di tradizione figurativa, era ormai nota anche al pubblico meno esperto[25]. A questo scultore, inoltre, Carrieri aveva più volte guardato con interesse. Nel 1948 non soltanto aveva curato la monografia dell'artista pubblicata nelle edizioni del Milione[26], ma nel mese di maggio di quello stesso anno un suo articolo era apparso su «Tempo» tracciando, per mezzo di una prosa confidenziale e di un montaggio fotografico di sapore domestico, un ritratto familiare dell'artista[27]. Il pezzo era accompagnato da sei illustrazioni che immortalavano scene della vita di Marini, dal lavoro nello studio, all'ora del caffè, all'abbraccio con la compagna Mercedes Pedrazzini, soprannominata Stellino, individuando nel connubio tra immagini, didascalie e testo l'opportunità di compiere un'operazione divulgativa.

Vi era, inoltre, a quell'altezza cronologica, un'ulteriore coincidenza da non sottovalutare. Nel 1949 si era tenuta a New York, presso il Museum of Modern Art, la celebre mostra *Twentieth-Century Italian Art* che aveva consacrato Marini a livello internazionale[28]. L'evento era stato curato da James Soby e Alfred Barr, ma un significativo contributo per la selezione e il reperimento delle opere esposte era giunto dal gallerista Romeo Toninelli, personalità vicina a Carrieri, il quale aveva regolarmente affiancato alla professione di critico l'attività di mercante d'arte[29]. D'altronde era proprio il successo newyorkese di Marini, seguito all'esposizione del 1949, ad essere celebrato nell'articolo di «Epoca» del 1950. Nelle pagine dedicate a Marini, a

[20] Si veda, ad esempio, quanto osservato nel 1948 da Nino Bertocchi e da Michele Biancale rispettivamente su «La Fiera Letteraria» e «Pagine Nuove»: BERTOCCHI 1948; BIANCALE 1948.
[21] Il primo numero del settimanale «Epoca» uscì ad ottobre del 1950.
[22] Sull'attività giornalistica di Raffaele Carrieri negli anni Trenta si rimanda a RUSCONI 2008. Si veda, inoltre, D'ANGELO 2013.
[23] CARRIERI 1950a.
[24] R. CARRIERI, *Marino e la 57ª Strada*, «Epoca», 7, 1950, PP. 73-75.
[25] In merito a Manzù si rimanda al saggio in questa sede redatto da Laura D'Angelo.
[26] CARRIERI 1948a.
[27] Cfr. CARRIERI 1948b; Si vedano anche CARRIERI 1947; CARRIERI 1948c.
[28] Cfr. *TWENTIETH-CENTURY* 1949, pp. 33-34. Si vedano anche: MANGO 1949. È bene ricordare che sempre nel 1949 l'attività di Marini aveva ottenuto un certo risalto in occasione della III Mostra Internazionale di Scultura di Philadelphia. L'esposizione era stata recensita da «Life» che aveva pubblicato a doppia pagina una fotografia dei partecipanti immortalati sulla scalinata del Museo di Philadelphia. Nel mezzo del gruppo figurava, in bella vista, un Cavallo e Cavaliere di Marini: cfr. *70 SCULPTORS* 1949. Sul successo statunitense di Marini si veda anche MARINO 1951.
[29] Sul ruolo di Toninelli nella realizzazione della mostra del MOMA cfr. TONINELLI 1963.

corredo di un testo trascurabile, le fotografie in bianco e nero scattate da Herbert List e quello stesso anno pubblicate anche su «Look», «Harper's Bazaar» e «Life»[30], campeggiavano a piena pagina, protagoniste indiscusse del dialogo con il lettore. Presentando le opere dell'artista come in una bottega antica, con una fila di teste scolpite esposte tra scaffali consunti e senza tempo, le illustrazioni serravano la scultura di Marini in una dimensione artigiana non soltanto 'italianissima', ma utile a bilanciare l'immagine di un artista altrimenti troppo sofisticato per un pubblico medio-alto, vuoi per il raffinato archeologismo delle singole invenzioni, vuoi per la monotona e inalterata ripetizione di pochi temi[31] (Fig.1).

Anche quando Carrieri, nei mesi e nel corso degli anni successivi, tornò su «Epoca» ad occuparsi di scultura, il criterio praticato per rendere più digeribili i prodotti della plastica italiana ricalcò il modello di quel primo articolo del 1950, nel quale le illustrazione avevano assunto un peso comunicativo dominante, facendo aggio su linguaggi maturati nel corso degli anni Trenta e Quaranta e ormai obsoleti. Fu questo il caso delle sculture di animali di Agenore Fabbri, introdotte sul rotocalco nel 1952 per mezzo di un pittoresco servizio fotografico attento a registrare i valori letterari e poetici di una batteria di estrosi felini[32] (Fig. 2). E il medesimo processo di volgarizzazione fotografica del linguaggio della scultura investiva altri nomi, addirittura quello di Lucio Fontana, rappresentato da un piatto in ceramica il cui tema, *Combattimento*, piuttosto che documentare una ricerca di natura materica e formale, richiamava alla mente l'esperienza drammatica e condivisa della guerra[33].

Malgrado la distorsione prodotta dall'esigenza divulgativa, l'insieme delle incursioni promosse da «Epoca» conservò, nel corso del sesto decennio, uno svolgimento coerente con il contesto nazionale, attestando la strategia di «Epoca» in una posizione 'mediana' tra dibattito critico e mediatizzazione pura. Non era soltanto la menzione di Marini a sottendere una viva sintonia con gli avvenimenti coevi, ma anche l'attenzione verso la scultura di animali o nei confronti della ceramica tradiva la conoscenza dei dibattiti più aggiornati. Proprio al 1952 risaliva la pubblicazione, all'interno di «Domus», di una recensione dedicata al 'bestiario' di Fabbri[34] in cui a trovare conferma era l'opportunità di avvalersi della figura animale per uscire dalle strettoie della retorica del corpo umano[35], mentre nel caso della scultura in ceramica il calendario delle concordanze si faceva persino più fitto. Qui il discorso, oltre a contemplare personalità significative dell'arte italiana del Novecento, da Fontana a Leoncillo Leonardi, chiamava in causa il nome del pittore più ammirato e celebrato del dopoguerra, ovvero Picasso[36]. Come avrebbe confermato, nel 1953, l'antologica dell'artista spagnolo allestita a Roma, anche in scultura la lezione di Picasso poteva ergersi a modello per un'intera generazione. In quell'occasione la rivista «Realismo» rileggendo ideologicamente, in chiave mediterranea, certe prove in ceramica realizzate dall'artista, avrebbe restituito il profilo di una ricerca né astratta né naturalistica, intenta ad «esprimere i grandi sentimenti che illuminano la mente degli uomini»[37], ma le reali opportunità dischiuse dalla lavorazione a fuoco e a colori delle terre erano quelle che già nel 1948 «Domus» aveva individuato nell'articolo *Picasso*

30 Cfr. MARINI 1950; MARINO 1950a, s.p.; MARINO 1950b.

31 Nel 1952 anche «Vogue», nell'illustrare al pubblico l'attività di Marino, avrebbe preferito prescindere dai valori intrinseci alle sue plastiche, affidando la presentazione all'immagine spiritosa dell'artista a cavallo di una propria scultura. «My horse is so naturalistic that you can even ride on it», recitava il testo a guisa di un battage pubblicitario. Cfr. *MARINI'S HORSE* 1952.

32 R. CARRIERI, *Il gatto quotidiano*, «Epoca», n. 76, 1952, pp. 36-37. Opere di Fabbri furono riprodotte su «Epoca» anche nel 1951 (n. 64, p. 58), 1952 (n. 94, p. 55), 1953 (n. 128, p. 82), 1954 (n. 196, p. 66), 1955 (n. 269, p. 47), 1960 (n. 494, p. 67).

33 R. CARRIERI, *Primo incontro con Fontana*, «Epoca», 226, 1955, p. 78.

34 *IL BESTIARIO* 1952.

35 Come d'altronde praticato in quegli anni da diversi scultori, da Marcello Mascherini a Luciano Minguzzi, a Fontana.

36 Sulla fortuna di Picasso nei rotocalchi si veda VENTRONI 2013.

37 RICCI 1953, p. 13. VALSECCHI 1953.

convertirà alla ceramica[38]. Qui le creazioni di Fontana, Fabbri, Luigi Broggini, Afro Basaldella, Aligi Sassu e Pietro Consagra sfilavano a comporre il quadro di una rottura radicale con la concezione plastica dominante, dando conto di un orientamento, già delineatosi negli anni tra le due guerre, interessato a stabilire un'inedita relazione con lo spazio, stimolando sensazioni visive non meno rilevanti di quelle tattili.

L'interesse continuativo di «Epoca» nei confronti della scultura costituì un carattere distintivo della rivista, e tale qualità poté misurarsi anche nell'attenzione dimostrata verso gli esempi più avanzati del contesto plastico italiano. Non mancò la riflessione sulle scultura pura e astratta, sebbene ricondotta nell'alveo di un ripiegamento verso le forme prime della natura, come suggerito nel 1957 da un curioso articolo che, riproducendo a colori la *texture* di alcuni minerali osservati al microscopio, invitava il pubblico a riconoscervi la stretta parentela con una 'galleria di astrattisti' [39]; né si ignorarono gli esiti informali di Nino Franchina o i totem in rame e ottone di Mirko Basaldella, benché relegati a illustrazioni di formato minimale[40]. Nel 1956, inoltre, la prima apparizione sulla rivista dei fratelli Pomodoro anticipò una delle letture più invalse nel decennio successivo: ritratti al lavoro, i due artisti vennero raffigurati come fabbri-operai recuperando, nella sincerità dell'impegno manuale, un'ipotesi di dialogo diretto con il pubblico non specializzato[41]. Era possibile promuovere gli esiti più moderni della scultura, ma questo comportava la configurazione di una comunicazione accessibile, estromettendo l'impatto con le opere a favore della più umana e confortante rappresentazione dell'artista, secondo un cliché piuttosto comune nei rotocalchi[42]. Nel 1960 lo stesso modello dell'articolo dedicato ai Pomodoro sarebbe stato proposto da «L'Europeo» nel reportage *Arrabbiati in fonderia*, ultima puntata di una lunga inchiesta sulla polemica astrattismo-figurazione promossa da Grazia Livi e incline a familiarizzare con le ultime novità in scultura e in pittura[43]. In questo caso, illustrazioni a mezza pagina e a colori immortalarono, con un'efficacia descrittiva senza pari, l'aspetto operativo di un'arte tutt'altro che blasonata e resa ancor più aspra e 'manuale' dall'abbandono dei mezzi di modellazione tradizionali (Fig. 3). Vi trovarono spazio i ritratti di scultori come Franchina, Pietro Consagra, Arnaldo Pomodoro e Raffaelo Salimbeni, interpreti, come recitava il sottotitolo, di quella generazione che ha rinunciato «al marmo per il ferro», allo «scalpello per la fiamma ossidrica»[44].

[38] PICASSO 1948. Si ricorda che nel 1948 era uscito il volume Les Sculptures de Picasso (*Les Editions du Chêne*, Parigi 1948) che aveva offerto una panoramica ampia delle opere realizzate dall'artista.

[39] L'articolo si inseriva all'interno della rubrica *Italia Domanda: Nascosta nelle rocce una galleria di astrattisti*, «Epoca», 367, 1957, pp. 18-19. Si noti la convergenza tematica con l'articolo Astrattismo e scienza apparso sulla rivista «Arti Visive» (luglio 1952, s.p.).

[40] R. CARRIERI, *I nodi e chiodi spaziali di Franchina*, «Epoca», 77, 1952, p. 65; R. CANTINI, *Immaginazione bizzarra negli astrattismi di Mirko*, «Epoca», 88, 1952, p. 81; R. CARRIERI, *Totem africani nella pittura di Mirko*, «Epoca», 327, 1957, p. 72. Anche in quest'ultimo articolo, a dispetto del titolo, era riprodotta una scultura di Mirko (Renna, bronzo di 15 centimetri).

[41] R. CARRIERI, *I fratelli Pomodoro fabbri di metafore*, «Epoca», 275, 1956, p. 82. Sulla fortuna anni Sessanta di questo cliché visivo si rimanda a NALDI 2010.

[42] In proposito di rimanda a MESSINA 2013.

[43] G. LIVI, *Inchiesta tra gli scultori italiani: la parola all'avanguardia. Arrabbiati in fonderia*, «L'Europeo», 26, 1960, pp. 42-47. L'inchiesta comprendeva anche: G. LIVI, *La pittura italiana divisa tra astrattisti e figurativisti. Dietro le barricate del colore*, «L'Europeo», 7, 1960, pp. 30-35; G. LIVI, *De Chirico attacca i moderni. Gli astrattisti rispondono. L'anima con il buco*, «L'Europeo», 8, 1960, pp. 30-35; G. LIVI, *La polemica tra figurativismo e astrazione. Il deserto di gesso*, «L'Europeo», 25, 1960, pp. 42-47.

[44] Cfr. G. LIVI, *Inchiesta tra gli scultori italiani: la parola all'avanguardia. Arrabbiati in fonderia*, «L'Europeo», 26, 1960, pp. 42-47.

Il ritardo italiano nel panorama internazionale: il caso Henry Moore

L'abilità dimostrata da «Epoca» nel rendere praticabile il difficile linguaggio della scultura non si estese al contesto internazionale. Assenti le grandi mostre, dalla Biennale Internazionale di Scultura di Anversa alla Biennale di San Paolo, il panorama tracciato dal rotocalco si concentrò su pochi nomi, tra cui quello, fors'anche troppo reiterato nel panorama nazionale, del campione della scultura britannica Henry Moore, la cui fortuna in Italia risaliva però a ben prima del secondo dopoguerra.

La sua personalità si era già imposta nel corso degli anni Trenta attraverso le varie edizioni della Biennale di Venezia e Antonio Maraini aveva senz'altro previsto la pubblicazione di alcune sue opere, comprese tra il 1924 e il 1929, a corredo del volume *Scultori d'oggi*, documentando la fortuna visiva già goduta dall'artista[45]. Tuttavia, il vero successo italiano di Moore, quello che travalicò il confine specialistico degli artisti e degli addetti ai lavori, si concretò in occasione della Biennale del 1948, quando l'allestimento di una sala personale gli valse l'assegnazione del premio per la scultura[46]. All'indomani di questo riconoscimento l'artista britannico entrò prepotentemente nel dibattito nazionale e sue opere furono spesso comparate agli esiti raggiunti dagli scultori italiani, in un dialogo che è interessante rilevare. Fu questo il caso di «Emporium» che a maggio del 1948 mise a confronto i due vincitori dei premi per la scultura, Moore e Giacomo Manzù[47], o quello de «L'Unità» tra le cui pagine un *Busto femminile* di Manzù, *Donna che nuota sott'acqua* di Martini e *Figura sdraiata* di Moore vennero selezionate per esemplificare tre diverse modalità di rappresentazione del corpo in scultura[48]. A rendere, poi, ancor più decisivo il successo dell'artista contribuì la pubblicazione, quello stesso anno, di una monografia curata da Argan, le cui prime riflessioni sullo scultore inglese risalivano al 1946[49]. Si trattò di un intervento importante, principalmente perché propose una lettura dell'attività di Moore destinata a godere di ampia fortuna. Interpretato l'astrattismo dello scultore quale punto di mezzo fra i suggerimenti del gusto moderno e la derivazione naturalistica, questi divenne un esempio indispensabile a traghettare l'Italia verso la modernità, in risposta sia alla necessità di un confronto internazionale, sia alle drammatiche riflessioni elaborate da Martini. Di lì a poco, nel 1953, «Domus» avrebbe tradotto in immagini questo intento all'interno di interessanti pagine nelle quali il montaggio fotografico di opere scelte di Moore imponeva di ragionare sul linguaggio plastico dello scultore e più precisamente, come esemplificavano le riproduzioni di *Elmi e Corazze*, sul 'vuoto' ottenuto quale controforma del corpo umano[50].

Invece illustrazioni dedicate a Moore non apparvero su «Epoca» per tutti gli anni Cinquanta, ma fu il fantasma dell'artista ad affacciarsi indirettamente sulla rivista sin dai primi numeri[51]. Era il 1951 quando un articolo di «Epoca», riferendo delle partecipazioni alla Quadriennale, aveva individuato, a fianco degli immancabili Emilio Greco, Pericle Fazzini e

[45] MARAINI 1986, nn. 79-82. Com'é noto si tratta di uno scritto postumo e l'inserimento delle tavole fotografiche a corredo del testo non corrisponde ad una selezione effettuata da Maraini. La presenza, però, nell'archivio di Maraini di ben quattro fotografie di sculture Henry Moore lascia intendere che l'artista britannico avrebbe trovato opportuna rappresentazione all'interno del volume.
[46] Sulle vicende che condussero all'assegnazione del premio a Moore si veda PEZZETTA 2012-2013, p. 26-40.
[47] BRIZIO 1949.
[48] *TRE SCULTURE* 1948.
[49] ARGAN 1948; ARGAN 1946. Si ricorda, inoltre, che nel 1944 era stata pubblicata, con introduzione di Herbert Read (edizioni Curt Valentin, New York) una significativa monografia su Henry Moore.
[50] *HENRY MOORE* 1953. Sul ruolo di Moore nel panorama italiano sarebbe ritornato ancora Valentino Martinelli nel 1956, individuando nell'artista britannico l'esempio che «riassume meglio di altri le possibilità attive della scultura nella società attuale». Cfr. MARTINELLI 1956. Si veda anche: MENEGAZZO 1948.
[51] Il primo articolo di «Epoca» interamente dedicato a Henry Moore sarebbe comparso sulla rivista soltanto nel 1972: G. GRAZZINI, *Lo scultore del vento*, «Epoca», 1130, 1972, p. n.n.

Venanzo Crocetti, la presenza di una fitta schiera di imitatori dei modi e dello stile di Moore[52]. Il medesimo riferimento al primato dello scultore britannico nell'ambiente artistico italiano trovò una compiuta dimostrazione, nel 1956, in uno spazio dedicato alle ricerche di Aldo Calò, dove la riproduzione di una *Figura distesa* in alabastro immetteva volontariamente in un circuito di riferimenti facenti capo a Moore[53].

Fu proprio nell'insistenza con cui Moore si affacciò nel panorama italiano che si misurarono le reali distanze dal contesto internazionale più aggiornato. Come avrebbe sottolineato Marchiori in un intenso saggio pubblicato su «Ulisse» nel 1959, mentre il dibattito italiano si arrestava, imbrigliato nel confronto realismo-astrazione, «l'arte d'avanguardia, l'arte moderna, è diventata storia» e «i capolavori dell'arte d'avanguardia sono entrati nei musei e stanno benissimo accanto ai capolavori dell'arte classica»[54].

D'altronde l'arretratezza italiana emergeva su più fronti. Ne era stata dimostrazione, in occasione della Biennale del 1948, l'inevitabile paragone con l'allestimento della collezione Guggenheim[55], ma anche dal punto di vista dei rotocalchi non mancarono i ritardi. Ad agosto del 1949 la statunitense «Life» aveva dedicato un servizio a Jackson Pollock e sebbene la tecnica del dripping figurasse rappresentata soltanto da due illustrazioni minimali e in bianco e nero, si trattava di un interesse tanto avanzato da risultare impensabile per il pubblico italiano[56]. Così, nel contesto italiano, mentre si guardava ad uno scultore già affermato come Moore, si dimenticava di considerare gli esiti raggiunti dagli scultori della generazione successiva. Ben diverso, a confronto, era lo scenario visivo tratteggiato da riviste straniere quali «L'Art d'Aujourd'hui» e «L'Oeil», così come quello delineato da riviste italiane di respiro internazionale, quali «Spazio» e «Arti Visive». In queste sedi non soltanto trovarono opportuna rappresentazione, sin dall'inizio degli anni Cinquanta, i più giovani artisti britannici, come Kenneth Armitage, Lynn Chadwick e Reg Butler, o le ricerche più recenti condotte da Germaine Richier, Alberto Giacometti e dagli 'astrattisti' americani[57], ma iniziava a profilarsi l'importante questione del rapporto, inteso in termini architettonici, tra scultura e ambiente, recuperando dal punto di vista visivo suggestioni sorte intorno all'esperienza delle mostre di scultura all'aperto, moltiplicatesi a partire dalla fine del quinto decennio[58].

Il cronico ritardo della critica italiana si traduceva dunque nelle pagine di «Epoca», celato sotto la parvenza di un'informazione aggiornata e moderna, e alla sospettosa attenzione verso i nuovi linguaggi si allineava anche «L'Europeo» che, nel 1953, dedicò spazio alle polemiche sorte in seguito all'interrogazione presentata da alcuni senatori per osteggiare gli acquisti di

[52] *Quadriennale per tutti in centosedici sale*, «Epoca», 64, 1951, pp. 55-58.
[53] R. CARRIERI, *I nudi d'alabastro delle donne di Calò*, «Epoca», 294, 1956, p. 86.
[54] MARCHIORI 1959. Sul ritardo della critica italiana nel dopoguerra si rimanda a FERGONZI 1993.
[55] In proposito: RYLANDS 1996. Si ricordi anche l'esposizione di scultura che Peggy Guggenheim aveva allestito nel giardino di Palazzo Venier dei Leoni nel 1949.
[56] Cfr. *JACKSON POLLOCK* 1949.
[57] Si vedano a titolo esemplificativo: CINQUANTE 1951; DORAZIO, 1952; MORRIS 1953; ALLEY 1953; READ 1953; MIDDLETON 1953; LORD 1955; BELZ 1960. Se è vero, inoltre, che agli scultori britannici furono dedicate alcune pagine dalla rivista «La Biennale di Venezia« (in particolare cfr. READ 1952) non bisogna dimenticare che simili incursioni furono condizionate dalle presenze espositive nei padiglioni stranieri della Biennale. D'altronde più avanzato era anche il panorama della scultura italiana tracciato dalle riviste in questione. Si veda, ad esempio, BOUDAILLE 1950, dove protagoniste erano la sala di Alberto Magnelli e le sculture di Franchina, o ancora HOOTIN 1960, nel quale figuravano illustrate, in una sequenza significativa, opere recenti di Enrico Baj, Ettore Colla, Fontana, Alberto Burri, Mastroianni, Roberto Crippa, Giuseppe Capogrossi, Gianni Dova, Umberto Milani, Consagra. Si rimanda anche a DORAZIO-GUERRINI-PERILLI 1951.
[58] In particolare si vedano: BLOC 1951; DORAZIO 1952-1953. Interessanti e ricche di suggestioni furono anche le illustrazioni di opere di Moore, immerse nel silenzio della natura, pubblicate da «L'Oeil» nel 1955: MIDDLETON 1955. Al tema delle mostre all'aperto dedicò un articolo Umbro Apollonio nel 1953: APOLLONIO 1953. L'unico accenno comparso su «Epoca», nel corso degli anni Cinquanta, relativamente a questo tema, si data, invece, al 1954, in uno scritto firmato da Carrieri: R. CARRIERI, Gli *scultori spaziali stanno bene all'aperto*, «Epoca», 196, 1954, pp. 66-67.

sculture astratte compiuti in occasione della XXVI edizione della Biennale di Venezia: quelle stesse polemiche che avevano investito il *Nudo* di Viani che Marchiori avrebbe eletto a effige delle proprie riflessioni storiografiche. Per una rivista che sino ad allora ben poco si era interessata all'arte plastica, assegnando alla scultura illustrazioni per lo più di piccolo formato e di basso profilo, era significativo che l'esordio si compisse con un reportage dal titolo allarmato: *Lasciarli liberi ma non incoraggiarli*[59]. Firmato da Antonio Cederna il pezzo si schierava a favore del partito tradizionalista e non a caso pubblicava, a sostegno delle proprie tesi, le riproduzioni di una scultura di Richier, di un bronzo di Armitage e di un *Autoritratto* in lamiera metallica di Consagra, tra l'altro declassate dall'assenza di un'opportuna cornice editoriale (Fig. 4).

«L'Espresso» e la rubrica di Zevi

Un caso a parte nel panorama dei rotocalchi fu l'interesse per la scultura testimoniato dalla rubrica settimanale curata da Bruno Zevi per «L'Espresso». In quella sede l'autore delle intense riflessioni *Verso un'architettura organica* e *Saper vedere l'architettura*[60] diede prova di interpretare in maniera lucida, oltreché singolare, il problema avvertito, su più fronti, della crisi della scultura. Se era indispensabile ripensare il linguaggio plastico, tale operazione doveva necessariamente compiersi attraverso un'attenta analisi che abbracciasse la questione delle commissioni pubbliche, così come il rapporto scultura-architettura. Era stato questo, se non altro, l'ambito che maggiormente aveva risentito dell'infelice compromesso degli anni del regime[61]; e fu questo il tema con cui Zevi, a partire dal 1958, provò ripetutamente a confrontarsi tra le pagine della rubrica *Architettura*. D'altro canto non era un caso che simili osservazioni trovassero dimora su di una rivista come «L'Espresso», progettata per imporsi, nel mercato editoriale italiano, in una posizione mediana tra l'obiettivo informativo proprio del quotidiano e la volontà divulgativa tipica del rotocalco; una rivista distintasi sin dalle origini per l'acuta lettura affidata, in ambito artistico, a firme illustri del panorama critico nazionale[62].

All'interno dello spazio editoriale curato da Zevi l'utilizzo delle riproduzioni fotografiche non si impose né per qualità delle immagini né per autonomia. Rigorosamente in bianco e nero, di formato variabile, queste stringevano una relazione indispensabile con il testo scritto, ignorando la possibilità di costruire quel racconto libero e parallelo che rotocalchi come «Epoca» e «L'Europeo» stavano sperimentando in quei medesimi anni. A partire dai primi numeri, però, la rubrica di Zevi ebbe il pregio di ricondurre l'attenzione dal protagonismo dell'artista alla centralità delle opere, attraverso riprese, se non accattivanti, eloquenti nella cura riposta verso la restituzione del rapporto spazio-scultura. Apparteneva a questi termini il corredo illustrativo, nel 1958, dell'articolo *Due statue per gli eroi*, nel quale i monumenti eseguiti da Leoncillo a Venezia e ad Albissola Marina, riprodotti con un taglio che li collocava interamente all'interno del contesto di riferimento, rispondevano alle polemiche seguite alla loro realizzazione dimostrando, come sottolineava Zevi, serietà e assenza di oratoria[63]. E la medesima, se non più accentuata, attenzione al rapporto scultura-ambiente ritornava quello stesso anno, nel mese di novembre, nelle pagine dedicate alle «architetture scolpite da Costantino Nivola» esposte tra le vie di un paesino sardo e riprodotte sotto l'eloquente titolo *Le hanno capite anche i compaesani*[64]. Vi trovava corpo tutto il fine educativo

[59] A. CEDERNA, *Lasciarli liberi ma non incoraggiarli*, «L'Europeo», 382, 1953, p. 40.
[60] Pubblicati rispettivamente nel 1945 e nel 1948.
[61] Con particolare riferimento alla realizzazione dell'E42.
[62] Si veda la scheda relativa a «L'Espresso», in *ARTE MOLTIPLICATA* 2013, pp. 342-347.
[63] B. ZEVI, *Due statue per gli eroi*, «L'Espresso», 8, 1958, p. 16.
[64] B. ZEVI, *Le architetture scolpite di Nivola. Le hanno capite anche i compaesani*, «L'Espresso», 44, 1958, p. 16.

della rubrica *Architettura* poiché, come recitava il testo affiancato da una veduta dall'alto delle sculture immerse nel paesaggio, se gli abitanti di Orani avevano finito per riconoscere un'identità alle opere di Nivola, il merito, sottolineava Zevi, doveva attribuirsi all'aver condotto nel mezzo di un centro abitato «segni evocanti forme naturali»[65] (Fig. 5). Una considerazione, quella della soluzione del conflitto tra pubblico e scultura attraverso il raccordo con lo spazio naturale, che si sarebbe affacciata ancora una volta sulla rivista a luglio del 1961, in occasione della recensione della mostra di Umberto Mastroianni allestita negli Orti Sallustiani a Roma[66].

Si materializzava così, nelle osservazioni di Zevi, tutto il portato dell'attenzione che personalità come Le Corbousier, Mies van der Rhoe, Frank Lloyd Wright e Walter Gropius avevano dedicato al tema della rappresentazione dello spazio. Un discorso che a quell'altezza cronologica si esprimeva in una straordinaria sintonia con quanto sperimentato da riviste come «Spazio», curata da Luigi Moretti[67]. Quest'ultima, aggiornata su modelli stranieri, insistendo sulla trasfigurazione delle forme, dall'antico al moderno, si era concentrata nella ricerca di un'assoluto spaziale, architettonico, che aveva investito anche la scultura[68].

Tuttavia, se nel rapporto con l'ambiente si poteva intravedere una risposta alla crisi della scultura, recuperando un'idea di arte pubblica che faceva capo al Rinascimento, tale opportunità si apriva anche a territori ambigui.

Nel 1957, presentando in catalogo la mostra di scultura italiana allestita da Giovanni Carandente presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Palma Bucarelli si era sentita in dovere di mettere in guardia di fronte a certi esperimenti espositivi all'aperto che rischiavano di snaturare il vero significato della scultura[69].

> Se le condizioni favorevoli esistono – scriveva – la collocazione di una scultura all'aperto potrà essere ottima cosa, ma è certo che la scultura afferma solitamente la sua presenza con maggiore efficacia in un ambiente limitato, e il più possibile spoglio. Questo è vero specialmente per certa scultura moderna, antinaturalistica e antirappresentativa che si concentra e si precisa meglio nel suo esatto significato formale sull'uniformità di una parete[70].

Curioso che a pochi anni di distanza, nel 1962, fosse proprio Carandente a trasgredire tale accorgimento nella mostra di scultura allestita per la V edizione del Festival di Spoleto[71]. L'operazione, che inseriva sculture moderne, di cui alcune appositamente realizzate per l'occasione, nel contesto medioevale della città umbra, non mancò di riscuotere plausi ben oltre l'ambito nazionale. E se la fama dell'esposizione era destinata a perpetuarsi nella celebrità dei partecipanti, da Arp a Moore, da Richier a Eduardo Chillida, da Alexander Calder a David Smith, sino agli italiani Manzù, Marini, Leoncillo, Mastroianni e Franchina, una parte significativa del successo coevo derivò dalla circolazione del servizio fotografico con cui Ugo Mulas seppe immortalare l'evento. Una porzione di quegli scatti furono pubblicati su «L'Europeo» in un evocativo reportage nel quale il muto dialogo degli oggetti con il pubblico, se sottraeva alla scultura in personalità, restituiva senz'altro in coivolgimento[72] (Fig. 6).

Si affermava, con forza e con evidenza, il ruolo del fotografo quale interprete della scultura. Era questa, in fondo, una delle prospettive dischiuse dall'esperienza, ormai decennale,

---

65 B. ZEVI, *Le architetture scolpite di Nivola. Le hanno capite anche i compaesani*, «L'Espresso», 44, 1958, p. 16.
66 B. ZEVI, *La mostra di Mastroianni. Uno scultore che scende in piazza*, «L'Espresso», 27, 1961, p. 16.
67 Sulla rivista «Spazio» si rimanda a RAZIONALISMO 2010.
68 In particolare MORETTI 1951-1952. Si noti anche la concordanza con «Arti Visive»: DORAZIO 1953-1954.
69 Cfr. BUCARELLI 1957.
70 Cfr. BUCARELLI 1957. Il problema era già stato registrato, in altri termini, da Martini in una lettera inviata a Giorgio Ferrari il 22 agosto 1945. Cfr. MARTINI 1967, p. 459.
71 In proposito: CARANDENTE 1962; CARANDENTE 1992.
72 G. PECORINI, *Videro le muse negli altiforni*, «L'Europeo», 884, 1962, p. n.n.

dei rotocalchi. L'accattivante assunto delle riviste patinate usciva dai confini del settimanale illustrato per invadere il territorio dell'arte, e più precisamente, della più fragile fra le arti: la scultura.

Ancora nel 1964 sarebbe spettato a «L'Europeo» fare il punto della situazione nell'articolo *L'informale di Pinocchio*, ove le ventidue sculture realizzate da Consagra per un parco a tema dedicato al celebre burattino divenivano il pretesto per relegare gli esiti della scultura informale in una dimensione letteraria, di gusto ludico e infantile[73]. Nelle illustrazioni pubblicate a corredo del testo, anch'esse di Mulas, le opere di Consagra fungevano da quinta scenografica all'intrattenimento di una serie di bambini, assoggettandosi bonariamente allo sguardo poetico e creativo del protagonista-fotografo (Fig. 7). Permaneva, in questo rapporto, una posizione subalterna della scultura, in fondo non discosta da quella 'schiavitù' già evocata da Martini ne *La scultura lingua morta*[74].

[73] G. PECORINI, *L'informale di Pinocchio*, «L'Europeo», 2, 1964, pp. 50-55.
[74] Cfr. *ARTURO MARTINI* 2001, p. 34.

DA SINISTRA: EGIDITTA CAMPIELLI, L'ARCH. CARMINATI, CARLO CARRÀ, DADA PIZZOLARO, ARTURO TOSI, MARINA E LA SIGNORA EMILIA VISTI DA MARINO

Marino e la 57ª Strada

di RAFFAELE CARRIERI

Per l'arte italiana il '50 è stato l'anno di Marino. Cominciò in gennaio a Bruxelles. Le sculture di Marino esposte a Bruxelles fecero chiasso. Marino era in viaggio per l'America: viaggiava in piroscafo e fece scalo non so dove per fermarsi qualche giorno a Bruxelles. Aveva esposto anche a Londra, prima e dopo, ottenendo lo stesso successo. Ma Londra era fuori rotta. Ai primi di febbraio dopo una traversata tempestosa Marino arrivò a New York. Il 14 si inaugurava alla *Buchholz Gallery* la sua mostra. Aveva assistito a Milano durante i mesi precedenti all'imballaggio dei bronzi. Erano vettoriti e specie i Cavalli e Cavalieri, una volta incassati, sembravano pianoforti. In fatto di traversate in sono rimasto a Chateaubriand. Non volevo scoraggiare Marino; ma ogni cassa che vedevo partire faceva un mio particolare sconforto. Non si sa mai! Invece le casse arrivarono prima di Marino. La mostra si inaugurò la sera del 14 e i venticinque bronzi c'erano tutti. Marino non era nuovo per l'America. Al Museo di Arte Moderna di New York c'era un suo *Cavaliere* del '47 che lo rappresentava molto bene. Ricordo l'entusiasmo di James Soby, il maggior critico americano, quando vide a casa mia i disegni di Marino. Fu proprio Soby il primo acquirente delle sculture di Marino in America. Poi venne Curt Valentin. Soby mi disse: « È un grande scultore. Ma l'America è un paese difficile ». Ma la sera del 14 febbraio

Fig. 1: Lo studio di Marino Marini, fotografie di H. List. R. Carrieri, *Marino e la 57ª Strada*, «Epoca», 7, 1950

arte

IL GATTO QUOTIDIANO

AGENORE FABBRI: « IL GATTO NERO ATTENDE LA LUNA » - 1950 (MILANO, COLL. PRIVATA). IN CINQUE ANNI, FABBRI HA MODELLATO UN CENTINAIO DI GATTI

Agenore Fabbri, nato a Barba in provincia di Pistoia, ha appena compiuto i quarantasette anni. Da ragazzo era addetto al mantice della fucina paterna: all'occorrenza sapeva forgiare anche una buona staffa. Una cert'aria fuligginosa gli è rimasta. La dimestichezza col fuoco e la capacità di ferrare sono ancora riconoscibili in ogni suo gesto. Dopo aver frequentato la Scuola d'Arte e Mestieri a Pistoia, si iscrisse all'Accademia di Firenze. Nel '35, non avendo di che mantenersi, se ne andò in Liguria a fare l'operaio modellista in una fabbrica di ceramica ad Albisola. Lavorava al tornio e al fuoco. Un artigiano fanatico, di quelli che non si stancano. In un angolo della fornace fra i mattoni messi ad asciugare s'era costruito un laboratorio dove andava modellando figure e animali. Una mitologia un po' facile, ma di fresco e impetuoso istinto. I cavalli rovesciatori si avventano amalgamando le persone in un antico dramma terrestre. Quando, nel 1937, Fabbri si presenta alla Nazionale di Napoli con le sue terrecotte, ne ha già distinguo. È un giovanotto che farà parlare molto di sé. Dall'esposizione di Napoli al '48, anno della sua prima personale a Milano, Fabbri ha lavorato duro. L'operaio modellista che lavorava

Con i gatti della Riviera di Ponente, Fabbri ha composto questo rondò di mezzanotte. Quattro maioliche esemplari fra le ultime modellate dall'artista. Il felino che dagli Egiziani a Baudelaire era investito di poteri occulti è qui ridivenuto terrestre, famelico.

36

Fig. 2: I gatti di Agenore Fabbri. R. Carrieri, *Il gatto quotidiano*, «Epoca», 76, 1952

INCHIESTA TRA GLI SCULTORI ITALIANI: LA PAROLA ALL'AVANGUARDIA

Arrabbiati in fonderia

Gli scultori nuovi hanno abbandonato il marmo per il ferro, lo scalpello per la fiamma ossidrica. Qualcuno è intossicato, ma dall'ossido di zinco

GRAZIA LIVI

Fig. 3: Doppia pagina dell'inchiesta sulla polemica astrattismo-figurazione promossa da Grazia Livi. G. Livi, *Inchiesta tra gli scultori italiani: la parola all'avanguardia. Arrabbiati in fonderia*, «L'Europeo», 26, 1960

LASCIARLI LIBERI MA NON INCORAGGIARLI

DI ANTONIO CEDERNA

55 senatori sostengono che gli artisti astratti non devono essere premiati col danaro dei contribuenti

Fig. 4: Opere di Richier, Armitage e Consagra pubblicate in relazione alle polemiche sorte dagli acquisti alla Biennale di Venezia del 1952. A. Cederna, *Lasciarli liberi ma non incoraggiarli*, «L'Europeo», 382, 1953, p. 40

Fig. 5: Articolo di Bruno Zevi dedicato alle sculture di Costantino Nivola. B. Zevi, *Le architetture scolpite di Nivola. Le hanno capite anche i compaesani*, «L'Espresso», 44, 1958

Fig. 6: Immagini della mostra di scultura allestita per la V edizione del Festival di Spoleto. Fotografie di U. Mulas. G. Pecorini, *Videro le muse negli altiforni*, «L'Europeo», 884, 1962

L'INFORMALE DI PINOCCHIO

Il Paese dei balocchi sta sorgendo a Collodi. Ecco le prime immagini delle grandi sculture che faranno rivivere in una veste nuova la favola del burattino

GIORGIO PECORINI

COLLODI, gennaio

DOVE vuoi trovare un paese più salubre per noialtri, ragazzi? Lì non vi sono scuole: lì non vi sono maestri: lì non vi sono libri. In quel paese benedetto non si studia mai. Il giovedì non si fa scuola: e ogni settimana è composta di sei giovedì e di una domenica. Figurati che le vacanze dell'autunno cominciano col primo di gennaio e finiscono coll'ultimo di dicembre. Ecco un paese come piace veramente a me! Ecco come dovrebbero essere tutti i paesi civili...».

Ecco come sarà, unico al mondo invece, il Paese di Pinocchio, che sorgerà entro l'anno nel territorio di Collodi, comune di Pescia, provincia di Pistoia: tale e quale il Paese dei balocchi, nella golosa descrizione di Lucignolo; ma senza la «gran brutta sorpresa» di quella finale metamorfosi asinina che nella storia del burattino manda di traverso l'allegria e guasta irrimediabilmente la festa. E senza neppure il bisogno di scappare da casa la notte, per arrivarci. I ragazzi ci andranno condotti per mano dal babbi e dalle mamme o addirittura guidati dai maestri, in comitiva con la scuola, perché, liberi da soggezioni e costrizioni, vivano un'avventura che dia stimolo alla fantasia, sfogo alla personalità.

Dopo ottant'anni buoni di sbertefi anarchici coi quali s'era divertito a smantellare (sono parole di Mario Parenti) «la barriera di museruola obbligatoria dietro la quale si trincerava il mondo dei maestri e degli educatori», Pinocchio vede insomma psicologi e filosofi inchinarglisi osequiosamente dinanzi e cavare un'intera pedagogia proprio dalle sue disobbedienze, dalle sue imposture, dalle sue «scappatoie» più ribalde.

Mostriti di tutto il mondo, unitevi: constatata il fallimento delle loro prediche noiose, i Grilli-parlanti non faranno finta di essere passati dalla vostra parte solo per tentare ancora una volta di mettervi nel sacco? Coi professori non si sa mai. In questi ottant'anni, professori del cinque con-

continua alla pagina seguente

Roma. Un gruppo di bambini in visita allo studio di Pietro Consagra gioca con alcune delle sculture preparate per il Paese di Pinocchio, a Collodi.

Fig. 7: Le sculture di Consagra. Fotografie di U. Mulas. G. Pecorini, *L'informale di Pinocchio*, «L'Europeo», 2, 1964, pp. 50-55

BIBLIOGRAFIA

ALLEY 1953
R. ALLEY, *Les origines de l'art moderne en grande-bretagne*, «L'Art d'Aujourd'hui», 2, 1953, pp. 1-2.

APOLLONIO 1953
U. APOLLONIO, *La Biennale di scultura di Anversa*, in «La Biennale di Venezia», 17, 1953, pp. 28-29.

ARGAN 1946
G.C. ARGAN, *Arte moderna in Inghilterra: Henry Moore*, «Letteratura», 6, 1946, in ARGAN 1955, pp. 283-289.

ARGAN 1947
G.C. ARGAN, *Appunti per Martini*, «Letteratura», 32, 1947, pp. 174-180.

ARGAN 1948
G.C. ARGAN, *Henry Moore*, Torino 1948.

ARGAN 1950a
G.C. ARGAN, *Scultori d'oggi*, in *CATALOGO* 1950, p 404.

ARGAN 1950b
G.C. ARGAN, *Difficoltà della scultura*, in «Letteratura-Arte Contemporanea», 2, 1950, in ARGAN 1955, pp. 57-77.

ARGAN 1955
G.C. ARGAN, *Studi e note*, Roma 1955.

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.

ARTURO MARTINI 2001
Arturo Martini. La scultura lingua morta e altri scritti, a cura di E. Pontiggia, Milano 2001.

ANDALORO-CATALANO 2009
M. ANDALORO, M.I. CATALANO, *Il tempo dell'Immagine. Cesare Brandi 1947-1950*, Roma 2009.

BAROCCHI 1992
P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti, polemiche, documenti*, III, Torino 1992.

BELZ 1960
P. BELZ, *Nouvelles images de l'homme*, «L'Oeil», 62, 1960, pp. 46-53.

BERTOCCHI 1948
N. BERTOCCHI, *Attraverso la XXIV Biennale di Venezia*, «La Fiera Letteraria», 20 giugno 1948.

IL BESTIARIO 1952
Il bestiario di Fabbri, «Domus», 266, 1952, p. 43.

BIANCALE 1948
M. BIANCALE, *La XXIV Biennale veneziana d'arte*, «Pagine Nuove», ottobre 1948.

BLOC 1951
A. BLOC, *Sculpture en plein air*, «L'Art d'Aujourd'hui», 8, 1951, s.p.

BOUDAILLE 1950
G. BOUDAILLE, *La participation italienne a la XXV Biennale de* Venise, «L'Art d'Aujourd'hui», 1, 1950, s.p.

BRANDI 1949a
C. BRANDI, *Periplo della scultura moderna. Introduzione*, «L'Immagine», 11, 1949, pp. 58-65.

BRANDI 1949b
C. BRANDI, Manzù, «L'Immagine», 13, 1949, pp. 219-224.

BRANDI 1949c
C. BRANDI, *Marino Marini*, «L'Immagine», 16, 1949, pp. 541-547.

BRIZIO 1949
A.M. BRIZIO, *Moore e Manzù*, «Emporium», 653, 1949, pp. 211-215.

BUCARELLI 1957
P. BUCARELLI, *Prefazione*, in *MOSTRA DI SCULTURA* 1957, s. p.

CARANDENTE 1962
G. CARANDENTE, *Sculture nella città*, «Spoletium», 1-2, pp. 19-38.

CARANDENTE 1992
G. CARANDENTE, *Una città piena di sculture. Spoleto 1962*, Perugia 1992.

CARRIERI 1947
R. CARRIERI, *Marino o del mito di Venere*, «Tempo», 26 luglio-2 agosto 1947.

CARRIERI 1948
R. CARRIERI, *Marino Marini scultore*, Milano 1948.

CARRIERI 1948a
R. CARRIERI, *Ossessione equina di Marino*, «Tempo», 8-16 maggio 1948.

CARRIERI 1948b
R. CARRIERI, *Tre 'Ma' dominano il campo*, «Tempo», 28 agosto 1948.

CARRIERI 1950a
R. CARRIERI, *Pittura e scultura d'avanguardia in Italia, 1890-1950*, Milano 1950.

CATALOGO 1950
Catalogo della XXV Biennale di Venezia, Venezia 1950.

CINQUANTE 1951
Cinquante annnées de sculpture, «L'Art d'Aujourd'hui», 3, 1951.

D'ANGELO 2013
L. D'ANGELO, *Un artista accessibile: la strategia di Raffaele Carrieri su "Epoca"*, in *ARTE MOLTIPLICATA* 2013, pp. 231-246.

DA ROSSI A MORANDI 2001
Da Rossi a Morandi, da Viani ad Arp. Giuseppe Marchiori critico d'arte, Catalogo della mostra, a cura di S. Salvagnini, Venezia 2001.

DEL PUPPO 2001
A. DEL PUPPO, *Alberto Viani*, in *DA ROSSI A MORANDI* 2001, pp. 202-203.

DINO BASALDELLA 2010
Dino Basaldella nella scultura italiana del Novecento, a cura di A. Del Puppo, Udine 2010.

DORAZIO-GUERRINI-PERILLI 1951
P. DORAZIO, M. GUERRINI, A. PERILLI, *Quarant'anni d'arte astratta in Italia*, «Spazio», 4, 1951, pp. 48-49.

DORAZIO, 1952
P. DORAZIO, *La XXVI Biennale di Venezia*, «Arti Visive», luglio 1952, p. n.n.

DORAZIO 1952-1953
P. DORAZIO, *Verso una sintesi delle arti plastiche*, in «Arti Visive», dicembre 1952-gennaio 1953, p. n.n.

DORAZIO 1953-1954
P. DORAZIO, *Verso una sintesi delle arti plastiche*, «Arti Visive», 3, dicembre 1953-gennaio 1954, s.p.

FERGONZI 2009
F. FERGONZI, *Arturo Martini dal 1947 al 1967: un ventennio di sfortuna postuma*, in *STUDI SU ARTURO MARTINI* 2009, pp. 55-77.

FERGONZI 1993
F. FERGONZI, *La critica militante*, in *LA PITTURA* 1993, pp. 569-590.

GALLERIA NAZIONALE 2005
Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XX secolo, a cura di S. Pinto, Milano 2005.

GUZZI 1948
V. GUZZI, *Scultori italiani di fronte alla crisi della realtà*, «Il Tempo», 10 maggio 1948.

HENRY MOORE 1953
Henry Moore 1950, 51, 52, «Domus», 279, 1953, pp. 41-43.

HOOTIN 1960
L. HOOTIN, *Où en est l'art italien d'aujourd'hui?*, «L'Oeil», 62, 1960, pp. 56-67.

JACKSON POLLOCK 1949
Jackson Pollock is the greatest living painter in the United States?, «Life», 6, 1949, pp. 42-45.

LA PITTURA 1993
La Pittura in Italia. Il Novecento, II, Milano 1993.

LORD 1955
J. LORD, *Alberto Giacometti, sculpteur et peintre*, «L'Oeil», 1, 1955, pp. 14-19.

MANGO 1949
R. MANGO, *Il Museum of Modern Art di New York*, «Domus», 241, 1949, pp. 22-25.

MARAINI 1986
A. MARAINI, *Scultori d'oggi 1930*, a cura di F. Bardazzi, Firenze 1986.

MARCHIORI 1953
G. MARCHIORI, *Scultura italiana moderna*, Venezia 1953.

MARCHIORI 1959
G. MARCHIORI, *Le ragioni dell'arte astratta*, «Ulisse», 6, 1959, pp. 17-22.

MARINI 1950
Marini, the new Italy's top scuptor has his first U.S show, «Look», febbraio 1950, pp. 88-90.

MARINI'S HORSE 1952
Marini's horse of art, «Vogue», 1 agosto 1952, p. 95.

MARINO 1950a
Marino Marini, «Harper's Bazaar», aprile 1950, p. n.n.

MARINO 1950b
Marino Marini. Sculptor from Italy becomes U.S. Best-Seller, «Life», 21, 1950, pp. 99-100.

MARINO 1951
Marino a New York, «Domus», 254, 1951, pp. 54-55.

MARTINELLI 1956
V. MARTINELLI, *Modigliani e Laurens*, in *SCRITTI* 1956, pp. 205-214.

MARTINI 1945
A. MARTINI, *La Scultura lingua morta. Prima raccolta di pensieri, senza luogo né editore*, 1945, ripubblicato in ARTURO MARTINI 2001, pp. 23-53.

MARTINI 1967
A. MARTINI, *Le lettere 1909-1947*, a cura di Natale Mazzolà, Firenze 1967.

MENEGAZZO 1948
R. MENEGAZZO, *Pareri sull'astrattismo. Le mostre di Klee e Henry Moore*, «Vernice», 22-23, 1948, p. 13.

MESSINA 2013
M.G. MESSINA, *Storie dell'arte parallele: l'arte contemporanea attraverso i fotoservizi dal dopoguerra agli anni cinquanta*, in *ARTE MOLTIPLICATA* 2013, pp. 101-116.

MIDDLETON 1953
M. MIDDLETON, *Huit sculpteurs britanniques*, «L'Art d'Aujourd'hui», 2, 1953, pp. 6-7, 18.

MIDDLETON 1955
M. MIDDLETON, *Henry Moore*, «L'Oeil», 3, 1955, pp. 4-11.

MORETTI 1951-1952
L. MORETTI, *Struttura come forma*, «Spazio», 3, 1951-1952.

MORRIS 1953
G.L.K. MORRIS, *La sculpture abstraite aux U.S.A.*, «L'Art d'Aujourd'hui», 1, 1953, pp. 3-7.

MOSTRA DI SCULTURA 1957
Mostra di scultura italiana del XX secolo, Catalogo della mostra, a cura di G. Carandente, Roma 1957.

NALDI 2010
M. NALDI, *L'arte di Dino Basaldella in tv: un'occasione mancata?*, in *DINO BASALDELLA* 2010, pp. 83-98.

OBIETTIVITÀ CRITICA 1952
Obiettività critica, «La Biennale di Venezia», 11, 1952, p. 39.

PEROCCO 1953
G. PEROCCO, *La statuaria e la vera scultura nel pensiero di Giuseppe Marchiori*, «Gazzettino Sera», 30 marzo 1953.

PEZZETTA 2012-2013
E. PEZZETTA, *Episodi della scultura italiana, 1948-1950. Marino Marini, Alberto Viani, Luciano Minguzzi*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Udine, A.A. 2012-2013.

PICA 1949
A. PICA, *Impopolarità della scultura*, «Domus», 240, 1949, pp. 26-27.

PICASSO 1948
Picasso convertirà alla ceramica, ma noi, dice Fontana, s'era già cominciato, «Domus», 226, 1948, pp. 24-31.

PONTI 1948
L. PONTI, *Biennale dopo la guerra*, «Domus», 228, 1948, pp. 34-38.

RAZIONALISMO 2010.
Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale, Catalogo della mostra, a cura di B. Reichlin, L. Tedeschi, L. Moretti, Milano 2010.

READ 1952
H. READ, *L'arte britannica alla XXVI biennale*, in «La Biennale di Venezia», 9, 1952, pp. 23-27.

READ 1953
H. READ, *Psychologie de l'art anglais jusqu'à la jeune peinture*, «L'Art d'Aujourd'hui», 2, 1953, pp. 3-6, 18.

RICCI 1953
P. RICCI, *La tradizione mediterranea nella scultura di Picasso*, «Realismo», 9-10, 1953, pp. 12-13.

RYLANDS 1996
P. Rylands, *Guggenheim a Venezia*, in *SPAZIALISMO* 1996, pp. 108-115.

RUSCONI 2008
P. RUSCONI, *La divulgazione dell'arte contemporanea nelle riviste illustrate di Rizzoli*, in *Forme e Modelli del Rotocalco italiano tra Fascismo e Guerra*, Atti del convegno (Milano 2-3 ottobre 2008), a cura di R. De Berti, I. Piazzoni, Milano 2008, pp. 527-574.

SAPORI 1949
F. SAPORI, *Scultura italiana moderna*, Roma 1949.

SCRITTI 1956
Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi, II, Roma 1956.

70 SCULPTORS 1949
70 sculptors 70: the world's biggest sculpture show assembles them and their statues in an art museum in Philadelphia, «Life», 25, 1949, pp. 112-113.

SPAZIALISMO 1996
Spazialismo. Arte astratta. Venezia 1950-1960, Catalogo della mostra, a cura di L.M. Barbero, Venezia 1996, pp. 108-115.

STUDI SU ARTURO MARTINI 2009
Studi su Arturo Martini. Per Ofelia, a cura di C. Gian Ferrari, M. Ceriana, Milano 2009.

TONINELLI 1963
R. TONINELLI, *I mercanti d'arte*, «Domus», 406, 1963, pp. 49-53.

TRE SCULTURE 1948
Tre sculture, «L'Unità», 18 agosto 1948.

TWENTIETH-CENTURY 1949
Twentieth-Century Italian Art, Catalogo della mostra, a cura di J.T. Soby, A.H. Barr, New York 1949.

VALSECCHI 1953
M. VALSECCHI, *Le ceramiche di Picass*o, «La Biennale di Venezia», 13-14, 1953, pp. 31-35.

VENTRONI 2013
D. VENTRONI, *Così i lettori italiani hanno visto Picasso. La fortuna dell'immagine dell'artista nei settimanali illustrati (1947-1959)*, in *ARTE MOLTIPLICATA* 2013, pp. 143-156.

VERGANI 1948
O. VERGANI, *La scultura alla Quadriennale di Roma*, «L'Illustrazione Italiana», 30 maggio 1948, pp. 766-767.

ABSTRACT

Alla fine della guerra la scultura italiana si trovò ad affrontare una condizione di disagio: la collusione con il regime compiutasi attraverso il sodalizio con l'architettura e il confronto con il panorama internazionale ne misero in discussione i tradizionali sistemi di riferimento. Ne furono conseguenza la pubblicazione de *La Scultura lingua morta* di Arturo Martini e l'allestimento delle edizioni della Biennale di Venezia del 1948 e del 1950. Una congiuntura complessa, resa ancor più problematica dallo svolgersi del dibattito realismo-astrazione destinato a coinvolgere, oltre agli addetti ai lavori, anche il pubblico non specialistico.

Il presente saggio, guardando all'interesse dimostrato nei confronti della scultura, tra anni Cinquanta e primi anni Sessanta, dai tre rotocalchi «Epoca», «L'Europeo» e «L'Espresso», si propone un duplice obiettivo: da un lato analizzare le strategie divulgative attuate dalle riviste ad ampia diffusione, mediante il connubio fra testo e immagini, per rendere praticabile all'insieme dei lettori un'arte comunemente ritenuta impopolare, dall'altro utilizzare i settimanali illustrati quali strumenti utili a verificare i termini del dibattito critico nazionale e le loro ricadute entro contesti di massa.

Il caso della fortuna di Henri Moore o la ricerca di una rinnovata dimensione pubblica della scultura promossa dalla rubrica *Architettura* curata da Bruno Zevi per «L'Espresso», diventano altrettante occasioni per indagare la questione del ritardo della plastica italiana rispetto agli esiti internazionali e per sottolineare la permeabilità tra la storia dell'arte ufficiale e la storia dell'arte raccontata dalle riviste patinate.

At the end of WWII, Italian sculpture found itself in a critical situation: with the end of the artistic collusion with the Fascist regime (enacted mainly through its architectural programs) and the demands generated by the new exposure to the international scene, established frames of reference began to collapse. Among the consequences of this crisis were Arturo Martini's essay *La scultura lingua morta* and the Venice Biennals of 1948 and 1950. Such complex situation became even more problematic with the emergence of the debate juxtaposing realism and abstract art, which involved experts as well as the lay public.

This paper analyzes the ways in which sculpture was illustrated in three Italian illustrated magazines – *Epoca*, *L'Europeo*, and *L'Espresso* – between the 1950s and the early 1960s. The objective of this study is twofold: on the one hand, to analyze the strategies of communication and popularization put into place by such weeklies in order to familiarize a larger audience with a subject traditionally perceived as pertaining to the élite; on the other, to test the viability of illustrated magazines as a source for the analysis of Italy's critical debate and of its reverberations in the domain of mass culture. Focusing on case studies of Henry Moore (whose work enjoyed large exposure in the press) and of Bruno Zevi's column *Architettura* (which was crucial in developing a new public image and perception of sculpture), the paper investigates the inadequacy of Italian sculpture vis à vis the new international context of the postwar period and the osmosis between official art history and the popularization of art history in illustrated magazines.

LO SCOOP SUL BANDITO GIULIANO DI IVO MELDOLESI: NEGATIVI, IMMAGINI FOTOMECCANICHE E DIDASCALIE NEI ROTOCALCHI

Per poter ricostruire l'attività fotografica di un qualificato fotoreporter come Ivo Meldolesi, i cui reportage vennero definiti da Italo Zannier «energici e provocatori»[1] e del quale Giuseppe Turroni scrisse: «è […] un fotografo estremamente vivo ed intelligente, anche se talora il suo scaltro mestiere deve concedersi a un gusto dozzinale […] può essere definito un anticipatore dell'essenza del messaggio narrativo in fotografia»[2], sarebbe utilissimo poter condurre uno scavo d'archivio. Tuttavia l'archivio fotografico di Ivo Meldolesi non esiste più, smembrato e venduto dallo stesso fotoreporter molti anni fa[3]. Gli unici materiali fotografici originali conservati da Meldolesi della produzione fotografica realizzata nella sua carriera, sono 98 negativi, in parte inediti, relativi all'incontro con il bandito Salvatore Giuliano e il suo luogotenente Gaspare Pisciotta. Nel 1949 Meldolesi, accompagnato da Italo D'Ambrosio, operatore della sua agenzia, e dal giornalista Jacopo Rizza, realizzò il grande scoop fotografando e intervistando 'il re di Montelepre' durante la latitanza. Lo scoop uscì in esclusiva[4] per l'Italia nel settimanale «Oggi» in tre puntate, dal numero 52 del 22 dicembre 1949 al numero 1 del 5 gennaio 1950[5], e negli Stati Uniti nel numero 3 del 1950 della celebre rivista «Life»[6].

Perché Meldolesi conservò esclusivamente questo materiale? La risposta a questo interrogativo probabilmente non è univoca, ma l'unico modo per tentare di rispondere non può prescindere da alcune considerazione sul produttore di queste fotografie, Ivo Meldolesi, e sulla logica commerciale che lega la sua produzione al mercato delle riviste illustrate.

Meldolesi è stato un fotoreporter attivo a Roma nel secondo dopoguerra. Dopo la gavetta in uno studio anconetano prima, e sotto le armi nel Genio Fotografi poi, fiutò l'affare della fotografia e aprì, presumibilmente nel 1947, una delle prime agenzie fotografiche indipendenti nella capitale. L'agenzia, attiva probabilmente fino al 1958, si occupava di produzione e distribuzione di fotografie per la fiorente industria del rotocalco in Italia[7], intratteneva relazioni con l'estero e annoverava svariati collaboratori nel suo organico.

Ivo Meldolesi ha interpretato la sua professione come un mestiere, praticato a fini economici, in un momento cruciale per lo sviluppo della figura del fotoreporter e delle attività delle agenzie fotografiche nel nostro paese. Nel secondo dopoguerra, infatti, i fotoreporter erano presenti in Italia in maniera quantitativamente molto rilevante e le loro fotografie, oggetto di una comunicazione «popolare»[8] attraverso l'ampia diffusione nei rotocalchi, rappresentano sia un campionario visivo e documentario significativo per la storia italiana di

Ivo Meldolesi e la sua produzione fotografica sono stati oggetto di studio della mia Tesi di Laurea, intitolata *Ivo Meldolesi. Produzione e circolazione della fotografia nelle riviste illustrate, 1947-1958*, relatrice Prof.ssa T. Serena, Università degli Studi di Firenze, A.A. 2011/2012. Alla Tesi si rinvia per le informazioni relative alla vita del fotografo e all'attività della sua agenzia.

1 ZANNIER 1978, p. 95.

2 TURRONI 1959, p. 60.

3 La vendita si colloca presumibilmente nel periodo 1960-1970.

4 MELDOLSI 1959, p. 24.

5 Nella rivista Rizza è menzionato come autore dei testi mentre Meldolesi e D'Ambrosio sono indicati come autori delle fotografie. RIZZA-MELDOLESI-D'AMBROSIO 1949a; RIZZA-MELDOLESI-D'AMBROSIO 1949b; MELDOLESI-D'AMBROSIO 1949; RIZZA-MELDOLESI-D'AMBROSIO 1950.

6 *BANDIT MEET PRESS* 1950.

7 Una mappatura sistematica condotta su alcuni dei principali rotocalchi italiani del dopoguerra ha permesso di evidenziare la presenza di un nucleo di circa 1600 immagini fotomeccaniche accreditate a Meldolesi nelle riviste «Tempo», «Oggi», «Epoca», «Le Ore», «La Settimana Incom», «Il Borghese» «Il Mondo» e «Lavoro», «Il Mondo», «Lavoro» e «La Gazzetta del Popolo».

8 PINNA 2001, p. 10.

quegli anni[9], sia un repertorio di spunti interessanti per indagare l'operatività di tali professionisti.

Le fotografie prodotte dalle agenzie, in quanto inscindibilmente legate al mercato dell'editoria illustrata, venivano realizzate con una precisa funzione che possiamo definire «sociale collettiva», e possedevano pertanto «un valore economico di base» che ne condizionava «le forme di accumulazione e di utilizzo»[10]. Come osservato da Adolfo Mignemi, proprio la natura economica di un tipo di produzione come quella delle agenzie fotografiche, portava queste ultime a liberarsi di tutto quel materiale al quale, con il tempo, non era più attribuito un valore commerciale, indipendentemente dalla valenza di documento storico[11].

L'archivio fotografico d'agenzia, luogo nel quale confluivano e venivano conservate tutte le fotografie prodotte e acquisite, era uno strumento fondamentale per il lavoro e una fonte preziosa per il guadagno[12]; se Meldolesi decise di vendere il suo, quando ormai la sua agenzia era chiusa da diversi anni, probabilmente uno dei motivi che lo indusse a conservare unicamente i 98 negativi del suo più noto scoop, fu la convinzione che questi avessero ancora un potenziale economico da poter sfruttare.

Inoltre, questo materiale, poteva avere anche un significato simbolico: lo scoop era alla base del lavoro dei fotoreporter d'agenzia in quanto prodotto prediletto da buona parte della nascente stampa illustrata. Arrivare prima degli altri e fotografare ciò che nessun altro aveva fotografato, mettere a segno il colpo, era l'obiettivo di questi professionisti, anche se spesso la vendita degli scatti realizzati rendeva più dal punto di vista del prestigio che da quello finanziario[13]. Con il servizio sul bandito di Montelepre, Meldolesi toccò probabilmente l'apice della propria carriera e forse anche per questo non volle disfarsi di quello che rappresentava per lui il materiale più prezioso.

Pensando alle ragioni che indussero Meldolesi a non disfarsi dei 98 negativi, non possiamo però trascurare un ultimo punto: sappiamo che il servizio su Giuliano non solo diede molta celebrità ai nomi di Meldolesi, D'Ambrosio e Rizza, ma provocò loro diversi problemi giudiziari e forse anche per questa ragione il fotoreporter preferì mantenere il controllo sui negativi. All'uscita dello scoop i fotografi Meldolesi e D'Ambrosio e l'editore di «Oggi», Rizzoli, furono oggetto di perquisizioni. Inoltre contro i membri della troupe venne mossa l'accusa di favoreggiamento, poi modificata in apologia di reato e istigazione a delinquere, accusa per la quale i tre vennero processati per direttissima a Milano e assolti con formula piena[14]. Ma non solo: nel 1951, al processo di Viterbo contro la banda Giuliano per i fatti di Portella della Ginestra, Meldolesi e Rizza furono chiamati a testimoniare in merito al loro incontro con i banditi, e alcune delle fotografie e il video realizzati in quell'occasione furono impiegati come oggetto di prova nel processo[15]. Sembra che non esistesse prova, giuridicamente valida, per dimostrare il ruolo di Pisciotta come luogotenente di Giuliano, e le testimonianze dei giornalisti assieme ad alcune delle fotografie avrebbero dovuto concorrere a provare la sua posizione all'interno della banda e, di conseguenza, il suo coinvolgimento nella strage del 1 maggio 1947[16].

9 PINNA 2001, p. 10.
10 MIGNEMI 2003, p. 14.
11 MIGNEMI 2003, p. 15.
12 Cfr. CORSINI SANSONE 1970, pp. 32-33.
13 SOLARI 1952, p. 35.
14 Cfr. PARBONI 1996; RIZZA 1961d; CASARRUBEA 1997, p. 228. La data del processo non è nota.
15 Cfr. CASARRUBEA 1997, p. 228.
16 Cfr. RIZZA 1961d, p. 53.

Il clamore dello scoop

Non era la prima volta che Giuliano rilasciava interviste: già l'americano Michael Stern nel 1947[17] e la svedese Maria Cyliakus nel 1948[18], lo avevano raggiunto nel suo covo; ma solo nel 1949 Giuliano per la prima volta si concesse alla stampa italiana. Lo scoop della troupe italiana sembra distinguersi dagli altri proprio per l'ampio servizio fotografico realizzato da Meldolesi e d'Ambrosio, che non solo fotografarono i banditi, ma girarono anche un breve video[19]. Probabilmente questo servizio nella sua complessità rappresenta la più corposa documentazione visiva sul bandito ancora in vita, tanto che dal confronto tra le scene del film di Francesco Rosi del 1961, *Salvatore Giuliano*, e le fotografie di Meldolesi, possiamo dedurre che per l'abbigliamento dei personaggi di Giuliano e Pisciotta, il regista in alcune scene possa aver tratto spunto proprio da queste.

Comunque l'aspetto forse più rilevante per spiegare il clamore dello scoop è legato al momento storico-politico nel quale avveniva l'incontro e la pubblicazione della notizia: il dicembre 1949. Una data interessante poiché si colloca pochi mesi prima della misteriosa uccisione del bandito[20], e soprattutto alcuni mesi dopo l'inserimento di nuove forze armate in Sicilia per la repressione del banditismo[21]. Nell'agosto del 1949 l'Ispettorato Generale di Pubblica Sicurezza della Sicilia fu sostituito dal Comando Forze di Repressione Banditismo con a capo il colonnello dei carabinieri Ugo Luca, ma nel mese di dicembre Giuliano, latitante fin dal 1943, non risultava ancora arrestato. Le montagne intorno a Montelepre e le case dei suoi favoreggiatori continuavano a offrirgli rifugio protetto[22], e l'incontro con la stampa confermava per i lettori di «Oggi» l'inefficacia dei cospicui fondi stanziati dallo Stato e delle forze armate dispiegate che non erano bastati a catturarlo.

Per questi motivi sia gli autori dello scoop, sia l'editore Rizzoli erano consapevoli che pubblicare la notizia dell'incontro era un fatto scomodo. A questo proposito Rizza, in una ricostruzione della vicenda per le pagine dalla «Settimana Incom Illustrata» nel 1961, racconta che il modo migliore di pubblicare l'intervista venne concordato non solo tra editore, direttore e autori, ma anche con la consultazione di un legale[23].

A queste preoccupazioni si deve probabilmente una cautela nell'elaborazione dei testi e delle didascalie, attraverso le quali, nel corso delle tre puntate si sottende una sorta di giustificazione da parte della redazione del settimanale per aver ottenuto l'incontro con il bandito e pubblicato lo scoop. E a più riprese è possibile leggere parole di difesa verso

[17] Il giornalista Stern incontrò Giuliano nel marzo 1948, il servizio uscì negli Stati Uniti su «True Magazine» e in Italia nel settimanale «Tempo». Quest'ultimo dedicò al servizio due puntate a partire dal n. 16 del 17-24 aprile 1948, l'articolo è corredato da 12 immagini nelle quali sono ritratti Giuliano e i suoi familiari. Giuliano compare solo in 5 di queste. Cfr. STERN 1948a; STERN 1948b.

[18] Il servizio della giornalista Cyliakus uscì nel settimanale «Oggi» in 4 puntate consecutive a partire dal n. 4 del 23 gennaio 1949. L'intervista risaliva al novembre 1948, solo la prima puntata pubblicata è corredata da immagini di bassa qualità, 7 in totale, compresa la copertina. Giuliano è presente solo in 4 scene. Cfr. CYLIAKUS 1949a, CYLIAKUS 1949b, CYLIAKUS 1949c, CYLIAKUS 1949d.

[19] Attualmente visibile nella sezione video di www.ansa.it. Per molti anni il video rimase nascosto a causa dei problemi giudiziari sorti in seguito alla pubblicazione dello scoop fotografico.

[20] Il corpo di Giuliano venne trovato il 5 luglio 1950 nel cortile di una casa a Castelvetrano, Cfr. CASARRUBEA, 2001, p. 139. La sua morte avvenne in circostanze particolari, anche grazie all'indagine giornalistica di Tommaso Besozzi emerse che la prima versione ufficiale dell'arma era un *bluff*, diverse sono ancora le circostanze non chiarite legate alla morte del bandito, Cfr. RENDA 2002, p. 111.

[21] Cfr. CASARRUBEA 1997, p. 103.

[22] La vicenda di Giuliano è una complessa e, per molti aspetti, misteriosa vicenda della storia della nostra Repubblica che coinvolge politica, mafia, banditismo e servizi segreti. In questa analisi faremo riferimento esclusivamente agli eventi rilevanti ai fini della lettura del materiale fotografico realizzato per lo scoop del 1949. Per approfondimenti sulla storia di Giuliano: RENDA 2002; CASARRUBEA 2001; GALLUZZO 1985; *TESTO INTEGRALE DELLA RELAZIONE* 1973.

[23] Cfr. RIZZA 1961d, p. 52.

l'operato delle forze dell'ordine e del governo democristiano, sottolineando che il bandito è imprendibile non per le carenze delle forze dell'ordine, ma per lo stile di vita e i luoghi che utilizza per nascondersi, e che se la troupe è riuscita ad arrivare al covo è stato solo perché Giuliano ha permesso l'incontro[24]. Nel tamburello che compare sotto l'immagine di copertina viene subito dichiarato che «Giuliano si muove isolato, con estrema cautela, favorito da una condizione di ambiente tale che, salvo una fortunata coincidenza, è da escludere che possa essere presto raggiunto dalla polizia, nonostante la solerzia e lo spirito di sacrificio che anima questa»[25].

Gli autori aggiungono che spesso il caso Giuliano è oggetto di strumentalizzazione politica da parte della sinistra per attaccare il governo e la polizia, e a più riprese propongono le presunte dichiarazioni del bandito nelle quali egli sottolinea l'abilità del suo principale nemico, il colonnello Luca, indicandolo come il primo capace di averlo messo seriamente in difficoltà[26].

Lo scoop: i negativi e le immagini fotomeccaniche

Il materiale fotografico conservato presso la famiglia di Ivo Meldolesi è rimasto per buona parte inedito e nonostante sul caso del bandito Giuliano siano state spese tante parole, nessuno sembra essersi mai interessato ad approfondire lo studio di questi materiali fotografici. Inoltre, anche le immagini fotomeccaniche pubblicate nei rotocalchi hanno ottenuto un'attenzione molto minore rispetto al testo degli articoli che le accompagnano[27], come testimonia ad esempio la vicenda relativa alla data del servizio.

Nella sequenza ripresa da Meldolesi e D'Ambrosio troviamo più fotografie nelle quali è visibile Giuliano che tiene fra le mani un numero della rivista «Oggi», precisamente il numero 50 del 8 dicembre 1949; una di queste fotografie viene pubblicata con il preciso scopo di testimoniare ai lettori la data dell'incontro: dicembre 1949[28]. Ma nel 1961 Jacopo Rizza, ripercorrendo per «La Settimana Incom Illustrata» l'avventura in Sicilia, indica come data di riferimento per l'incontro il 17 novembre 1949[29]. E recentemente il giornalista Enzo Catania ripropone proprio la data indicata da Rizza[30]. Lo storico Giuseppe Casarrubea e il giornalista Mario Josè Cereghino hanno invece rilevato l'incongruenza tra le due date, ma usano come riferimento un articolo scritto dello stesso Meldolesi nel 1959, dunque dieci anni più tardi, e non le fotografie pubblicate all'epoca dello scoop.[31].

Eppure lo scoop di Ivo Meldolesi sembra offrire diversi spunti interessanti in quanto ideato dal fotoreporter e realizzato con un preciso fine: essere pubblicato nelle pagine di un rotocalco e quindi essere oggetto di informazione e circolazione di una certa notizia per un determinato pubblico.

Lo scoop venne realizzato per una precisa committenza dal momento che Meldolesi propose l'idea del servizio ad Ugo Zatterin, capo della redazione romana del settimanale «Oggi», testata filo democristiana edita da Rizzoli. Definita da Nello Ajello «prototipo del

24 RIZZA-MELDOLESI-D'AMBROSIO 1949a, p. 6.
25 *Ivi*, copertina.
26 *Ivi*, pp. 6-8.
27 Lo stesso nome di Meldolesi è stato talvolta erroneamente trascritto: nei rispettivi volumi dei giornalisti Carlo Maria Lomartire e Vincenzo Vasile il fotoreporter è denominato Ilvo Mendolesi dal primo e Luca Meldolesi dal secondo. Cfr. LOMARTIRE 2007, p. 190; VASILE 2004, p. 146.
28 RIZZA-MELDOLESI-D'AMBROSIO 1949a, p. 6.
29 RIZZA 1961a.
30 CATANIA 2011, p. 224.
31 CASARRUBEA-CEREGHINO 2013, pp. 186-192 . In altri volumi lo storico Casarrubea utilizza la data proposta da Rizza cfr. CASARRUBEA 1997, p. 228; CASARRUBEA 2001, p. 157.

rotocalco "seconda maniera"»[32], fu nota per essere una testata popolare dalla formula commerciale. Zatterin si mostrò interessato alla notizia e appoggiò l'idea del fotoreporter affiancandogli un giornalista[33] e probabilmente finanziando almeno in parte l'impresa[34].

I fotoreporter si prepararono scrupolosamente alla partenza per la Sicilia, con un'attrezzatura completa per la riuscita di quello che si preannunciava come un colpo importante per la loro carriera. Rizza in un articolo del 1961, scrive che:

> Meldolesi e D'Ambrosio prepararono con cura meticolosa le loro macchine fotografiche, che disposero in una grossa valigia: una cinepresa "Arriflex" da 16 millimetri, due "Rolleiflex", due "Leica" munite dei più disparati teleobiettivi, lampi elettronici e lampadine, pellicole per tutte le situazioni di luce possibili. Un armamentario per la fotografia "totale", insomma[35].

La presenza di più apparecchi fotografici è confermata dal fatto che i 98 negativi si presentano in due diversi formati: 84 sono in formato 6x6cm e 14 in formato 9x12cm; sono tutti in b/n e numerati su un lato, da 1 a 98, presumibilmente dallo stesso Meldolesi. Non sono note le ragioni di questa sequenza numerica, che non è cronologica, e vede alternarsi dei negativi di diverso formato. Dall'analisi possiamo unicamente dedurre che tutti mostrano scene riprese nel tempo trascorso dalla troupe con i banditi nel loro covo, e che gli scenari di ripresa sono sostanzialmente tre. Nei negativi 9x12cm vediamo scene riprese con il flash all'interno del casolare nel quale si svolse l'incontro, mentre in quelli 6x6cm si alternano scene riprese in esterno, o davanti all'entrata del casolare o nelle campagne circostanti l'edificio; confrontando i negativi con il video è possibile osservare i medesimi luoghi e le medesime situazioni di ripresa.

Giuliano e Pisciotta sono i protagonisti principali dei fotogrammi, ma in alcuni casi anche gli giornalista e fotografi entrano in scena accanto ai banditi. Il materiale fotografico restituisce l'immagine di due uomini che si prestano tranquillamente ad essere fotografati nelle pose suggeritegli, per cercare di rendere situazioni e atteggiamenti naturali; solo in alcuni fotogrammi la posa è palesemente dichiarata.

Dall'analisi è emerso che questo materiale non rappresenta l'intero *corpus* di quanto realizzato nel 1949 da Meldolesi e D'Ambrosio. Presso la famiglia di Meldolesi si trovano anche 4 stampe positive 18x24cm, delle quali non abbiamo riscontro nei negativi: 3 ritraggono Giuliano a colori e la quarta Pisciotta in b/n. L'ipotesi della scomparsa di parte del materiale è avvalorata dall'informazione presente nella sentenza del 3 maggio 1952 della corte d'Assise di Viterbo contro Giuliano e la sua banda, dove, in riferimento all'intervista del 1949, si legge che, durante l'incontro con Giuliano, fu possibile al «fotografo ritrarre circa duecento fotografie [e] all'operatore cinematografico fare un cortometraggio di forse duecento metri»[36]; inoltre una fotografia al di fuori del *corpus* dei 98 negativi è stata pubblicata a corredo di uno degli articoli di Rizza del 1961, e ritrae proprio il giornalista e Meldolesi in un momento di attesa prima dell'incontro con i banditi[37].

Non è attualmente noto quale sia la parte mancante del *corpus*, cosa sia stato fotografato e perché non sia stato conservato da Meldolesi assieme al resto del materiale fotografico. Ma quello che è stato possibile verificare è che le complessive 21 immagini fotomeccaniche proposte dai settimanali «Oggi» e «Life» sono state tutte ricavate dal nucleo dei 98 negativi.

---

32 AJELLO 1976, p. 200.
33 Inizialmente proprio Zatterin avrebbe dovuto accompagnare Meldolesi. Cfr. MELDOLESI 1959, p. 27.
34 PARBONI 1996.
35 RIZZA 1961b, p. 31.
36 *TESTO INTEGRALE DELLA RELAZIONE* 1973, p. 108.
37 RIZZA 1961c, p. 41.

«Oggi»

In linea con le esigenze di un lettore piccolo-borghese per il quale l'aneddoto personale e il racconto intimo del personaggio erano richiami interessanti, le tre puntate dedicate allo scoop su Giuliano sono presentate ai lettori di «Oggi» con il medesimo titolo *Un giorno con Giuliano*. I testi di Rizza sono ricchi di particolari aneddotici e descrittivi, che spesso si attardano su dettagli della vita quotidiana dei banditi senza addentrarsi troppo su quelle che possono essere definite le questioni politiche a loro legate. Gli stessi ambienti di ripresa si allineano alla strategia emersa dall'analisi di altri servizi fotografici di Ivo Meldolesi, nei quali si evidenzia la tendenza a realizzare interviste a persone note incontrate nei loro luoghi privati, case, stanze d'hotel o studi professionali, per offrire al lettore uno spaccato sull'intimità del personaggio, com'è d'uso in quel periodo[38]. Lo stesso accade con Giuliano: il luogo dell'incontro è una delle sue dimore di fortuna che ben si presta alla curiosità del lettore, il quale ha così l'opportunità di 'sbirciare' i luoghi segreti della latitanza del bandito.

L'immagine che emerge di Giuliano e Pisciotta, sia dal testo sia dal servizio fotografico, non è quella di due uomini pericolosi[39]; anzi, le espressioni dei volti, gli atteggiamenti e le descrizioni attente alle abitudini restituiscono una dimensione quotidiana della loro vita, molto vicina alla 'normalità'. Solo le armi, che ricorrono in varie riprese, riscontrabili sia nei negativi[40] che nelle immagini effettivamente pubblicate, sono attributi che si convengono a dei banditi. Eppure non possiamo dimenticare che, nel dicembre 1949, Giuliano era latitante da ben sei anni durante i quali si era macchiato di numerosi crimini violenti. Era stato braccio armato dell'EVIS, inseguendo il sogno della libertà che si infranse con il fallimento del Movimento indipendentista; escluso poi con la sua banda dall'amnistia promulgata il 22 giugno 1946 dal guardasigilli Togliatti, si legò al terrorismo mafioso ed abbracciò la causa anticomunista che lo condusse alla messa in atto della Strage di Portella della Ginestra, episodio che lo storico Francesco Renda definisce «buco nero nella nostra storia, che ha autorizzato e legittimato altri segreti, altri buchi neri»[41].

L'immagine del ragazzo qualunque che emerge dal settimanale è forse da leggersi in relazione all'alone di ambiguità legato alla figura di questo bandito: Robin Hood per alcuni, assassino per altri[42]. Al nome di Salvatore Giuliano, in particolare al primo periodo della sua attività criminale, è legato il mito di Giuliano «supposto simbolo della protesta e della rivolta contadina, […] espressione del bisogno elementare di giustizia, il Giuliano che ruba ai ricchi per donare ai poveri»[43]. Ma resta il fatto che Giuliano agiva con la violenza per applicare quella che definiva giustizia, puniva con la morte coloro che agivano in modo 'disonesto' anche se questo portava, almeno fino al 1945, una redistribuzione delle ricchezze[44].

Il servizio fotografico di Meldolesi nella sua complessità, come sottolineato anche da Turroni, sembra comunque far leva sugli aspetti meno spettacolari della vita del bandito[45]. Se come sostiene Cesare Colombo, la fotografia d'agenzia «conferma e definisce il ruolo simbolico dei personaggi entro atteggiamenti che all'utilizzatore devono apparire funzionali in quanto tipici»[46] possiamo supporre che la scelta delle pose e dei modi di ritrarre i banditi non

38 Sulle strategie iconografiche dei settimanali cfr. *FORME E MODELLI* 2009; MESSINA 2013.
39 La Commissione Parlamentare del 1962 ascrisse a Giuliano la responsabilità di 430 vittime. Cfr. *TESTO INTEGRALE DELLA RELAZIONE* 1973, p. 33.
40 Solo in 18 negativi i banditi sono armati.
41 RENDA 2002, pp. 111-112.
42 Paolo Morello evidenzia il ruolo centrale dei giornali e della fotografia nella costruzione dell'immagine e nel consolidare l'aurea leggendaria di Giuliano, cfr. MORELLO 2010, pp. 172-181.
43 RENDA 2002, p. 32.
44 *Ivi*, p. 42.
45 TURRONI 1959, p. 60.
46 C. COLOMBO 1983, p. 14.

sia stata affatto casuale, ma invece ricercata dal fotografo per conformare il servizio alle esigenze del settimanale. Analogamente, alle necessità dell'impaginato tipografico e dell'icasticità del racconto vanno ricondotti i tagli che le fotografie pubblicate hanno subito, e che sono evidenziati dal confronto tra le immagini fotomeccaniche e i negativi: per stringere il campo sui soggetti e adattare le immagini alle esigenze della pagina.

Generalmente, le didascalie, redatte in terza persona e probabilmente apposte su indicazione del fotografo o dello stesso giornalista, entrano nel dettaglio della descrizione delle scene mostrate al lettore, ma non sempre, come si vedrà, avvalorano quanto è visibile nelle immagini.

Alla prima puntata dello scoop vengono dedicate, oltre alla copertina, tre pagine, inserite nel *colophon* sotto la categoria «Documentario Fotografico»[47] e intitolate *Un giorno con Giuliano. Il colonnello Luca è abile ma non mi prenderà mai*. Complessivamente vengono proposte 7 immagini fotomeccaniche, corrispondenti ai negativi dell'Archivio Meldolesi numero 93, 73, 88, 92, 5, 94, 17.

Nell'immagine di copertina a piena pagina (Fig. 1), sovrastata dal titolo del settimanale e corredata dal tamburello, è visibile Giuliano nell'atto di mostrare al giornalista Rizza, con l'aiuto di Pisciotta, la cicatrice di un colpo d'arma da fuoco, che risaliva al giorno in cui Giuliano, ancora giovane contrabbandiere di grano, fermato ad un posto di blocco dai carabinieri, tentò di sfuggire all'arresto; nello scontro armato che seguì egli rimase ferito, ma uccise un carabiniere, segnando il suo destino. La fotografia che individua la causa della latitanza del bandito e ne diviene il simbolo venne dunque scelta dalla redazione per iniziare il racconto.

Il primo «Documentario Fotografico» si sviluppa su tre pagine e le immagini fotomeccaniche, di diverse dimensioni, sono concentrate nella doppia pagina, graficamente simmetriche su due fasce orizzontali (Fig. 2), secondo uno schema riproposto nella terza puntata, e modificato nella seconda, dove è impostato a fasce verticali.

In ben 4 immagini fotomeccaniche presenti nella prima puntata, posizionate alle estremità delle pagine, Giuliano e Pisciotta sono mostrati nei luoghi del loro nascondiglio mentre compiono azioni quotidiane, come mangiare o dormire. Le didascalie approfondiscono con dettagli la questione dei pasti dei banditi, il loro abbigliamento o descrivono l'abitudine di Giuliano di coricarsi vestito e armato nella sua branda di fortuna.

Le 2 immagini poste al centro delle pagine celebrano invece gli autori dello scoop. Giornalista e fotografi non nascondono la loro presenza agli occhi dello spettatore, anzi si palesano in scena per ribadire la paternità dell'impresa, mostrandosi al fianco del bandito imprendibile che solo loro in Italia sono riusciti ad incontrare. Nella prima immagine Rizza e Giuliano osservano con attenzione il fascicolo del numero 50 di «Oggi», la cui copertina è ben in vista[48]; nella seconda i protagonisti dell'incontro posano davanti all'obiettivo, attorno a Giuliano, seduto al centro con il settimanale fra le mani[49].

Alla seconda puntata sono riservate due pagine di «Documentario Fotografico» intitolato *Salvatore Giuliano, bandito senza banda*, e due pagine di articolo inserito nel *colophon* sotto la categoria «Corrispondenza Italiana». Vengono proposte un totale di 8 immagini fotomeccaniche, corrispondenti ai negativi dell'Archivio Meldolesi numero 15, 68, 57, 13, 12, 85, 10, 90.

[47] «Documentario Fotografico» è la formula impiegata in sommario dal settimanale «Oggi» per rimandare a pagine dedicate a notizie illustrate da immagini.

[48] Il giornale è visibile in 17 negativi. L'immagine del personaggio intervistato con la copertina della rivista alla quale si concede, è un tipo di strategia iconografica ricorrente nei settimanali per illustrare interviste esclusive a personaggi di rilievo.

[49] Dai negativi è possibile osservare un'altra scena nella quale tutti e cinque i personaggi posano assieme, negativo [45] In altre due riprese vediamo invece il medesimo schieramento ma senza Pisciotta, negativi nn. 60 e 61.

Nel documentario sono presenti 5 immagini fotomeccaniche (Fig. 3). Nella prima Giuliano mostra a Rizza la sua famosa fibbia d'oro, definita in didascalia «il simbolo e l'emblema del suo comando»[50], e l'analisi dei negativi documenta che Meldolesi riprese anche la scena in cui Pisciotta è fotografato mentre mostra una fibbia quasi identica a quella del capo[51]. Nel montaggio dell'articolo questa fotografia non fu scelta, ma l'informazione passa a livello testuale nella didascalia: «una fibbia quasi identica (ma senza la stella) ha anche il suo luogotenente Pisciotta»[52]. Proprio queste fotografie, come ricordò Rizza nel 1961, divennero prova giudiziaria al processo di Viterbo per dimostrare il ruolo di Pisciotta[53].

L'immagine sottostante, dove Giuliano mostra a Rizza il suo dizionario di lingua italiana, offre ai lettori un altro aspetto personale della vita del misterioso bandito che esula dai suoi coinvolgimenti in fatti criminali, e in parallelo all'immagine la 'grafomania' di Giuliano e i suoi interessi 'scientifici' sono l'oggetto della didascalia.

Poi Giuliano e Pisciotta sono mostrati nell'uliveto circostante il casolare e la didascalia, oltre a descrivere l'assetto da campagna dei banditi, fa riferimento alle guerriglie tra bande e polizia, scontri recenti con i quali Giuliano dichiara di non avere a che fare e, in riferimento al titolo, si asserisce che «una vera "banda Giuliano" non esisterebbe e tutt'al più si ridurrebbe a pochi isolati che, dopo il 18 aprile, si sarebbero posti strettamente sulla difensiva»[54].

In questo «Documentario Fotografico», oltre all'immagine di Giuliano che si versa da bere, troviamo anche quella di Pisciotta ripreso nell'atto di smontare il mitra affiancato dal suo capo che lo osserva. Dal confronto con i negativi è possibile vedere la sequenza di questa azione in ben 8 fotografie che lasciano emergere l'attenzione e la competenza dei due nel maneggiare il mitra[55], ma la didascalia apposta all'immagine fotomeccanica sembra ancora una volta sminuire la pericolosità del personaggio: si sostiene che Giuliano aveva sì una perfetta conoscenza dell'arma ma dichiarava di averla utilizzata raramente, tanto che l'unico procedimento penale a suo carico era legato all'uccisione del carabiniere del 1943.

Seguono le 3 immagini fotomeccaniche posizionate nell'articolo intitolato *Un giorno con Giuliano. Per la prima volta il bandito ha fatto leggere il suo diario* (Fig. 4). In riferimento alla prima, D'Ambrosio e Pisciotta accanto a Giuliano che ha in mano una macchina cinematografica e la osserva con molto interesse, è possibile ricostruire dai negativi una sequenza nella quale Giuliano indica la cinepresa, D'Ambrosio gliela porge, Giuliano la osserva e poi si accinge a provarla, prima seduto e poi in piedi[56]. Ma la didascalia capovolge il senso dell'unica immagine pubblicata: avulsa dalla sequenza può essere manipolata e raccontare che «il bandito fa osservare all'operatore D'Ambrosio la sua macchina cinematografica da ripresa a passo ridotto»[57].

Vediamo poi Pisciotta che punta la sua pistola con aria spavalda, quasi di sfida: è questa l'unica immagine attraverso la quale il lettore può ricollegare l'identità dei personaggi del documentario ai due banditi accusati di crimini violenti[58], e anche all'interno del *corpus* dei negativi la fotografia corrispondente a questa appare l'unica nella quale si sottolinea questo atteggiamento. L'ultima immagine inserita nell'articolo è quella dei due banditi in posa, ripresi all'interno del casolare, con Giuliano che volge lo sguardo dritto nella macchina fotografica, in

50 MELDOLESI-D'AMBROSIO 1949, p. 20.
51 Negativo n. 91.
52 MELDOLESI-D'AMBROSIO 1949, p. 20.
53 Cfr. RIZZA 1961d, p. 53.
54 MELDOLESI-D'AMBROSIO 1949, pp. 20-21.
55 Negativi nn. 52, 56, 57, 58, 67, 76, 78, 98.
56 La sequenza è visibile nei negativi nn. 75, 95, 85, 77, 87, 39.
57 RIZZA-MELDOLESI-D'AMBROSIO 1949b, p. 22.
58 La didascalia accenna alle capacità di tiratore di Pisciotta ed evidenziando il suo ruolo di primo piano nell'esecuzione dei «colpi più difficili».

atteggiamento fiero e disinvolto davanti all'obiettivo, atteggiamento che ricorre in tutte le fotografie del *corpus* nelle quali la posa è dichiarata.

La terza puntata è costituita da un articolo su tre pagine intitolato *Un giorno con Giuliano. Il bandito alle prese con le teorie del moto perpetuo*, nel quale vengono inserite 5 immagini fotomeccaniche (Fig. 5), corrispondenti ai negativi dell'Archivio Meldolesi numero 70, 64, 63, 14, 69. Di queste, ben 3 sembrano utili a sottolineare il fatto che catturare il fuggitivo è impresa tutt'altro che semplice. Le 2 immagini posizionate all'estremità della pagina sinistra, mostrano Giuliano e Pisciotta ripresi in esterno, intenti a scrutare il territorio armati e muniti di binocolo descritto come «ultimo modello di raggio visivo potentissimo»[59]. Nella riproduzione fotomeccanica presente all'estremità della pagina opposta è invece ritratto Giuliano nell'atto di spostare le fronde di un albero come per raccogliere un frutto, ma la didascalia tradisce visibilmente l'espressione innocente del soggetto e, per orientare la lettura in accordo con la latitanza e creare un raccordo semantico con le immagini a destra, organizzate intorno all'oggetto binocolo, recita: «Giuliano osserva i dintorni nascondendosi dietro un albero»[60]. A seguire le immagini del colloquio di Giuliano con Rizza e Giuliano seduto sull'uscio del casolare con foglio, penna e giornale in mano, affiancato da Pisciotta. Tra i negativi possiamo contare ben dieci riprese nelle quali Giuliano assume la posa dello scrittore o del lettore, e in accordo con questa insistenza la didascalia ci informa che la penna fu esplicitamente richiesta dal bandito come attributo con il quale essere fotografato in quanto ambiva a «passare per una persona istruita»[61], desiderio stigmatizzato peraltro come velleitario dalla medesima didascalia che sottolinea la sua difficoltà nell'esprimersi in un italiano corretto.

«Life»

Lo scoop arriva oltreoceano: la rivista «Life», con il titolo *Bandit Meet Press*, pubblica nel gennaio 1950 un breve testo anonimo e 4 immagini del servizio di Meldolesi e D'Ambrosio[62]. Come prima fotografia viene scelta la stessa proposta da «Oggi» in copertina nel dicembre del 1949, riprodotta quasi a piena pagina anche nella rivista americana. Seguono nella pagina successiva in sequenza verticale 3 immagini di piccole dimensioni, 2 delle quali già presentate dal settimanale italiano: Rizza che mostra il fascicolo di «Oggi» a Giuliano, corrispondente al negativo numero 5, Giuliano coricato sulla sua branda corrispondente al negativo 88. Non presente nella rivista italiana è invece la fotografia di Rizza e Giuliano durante una conversazione seduti davanti all'ingresso del casolare, osservati da Pisciotta in piedi e ripresi da Meldolesi, corrispondente al negativo 47[63]. Il breve articolo racconta del leggendario bandito Giuliano che continua a sfuggire alla polizia, e dell'insolenza dimostrata con Meldolesi nell'aver presentato il loro incontro nelle pagine dei giornali, che è valso i guai giudiziari a Meldolesi e all'editore che per primo pubblicò la storia[64].

L'autorialità del fotoreporter

Generalmente il fotoreporter d'agenzia era riconosciuto come figura subalterna nella gerarchia redazionale e spesso veniva considerato semplice accompagnatore del giornalista di

[59] RIZZA-MELDOLESI-D'AMBROSIO 1949b, p. 23.
[60] *Ivi*, p. 22.
[61] *Ivi*, p. 23.
[62] Cfr. *BANDIT MEET PRESS* 1950.
[63] Le 3 immagini sono posizionate sul lato destro della pagina e affiancate da inserti pubblicitari.
[64] Cfr. *BANDIT MEET PRESS* 1950.

penna. Il caso ora in esame, invece, ci offre un esempio inverso, nel quale il fotoreporter d'agenzia è autore della notizia giornalistica e la fotografia non è solo strumento per avvalorare i testi scritti[65].

Nel settimanale «Oggi», l'immagine fotografica è posta in evidenza già all'uscita dello scoop, tanto che nella copertina viene annunciato ai lettori «un servizio di fotografie e testo a puntate su Giuliano»[66], e l'autorialità del fotoreporter sembra emergere all'interno del rotocalco, nel quale i nomi di Meldolesi e D'Ambrosio sono graficamente evidenziati rispetto a quello del giornalista di penna[67]. Ma soprattutto nel 1959 «Oggi» dedica un articolo celebrativo a Meldolesi e al suo lavoro, articolo che per di più è il primo di una serie di otto, nei quali alcuni «dei più audaci fotoreporter» italiani raccontano i loro «colpi giornalistici realizzati con l'obiettivo fotografico»[68]; una serie che sembra evidenziare il riconoscimento autoriale a questi professionisti, artefici con i loro scoop, al pari dei giornalisti di penna, di notizie giornalistiche che hanno goduto di ampio risalto nelle pagine dei rotocalchi.

Nel testo, corredato da 6 immagini nessuna delle quali differisce da quelle presenti nelle tre puntate del 1949, il fotoreporter ripercorre la vicenda fin dalla sua ideazione. La prima inserita nell'articolo è il ritratto di gruppo con reporter e banditi che posano assieme. Quello che ci interessa evidenziare è il ruolo ancillare attribuito a Rizza dalla didascalia: «il giornalista Jacopo Rizza, autore del testo pubblicato che apparve sul nostro settimanale a corredo delle fotografie di Meldolesi»[69]. La frase ribadisce che la funzione di accompagnatore, in questo caso, è di competenza del giornalista di penna, e che le parole sono il corredo alle immagini e non viceversa.

Quando nel 1961 anche Rizza venne chiamato a ripercorrere la vicenda dello scoop nelle pagine della «Settimana Incom Illustrata»[70], emerge la volontà di autoriscatto del giornalista per reclamare il proprio ruolo di autore, confinando la fotografia a semplice «testimonianza visiva che avvalora il resoconto ufficiale dei fatti»[71]. È interessante, a proposito di queste contrapposte letture, osservare l'utilizzo fatto nei due articoli di una delle fotografie scattate nel 1949. L'immagine è quella apparsa nella copertina di «Oggi» nel 1949 nella quale Pisciotta, Giuliano e Rizza sono i soggetti della scena. Pubblicata nell'articolo di Meldolesi del 1959 la fotografia viene tagliata sul lato destro portando all'eliminazione della figura del giornalista, mentre nella pubblicazione del 1961 il taglio stringe l'inquadratura su Giuliano rimuovendo in parte Pisciotta dalla scena e accentrando la coppia Giuliano-Rizza. Rizza pone come protagonista principale della vicenda se stesso e riduce la presenza del fotografo alla necessità di un testimone quasi 'giuridico': un giornalista «dovrebbe sempre avere un fotografo con sé. Altrimenti non ci sarebbe la prova indiscutibile dell'incontro»[72].

Ma è proprio questa ammissione, incrociata con altre testimonianze, che sembra comunque decretare come il ruolo di autore della notizia appartenga al fotoreporter. Nel suo

[65] Attilio Colombo impiega lo scoop realizzato da Ivo Meldolesi quale esempio per sottolineare come, negli anni di sviluppo del mestiere del fotoreporter, il fotografo inizia ad affrancarsi dal giornalista di penna e da semplice accompagnatore diventa, in certi casi, esso stesso giornalista in grado di accaparrarsi la notizia. Cfr. A. COLOMBO 1981, p. 91.

[66] RIZZA-MELDOLESI-D'AMBROSIO 1949a, p. 1.Anche nella rivista «Life» Meldolesi emerge come autore dello scoop, cfr. *BANDIT MEET PRESS* 1950.

[67] Possiamo anche evidenziare che alla data di pubblicazione dello scoop il credito fotografico non era normalmente espresso nel settimanale «Oggi».

[68] MELDOLESI 1959, p. 24. Gli articoli sono pubblicati in successione dal n. 52 del 24 dicembre 1959, al n. 6 del 11 febbraio 1960 del settimanale «Oggi». I fotoreporter chiamati a raccontarsi sono Dino Jarach, Giancolombo, Tullio Farabola, Ezio Vitale e Guglielmo Coluzzi, Tazio Secchiaroli, Fedele Toscani, Vincenzo Carrese. La serie è poi seguita da quella dedicata ai più famosi inviati speciali.

[69] *Ibidem* 1959, p. 24.

[70] Anche questa rivista edita da Rizzoli.

[71] C. COLOMBO, 1983, p. 14.

[72] RIZZA 1961b, p. 28.

articolo, dove racconta la storia dello scoop fin dalle prime fasi, Meldolesi ripercorre i momenti che lo condussero, dopo una lunga ricerca, a trovare un intermediario per poter raggiungere il bandito e a proporre il progetto ad Ugo Zatterin. Rizza ricorda di essere stato contattato direttamente dall'editore Giorgio De Fonseca, uomo della Rizzoli, che gli propose di partire per la Sicilia per intervistare Giuliano, precisando che «tutto era pronto»[73], poiché due ore prima era arrivato un telegramma, segnale convenuto della fattibilità dell'incontro, e l'indomani mattina «un operatore dell'agenzia di Ivo Meldolesi e un giornalista erano attesi»[74] a Palermo.

Dal racconto di Meldolesi emerge che fu lo stesso fotoreporter a prendere accordi con l'uomo che avrebbe dovuto inviare il telegramma, e che avrebbe poi atteso a Palermo un operatore della sua agenzia e il giornalista, circostanza tra l'altro involontariamente avvalorata da un altro passo del racconto di Rizza, nel quale afferma che lui e D'Ambrosio non conoscevano «la persona che avrebbe dovuto avvicinarci una volta giunti a Palermo: ma i connotati precisi di D'Ambrosio erano noti ai misteriosi intermediari»[75].

Con lo scoop sul bandito Giuliano Meldolesi sembra dunque dimostrare la capacità del fotoreporter di porsi al pari del giornalista di penna raccontando un fatto attraverso le immagini fotografiche, e a pochi anni di distanza, nel 1952, doveva forse pensare a questa esperienza quando scrisse che l'apporto del fotoreporter al giornalismo era molto cresciuto dall'inizio del secolo: attraverso una sensibilità giornalistica sempre più raffinata si era giunti non solo ad ottenere una corrispondenza tra testo e immagine, ma la fotografia poteva direttamente sostituirsi alla parola scritta «offrendo una sintesi visiva di un dato avvenimento»[76].

[73] RIZZA 1961a, p. 28.
[74] *Ibidem.* Meldolesi raggiunse Rizza e D'Ambrosio in Sicilia alcuni giorni dopo la loro partenza.
[75] *Ivi*, p. 28-29.
[76] MELDOLESI 1952, p. 8.

ANNO V - N. 52 - 22 DICEMBRE 1949 * SETTIMANALE DI POLITICA ATTUALITÀ E CULTURA * SPED. ABB. POST. GR. II * LIRE CINQUANTA

OGGI

I Ra 135

DA QUESTO NUMERO:
UN SERVIZIO DI FOTOGRAFIE E TESTO A PUNTATE SU GIULIANO

IL BANDITO GIULIANO FOTOGRAFATO ED INTERVISTATO SETTE GIORNI FA

Salvatore Giuliano è stato, la settimana scorsa, intervistato e fotografato in Sicilia: l'eccezionale servizio, che il nostro settimanale pubblica a puntate da questo numero, essendosene assicurata l'esclusività per l'Italia, è stato compiuto dopo un lungo lavoro di preparazione. L'incontro con il celebre bandito è avvenuto in una stalla situata in una località distante circa tre ore di cammino da Partinico (Palermo). Giuliano si muove isolato, con estrema cautela, ed è favorito da una condizione di ambiente tale che, salvo una fortunata coincidenza, è da escludere che possa essere presto raggiunto dalla polizia, nonostante la solerzia e lo spirito di sacrificio che anima questa. Giuliano ha dichiarato di considerare il colonnello Luca come «il migliore uomo inviato dal governo in Sicilia». Qui il bandito mostra al giornalista Jacopo Rizza (a destra) la cicatrice del colpo di moschetto che gli fu sparato dai carabinieri in località Quattro Molini, allorché fu fermato per traffico di farina e che decise della sua carriera di fuorilegge. Gli solleva la maglia il suo luogotenente Gaspare Pisciotta (a sinistra). (*Vedere a pag. 6-7-8 la prima puntata del nostro servizio*).

Fig. 1: Copertina dedicata all'uscita dello scoop sul bandito Giuliano. Fotografia di I. Meldolesi e I. D'Ambrosio. «Oggi», 52, 22 dicembre 1949.

6 - OGGI

UN GIORNO CON GIULIANO

IL COLONNELLO LUCA È ABILE MA NON MI PRENDERÀ MAI

Così si è espresso Giuliano, pregando di scrivere esattamente queste sue parole e di diffonderle

Testo di JACOPO RIZZA

FOTOGRAFIE AGENZIA MELDOLESI - OPERATORE D'AMBROSIO

PRIMA PUNTATA

OGGI - 7

Fig. 2: J. Rizza, I. Meldolesi, I. D'Ambrosio, *Un Giorno con Giuliano. Il colonnello Luca è abile ma non mi prenderà mai*, «Oggi», 52, 22 dicembre 1949, pp. 6-7

OGGI SALVATORE GIULIANO, BANDITO SENZA BANDA OGGI

Fig. 3: I. Meldolesi, I. D'Ambrosio, *Salvatore Giuliano, bandito senza banda*, «Oggi», 53, 29 dicembre 1949, pp. 20-21

UN GIORNO CON GIULIANO

PER LA PRIMA VOLTA IL BANDITO HA FATTO LEGGERE IL SUO DIARIO

Fig. 4: J. Rizza, I. Meldolesi, I. D'Ambrosio, *Un Giorno con Giuliano. Per la prima volta il bandito ha fatto leggere il suo diario*, «Oggi», 53, 29 dicembre 1949, pp. 22-23

UN GIORNO CON GIULIANO

IL BANDITO ALLE PRESE

CON LE TEORIE DEL MOTO PERPETUO

Giuliano crede di aver inventato un motore che non si ferma mai e pensa al suo sfruttamento

Testo di JACOPO RIZZA - Fotografie MELDOLESI - Operazione D'AMBROSIO

Fig. 5: J. Rizza, I. Meldolesi, I. D'Ambrosio, *Un Giorno con Giuliano. Il bandito alle prese con le teorie del moto perpetuo*, «Oggi», 1, 5 gennaio 1950, pp. 12-13

BIBLIOGRAFIA

AJELLO 1976
N. AJELLO, *Il settimanale di attualità*, in *LA STAMPA ITALIANA DEL NEOCAPITALISMO* 1978, pp. 173-248.

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.

BANDIT MEET PRESS 1950
Bandit meet press, «Life», 3, 16 gennaio 1950, pp. 47-48.

CARBONI 1952
L. CARBONI, *Siamo tutti fotografi!*, «Vie Nuove», 24, 16 giugno 1952, pp. 7-8.

CASARRUBEA 1997
G. CASARRUBEA, *Portella della Ginestra. Microstoria di una strage di Stato*, Milano 1997.

CASARRUBEA 2001
G. CASARRUBEA, *Salvatore Giuliano. Morte di un capobanda e dei suoi luogotenenti*, Milano 2001.

CASARRUBEA-CEREGHINO 2013
G. CASARRUBEA, M. J. CEREGHINO, *La scomparsa di Salvatore Giuliano. Indagine sulla scomparsa di un fantasma eccellente*, Milano 2013.

CATANIA 2011
E. CATANIA, *Salvatore Giuliano. Capostipite dei misteri d'Italia*, Roma 2011.

A. COLOMBO 1981
A. COLOMBO, *Una storia milanese: giornalisti e fotografi tra via Brera e dintorni*, in *L'INFORMAZIONE NEGATA* 1981, pp. 85-96.

C. COLOMBO 1983
C. COLOMBO, *Il Grande archivio*, in *PROFESSIONE FOTOREPORTER* 1983, pp. 13-17.

CORSINI-SANSONE 1970
R. CORSINI-A. SANSONE, *Il fotoreporter in Italia*, Roma 1970.

CYLIAKUS 1949a
M. CYLIAKUS, *Tre Giorni Con I Banditi In Sicilia. Voi Parlate Con Giuliano,* «Oggi», 4, 23 Gennaio1949, pp. 1, 12-14.

CYLIAKUS 1949b
M. CYLIAKUS, *Tre giorni con i banditi in Sicilia. Giuliano diventò fuorilegge per colpa di un carico di formaggio,* «Oggi», 5, 27 gennaio1949, pp. 8-9.

CYLIAKUS 1949c
M. CYLIAKUS, *Tre giorni con i banditi in Sicilia. Giuliano decise un giorno di rapire la famiglia di Scelba,* «Oggi», 6, 3 febbraio1949, pp. 8-9.

CYLIAKUS 1949d
M. CYLIAKUS, *Tre giorni con i banditi in Sicilia. Giuliano sogna di fare l'attore e poi diventa reinsegnante,* «Oggi», 7, 10 febbraio 1949, pp. 17-18.

D'AUTILIA 2005
G. D'AUTILIA, *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Milano 2005.

FORME E MODELLI 2009
Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra, a cura di R. De Berti, I. Piazzoni, Milano, 2009.

GALLUZZO 1985
L. GALLUZZO, *Meglio morto: storia di Salvatore Giuliano*, Palermo 1985.

IL DOPOGUERRA DEI FOTOGRAFI 1985
Il dopoguerra dei fotografi, Catalogo della mostra, a cura di I. Zannier, Bologna 1985.

LA STAMPA ITALIANA DEL NEOCAPITALISMO 1978
La stampa italiana del neocapitalismo, a cura di V. Castronovo, Bari 1976.

L'INFORMAZIONE NEGATA 1981
L'informazione negata. Il fotogiornalismo in Italia 1945-1980, Catalogo della mostra, a cura di U. Lucas, M. Bizziccari, Bari 1981.

LOJACONO 1951
V. LOJACONO, *Se ci sei dammi un colpo dice alla fortuna il fotoreporter*, «La Settimana Incom», 38, 22 settembre 1951, pp. 8-11.

LOMARTIRE 2007
C.M. LOMARTIRE, *Il bandito Giuliano. La prima storia di criminalità, politica e terrorismo nell'Italia del dopoguerra*, Milano 2007.

MELDOLESI 1952
I. MELDOLESI, *Quattro assi dell'occhio quadrato vi rivelano i loro metodi di lavoro*, in CARBONI 1952, p. 8.

MELDOLESI 1959
I. MELDOLESI, *Come penetrai nel covo di Giuliano*, «Oggi», 51, 22 dicembre 1959, pp. 24-28.

MELDOELSI-D'AMBROSIO1949
I. MELDOLESI, I. D'AMBROSIO, *Salvatore Giuliano, bandito senza banda*, «Oggi», 53, 29 dicembre 1949, pp. 20-21.

MESSINA 2013
M. G. MESSINA, *Storie dell'arte parallele: l'arte contemporanea attraverso i fotoservizi dal dopoguerra agli anni Cinquanta*, in *ARTE MOLTIPLICATA* 2013, pp. 101-116.

MIGNEMI 2003
A. MIGNEMI, *L'immagine e lo sguardo. La fotografia come documento storico*, Torino 2003.

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

PARBONI 1996
V. PARBONI, *Nel covo del bandito Giuliano*, «L'Unita», sabato 31 agosto 1996, p. 15.

PINNA 2001
G. PINNA, *Guglielmo Coluzzi*, Trieste 2001.

PORTELLA DELLA GINESTRA 1997
Portella della Ginestra 1947-1997: tra storia e memoria, Catalogo della mostra, a cura di F. Guttuso, P. La Mattina *et alii*, Palermo 1997.

PROFESSIONE FOTOREPORTER 1983
Professione Fotoreporter: l'Italia dal 1934 al 1970 nelle immagini della Publifoto di Vincenzo Carrese, Catalogo della mostra, Milano 1983.

RENDA 2002
F. RENDA, *Salvatore Giuliano. Una biografia storica*, Palermo 2002.

RIZZA 1961a
J. RIZZA, *Per intervistare Giuliano usai come esca le foto di sua madre*, «La Settimana Incom Illustrata», 14, 2 aprile 1961, pp. 28- 35.

RIZZA 1961b
J. RIZZA, *Ci tennero prigionieri per tre giorni a Partinico poi Giuliano ci fece chiamare*, in «La Settimana Incom Illustrata», 15, 9 aprile 1961, pp. 26-31.

RIZZA 1961c
J. RIZZA, *La fissazione di Giuliano: costruire un motore basato sul moto perpetuo*, «La Settimana Incom Illustrata, 16, 16 aprile 1961, pp. 40-47.

RIZZA 1961d
J. RIZZA, *Al processo per la strage di Portella Pisciotta giurò che mi avrebbe ucciso*, «La Settimana Incom Illustrata», 17, 23 aprile 1961, pp. 50-53.

RIZZA-MELDOLESI-D'AMBROSIO 1949a
J. RIZZA, I. MELDOLESI, *Un Giorno con Giuliano. Il colonnello Luca è abile ma non mi prenderà mai*, «Oggi», 52, 22 dicembre 1949, pp. 1; 6-8.

RIZZA-MELDOLESI-D'AMBROSIO 1949b
J. RIZZA, I. MELDOLESI, I. D'AMBROSIO, *Un Giorno con Giuliano. Salvatore Giuliano Bandito senza banda*, in «Oggi», 53, 29 dicembre 1949, pp. 22-23.

RIZZA-MELDOLESI-D'AMBROSIO 1950
J. RIZZA, I. MELDOLESI, I. D'AMBROSIO, *Un Giorno con Giuliano. Il bandito alle prese con le teorie del moto perpetuo*, «Oggi», 1, 5 gennaio 1950, pp. 12-14.

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

SOLARI 1952
P. SOLARI, *L'avvenire dei nostri ragazzi,. Sette professioni senza laurea*, «La Settimana Incom», 20, 17 maggio 1952, pp. 35-36.

STERN 1948a
M. STERN, *Giuliano raggiunto, fotografato e intervistato*, «Tempo», 16, 17-24 aprile 1948, pp. 1, 6-88; 30.

STERN 1948b
M. STERN, *Giuliano raggiunto, fotografato e intervistato*, «Tempo», 17, 24 aprile-1 maggio1948, pp. 15-17.

TESTO INTEGRALE RELAZIONE 1973
Testo integrale della Relazione della Commissione Parlamentare d'inchiesta sul fenomeno della mafia (V legislatura), II, Roma 1973.

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

VASILE 2004
V. VASILE, *Salvatore Giuliano bandito a stelle e strisce*, Milano 2004.

ZANNIER 1978
I. ZANNIER, *Settant'anni di fotografia in Italia*, Modena 1978.

ABSTRACT

Lo scoop sul bandito Salvatore Giuliano venne realizzato nel 1949 dal fotoreporter Ivo Meldolesi e pubblicato in esclusiva dalle riviste «Oggi» e «Life». Questo articolo ne propone una lettura partendo da una riflessione su Ivo Meldolesi, fotoreporter titolare di una delle principali agenzie fotografiche presenti in Italia nel secondo dopoguerra, e sulla relazione che lega la sua produzione al mercato delle riviste illustrate.

Evidenziato il legame tra il contesto storico-politico e la realizzazione e pubblicazione di questo scoop, l'analisi è stata condotta attraverso il confronto fra le immagini fotomeccaniche, i testi, le didascalie pubblicate dai due rotocalchi, e il *corpus* dei negativi, in parte inediti, conservati dallo stesso fotoreporter. Infine è stata indagata l'autorialità di Ivo Meldolesi nella realizzazione della notizia giornalistica, rilevando il ruolo di primo piano svolto dalle fotografie nel racconto del fatto.

In 1949, the Italian photo-journalist Ivo Meldolesi made a scoop with a series of photographs on the bandit Salvatore Giuliano published by *Oggi* and *Life*. The aim of this article is to offer an analysis of this photo-story in the context of Meldolesi's work – a photographer and the owner of one of the leading agencies in postwar Italy – with special attention to the market of illustrated magazines.

The first part of this study provides a reconstruction of the historical and political context behind the realization and the publication of the scoop on Giuliano. Substantial attention is then devoted to the comparison between, on one side, the photographs, texts, and captions published in the two magazines and, on the other side, the (partly unpublished) negatives held in the photographer's archive. In the final part, the article discusses the issue of authorship in Meldolesi's journalistic work and the crucial role played by photographs in the narration of facts.

RI-COSTRUIRE L'ITALIA ATTRAVERSO L'IMMAGINE DEGLI ARTISTI: IL CASO DI GIACOMO MANZÙ

Negli anni della ricostruzione, pur nell'urgenza dei problemi economici, si impose una necessità di ordine identitario: restituire ad una popolazione impoverita ed estenuata un'immagine positiva nella quale riconoscersi[1]. Questo processo di 'ricostruzione culturale', parallela a quella economica ed egualmente significativa, fu attuato anche attraverso un preciso lessico visivo e le riviste illustrate ad ampia diffusione costituirono un efficace veicolo per divulgare, in un tessuto sociale ampio e diversificato, i nuovi modelli.

Negli anni dell'immediato dopoguerra il tema portante dell'antifascismo risultava, ormai, un ingrediente insufficiente a garantire la convivenza di tutte le forme democratiche che negli anni della guerra erano confluite nel C.L.N., la cui incerta compattezza si incrinò su alcune vecchie e nuove questioni che sarebbero tornate a riaffacciarsi periodicamente sino a tutti gli anni Settanta: prima fra tutte il ruolo e l'autonomia della Chiesa Cattolica all'interno dello Stato italiano e la progressiva rinuncia, da parte dei partiti di sinistra, ad ogni velleità rivoluzionaria a favore di una visione più 'borghese' dello Stato e della società.

In questo contesto, che vide i dibattiti assumere toni molto accesi, anche l'arte contemporanea si trasformò in un'opportunità strumentale al consolidamento e alla propaganda delle diverse fazioni. Un'operazione rispetto alla quale i materiali pubblicati su rotocalchi quali «Epoca», «L'Europeo», «L'Espresso», permettono di registrare in tempo reale l'effettiva attività di promozione con cui furono sollecitati i diversi e divisi 'pubblici' di lettori, riconnettendo queste informazioni a quelle già acquisite dalla storiografia ufficiale.

Pur con un profilo decisamente divulgativo, nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta, non fu inconsueto per le riviste illustrate occuparsi di temi di alto profilo culturale e di grande attualità; i rotocalchi seguirono con puntualità le controversie tra astrattisti e figurativi, nonché il dibattito sulla definizione di arte moderna e sul ruolo militante nella cultura contemporanea[2], dedicando grande attenzione anche al rinnovato mecenatismo della Chiesa Cattolica nel secondo dopoguerra. Le redazioni si dimostrarono il più delle volte aggiornate ma la scelta editoriale di presentare contenuti estremamente semplificati finì per imporre la selezione e l'uso di artisti che potessero funzionare quali *exempla*. Modalità che in parte risentì dei sistemi di comunicazione specifici di questi periodici, imperniati su una proposta 'accessibile' di artista ad uso di un pubblico non specialistico, sovente giocata sugli aspetti privati ed intimi dei personaggi ritratti[3].

Il caso dello scultore Giacomo Manzù appare in questo senso esemplare: la sua immagine risultò straordinariamente appropriata per realizzare una presentazione 'popolare', sia a livello testuale sia soprattutto in termini visivi, grazie all'impatto immediato e alla facile fruizione delle sue opere. Lo scultore bergamasco fu così oggetto, da parte della stampa, di una strategia mediatica che facendo perno sulla commissione della Porta di San Pietro lo elesse a interprete e modello dell'arte sacra e campione dello stile italiano, 'confezionando'

1 CRAINZ 1996; CRAINZ 2000.

2 In proposito si rimanda a: CINELLI 2013; IAMURRI 2013. Tra i vari articoli illustrati pubblicati nei rotocalchi in relazione al dibattito astrattismo-figurazione meritano di essere ricordati: G. LIVI, *Inchiesta tra gli scultori italiani: la parola all'avanguardia. Arrabbiati in fonderia*, «L'Europeo», 26, 1960, pp. 42-47; G. LIVI, *La pittura italiana divisa tra astrattisti e figurativisti. Dietro le barricate del colore*, «L'Europeo», 7, 1960, pp. 30-35; G. LIVI, *De Chirico attacca i moderni. Gli astrattisti rispondono. L'anima con il buco,* «L'Europeo», 8, 1960, pp. 30-35; G. LIVI, *La polemica tra figurativismo e astrazione. Il deserto di gesso*, «L'Europeo», 25, 1960, pp. 42-47; A. BARBATO, *Una tazza è una tazza,* «L'Espresso», 27, 1964, p. 13.

3 In merito alla strategia visiva attuata dalle riviste in questione per rendere più accessibile la figura dell'artista al pubblico si rimanda a: MESSINA 2013; D'ANGELO 2013.

un'icona concorrente con quella di Picasso, campione della cultura internazionale e riferimento degli artisti politicamente impegnati a sinistra[4].

Giacomo Manzù: figlio di un sacrestano o artista-operaio?

Nel 1947, con il riconoscimento del Concordato sancito dal settimo articolo della Costituzione, la Chiesa Cattolica acquisì un rinnovato peso politico in Italia, esercitato sia sul terreno politico attraverso la Democrazia Cristiana sia, a un livello non solo simbolico, dalla riformulazione del ruolo del Pontefice, di cui si esaltava il versante pastorale[5].

In questo senso deve interpretarsi la nascita di un nuovo mecenatismo cattolico di cui il Vaticano rappresentò in quegli anni l'epicentro, quasi a voler rinverdire i fasti del Rinascimento. Una strategia che mentre autorizzava la Curia a prender parte all'acceso dibattito tra arte figurativa e astrazione, individuava la necessità di interrogarsi sulle possibilità di conciliazione tra le tendenze moderne e la rappresentazione dei temi sacri. Un argomento che interessò da vicino gli artisti contemporanei, al cui operato doveva affiancarsi un'adeguata condotta morale, in opposizione all'immagine di un'arte ribelle e anticonformista, resa celebre tra il pubblico di massa anche grazie alle pagine dei rotocalchi e destinata a divenire sinonimo di una sensibilità filo-comunista.

I rotocalchi si fecero di fatto promotori di un'operazione mediatica di redenzione dell'immagine dell'artista; uno dei primi esempi di questa strategia può essere indicato nell'articolo *Dalì non è un diavolo*, pubblicato su «Il Tempo» nel 1948[6], nel quale Raffaele Carrieri ridimensionò i comportamenti scandalosi per cui il pittore spagnolo era conosciuto, giocando su un doppio registro di testo e illustrazioni, e ne rivelava un'insospettabile spiritualità abbinando il suo ritratto alla cupola di Santa Maria della Salute a Venezia, ben indicata nella didascalia, in una fotografia che risaltava nel formato di un terzo di pagina[7].

Giacomo Manzù aveva rappresentato, sin dagli anni Trenta, il prototipo ideale dell'artista religioso e già Sandro Bini nel 1935, sulla rivista «Arte Cristiana», lo aveva individuato come uno dei futuri artefici dell'arte religiosa moderna[8]. Le sue prime sculture di soggetto sacro erano state realizzate a Milano, dove Manzù frequentava Edoardo Persico e dove sue opere avevano decorato l'Università Cattolica voluta da Padre Agostino Gemelli[9]. L'amicizia, inoltre, con Piero Bargellini lo aveva condotto a collaborare con l'importante rivista letteraria «Il Frontespizio», dove aveva pubblicato numerosi disegni e ottenuto un certo risalto a livello nazionale[10].

[4] Sulla presenza di Picasso all'interno delle riviste ad ampia diffusione si veda VENTRONI 2013. É importante ricordare come Picasso fosse divenuto tra le pagine delle riviste italiane un'icona incontrastata della contemporaneità artistica, e come un simile riconoscimento avesse condotto a tollerare molti dei suoi comportamenti, incluse una certa disinvoltura nelle relazioni sentimentali e le manifeste simpatie comuniste. In tal senso il ricorrere dell'immagine di Picasso sui rotocalchi avrebbe facilitato l'affermazione di quegli artisti italiani che con il pittore spagnolo condivisero la dimensione 'internazionale' e 'sconsacrata', tra cui spicca il caso di Renato Guttuso. Sul rapporto tra Guttuso e Picasso e il ruolo di questi nella cultura italiana del dopo guerra si veda MISLER 1973 e soprattutto BAROCCHI 1992, pp. 5-7, 9-11, 70-71.

[5] In proposito si vedano: MANGONI 1989; *GIACOMO MANZÙ* 2013.

[6] CARRIERI 1948, p. 27.

[7] D'ANGELO 2013.

[8] BINI 1935.

[9] Sul rapporto di Manzù con Persico si rimanda a: *PERSICO E GLI ARTISTI* 1998. Sui lavori di Manzù alla Cattolica si veda: *MANZÙ IN UNIVERSITÀ CATTOLICA* 2004. In merito all'attività e alle relazioni intrattenute da Manzù nel corso degli anni Trenta si rimanda a FABI 2010-2011.

[10] I primi disegni di Manzù furono pubblicati su «Il Frontespizio» a gennaio del 1933. In merito a Bargellini e a «Il Frontespizio» si vedano: MANGONI 1971; FALLACARA 1961; CRESPI 1979.

Se, dunque, il rapporto di Manzù con il mondo cattolico poteva dirsi già consolidato prima della guerra, la realizzazione, a partire dal 1941, di una serie di bassorilievi in bronzo dedicati al tema della crocifissione, avrebbe incrinato questa relazione[11]. Le formelle, ritenute troppo distanti dall'immagine classica devozionale, soprattutto per certe nudità palesemente esibite, provocarono la reazione del Sant'Uffizio che nel 1947 incluse lo scultore tra la rosa di artisti eretici «le cui opere indegne non dovevano entrare nelle chiese»[12]. Una sorte che Manzù condivise, in quegli anni, con Renato Guttuso, anch'egli pesantemente biasimato a causa del dipinto *Crocifissione* presentato nel 1942 in occasione del Premio Bergamo, e anch'egli in seguito, per ragioni esplicitamente politiche, censurato dalle gerarchie ecclesiastiche[13].

La posizione ufficiale della Curia fece maturare in Manzù l'esigenza di un confronto con i suoi oppositori e, proprio nel 1947, l'artista ottenne un colloquio con il Papa; successivamente, complice senz'altro l'amicizia con Cesare Brandi e con Don Giuseppe De Luca[14], Manzù partecipò al Concorso per la porta di San Pietro, superandone la prima fase[15]. In corrispondenza di questo evento, i rotocalchi iniziarono ad occuparsi dello scultore e a proporne l'immagine secondo una linea condivisa che sottolineava l'ispirazione religiosa delle sue opere attraverso un apparato illustrativo appositamente studiato, come dimostrano quattro articoli pubblicati su «L'Europeo» tra il 1952 e il 1956.

Il primo servizio, dal suggestivo titolo *Lo scultore della porta che non si apre mai*, é firmato da Mario Agatoni, pseudonimo di Mario Benedetti[16]. Sin dall'inizio, in puro stile rotocalco, l'articolo indugiava sulla dimensione intima dell'artista, ricostruendo una visione di Manzù come devoto, cattolico, padre di famiglia, cresciuto in un sano ambiente religioso:

> Lo scultore Giacomo Manzù abita con la moglie e il figlio in una villetta di via Frascati, una strada privata di fianco a Via Faruffini, in una delle zone più ariose di Milano, dove le case sono circondati da piccoli giardini. Di lì si possono raggiungere anche a piedi i prati di San Siro, dove l'erba di quest'anno sembra aver sentito in anticipo l'arrivo della primavera. Lo scultore ci si reca spesso, specialmente durante la stagione delle corse. I soli posti che Manzù frequenta, se si eccettuano le chiese. Manzù è figlio di un sacrestano; e le chiese dopo la casa sono i luoghi dove si trattiene più volentieri e si sente più a suo agio[17].

Si riassumeva la parabola dello scultore che, fervente cristiano, aveva ad un certo punto della propria carriera quasi rasentato l'eresia e quindi la scomunica, tornando infine nelle grazie del committente a lui più caro: il Pontefice Pio XII, a suggello della ritrovata fiducia, gli

---

[11] Si trattava di otto bassorilievi esposti nel 1941 presso la Galleria Barbaroux di Milano: BERTOCCHI 1941; DE MICHELI 1941; MAUGERI 1947; VEGLIANI 1949.

[12] Cfr. M. AGATONI, *Lo scultore della porta chiusa*, «L'Europeo», 336, 1952 p. 34.

[13] *GLI ANNI* 1993; PAPA 1994.

[14] L'incontro tra Monsignor Giuseppe De Luca e Giacomo Manzù si realizzò nel 1947 grazie all'intermediazione di Cesare Brandi. Quest'ultimo avrebbe pubblicato, nel 1949, sulla rivista «L'Immagine» (fondata dallo stesso Brandi e pubblicata dall'editore Luigi De Luca, fratello di don Giuseppe) due importanti saggi dedicati a Manzù. L'insieme di queste relazioni sono state approfondite in *DON GIUSEPPE DE LUCA* 1963 APA 2010; RONCALLI 2010. Fondamentale, inoltre, rispetto ai temi trattati risulta essere MANGONI 1989, in particolare *Dalla crisi di una civiltà alla civiltà della crisi*, pp. 325-368.

[15] Il concorso di primo grado per le Porte di San Pietro fu bandito in data 1 luglio 1947. A febbraio del 1948 si svolse nel Braccio di Costantino in Vaticano la mostra dei bozzetti per il concorso a cui Manzù prese parte con il motto *Stella Mattutina*: i giudizi furono favorevoli e l'artista fu ammesso nell'aprile successivo alla seconda prova. Nel 1949 si svolse il concorso di secondo grado, cui seguì la mostra dei bozzetti, sempre nel Braccio di Costantino; al termine della mostra Manzù fu proclamato vincitore assieme ad Alfredo Biagini e a Venanzo Crocetti. Nel luglio di quell'anno la commissione rese noti i nomi dei vincitori e assegnò a Manzù la porta a sinistra del portico. In proposito: MAUGERI 1947; FALLANI 1948; *MANZÙ: BOZZETTO* 1949; BARTOLI 1949; CARLUCCIO 1949; *LE PORTE* 1950.

[16] M. AGATONI, *Lo scultore della porta chiusa*, «L'Europeo», 336, 1952 p. 32.

[17] Cfr. M. AGATONI, *Lo scultore della porta chiusa*, «L'Europeo», 336, 1952 p. 33.

aveva affidato la realizzazione delle stazioni della Via Crucis della Chiesa romana di Sant'Eugenio[18] e proprio alcune di quelle formelle erano significativamente selezionate per comporre il corredo iconografico dell'articolo[19]. Il servizio proponeva, inoltre, per ben due volte e in grande formato, la figura della Maddalena, simbolo cristiano per eccellenza di penitenza e redenzione[20]; e non a caso un altro tema scelto per essere riprodotto nel servizio fu una scena di crocefissione la cui immagine, pienamente rispondente ai canoni di ortodossia cattolica, funzionava a titolo di completo risarcimento delle critiche a suo tempo rivolte a Manzù, rafforzando il contenuto dell'intero articolo (Fig.1).

Nel 1955 «L'Europeo» tornò ad occuparsi dello scultore nella rubrica *Quando e dove*, sotto il titolo *Nessuno degli artisti di Via Margutta farà il monumento a De Gasperi*. La notizia era supportata da due immagini giustapposte: a sinistra lo scultore bergamasco nel suo studio, vestito in modo formale e circondato dalle silhouette di due ballerine, mentre la didascalia, informando che in quei giorni Manzù era «stato incaricato di eseguire il monumento funebre di De Gasperi che verrà collocato nella chiesa di San Lorenzo a Roma»[21], rassicurava il lettore sulla destinazione delle danzatrici che sarebbero andate «a decorare un museo di Bruxelles che le ha acquistate»[22]; a destra un funzionario e un agente di polizia intenti a strappare i manifesti affissi per protesta dagli artisti in via Margutta, la strada capitolina luogo simbolo della ribellione ai canoni tradizionali[23] (Fig. 2). L'abbinamento era proposto dunque in un contesto che si preoccupava di educare il lettore ad una posizione moderata, nel quale Manzù diveniva il referente più appropriato ad incarnare principi di 'buona condotta' e 'integrità', ed ammonire sulla pericolosa deriva morale di certa classe artistica.

Nel mese di dicembre del 1955 toccò al giornalista Benny Lay[24] spendere il nome di Manzù come autore della Porta di San Pietro in un articolo[25], uscito su «L'Europeo», tra le cui pagine lo scultore era ritratto assorto in uno studio interamente popolato di opere religiose, con i bozzetti delle porte alle sue spalle e con un Cristo alla sua sinistra. Il medesimo tema sarebbe stato ripreso ancora da Lay nel 1956 in uno scritto, riccamente illustrato, in cui il problema dell'arte sacra veniva affrontato nell'ambito della polemica tra astrattisti e figurativi. L'artista venne qui indicato in maniera più manifesta come autore gradito alla Chiesa e il suo nome fu messo in gioco, per contrasto, con l'eloquente contenuto del titolo: *Queste opere qui non piacciono al Papa*[26] (Fig. 3). Nell'articolo si evidenziava l'udienza chiarificatrice di Manzù con il Papa, già ricordata anche da Agatoni, di cui si rivelavano dettagli aggiuntivi, come le argomentazioni prodotte al Pontefice, cui lo scultore aveva avuto modo di spiegare come le sue opere, non avendo finalità devozionali e costituendo una forma privata di espressione artistica, non dovessero ritenersi sacrileghe[27]. Significativa in tal senso appariva anche la postilla conclusiva nella quale, individuando la possibilità di istituire un Padiglione di Arte

[18] La chiesa fu consacrata il 2 luglio 1951 da Papa Pacelli proprio nel giorno di Sant'Eugenio – nome di battesimo del Pontefice – e fu da lui voluta a ricordo del venticinquesimo anniversario della sua consacrazione episcopale.
[19] Riproduzioni delle formelle erano già state pubblicate sulla rivista «Ecclesia» nel luglio 1951: cfr. FALLANI 1951.
[20] Maria Maddalena fu una delle tre Marie che accompagnerò Cristo a Gerusalemme e che fu presente alla sua Crocefissione per poi divenire una delle testimoni della sua Resurrezione. È stata spesso identificata con la peccatrice che unse i piedi a Gesù Cristo ma proprio il Concilio Vaticano II avrebbe distinto le due figure religiose. Dalla lettura delle memorie di Manzù, si evince che l'artista, nella serie delle *Crocefissioni,* aveva voluto rappresentare «Maria Maddalena la prostituta» cfr. PEPPER 1968, p. 64.
[21] Sul monumento funebre di Alcide De Gasperi cfr. NESSELRATH 2013.
[22] *Quando e dove*, «L'Europeo», 485, 1955, p. 44.
[23] La nota strada romana era stata già identificata come roccaforte della dissolutezza nell'articolo O. FALLACI, *Le ragazze choc di Via Margutta*, «L'Europeo», 36, 1954, pp. 45-46, citato in MESSINA 2013, p. 113.
[24] Benny Lay fu giornalista dal 1946 e 'vaticanista' dal 1951. Il termine 'vaticanista' fu da lui coniato per definire i giornalisti esperti di affari vaticani, di cui egli rappresentò una delle firme più autorevoli.
[25] B. LAY, *I canonici sospirano in attesa delle Porte di bronzo*, «L'Europeo», 530, 1955, pp. 30-31.
[26] B. LAY, *Queste opere qui non piacciono al Papa,* «L'Europeo», 557, 1956, pp. 47-49.
[27] *Ibidem.*

Sacra alla Biennale di Venezia per iniziativa dell'Istituto Internazionale d'Arte Liturgica, si poneva l'accento contro il monito espresso due anni prima da Angelo Roncalli, il futuro papa Giovanni XXIII, allora patriarca della Laguna, di tenersi lontani dalla rassegna veneziana[28].

Nei tardi anni Cinquanta e primi anni Sessanta si registrò una flessione nella fortuna mediatica di Manzù, complici forse le critiche ai primi bozzetti e i lunghi tempi di elaborazione della Porta Vaticana e – chissà – fors'anche la nuova relazione sentimentale dell'artista con la ballerina Ingeborg Katharina Schabel. L'immagine di Manzù si trasformò, così, in qualcosa di nuovo e differente e il 'figlio del sagrestano' divenne un 'artigiano', come attestato da due articoli di Raffaele Carrieri pubblicati su «Epoca» nel 1962 e nel 1966[29] (Fig. 4). Nella prosa di Carrieri i ricordi della gioventù che Manzù aveva trascorso nella parrocchia dove il padre arrotondava lo stipendio, si stemperavano in altri, più vividi, circa l'apprendistato presso la bottega di un doratore e le altre esperienze che ne avevano forgiato il mestiere. Una presentazione che induceva Carrieri a coniare, per lo scultore bergamasco, la definizione di «operaio sognatore», tradotta visivamente in un apparato illustrativo volto a ritrarre l'artista al lavoro nel proprio studio-officina, con le mani e le vesti imbrattate di gesso e colori[30]. Un'immagine, che possiamo accostare a quella che negli stessi anni veniva restituita da Carlo Ludovico Ragghianti su «L'Espresso» in un articolo intitolato *Il dance step di Manzù*. In accordo con la diversa strategia di questa rivista rispetto a «Epoca» e «L'Europeo» il messaggio era affidato soprattutto al testo, particolarmente intenso e partecipe grazie alla lunga consuetudine tra il critico e l'artista, ricco di riflessioni che trascendevano il caso particolare per estendersi al rapporto tra la contingenza dell'opera e il significato metastorico del messaggio spirituale. La lettura di Carrieri era così ulteriormente precisata, restituendo all'intera opera dello scultore un carattere di austera semplicità, priva di quegli intellettualismi di cui una certa classe di artisti veniva accusata: «Lo studio è rimasto […] una piccola fabbrica artigiana intorno ad un piazzale difesa da un muro e da un cancello di ghisa […] Nel cortile vuoto sembra sia smesso da poco un lavoro quotidiano, gli attrezzi poggiati al muro, ferri e tavole accatastate»[31].

In queste parole lo spazio fisico dello studio di Manzù serviva a qualificare la personalità stessa dello scultore, per il quale, specificava ancora Ragghianti, «il gergo critico stona come una pretesa imponente»; e quasi in accordo con questa monacale lettura si sceglievano, *unicum* a questa data, non opere monumentali, ma tre domestici disegni di immagini femminili, per chiudere poi con una visione salvifica dell'arte e dell'artista, compatibile con i cardini della nuova missione spirituale della Chiesa riformata dal Concilio Vaticano: «Il discorso quieto nello studio e nelle lieve aria argentina scorre su Papa Giovanni XXIII e la sua anima aperta, sui poveri e gli infelici a cui bisogna provvedere quando la società li respinge e li ignora, sulla liberazione di spirito che viene dal vivere per gli altri e non per sé».

[28] Si trattava della XXVII edizione della Biennale di Venezia dove si impose per la prima volta la nuova cifra astratta di Giuseppe Capogrossi e dove la polemica tra figurativi e non figurativi aveva assunto un notevole rilievo. Si vedano a questo proposito: *SIGNIFICATIVE AFFERMAZIONI* 1954; PALLUCCHINI 1954; BAROCCHI 1992, pp. 125-129, 130-142; MESSINA 2013.

[29] R. CARRIERI, *Manzù il solitario*, «Epoca», 604, 1962, pp. 96-103; R. CARRIERI, *Una giornata con Manzù*, «Epoca», 817, 1966, pp. 56-62. D'altronde fu lo stesso Manzù a insistere sulla connotazione artigiana della propria attività. Nel volume-intervista pubblicato da Pepper, risaltano le sue parole: «Io non mi considero neppure un artista. Picasso è un artista. Io sono un artigiano», PEPPER 1968, p. 35.

[30] R. CARRIERI, *Una giornata con Manzù*, «Epoca», 817, 1966, pp. 58-59.

[31] C.L. RAGGHIANTI, *Lo scultore nel suo studio, Il dance-step di Manzù*, «L'Espresso», 5, 1964, p. 16.

Lo scritto di Ragghianti anticipava alcuni aspetti biografici e personali che sarebbero in seguito divenuti noti al pubblico con l'edizione del volume *Il Papa e l'artista che ha perduto la fede* di Curtis Bill Pepper, pubblicato per la Mondadori nel 1968[32].

Nel 1964 si inaugurò la Porta di San Pietro. Subito «Epoca», settimanale editorialmente vocato a rispondere all'immaginario della classe media, pubblicò il lungo articolo illustrato *La porta del mistero* di Pietro Zullino[33]. Centrato sulla definizione dell'iconografia di un artista-uomo che aveva saputo lottare contro i propri limiti, riuscendo, alla fine, a realizzare un'impresa – o missione – colossale, il testo tesseva il proprio racconto con toni affini a *Il tormento e l'estasi* di Irving Stone, nel quale si offriva al pubblico un resoconto epico, ma comprensibile, della commissione della volta Sistina a Michelangelo, segnata da tentennamenti e violenti scontri tra l'artista e il Pontefice Giulio II[34]. Un'operazione che tra le pagine di «Epoca» trovava un'immediata traduzione nell'immagine di Manzù, fotografato in un scatto che con effetto dichiaratamente intenzionale lo riduceva ad una figuretta schiacciata dalla monumentalità della propria opera, quasi a visualizzare lo smarrimento dell'artista moderno di fronte all'incommensurabile grandezza della spiritualità religiosa, di cui le porte, opera leggendaria «destinata a rimanere nei secoli»[35], erano metafora eloquente.

Anche l'approfondimento degli aspetti privati della vita dell'artista veniva affrontato, all'interno del testo di Zullino, in maniera del tutto nuova rispetto agli articoli precedenti. Qui la partecipazione di Manzù al concorso per la commissione Vaticana si trasformava nel risarcimento dell'artista verso «un debito morale» contratto nei confronti dei propri genitori e della loro religiosità, così come il motivo delle esitazioni e dei lunghi tempi di consegna dell'opera si faceva risalire alla fragilità della fede dello scultore. Zullino dipingeva una Curia comprensiva nei confronti di un artista disorientato, emblema delle esitazioni proprie di una società negli anni Sessanta «percorsa da brividi di sgomento, dal timore dello sterminio atomico, dalla perdita del senso dei valori»[36].

L'articolo offriva, in tal senso, un'interessante lettura meta-testuale, dalla quale si evinceva chiaramente il clima di cambiamento seguito ai lavori del Concilio Vaticano. Con quella svolta la Chiesa aveva rifondato in chiave moderna i termini della propria missione pastorale, costruendo le basi anche per un rinnovamento dell'arte sacra, concepita, in affinità con la visione di Manzù, in forme meno dogmatiche e più legate all'esperienza umana. Il profondo processo culturale, avviato con il Pontificato di Papa Roncalli, incontrava dunque nell'archetipo di un artista come Manzù, sofferto, isolato dai propri tempi, insoddisfatto di se stesso, un'interessante rappresentazione poetica. Il successo di questa immagine sarebbe stato tale da spingere le riviste illustrate a tentare, negli anni a seguire, nuove analogie con il caso Manzù, soprattutto all'indomani della scomparsa di Giovanni XXIII. Ne fu un esempio nel 1969 l'articolo di Giuseppe Grazzini, corredato da grandi illustrazioni a colori di Pepi Merisio, *Il problema del Papa di legno*[37], nel quale trovò spazio la sofferta realizzazione di un ritratto di Papa Paolo VI da parte dell'artista Floriano Bodini: nel rapporto tra testo e immagini si

[32] Il volume fu realizzato raccogliendo le memorie dello scultore circa i colloqui avuti con Giovanni XXIII in occasione delle sedute di posa per i cinque ritratti eseguiti da Manzù tra il 1960 e il 1963 tra il 1960 e il 1963. PEPPER 1968.

[33] P. ZULLINO, *La porta del mistero,* «Epoca», 720, 1964, pp. 33-38.

[34] *The Agony and the Ecstasy* fu pubblicato nel 1961 e fu tradotto in italiano con il titolo *Il tormento e l'estasi* le edizioni dall'Oglio. Seguì nel 1965 la versione cinematografica del soggetto di Carl Reed, girato in gran parte a Cinecittà e prodotto da Dino De Laurentiis.

[35] P. ZULLINO, *La porta del mistero,* «Epoca», 720, 1964, p. 33.

[36] P. ZULLINO, *La porta del mistero,* «Epoca», 720, 1964, p. 36.

[37] G. GRAZZINI, *Il problema del Papa di legno,* «Epoca», 946, 1969, pp. 64-68.

ripetevano quegli stessi elementi comunicativi che avevano alimentato la fantasia del pubblico e nutrito il successo di Manzù[38].

All'indomani dell'inaugurazione della Porta di San Pietro l'attenzione nei confronti dello scultore continuò a manifestarsi soltanto all'interno del settimanale «Epoca» che pubblicò, nel mese di giugno del 1968, un condensato del volume di Pepper racchiuso in tre articoli[39] (Fig.5), e nel 1969 un lungo servizio monografico riccamente illustrato con alcune delle fotografie già pubblicate nel 1966 da Raffaele Carrieri[40], per il quale Grazzini aveva avuto il sostegno della storica dell'arte Mia Cinotti.

Nei tre articoli tratti dai ricordi autobiografici raccolti da Pepper, e riccamente illustrati a colori con ritratti del Pontefice eseguiti da Manzù, la personalità dell'artista subiva un'ulteriore trasformazione: l'attenzione del lettore era questa volta richiamata sulla descrizione del suo passato antifascista, nonché sul suo presunto ateismo inaspritosi in seguito alle continue contestazioni che la Reverenda Fabbrica di San Pietro aveva sollevato ai bozzetti delle Porte[41]. Così, mentre il dialogo tra l'artista e Pontefice Giovanni XXIII, lungi dal riferirsi ad una miracolistica redenzione di Manzù, riproduceva uno scambio di opinioni senza pregiudizi tra le parti, il ricordo dell'udienza con Pio XII veniva riferita dallo scultore come un'esperienza deludente.

Un ritratto efficace del rapporto tra Papa Roncalli e Manzù avrebbe trovato ulteriore conferma in un altro articolo di Giuseppe Grazzini pubblicato su «Epoca» a maggio nel 1969[42], dove a corredo del testo, dal titolo *Dio è morto*, appariva lo scorcio del paese di Sotto il Monte, in provincia di Bergamo, e bene in evidenza il monumento a Papa Roncalli, commentato da una significativa didascalia: «Con Papa Giovanni, la Chiesa è uscita dal suo lungo isolamento, per ritornare alla ricerca dell'uomo»[43]. I contenuti del frontespizio dell'articolo – «Una certa immagine della divinità è tramontata per sempre, ma l'uomo non ha mai sentito il problema di Dio come adesso» – sembravano inoltre parafrasare i temi dei dialoghi tra Manzù e il Pontefice, resi noti poco più di un anno prima dalla stessa rivista. Il risultato di una simile operazione era evidente: se Pio XII aveva perdonato il cattolico eretico e lo aveva redento, Giovanni XXIII, come suggerito negli estratti dal volume di Pepper, era riuscito a convertire quello che ora retrospettivamente veniva dipinto come un comunista ateo, simbolo di un'umanità scossa dall'irrompere di un nuovo sistema di valori, interprete a sua volta di una Chiesa che nel breve ma significativo periodo del suo Pontificato, arrivò a rinnovare immagine e comunicazione.

In realtà nel collage dei brani da Pepper per i tre articoli del 1968 alcuni passaggi erano stati opportunamente omessi da «Epoca», in particolare quelli riferiti alla nuova compagna

38 Nell'articolo si raccontava come l'opera, esposta nel 1968 alla Galleria Gianferrari di Milano, avesse catturato l'attenzione dei collezionisti, giunti «con i libretti degli assegni in mano» e di «gente diversa dalla solita élite delle mostre» ovvero «impiegati, operai, studenti, massaie», cfr. G. GRAZZINI, *Il problema del Papa di legno,* «Epoca», 946, 1969, p. 65. Nello scritto dedicato a Bodini si sovrapponevano innumerevoli riferimenti all'immagine di Manzù costruita dai rotocalchi: l'artista cattolico, giovane insegnante di Brera, padre di famiglia aveva dedicato tre anni della sua vita ad un'opera che non intendeva vendere, perché ispirata per via divina, ma donare al Vaticano. Contrariamente al collega bergamasco, Bodini non aveva potuto conoscere il Pontefice di persona ma in maniera non razionalmente esplicabile aveva intuito di doverne scolpire il ritratto.

39 C.B. PEPPER, *Il Papa e l'artista che ha perduto la fede. Colloqui di Giovanni XIII con Giacomo Manzù*, «Epoca», 923, 1968, pp. 48-58; C.B. PEPPER, *Perché c'è un muro tra noi? Colloqui di Giovanni XXIII con Giacomo Manzù*, «Epoca», 924, 1968, pp. 108-113; C.B. PEPPER, *Così l'ho visto morire. Colloqui di Giovanni XXIII con Giacomo Manzù*, «Epoca», 926, 1968, pp. 74-83.

40 R. CARRIERI, *Una giornata con Manzù*, «Epoca», 817, 1966, pp. 56-62.

41 Si trattava in realtà di una lettura strumentale della biografia dell'artista. Le *Crocifissioni* del 1941 (la serie *Cristo nella nostra umanità*) si potevano leggere in chiave antifascista, tuttavia su tale giudizio pesava il ricordo dell'avvicinamento di Manzù al gruppo di *Corrente* compiutosi sul finire degli anni Trenta.

42 G. GRAZZINI, *Dio è morto?* , «Epoca» , 971, 1969, pp. 100-101.

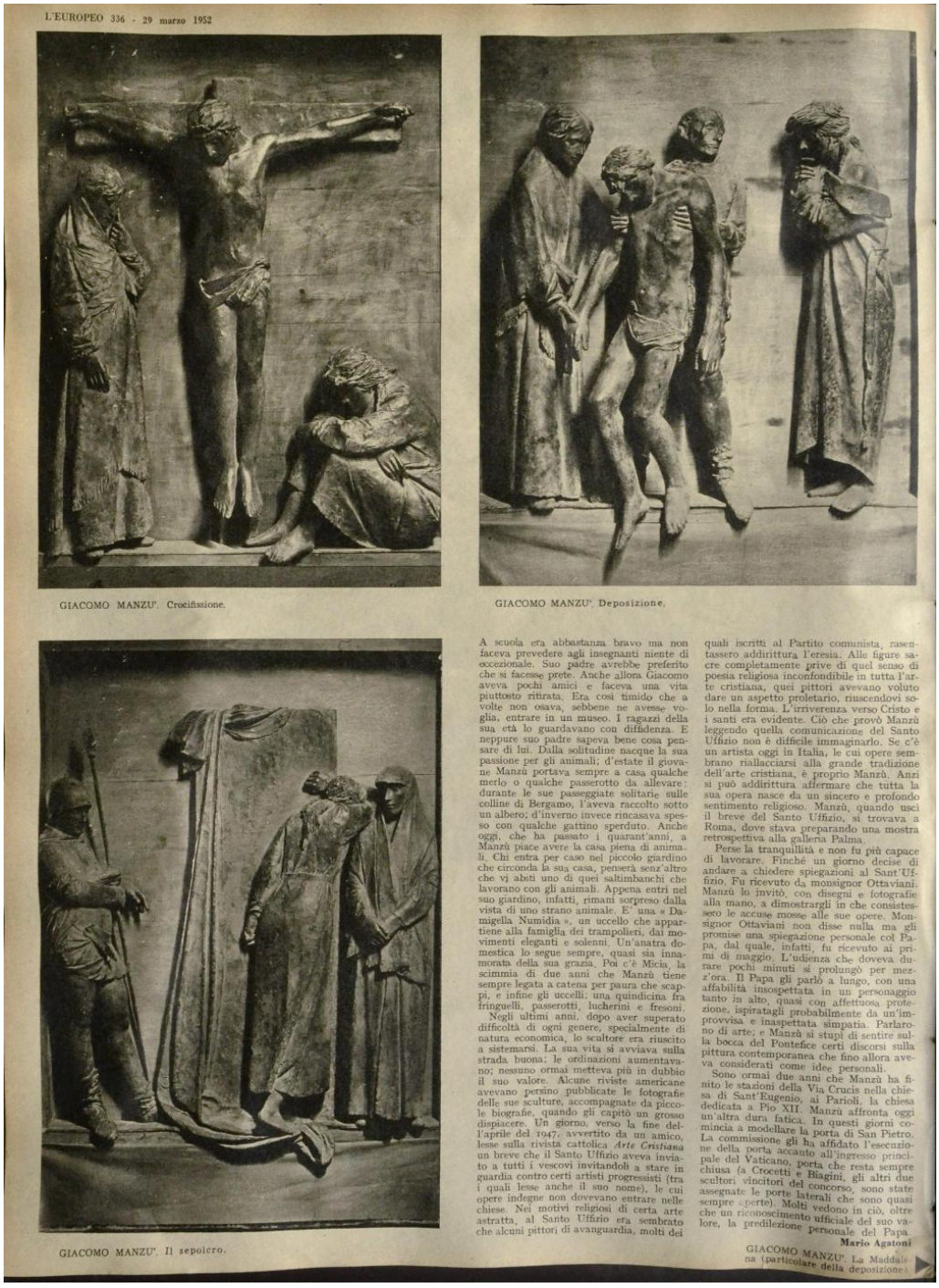
43 *Ivi*, p. 100.

dell'artista, sino ad allora mai ritratta all'interno dei rotocalchi esaminati. Lo stesso Carrieri, nell'articolo pubblicato nel 1962, da navigato giornalista, aveva giocato una voluta ambiguità tra testo e immagine, da un lato mostrando Manzù, ancora legalmente coniugato con la prima moglie Tina Oreni, circondato da innumerevoli ritratti di Inge, dall'altro escludendo intenzionalmente nel sottotitolo ogni riferimento alla ballerina tedesca: «L'artista, che ha ritratto la moglie in cento modi come Rembrandt, lavora in una fortezza che ricorda i film di John Ford»[44]. Nel volume di Pepper, al contrario, Inge giocava un ruolo nodale nello svolgimento delle vicende narrate e vissute dallo scultore, tanto che lo stesso artista avrebbe espresso il proprio rammarico per quell'unica questione inconfessabile al Pontefice: l'identità della nuova musa che aveva ispirato le figure femminili dei riquadri sacri della *Morte per violenza* e *Morte sulla Terra* per la Porta di San Pietro.

L'immagine della giovane donna sarebbe comparsa per la prima volta accanto a Manzù solo nel 1969, su «Epoca», nell'articolo *Ritratto di un grande artista italiano*[45], dove, accanto a fotografie degli anni Sessanta[46], sarebbero stati utilizzati alcuni scatti più antichi, tra i quali un'immagine dello scultore nell'atto di ritrarre Inge nel vecchio studio di Bergamo (Fig. 6), corredata da una esplicita didascalia: «L'intesa tra pittore e la modella, che ha ispirato anche Picasso, ha avuto in Manzù un grande interprete (…) Lo stesso tema ha ripreso con gioia da quando gli fa da modella la nuova compagna della sua vita, Inge. L'intesa perfetta con lei facilita la nascita dell'opera»[47].

Qui gli autori, nella necessità di confermare l'immagine di un artista ormai consacrato, recuperavano l'archetipo di Pablo Picasso, artista che grazie ad una sapiente strategia di comunicazione visiva attraverso un profluvio di servizi illustrati sui rotocalchi, era divenuto una icona di modernità, cui la manipolazione massmediatica aveva spuntato le possibili appendici scandalistiche legate al burrascoso passato sentimentale e alla militanza comunista. In particolare su «Epoca» Lorenzo Bocchi aveva pubblicato nel 1961 un articolo dedicato al terzo matrimonio del pittore spagnolo, proponendo in diverse sequenze la giovane consorte nell'atto di posare per il marito[48] (Fig.7). Un precedente importante per legittimare al pubblico il comportamento così poco convenzionale dello scultore, ma anche un'operazione di strumentalizzazione dell'iconografia di Manzù, che finì ancora una volta per alimentare il mito 'romantico' dell'artista, lo stesso che nel corso degli anni avrebbe penalizzato una lettura specifica della sua produzione.

[44] R. CARRIERI, *Manzù il solitario*, «Epoca», 604, 1962, pp. 96-103.
[45] M. CINOTTI, G. GRAZZINI*, Ritratto di un grande artista italiano. Manzù*, «Epoca», 974, 1969, pp. 93-111.
[46] R. CARRIERI, *Una giornata con Manzù*, «Epoca», 817, 1966, pp. 56-62, cfr. nota 36.
[47] M. CINOTTI, G. GRAZZINI*, Ritratto di un grande artista italiano. Manzù*, «Epoca» , 974, 1969, p. 100.
[48] L. BOCCHI, *Picasso alla terza colomba*, «Epoca», 546, 1961, pp.80-85.



L'EUROPEO 336 - 29 marzo 1952

GIACOMO MANZU'. Crocifissione.

GIACOMO MANZU'. Deposizione.

GIACOMO MANZU'. Il sepolcro.

A scuola era abbastanza bravo ma non faceva prevedere agli insegnanti niente di eccezionale. Suo padre avrebbe preferito che si facesse prete. Anche allora Giacomo aveva pochi amici e faceva una vita piuttosto ritirata. Era così timido che a volte non osava, sebbene ne avesse voglia, entrare in un museo. I ragazzi della sua età lo guardavano con diffidenza. E neppure suo padre sapeva bene cosa pensare di lui. Dalla solitudine nacque la sua passione per gli animali; d'estate il giovane Manzù portava sempre a casa qualche merlo o qualche passerotto da allevare: durante le sue passeggiate solitarie sulle colline di Bergamo, l'aveva raccolto sotto un albero; d'inverno invece rincasava spesso con qualche gattino sperduto. Anche oggi, che ha passato i quarant'anni, a Manzù piace avere la casa piena di animali. Chi entra per caso nel piccolo giardino che circonda la sua casa, penserà senz'altro che vi abiti uno di quei saltimbanchi che lavorano con gli animali. Appena entri nel suo giardino, infatti, rimani sorpreso dalla vista di uno strano animale. E' una « Damigella Numidia », un uccello che appartiene alla famiglia dei trampolieri, dai movimenti eleganti e solenni. Un'anatra domestica lo segue sempre, quasi sia innamorata della sua grazia. Poi c'è Micia, la scimmia di due anni che Manzù tiene sempre legata a catena per paura che scappi, e infine gli uccelli, una quindicina fra fringuelli, passerotti, lucherini e fresoni.

Negli ultimi anni, dopo aver superato difficoltà di ogni genere, specialmente di natura economica, lo scultore era riuscito a sistemarsi. La sua vita si avviava sulla strada buona; le ordinazioni aumentavano; nessuno ormai metteva più in dubbio il suo valore. Alcune riviste americane avevano persino pubblicate le fotografie delle sue sculture, accompagnate da piccole biografie, quando gli capitò un grosso dispiacere. Un giorno, verso la fine dell'aprile del 1947, avvertito da un amico, lesse sulla rivista cattolica *Arte Cristiana* un breve che il Santo Uffizio aveva inviato a tutti i vescovi invitandoli a stare in guardia contro certi artisti progressisti (tra i quali lesse anche il suo nome), le cui opere indegne non dovevano entrare nelle chiese. Nei motivi religiosi di certa arte astratta, al Santo Uffizio era sembrato che alcuni pittori di avanguardia, molti dei quali iscritti al Partito comunista, rasentassero addirittura l'eresia. Alle figure sacre completamente prive di quel senso di poesia religiosa inconfondibile in tutta l'arte cristiana, quei pittori avevano voluto dare un aspetto proletario, riuscendovi solo nella forma. L'irriverenza verso Cristo e i santi era evidente. Ciò che provò Manzù leggendo quella comunicazione del Santo Uffizio non è difficile immaginarlo. Se c'è un artista oggi in Italia, le cui opere sembrano riallacciarsi alla grande tradizione dell'arte cristiana, è proprio Manzù. Anzi si può addirittura affermare che tutta la sua opera nasce da un sincero e profondo sentimento religioso. Manzù, quando uscì il breve del Santo Uffizio, si trovava a Roma, dove stava preparando una mostra retrospettiva alla galleria Palma.

Perse la tranquillità e non fu più capace di lavorare. Finché un giorno decise di andare a chiedere spiegazioni al Sant'Uffizio. Fu ricevuto da monsignor Ottaviani. Manzù lo invitò, con disegni e fotografie alla mano, a dimostrargli in che consistessero le accuse mosse alle sue opere. Monsignor Ottaviani non disse nulla ma gli promise una spiegazione personale col Papa, dal quale, infatti, fu ricevuto ai primi di maggio. L'udienza che doveva durare pochi minuti si prolungò per mezz'ora. Il Papa gli parlò a lungo, con una affabilità insospettata in un personaggio tanto in alto, quasi con affettuosa protezione, ispiratagli probabilmente da un'improvvisa e inaspettata simpatia. Parlarono di arte; e Manzù si stupì di sentire sulla bocca del Pontefice certi discorsi sulla pittura contemporanea che fino allora aveva considerati come idee personali.

Sono ormai due anni che Manzù ha finito le stazioni della Via Crucis nella chiesa di Sant'Eugenio, ai Parioli, la chiesa dedicata a Pio XII. Manzù affronta oggi un'altra dura fatica. In questi giorni comincia a modellare la porta di San Pietro. La commissione gli ha affidato l'esecuzione della porta accanto all'ingresso principale del Vaticano, porta che resta sempre chiusa (a Crocetti e Biagini, gli altri due scultori vincitori del concorso, sono state assegnate le porte laterali che sono quasi sempre aperte). Molti vedono in ciò, oltre che un riconoscimento ufficiale del suo valore, la predilezione personale del Papa.

Mario Agatoni

GIACOMO MANZU'. La Maddalena (particolare della deposizione)

Fig. 1: Roma. Formelle della *Via Crucis* della Chiesa di San'Eugenio. M. Agatoni, *Lo scultore della porta chiusa*, «L'Europeo», 336, 1952 p. 34

QUANDO E DOVE

Nessuno degli artisti di via Margutta farà il monumento a De Gasperi

● NELLO STUDIO DI MANZU'

Lo scultore Giacomo Manzù, nel suo studio di Milano, accanto ad alcuni gessi che rappresentano delle danzatrici. In questi giorni Manzù è stato incaricato di scolpire il monumento funebre di De Gasperi che verrà collocato nella chiesa di San Lorenzo a Roma. Le danzatrici invece andranno a decorare un museo di Bruxelles che le ha acquistate.

● IN VIA MARGUTTA

Un funzionario e un agente di polizia staccano da un muro di via Margutta, a Roma, il 19 gennaio, i manifesti di protesta appiccicati dagli artisti. Questi avevano «occupato» la loro strada, ingombrandola di cavalletti e vietandone l'ingresso alle macchine per protestare contro il transito e la sosta dei veicoli in un quartiere riservato a loro.

Ritorni commoventi: dall'America dopo 60 anni, dopo 10 dalla Russia

● UN ABBRACCIO A GENOVA

Ecco due fratelli che si baciano alla stazione marittima di Genova, poco dopo l'arrivo in porto, mercoledì 19, della «Cristoforo Colombo». Hanno aspettato questo momento da sessant'anni: infatti Michele De Luca (a destra) torna dall'America dopo sessant'anni di permanenza filata. Parla uno stretto americano che il fratello Lodovico non capisce.

● UN ABBRACCIO A NEW YORK

Si prova l'abbraccio tra due genitori e un figlio di 31 anni negli studi della televisione a New York, il 20 gennaio. L'incontro autentico è avvenuto tre giorni prima: John Noble è tornato dopo 9 anni e mezzo di prigionia in Russia, e tre giorni fa i suoi genitori sono andati a prenderlo all'aeroporto. I telespettatori vedranno l'incontro così.

44

Fig. 2: *Quando e dove*, «L'Europeo», 485, 1955, p. 44

L'EUROPEO 557 - 17 giugno 1956

Si è riaccesa la polemica sull'arte sacra

QUESTE OPERE QUI NON PIACCIONO AL PAPA

Tra l'antico e il moderno, la Chiesa preferisce ancora, almeno a Roma, l'antico. Tuttavia si vorrebbe salvare la parte sana dello stile nuovo

Roma. Alla Mostra d'arte liturgica tedesca: il fonte battesimale di bronzo dorato sormontato da una colomba d'avorio, di Kurt Schwippert.

BENNY LAI

ROMA, *giugno*

UNA colorita parola del dialetto romano ha preso dimora da qualche giorno oltre le mura leonine. Se la sussurrano di orecchio in orecchio gli « iniziati » all'ambiente vaticano per via che ad adoperarla pare sia stato il Pontefice in persona: l'avrebbe usata come commento ad una esposizione d'arte liturgica tedesca allestita nel palazzo di San Giovanni in Laterano. È un termine popolare, una metafora che trae spunto dal delicato olfatto dei romani, ripetuta, spesso e non certo con intento laudativo, nei riguardi di uno spettacolo, di una partita di calcio, dell'ultima canzonetta alla ribalta, sempre per riassumere una completa e irrefrenabile disapprovazione. Non è difficile credere che Pio XII, da autentico romano, si sia servito per una volta proprio di tal termine, così come Papa Sarto ricorreva nell'intimità ad espressioni venete e Achille Ratti a quelle meneghine. Comunque una cosa è certa: quando varie settimane fa venne ufficialmente presentato al Pontefice il catalogo dell'esposizione d'arte egli ne rimase stupito. V'erano elencati e fotografati varie centinaia di arredi liturgici, calici, ostensori, quadri, statue, altari, tabernacoli, tutte opere inviate temporaneamente a Roma per una mostra in omaggio di Pio XII allo scopo di illustrare a qual punto fosse giunta l'arte religiosa in Germania.

Terminata la guerra, quando è cominciata l'opera di ricostruzione, i tedeschi si sono trovati di fronte al dilemma di usare per le chiese e per gli arredi i vecchi stili o di seguire le nuove, più moderne correnti d'arte. Il risultato stava nel catalogo che il Papa sfogliava, in certi calici troppo robusti, in un singolarissimo fonte battesimale, in un ostensorio ultramoderno, in alcune figure di Cristo appena sbozzate, quasi di fattura primitiva. Raccontano che il Pontefice dinanzi agli organizzatori della mostra abbia celato abilmente la sua sorpresa. Non poteva ignorare che l'esposizione godeva il patrocinio del governo tedesco e nemmeno l'intenzione di rendergli omaggio raccogliendo a Roma il lavoro degli artisti germanici. Il commento in dialetto romano avvenne più tardi, quando si ritirò nelle sue stanze private.

QUALE TENDENZA D'ARTE FAVORISCE IL VATICANO?

COSI' nelle sale attigue ai Musei del Laterano, dove vengono conservate delicate opere cinesi e indiane, furono allineati gli arredi delle chiese tedesche. Allestire una mostra d'arte liturgica a Roma non è cosa di poco conto. Chiunque la visitava era indotto a pensare logicamente che quanto vi era esposto trovasse la più completa approvazione del Vaticano dal Pontefice all'ultimo chierico. Al contrario proprio nella stessa epoca in cui al palazzo del Laterano si aprivano le sale tedesche, la rivista ufficiale della Pontificia Commissione centrale per l'arte sacra in Italia elogiava senza riserve alcune pitture ispirate al più vieto conformismo. Nel fascicolo *Fede e Arte* dello scorso mese di marzo vi è il brano di una lettera inviata dal cardinale Celso Costantini all'autore di una serie di illustrazioni per un nuova pubblicazione della Bibbia. L'eminentissimo scrive queste testuali parole: « Mi sono ricreato lo spirito nella contemplazione dei suoi quadri, vibranti di verità, ma della verità splendente per la luce dell'arte. Non solo vi è la rigorosa fermezza del disegno, la poesia degli sfondi orientali, ma è resa mirabilmente la psicologia delle persone. Sono quadri che parlano e commuovono. Alcuni sono veramente dei piccoli capolavori ». La rivista riproduce anche qualche esemplare di questi quadri lodati senza parsimonia e sono pitture che si riallacciano alle correnti tradizionali e retoriche. Qual'è dunque la tendenza artistica che gode i favori del Vaticano, quella tedesca estremamente moderna o l'altra quanto mai convenzionale?

UN INVITO DI MONSIGNOR MONTINI

È VERO che il Papa che si trova sul più alto scalino della gerarchia cattolica e che il suo giudizio è legge anche per gli uomini vestiti di porpora, ma è altrettanto vero che il cardinale Costantini è il responsabile di questo particolare settore. E soprattutto l'eminentissimo ha il compito di « dirigere, ispezionare e propagandare » l'arte sacra in Italia, che deve approvare i disegni e i progetti delle nuove chiese italiane, occorre un suo visto perché venga costruito un edificio ecclesiastico. Di qui l'importanza del parere dato dall'eminentissimo sulle illustrazioni della Bibbia, un parere che non essendo dovuto a motivi diplomatici come quello del Pontefice per la mostra tedesca, ha suscitato vivaci discussioni e polemiche in tutti gli ambienti interessati per un verso o per l'altro alle questioni artistiche cattoliche. Per dirla in breve, ha riacutizzato ciò che i francesi definiscono la « querelle de l'art sacrée ».

A differenza di molti altri paesi europei dove lo stile moderno è entrato nelle chiese, e sotto i nomi di Le Corbusier, Matisse, Rouault, Manessier, in Italia si continua ad ignorarlo. Il motivo è uguale per tanti altri problemi cattolici, è sempre lo stesso, l'immediata vicinanza della curia romana che impedisce ogni più o meno ardito esperimento: se il governo della Chiesa risiedesse in Francia, l'iniziativa dei preti-operai che, pur essendo stata condannata, ha posto in evidenza alcune esigenze da accogliere, non sarebbe mai nata. Vi sono stati, è vero, negli anni passati discorsi pontifici che consentirebbero agli architetti, agli scultori, ai pittori di entrare nelle chiese con opere dei nostri tempi (poco più di una settimana fa mons. Montini, intervenendo ad un convegno nazionale per l'arredo sacro organizzato dall'Istituto d'arte liturgica nella sala « Bizzozzero » della Fiera di Milano, chiudeva i lavori con queste parole: « Voi ci aiuterete ad essere più aperti verso nuove forme e concezioni, e noi vi aiuteremo a salvare le esigenze del culto »), ma in pratica tale ingresso è raramente consentito. Ciò che è nuovo, anche « sanamente moderno » (per usare le parole del Papa in un'enciclica del '47) viene guardato con sospetto e rifiutato in favore di quadri o sculture che non « procurino grane con i superiori ». Ne è nato come conseguenza il rifiorire di un malgusto artistico che con una pletora di immagini, statue, dipinti, magari prodotti in serie da ditte specializzate, affolla e soffoca gli altari.

Qualche giorno fa un monsignore romano nominato presidente di una associazione musicale decise di acquistare un quadro della patrona della musica, Santa Cecilia, da esporre nei locali dell'associazione. Dopo accurate ricerche un suo incaricato lo avvertì di aver trovato il dipinto adatto allo scopo, ma, sebbene il prelato si fosse recato a vederlo, il quadro non venne acquistato. A chi gliene chiedeva il motivo il monsignore rispose: « Quella Santa Cecilia era così brutta che invece di favorire l'ispirazione avrebbe tolto ai soci la volontà di fare musica ».

La colpa di questa situazione non è tutta del malgusto imperante fra gli ecclesiastici italiani (riconosciuto da una istruzione del Santo Offizio del 1952 che imponeva di rimuovere dalle chiese tutti i prodotti di una certa arte aberrante) ma si deve anche agli artisti. Il compito principale dell'arte sacra è di alimentare la fede e la pietà di coloro che si raccolgono nei templi. Se tal fine viene meno è logico che la Chiesa rifiuti l'opera. Non è un'argomentazione d'oggi. Fu questa la tesi che l'inquisitore adoperò contro Paolo Veronese, reo di aver rappresentato con crudo realismo nel « Convito in casa Levi » le sembianze di Cristo accanto a quelle di un negro. Tornano qui a proposito le parole di Adriano Tilgher, un filosofo che non può essere tacciato di acquiescenza alla Chiesa: « Commissionando il famoso quadro a Paolo Veronese si voleva evidentemente un quadro che suscitasse nello spettatore una santa emozione. Che cosa dette invece Veronese? Il quadro di una pura e semplice festa veneziana dei suoi tempi. Dalla vista di quel quadro il fedele usciva deluso e scontento nell'aspettativa che, in quanto fedele, aveva ogni diritto di pretendere da un quadro religioso ».

MANZÙ E GUTTUSO MESSI AL BANDO

PROPRIO seguendo questo concetto di arte sacra, il Santo Offizio dette l'ostracismo pochi anni fa a Renato Guttuso e a Giacomo Manzù. È una storia che pochi conoscono, ma che serve egregiamente a spiegare perché il clero italiano abbia paura del « moderno ». Nel 1942 Renato Guttuso espose al Premio Bergamo una crocifissione raffigurante le pie donne seminude e discinte. La stampa cattolica lo attaccò violentemente come più tardi protestò contro le « deposizioni » di Manzù dove gli uomini accanto al Cristo morto avevano per solo indumento l'elmo. Polemiche e discussioni sui due artisti s'erano già spente da tempo quando intervenne nientemeno che il Santo Offizio inviando un preciso documento alla Pontificia Commissione per l'arte sacra dove era riprovata « l'offesa fatta alla pietà dei credenti dinanzi ai nudi completi che profanavano i vari aspetti della crocefissione del Redentore » e dove si demandava alla Commissione stessa di istruire le varie diocesi perché evitassero le infiltrazioni di simili tendenze. Il documento è pubblicato in un manuale per gli artisti a firma del cardinale Costantini e del fratello monsignor Giovanni con la sola precauzione di lasciare in bianco i nomi di Guttuso e di Manzù. Verso quest'ultimo, però, la condanna del Santo Offizio è stata tolta; tanto che gli è stata affidata la creazione di una delle tre porte in bronzo di San Pietro. Stando alle indiscrezioni il ripensamento nei confronti di Manzù sarebbe stato determinato dalle spiegazioni da lui addotte in occasione di una udienza papale: lo scultore avrebbe spiegato cioè come le sue tanto discusse « deposizioni » fossero da considerarsi opere a carattere personale, privato e comunque non destinate alle chiese. Una sottile argomentazione che il Vaticano ha accettato

Continua alla pagina seguente

47

Fig. 3: B. Lay, *Queste opere qui non piacciono al Papa,* «L'Europeo», 557, 1956, p. 47

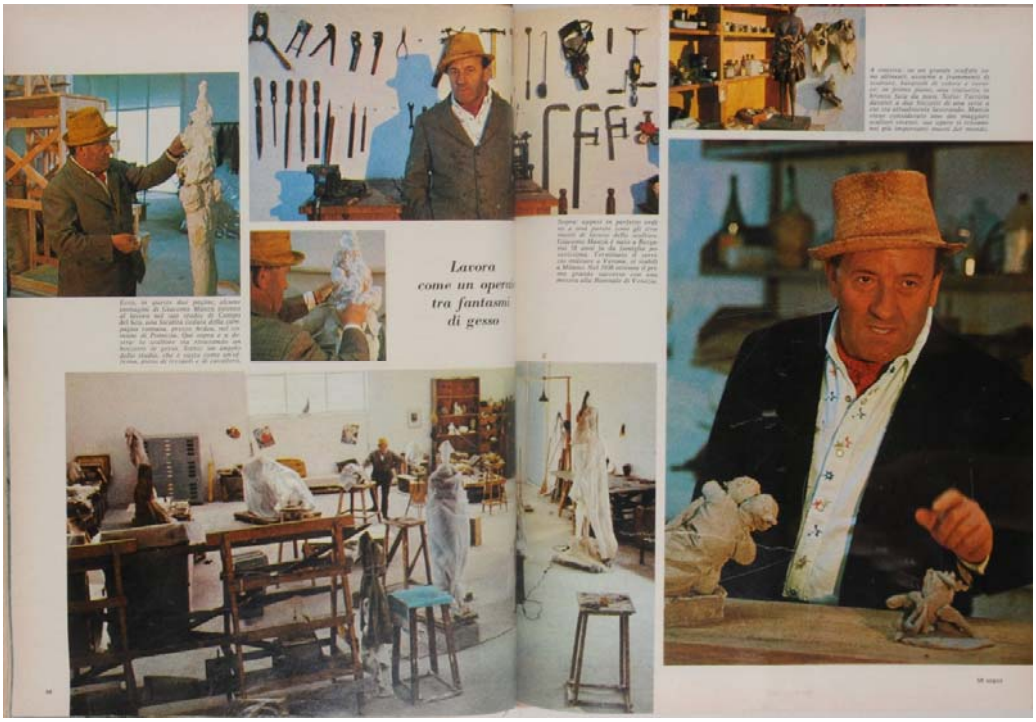


Fig. 4: Lo scultore Giacomo Manzù nello studio di Ardea, vicino Roma. R. Carrieri, *Una giornata con Manzù*, «Epoca», 817, 1966, pp. 58-59

Fig. 5: G. Manzù, *Ritratto di Giovanni XXIII* (1960 ca.). «Epoca», 923, 1968, Copertina

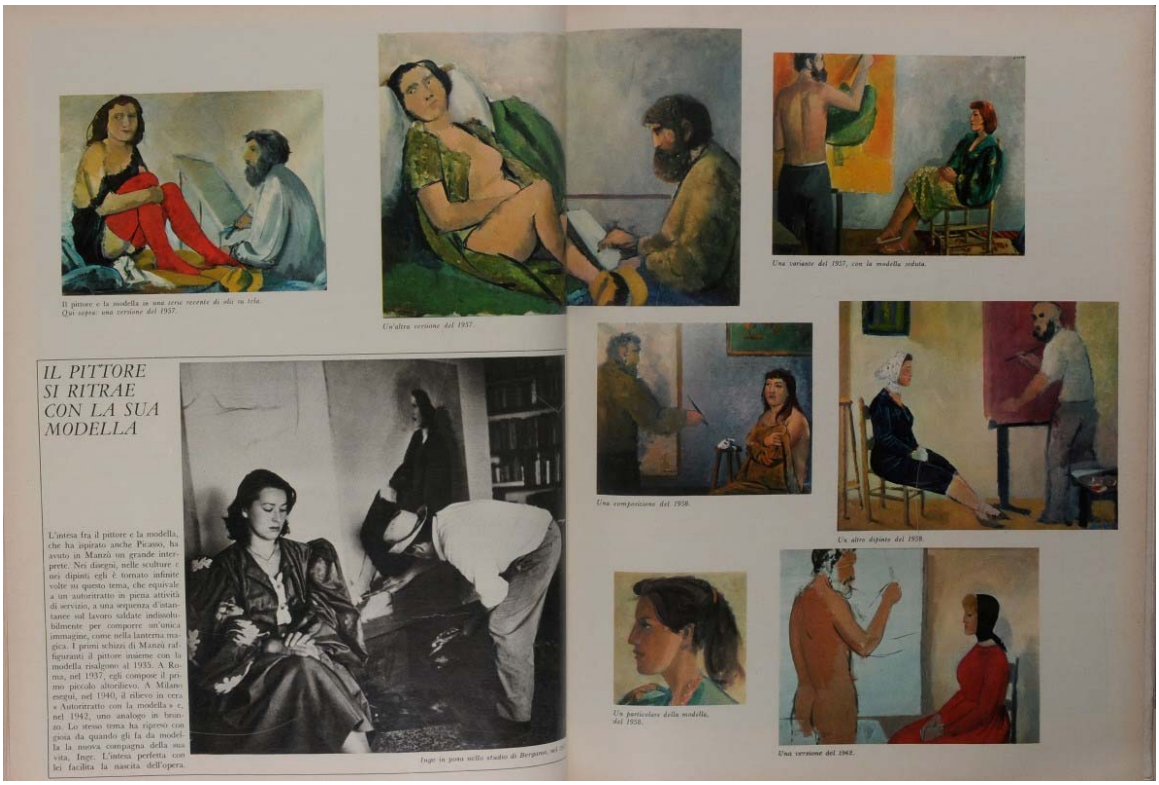


Fig. 6: Giacomo Manzù con Inge Schabel nello studio dello scultore a Bergamo. M. Cinotti, G. Grazzini*, Ritratto di un grande artista italiano. Manzù*, «Epoca», 974, 1969, p. 100

Picasso alla terza colomba

Nel 1953, abbandonato dalla seconda moglie che se ne era andata portando con sè i due figli, il vecchio pittore sembrava aver definitivamente concluso la sua vita sentimentale: ma poco tempo dopo una nuova ispiratrice appariva al suo fianco. Due settimane fa, giunto alla soglia degli ottanta anni, l'ha sposata segretamente a Vallauris.

Parigi, marzo

«Noi siamo i due più grandi pittori del nostro tempo», diceva il «Doganiere» Rousseau a Pablo Picasso, «tu nel genere egizio, io nel genere moderno.» In questi giorni la coda si allunga sempre più davanti alla Galleria Charpentier per poter entrare ed ammirare la grande retrospettiva del «Doganiere» organizzata in occasione del cinquantenario della morte. E proprio in questi giorni l'ottantenne Picasso ha sposato la sua ultima modella, la trentatreenne Jacqueline Roque. Il pittore più celebre del nostro secolo, l'artista che non ha mai finito di sorprendere i suoi ammiratori, i suoi imitatori, i suoi denigratori, è riuscito a farla in barba a tutti i giornalisti, a tutti i fotografi, a tutte le telescriventi. Nell'era delle telefoto, della televisione, dello Sputnik, in un mondo nel quale le stesse dive dello schermo tentano di suicidarsi perchè non sono più in grado di fare un passo o un gesto senza avere su di loro gli occhi implacabili di milioni di spettatori, egli è riuscito a tenere nascosto il proprio matrimonio per dieci giorni.

La cerimonia ha avuto luogo nel municipio di Vallauris, il villaggio provenzale che da anni Picasso ha trasformato in cittadella-museo e di cui egli è l'unica risorsa turistico-artistica, un municipio nel quale - per l'occasione - era rimasto solo il suo amico sindaco. Non c'erano state pubblicazioni, beninteso. Non c'erano stati inviti. Picasso aveva evidentemente fatto una prova generale di questa sua ennesima ghermineIla due mesi fa, quando i suoi amici Miguel e Lucia Dominguin gli avevano chiesto di fare da padrino all'ultimo loro erede. Anche quella cerimonia era rimasta segreta, tanto segreta che qualcuno aveva sospettato uno scherzo.

Sarà questo l'ultimo episodio nella tormentata vita amorosa di Pablo Picasso? Il suo primo amore risale al tempo del «Bateau-lavoir», l'alveare dei futuri «Grandi» dell'*Ecole de Paris*. Gli inquilini di quella casa erano costretti ad andare a prendere l'acqua a una

segue

PICASSO E LA SUA TERZA MOGLIE fotografati vicino al ritratto «figurativo» di lei, dipinto dal famoso artista cinque anni fa, quando Jacqueline ha cominciato a fargli da modello. Pablo Picasso compirà ottant'anni il 25 ottobre.

81

Fig. 7: Pablo Picasso e Jaqueline Roque nella loro casa a Vallauris. L. Bocchi, *Picasso alla terza colomba*, «Epoca», 546, 1961, pp. 80-81

BIBLIOGRAFIA

APA 2010
M. APA, *Arte e Modernità. Manzù e De Felice: due scultori per Don Giuseppe De Luca*, «Archivio Italiano per la storia della pietà», 22, Roma 2010, pp. 216-313.

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.

BAROCCHI 1992
P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia: manifesti, polemiche, documenti*, III, *Tra neorealismo ed anni Novanta: 1945-1990*, Torino 1990.

BARTOLI 1949
L. BARTOLI, *Le Porte di S. Pietro*, «Settimanale del clero», 13 novembre 1949.

BERTOCCHI 1941
N. BERTOCCHI, *Un grande scultore: Manzù*, «Il resto del Carlino», 1 febbraio 1941.

BINI 1935
S. BINI, *Lo scultore Giacomo Manzù*, «Arte cristiana», 5, maggio 1935, pp. 139-147.

CARLUCCIO 1949
L. CARLUCCIO, *Galleria. Le porte di San Pietro*, «Il popolo nuovo», 31 luglio 1949.

CARRIERI 1948
R. CARRIERI, *Dalì non è un diavolo*, «Tempo», 40, 1948, p. 27.

CINELLI 2013
B. CINELLI, *Artisti, mercanti, falsari. L'arte contemporanea e tre rotocalchi: «Epoca», «L'Europeo», «L'Espresso», 1960-1979*, in *ARTE MOLTIPLICATA* 2013, pp. 195-214.

CRAINZ 1996
G. CRAINZ, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*, Roma 1996.

CRAINZ 2000
G. CRAINZ, *L'Italia repubblicana*, Firenze 2000.

CRESPI 1979
S. CRESPI, *«Il Frontespizio» cinquant'anni dopo: temi e figure*, «Otto-Novecento», 5-6, 1979, pp. 137-183.

D'ANGELO 2013
L. D'ANGELO, *Un artista accessibile: la strategia di Raffaele Carrieri su «Epoca»,* in *ARTE MOLTIPLICATA* 2013, pp. 231-246.

DE MICHELI 1941
M. DE MICHELI, *Nota su Manzù*, «Architrave», 1 marzo 1941.

DON GIUSEPPE DE LUCA 1963
Don Giuseppe De Luca. Ricordi e testimonianze, a cura di M. Picchi, Brescia 1963 (ristampa anastatica 1998).

FABI 2010-2011.
C. FABI, *Gli anni Trenta nella scultura di Giacomo Manzù,* Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Udine, A.A. 2010-2011.

FALLACARA 1961
L. FALLACARA, *«Il Frontespizio» 1929-1938*, Roma 1961.

FALLANI 1948
G. FALLANI, *Le nuove porte di San Pietro*, in «Ecclesia», 3, marzo 1948, pp. 142-147.

FALLANI 1951
G. FALLANI, *La testimonianza della scultura*, «Ecclesia», 7, luglio 1951, pp. 366-379.

GIACOMO MANZÙ 2013
Giacomo Manzù e il Concilio Vaticano II, Un nuovo volto dell'uomo nelle opere di un maestro del Novecento, Catalogo della mostra, a cura della Fondazione Cardinale Giacomo Lercaro, Bologna 2013.

GLI ANNI 1993
Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta, Catalogo della mostra, Milano 1993.

IAMURRI 2013
L. IAMURRI, *Alle grandi esposizioni*, in *ARTE MOLTIPLICATA* 2013, pp. 215- 230.

L'ARTISTA DI PAPA GIOVANNI 1996
L'artista di Papa Giovanni. Carteggio Manzù-Capovilla e altre testimonianze, a cura di L.F. Capovilla e V. Zanella, Bergamo 1996.

LE PORTE 1950
Le porte in bronzo della Basilica Vaticana, «Vita Cattolica», 27 luglio 1950.

MANGONI 1971
L. MANGONI, *Aspetti della cultura cattolica sotto il fascismo: la rivista «Il Frontespizio»,* «Storia Contemporanea», II, 1971, 4, pp. 919-974.

MANGONI 1989
L. MANGONI, *In partibus infidelium. Don Giuseppe De Luca: il mondo cattolico e la cultura italiana del Novecento*, Torino 1989.

MANZÙ: BOZZETTO 1949
Manzù: bozzetto per le porte di San Pietro in Vaticano. Secondo concorso, Roma 1949 (ripubblicato in *L'ARTISTA DI PAPA GIOVANNI* 1996, p. 253-256).

MANZÙ IN UNIVERSITÀ CATTOLICA 2004
Manzù in Università Cattolica, Milano 2004.

MAUGERI 1947
G. MAUGERI, *Non più spine nel cuore di Manzù*, «Omnibus», 9 giugno 1947.

MESSINA 2013
M.G. MESSINA, *Storie dell'arte parallele: l'arte contemporanea attraverso i fotoservizi dal dopoguerra agli anni cinquanta*, in *ARTE MOLTIPLICATA* 2013, pp. 101-116.

MISLER 1973
N. MISLER, *La via italiana al realismo. La politica culturale del P.C.I. dal 1944 al 1956*, Milano 1973.

NESSELRATH 2013
A. NESSELRATH, *La tomba*, in *TRIER–MAINZ–ROM* 2013.

PALLUCCHINI 1954
R. PALLUCCHINI, *Per la XVII Biennale*, «La Biennale di Venezia», 19-20, 1954, p. 2.

PAPA 1994
E.R. PAPA, *Bottai e l'arte: un fascismo diverso? La politica culturale di Giuseppe Bottai e il Premio Bergamo (1939-1942)*, Milano 1994.

PEPPER 1968
C.B. PEPPER, *Un artista e il Papa, sulla base dei ricordi personali di Giacomo Manzù*, Milano 1968.

PERSICO E GLI ARTISTI 1998
Persico e gli artisti 1929-1936. Il percorso di un critico dall'Impressionismo al primitivismo, Catalogo della mostra, a cura di E. Pontiggia, Milano 1998.

RONCALLI 2010
M. RONCALLI, *Manzù: quel sacro filo da Padre Gemelli a Don De Luca*, «Archivio Italiano per la storia della pietà», 22, Roma 2010, pp. 233-260.

SIGNIFICATIVE AFFERMAZIONI 1954
Significative affermazioni dei pittori, «La Biennale di Venezia», 19-20, 1954, pp. 78-84.

TRIER–MAINZ–ROM 2013
Trier–Mainz–Rom. Stationen, Wirkungsfelder, Netzwerke, a cura di A. Esposito, H. Ochs *et alii,* Regensburg 2013.

VEGLIANI 1949.
F. VEGLIANI, *I nudi di Manzù*, «L'Umanità», 31 luglio 1949.

VENTRONI 2013
D. VENTRONI, *Così i lettori italiani hanno visto Picasso. La fortuna dell'immagine dell'artista nei settimanali illustrati (1947-1959)*, in *ARTE MOLTIPLICATA* 2013, pp. 143-156.

ABSTRACT

All'indomani della guerra lo scontro violento tra opposte fazioni e la necessità di restituire all'Italia un'identità nazionale si espressero anche al di fuori dei contesti propriamente politici. Ne furono testimoni riviste ad ampia diffusione quali «Epoca», «L'Europeo» e «L'Espresso», naturalmente inclini a tradurre specifiche volontà entro linguaggi idonei ad un pubblico di massa. Tra le loro pagine non soltanto i temi di attualità ma anche le figure degli artisti contemporanei poterono trasformarsi in un valido strumento di propaganda.

Emblematico, in tal senso, risulta il caso offerto dallo scultore Giacomo Manzù le cui personalità e biografia ben si prestava a divenire oggetto di una campagna mediatica di volta in volta finalizzata a promuovere un'immagine dell'Italia etica e rassicurante, a rappresentare i valori nazionali della Resistenza, a sostenere i principi della nuova Chiesa nata dal Concilio Ecumenico Vaticano II.

Il presente saggio, analizzando gli articoli e le illustrazioni dedicate a Manzù pubblicate, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, sui rotocalchi in questione vuole esaminare l'operazione di costruzione dell'immagine di un artista romantico, autodidatta, mistico, credente ed estraneo al contesto della propria epoca, nonché constatare l'emergere di un'icona 'religiosa' alternativa a quella 'civile' di Picasso, riferimento per gli artisti politicamente impegnati a sinistra.

In the years following WWII, the violent clash between cultural factions and the urge to restructure Italy's national identity extended beyond the strictly political arena. In this context, an important role was played by Italian illustrated magazines – such as *Epoca*, *L'Europeo*, and *L'Espresso* – that naturally tended to translate issues and agendas of the cultural élite into a narration accessible to the lay public. In these magazines the coverage of current issues, including contemporary art and artists, was an effective means of propaganda. The sculptor Giacomo Manzù is a case in point, since his personality and his biography suited the purposes of the press, which aimed to promote a reassuring and orthodox image of Italy, to give voice to the values of the Resistenza, and to support the principles of the renovated Church resulting from the second Vatican Ecumenical Council.

Based on articles and illustrations concerning Manzù published in *Epoca*, *L'Europeo*, and *L'Espresso* between the 1950s and the 1960s, this paper examines the shaping of the image of a 'romantic' artist, purportedly self-taught, mystical, devout, and in a way alien to his own age. It also illustrates the emergence of a 'religious' icon that was considered to be at odds with the 'secular' profile of Picasso, which left-wing artists of the time championed as a model.

BIOGRAFIA POLITICA DELL'OGGETTO FOTOGRAFICO. LA RIVISTA ILLUSTRATA DELLA CGIL «LAVORO» E IL SUO ARCHIVIO

«Lavoro» *è «il giornale di tutti i lavoratori e delle loro famiglie»*

29 Febbraio 1948, Roma: sotto la direzione del sindacalista Renato Longone nasce «Lavoro, settimanale illustrato della CGIL», una delle riviste del maggior organo sindacale italiano che godrà alternativamente di fama o sfortuna critica durante tutti gli anni Cinquanta, fino alla sua dibattuta sospensione nel 1962[1].

Dopo le prime due direzioni del già citato Longone e di Pasquale D'Abbiero (1949-1952)[2], «Lavoro», come rivista illustrata, attiva e rampante, ha visto la sua maggior fortuna critica durante gli anni della direzione di Gianni Toti (1952-1958), che per primo ha introdotto come assoluta novità la centralità dell'immagine fotografica, considerata un vero e proprio documento delle realtà quotidiane dei lavoratori[3]. Questa figura così poliedrica e carismatica di giornalista, e non di sindacalista vero e proprio, si propose fin da subito come obbiettivo quello di far diventare «Lavoro» non solo un bollettino sindacale, ma un vero e proprio «esperimento di compromesso tra le esigenze più strettamente sindacali della Confederazione e le aspirazioni giornalistiche della redazione»[4]. Redazione che, negli anni della sua direzione, aveva all'attivo personalità molto diverse, tutte provenienti dalle file della Partigianeria militante e fotografica: primo fra tutti Ando Gilardi[5], con i colleghi Franco De Poli, Wladimiro Settimelli e Lietta Tornabuoni. In quegli anni essi incarnarono, o provarono ad incarnare, la figura ammantata da un'aura mitica dell'inviato sindacale, assimilabile per periodo storico e contesto a quella del fotoreporter[6]; guidati dalla volontà di immedesimarsi, attraverso lo strumento fotografico, nella realtà dei loro soggetti, gli inviati del rotocalco desideravano così diventare parte integrante di una chimerica 'grande famiglia italiana dei lavoratori', della quale il sindacato stesso desiderava porsi a guida.

Questa tipologia semiprofessionale dell'inviato sindacale fece da *fil rouge* alle inchieste d'assalto sociali, politiche, storiche e culturali proposte dalla rivista, nel tentativo di diventare quello che l'allora venerato e amatissimo Segretario Generale della Confederazione, Giuseppe Di Vittorio, definì voler essere «il giornale di tutti i lavoratori italiani e delle loro famiglie»[7].

L'unità archivistica nella quale sono conservate fisicamente le stampe fotografiche prodotte dai fotografi della redazione, comprate e utilizzate dal «Lavoro» durante tutti gli anni Cinquanta, si trova a Roma nell'archivio storico del sindacato Luciano Lama. La sezione fotografica della rivista, in parte confluita fin dal 1962, anno della sua chiusura definitiva, negli archivi della rivista della CGIL «Rassegna Sindacale», fu definitivamente acquisita da

[1] Per una panoramica generale della storia della rivista si rimanda a REGA 2008. Per quanto riguarda una rassegna generale delle riviste sindacali coeve, si segnalano: GIOVANNINI 2006, e gli articoli di riferimento: FERRANTE 1975; FERRANTE 1985.

[2] TARQUINI 1985, p. 62.

[3] *Ibidem.*

[4] *Ibidem.*

[5] Personalità molto dibattuta e criticata nell'ambito della Storia della Fotografia italiana, Ando Gilardi, recentemente scomparso, è senz'altro una personalità chiave in «Lavoro». Per un approfondimento del suo pensiero e del suo operato, rimando alle opere di maggior importanza, quali: GILARDI 1976; GILARDI 2007; GILARDI 2008.

[6] Per uno studio approfondito dello sviluppo della figura del fotoreporter negli anni Cinquanta, si rimanda a: AGLIANI-LUCAS 2004, pp. 3-53; AJELLO 1976, pp. 173-251; DE PAZ 2000; *L'INFORMAZIONE NEGATA* 1981; MURIALDI 1973.

[7] G. Di Vittorio, *Lavoro*, «Lavoro», 1, 1948, p. 1.

quest'ultima nel 1985, diventando così parte integrante dell'ampio sistema archivistico del sindacato[8].

Nella sezione dedicata esclusivamente alle fotografie, l'archivio di «Lavoro» consta di 4 schedari che ospitano al loro interno circa trentamila stampe al bromuro d'argento, tutte organizzate e suddivise tramite le modalità gestionali della redazione, vale a dire per argomento, singoli personaggi o aree geografiche[9]. Questo metodo, senz'altro utile ad una redazione giornalistica che necessitava di avere a disposizione immediata una fotografia da utilizzare come illustrazione, è però sicuramente lontano dal concetto archivistico che vede la conservazione degli oggetti fotografici come documenti storici, e non solo come oggetti d'uso[10].

Considerata dunque la fotografia inestricabilmente legata al suo contesto, al suo significato e al suo messaggio, non si può prescindere dal fatto che questo suo valore di «documentalità»[11] si leghi alla storia dell'oggetto stesso e ai vari passaggi che esso ha subìto nell'arco storico e temporale, in quella che può essere definita una biografia plurima dell'oggetto[12].

Nel caso di «Lavoro, settimanale illustrato della CGIL» i casi si complicano nel momento in cui la fase storica della redazione, ovvero gli anni Cinquanta, e il periodo della costituzione dell'archivio storico, che va dagli anni Sessanta fino ai giorni nostri, si sommano a un'altra fase pregna delle più svariate implicazioni: quella della digitalizzazione del materiale fotografico e del riversamento nel database dell'archivio Luciano Lama, con la finalità di rendere fruibile tutto il materiale visivo agli utenti[13]. Questa operazione, assimilabile a tante altre congeneri e in parte meritoria, nasconde però delle complessità epistemologiche, in quanto non si preoccupa di far emergere e ricostituire proprio quella composita biografia dell'oggetto fotografico redazionale, con le sue multiple sfaccettature storiche e temporali[14]. Il procedimento di catalogazione informatizzata utilizzato in questo caso, infatti, si basa, su un sistema autoreferenziale che pone in se stesso le specificità proprie dell'oggetto fotografico, e ne offre una visione univoca, ovvero quella del sindacato stesso.

Il caso dell'archivio storico di «Lavoro» può essere ritenuto interessante e, per certi versi, emblematico, soprattutto per il suo valore storico e politico, strettamente connesso non solo alla sua contestualità, ma anche e soprattutto nell'ottica dell'ambito sociale, così strutturato e deciso nel quale si inserisce: la rivista di un organo sindacale italiano della prima metà degli anni Cinquanta infatti, non si può esimere in alcun modo dall'avere e dal dimostrare di avere certe valenze politiche[15]. Tuttavia, quando si riscontrano all'interno dell'archivio questi casi, è d'uopo cercare di ricostruire il percorso che porta una fotografia, intesa come un vero e proprio oggetto nella sua materialità, a diventare, all'interno di un contesto diverso da quello di origine, dapprima un'immagine fotografica e, ancora successivamente, una sua ulteriore riduzione all'interno di altri complessi sistemi.

---

[8] L'archivio storico della CGIL Luciano Lama consta infatti di più sezioni, comprendendo al suo interno, oltre alla sezione fotografica, 9.000 documenti storici, 1756 periodici e 25000 monografie, opuscoli e letteratura grigia. Per una panoramica sulla storia dell'archivio si fa riferimento a *LA MEMORIA DEL SINDACATO* 1981.

[9] Queste informazioni provengono dalla frequentazione e dalla consultazione *in loco* degli oggetti fotografici dell'archivio.

[10] SERENA 2010.

[11] Il termine viene ripreso in riferimento al titolo del saggio di FERRARIS 2009.

[12] Si rimanda per questo concetto a GIUDICI 2004, p. 10, in cui la studiosa asserisce: «C'era due volte: almeno una realtà dell'oggetto fotografato, almeno una realtà dell'oggetto fotografia».

[13] L'archivio storico Luciano Lama di Roma è dotato di un database, nel quale sono in corso di catalogazione tutti i beni in esso contenuti. Reso fruibile in loco agli studiosi fin dal 1986, esso utilizza un software CDS/ISIS coniugato al sistema applicativo TECA, ed è diviso in diversi settori, fra i quali quello delle immagini fotografiche.

[14] SASSOON 2004, p. 191.

[15] MIGNEMI 2003.

Gli oggetti fotografici appartenenti alla redazione di «Lavoro» hanno infatti subìto nel tempo una vera e propria trasformazione di significato: costretti dal contesto archivistico ben più ampio nel quale sono stati successivamente inseriti[16] ad essere etichettati come 'documenti archivistici'[17], ovvero oggetti introdotti in un ambito storico che risente di una notevole differenza rispetto a quello di origine, hanno dovuto veicolare il loro messaggio originario secondo parametri completamente mutati[18]. Eppure questo passaggio ontologico della fotografia da 'originale' a 'documento' si basa unicamente sulla natura meccanica dello strumento fotografico, e non sul suo significato originario[19]: infatti, chiunque guardi una fotografia è naturalmente disposto a credere a ciò che vede, proprio per la sua natura tecnica, e dunque a considerare quell'oggetto una 'prova'[20]. Per tale motivo l'oggetto fotografico, diventato 'documento', si dimostra strettamente collegato ai procedimenti sociali che lo inseriscono e lo utilizzano come tale all'interno del contesto dell'archivio.

Un esempio eclatante di questa dimensione così problematica della biografia dell'oggetto fotografico inserito nel contesto archivistico risulta essere, nel caso di «Lavoro», quello riguardante le stampe fotografiche raffiguranti l'Olocausto. Queste, pubblicate nel 1955 e presentate all'interno del rotocalco come «fonti primarie per la conoscenza dell'Orrore»[21], consultate in archivio risultano essere ovviamente non documenti originali ma riproduzioni: contenute in numero di 56 nella busta n. 370 «Campi di concentramento e di sterminio», esse danno prova di essere riproduzioni di fotografie, non meglio qualificate e selezionate unicamente dalle pratiche redazionali, che ritraggono campi di concentramento spopolati, ripresi probabilmente in un contesto subito posteriore alla loro liberazione e nelle quali è stata inserita al momento dello scatto anche la didascalia in lingua polacca[22]. Per questo motivo risulta assai rischioso considerare questi oggetti alla stregua di 'documenti', sebbene nell'ambito di «Lavoro» siano presentati come tali: non si può infatti avere la certezza che nell'atto di riproduzione e riduzione delle fotografie originarie non ne siano stati omessi dei particolari o delle intere parti, oppure, più semplicemente, non siano state utilizzate specifiche tecniche di ripresa tali da snaturarne l'originarietà. Questi fattori vanno certamente considerati nell'ottica del contesto storico nel quale ci troviamo, e il fatto che tali immagini fossero mostrate al pubblico per la prima volta in assoluto in Italia ha sicuramente influito sull'obbiettività con la quale esse sono o meno state presentate[23]. La veridicità dell'oggetto è perciò da noi messa in discussione dal suo particolare *status quo* di riproduzione del documento[24].

16 Mi riferisco alla loro acquisizione prima da parte degli archivi della rivista «Rassegna Sindacale» (1985), e successivamente nell'accorpamento di tutti gli archivi storici della CGIL, dedicati alla memoria di Luciano Lama, nella sede romana di Via de' Frentani.
17 STANZANI 2001, pp. 40-42.
18 SASSOON 2004, p. 191.
19 SERENA 2010, p. 107.
20 «La "tentazione fisica" di credere quella scena fotografica il ricalco di un momento di vita vissuta è più potente della cautela razionale», in SMARGIASSI 2009, p. 80.
21 A. Gilardi, *Per Non Dimenticare*, «Lavoro», 4, 1955, p. 9.
22 La didascalia, che nelle riproduzioni compare fotografata al di sotto dell'immagine dei campi, è distanziata di qualche centimetro, producendo così una riga nera che in qualche modo la evidenzia. Oltretutto, in alcune di queste riproduzioni compaiono ai margini dei bordi scuri, diversi dalle cromie dell'immagine fotografica: si tratta probabilmente dei fondali sui quali erano state riprodotte.
23 GIOVANNINI 2006, p. 25.
24 VALTORTA 2003, pp. 144-156.

Strategie politiche editoriali: selezioni, tagli, traduzioni

Un aspetto essenziale per la comprensione di ciò che «Lavoro» è stato, ma soprattutto ha voluto rappresentare per i suoi referenti, è senza dubbio la questione della trasformazione degli oggetti fotografici originali nel momento della loro messa in stampa all'interno del rotocalco. Attraverso un confronto serrato fra i documenti d'archivio e la loro pubblicazione come immagini fotomeccaniche all'interno della rivista, emerge come in fase editoriale la fotografia di partenza viene tagliata, montata, riadattata in maniera da significare un qualcosa d'altro. Questa strategia editoriale non solo è molto comune nelle pratiche giornalistiche, ma è anche, nel nostro specifico caso, alla base della costruzione di un immaginario politico ben preciso, che traghetterà la Confederazione Generale Italiana del Lavoro attraverso tutti gli anni Cinquanta, per arrivare, in taluni casi, fino ai giorni nostri.

Uno dei casi di maggior importanza è senz'altro il trattamento delle immagini del leader della CGIL, Giuseppe Di Vittorio. La costruzione del suo mito, sia da un punto di vista personale che da quello politico, è stata sicuramente legata a doppio filo alla rappresentazione all'interno del rotocalco, tant'è vero che la sua immagine fotografica vi compare con grandissima frequenza, e sempre secondo certi parametri di rappresentazione che lo descrivono come «uno di noi»[25]. Questi principi sono legati essenzialmente alle sue umili origini contadine[26], che lo rendevano personalmente vicino alla grande base dell'elettorato, al suo passato di dissidente durante il periodo fascista[27] e al suo carisma di grande leader sindacale[28]. Una triplice direttrice, dunque, che incanala la rappresentazione per certi versi agiografica del Segretario della CGIL secondo standard ben definiti e consoni a quell'immaginario che il sindacato voleva fortemente costituire.

Le fotografie raffiguranti Giuseppe Di Vittorio[29] lo ritraggono per la maggior parte in veste di sindacalista ufficiale. Ne esiste tuttavia un nucleo che potremmo definire di tipo privato, che lo ritraggono in contesti familiari di stampo borghese: queste sono state omesse *tout court* da ogni forma di pubblicazione su «Lavoro», privilegiando immagini familiari meno connotate socialmente.

Il confronto tra una delle fotografie escluse (Fig. 1) e una pubblicata (Fig. 2), non sembra chiarire in maniera subito evidente il motivo della scelta. Ma se consultiamo l'originale della prima fotografia, il *verso* rivela una nota manoscritta, probabilmente dalla moglie Anita Contini (Fig. 1): «Roma, febbraio 1956. Convalescenza Peppino»[30]: Di Vittorio, dunque, appare più fragile, un borghese in doppiopetto che passeggia con la moglie. Al contrario, nell'immagine pubblicata (Fig. 2), nonostante sia ripreso ancora una volta seduto su una panchina con la moglie, l'uomo appare in maniche di camicia e sorridente, e la sua immagine viene accompagnata dalla seguente didascalia: «Queste sono le fotografie di Di Vittorio che nessuno prima d'ora ha visto mai. Sono le sue più care istantanee, e sono come quelle che tutti i lavoratori tengono nel loro album di famiglia»[31].

[25] *PIEDI SCALZI MANI NERE* 2008, (min. 46-48). Sulla creazione del mito di Giuseppe Di Vittorio si rimanda alle seguenti trattazioni: *GIUSEPPE DI VITTORIO* 1993; CRAVERI 2002.
[26] *Giuseppe Di Vittorio, una vita al servizio del popolo*, inserto di «Lavoro», 46, 1957.
[27] *Ivi*, p. 14.
[28] *Ivi*, pp. 18-31.
[29] Le fotografie presenti che raffigurano Giuseppe di Vittorio costituiscono il 3,57% del totale delle immagini: si possono dunque considerare un numero piuttosto cospicuo e significativo.
[30] La supposizione è dovuta al confronto fra le varie grafie rinvenute all'interno dell'archivio e alla natura privata dell'oggetto fotografico.
[31] *Giuseppe Di Vittorio, una vita al servizio del popolo*, inserto di «Lavoro», 46, 1957, p. 18. Questa didascalia accompagna alcune immagini fotografiche che ritraggono il Segretario della CGIL in contesti familiari, ma dal sapore estremamente formale piuttosto che amatoriale.

Le due immagini, dunque, sebbene entrambe di stampo familiare e privato, sono state utilizzate secondo parametri del tutto sottaciuti ai lettori, che sono portati così a pensare che quello sia il Di Vittorio privato, presentatogli senza filtri. Al contrario, la rappresentazione fotografica è stata accuratamente vagliata per non smentire, pur nel privato, l'identità 'popolare' del leader sindacale.

La costruzione retorica del personaggio mitico del leader in campo politico si coniugò in «Lavoro» con una grande passione per il *modus vivendi* sovietico, dando vita a un immaginario sulle condizioni della popolazione dell'URSS e dei suoi capi di Stato assolutamente idilliaco ed edulcorato, soprattutto a partire dal 1952, anno in cui Gianni Toti divenne direttore. Non fu solamente la figura del Capo di Stato sovietico Josif Stalin – più volte raffigurato all'interno della rivista[32] – ad essere celebrata, ma anche quella del Segretario del Sindacato Sovietico Wladimir Berezin, raffigurato in una delle prime copertine del 1952 mentre abbraccia un bambino alluvionato delle zone del Polesine[33] (Fig. 3). La didascalia in copertina recita: «Il piccolo amico di Berezin», con un evidente tentativo di commuovere il lettore, al quale, nei numeri precedenti del rotocalco era stata fornita un'ampia documentazione sulla tragica vicenda dell'alluvione e sui suoi devastanti effetti sulla popolazione locale[34]. L'oggetto fotografico che troviamo in archivio[35], tuttavia, ci mostra un'immagine ben diversa (Fig. 4): in primo piano a sinistra si vede una donna con il camice da operaia che sorride verso la macchina fotografica, e a destra, in posizione speculare, un uomo, al quale è stata cancellata la mano con l'inchiostro nero. Sul *verso* della fotografia compare in un cerchio l'indicazione di *editing*: «cancellare la mano», mentre la riquadratura della fotografia segnata per la pubblicazione taglia fuori le due figure, la donna e l'uomo, quasi certamente i genitori del piccolo, lasciando in copertina solamente i due protagonisti principali[36].

Questa immagine che al momento dello scatto mostrava la felicità di una famiglia riunita, scampata al pericolo dell'alluvione, galvanizzata dalla presenza di una personalità politica, sapientemente tagliata con l'esclusione dei genitori determina sulla copertina di «Lavoro» un messaggio ben diverso da quello di origine, con il piccolo reso pateticamente 'orfano' agli occhi del lettore[37]. Anche se l'illusione è poi in parte smentita dall'occhiello interno che descrive l'immagine[38], il primo impatto visivo è già stato assimilato: la costruzione dell'immaginario è dunque oramai stata acquisita.

32 SCHIPPERGERS 1991.

33 «Lavoro», 3, 1952, copertina. L'originale di questa riproduzione è l'oggetto fotografico *23a/0049*, opera dell'agenzia fotografica di Ivo Meldolesi.

34 «Lavoro», 1-2, 1952.

35 Si tratta di una stampa al bromuro d'argento nella quale il timbro umido dell'agenzia Ivo Meldolesi compare sul *verso*.

36 Nella seconda di copertina l'immagine viene presentata in formato piccolo, come icona, con la seguente didascalia apposta a lato: «IL PICCOLO AMICO DI BEREZIN: Berezin, il Segretario del Sindacato metallurgici dell'URSS, giunto in Italia con i doni del popolo sovietico per gli alluvionati è stato dovunque accolto dai lavoratori – nella Valle Padana e nel Sud – con grandi manifestazioni di affetto. Eccolo con un suo piccolo amico italiano, figlio di alluvionati. Sono infiniti gli amici che i delegati sovietici si sono fatti durante il loro viaggio in Italia dal polesine alla Sicilia», in «Lavoro», 3, 1952, p. 2.

37 Per quanto riguarda le menzogne insite al momento dell'*editing*, rimando all'affermazione di Michele Smargiassi: «Parente dell'atto dell'inquadrare prima della ripresa, la rifilatura dopo la ripresa coinvolge in modo più netto la responsabilità del produttore delle immagini. Le due azioni hanno uno spessore molto diverso che è importante riconoscere. Da un'operazione di scrittura si passa ad un'operazione di *editing*, da un intervento sul referente ad un intervento sul significante», in SMARGIASSI 2009, p. 159.

38 Si rimanda alla nota 35.

L'utilizzo del «montaggio creativo» in «Lavoro»

L'inizio del 1955 sarà per «Lavoro» il periodo ricordato come quello della grande inchiesta sull'Olocausto: curata principalmente da Ando Gilardi e portata avanti per un paio di mesi[39], l'indagine *Per Non Dimenticare* vuole mostrare quelli che vengono definiti i «documenti» dello sterminio ebraico e gli orrori della Seconda Guerra Mondiale.

Eppure, nonostante fossero state proclamate come veri e propri «documenti scritti e fotografici freddi e spassionati»[40], le fotografie pubblicate sono sempre presentate con lunghe didascalie che denotano fortemente l'immagine attraverso un commento morale, piuttosto che offrirne una vera e propria documentazione. Inoltre esse furono stampate sul rotocalco spesso con indicazioni erronee, fornendo la fonte dal quale sono state attinte[41] ma senza soffermarsi sull'originale fotografico dal quale provenivano. In tal maniera queste «immagini superstiti»[42] si trasformano in immagini shock, utilizzate come simboli primigeni dell'orrore.

Ma se possiamo ricondurre queste 'sviste' storiche alle ancora scarse notizie circolanti all'epoca sui fatti, e alla vicinanza del periodo storico che ne rendeva impossibile una più piena imparzialità storica, lo stesso discorso non può essere motivato quando le immagini vengono montate all'interno della rivista in maniera «creativa», per dare dimostrazione di qualcosa di cui consapevolmente si conosce la non reale esistenza.

La Figura 5 mostra proprio uno di questi casi che Gianni Toti, in una diversa occasione, ha definito «montaggio creativo»[43], ovvero il fisico accostamento di due immagini, scattate in ambiti e contesti diversi, che vengono fatte interloquire e interagire fra di loro solamente grazie alla vicinanza ottica in fase editoriale. Si potrebbe a buon diritto pensare che questa vera e propria strumentalizzazione dell'immagine rimanga a livello di latenza nel rotocalco della CGIL, ma si nota con un certo stupore che invece questa procedura è non solo dichiarata, ma anche per certi versi addirittura ostentata: «Questa nostra inchiesta – dichiara Gilardi - *Per Non Dimenticare*, ha richiesto a noi semplicemente un lavoro di riassunto e di "montaggio". Intendiamo dire, cioè, che essa è compiuta esclusivamente sulla base di documentazioni diverse ma assolutamente "insospettabili". Crediamo che ciò possa fornire la garanzia migliore della sua assoluta obbiettività»[44]. La motivazione manifesta di questa scelta è dunque solo il fine di documentare, senza preoccuparsi eccessivamente della modalità.

Nella Figura 5 vediamo giustapposte due immagini fotografiche, delle quali quella in alto, celeberrima, viene utilizzata come vera e propria icona[45] e non come documento, inserita in abbinamento a una seconda scattata in ambito completamente altro, con la quale non condivide alcuna tangenza storica, e che mostra un gruppo di soldati di spalle in corsa lungo un vialetto. Il montaggio di questa pagina della rivista suggerisce al lettore che potrebbero essere quegli stessi soldati che corrono verso il ghetto ebraico di Varsavia, nel quale il bambino alza le mani impaurito e rassegnato al suo destino. La didascalia che accompagna le due riproduzioni afferma: «Queste due fotografie, sopra e sotto, sembrerebbero i due tempi di una medesima operazione: un cosiddetto rastrellamento di civili. Guardate quella in alto: il bambino, specialmente, o la bambina: che scuola facevano? Sarebbero stati promossi? […]

[39] L'inchiesta dal titolo *Per Non Dimenticare* si colloca nella prima quindicina di numeri di «Lavoro» del 1955, a cura di A. Gilardi e A. Bollino.
[40] A. Gilardi, *Per Non Dimenticare*, «Lavoro», 4, 1955, p. 9.
[41] La fonte bibliografica dichiarata con maggior frequenza è LANGLEY RUSSELL 1954, tradotto in italiano da Feltrinelli nel 1955, anno dell'inchiesta. Tuttavia Ando Gilardi dichiara di aver attinto anche ad alcuni imprecisati fascicoli del giornale inglese «Daily Mail» del 1945, e alla documentazione presente nel Centro CUJCR di Bratislava.
[42] CHEROUX 2001, p. 23.
[43] G. TOTI, *"Aspetta signore a fotografarmi che prendo un fiorellino", Lettere al direttore,* «Lavoro», 41, 1954, p. 2.
[44] A. Gilardi, *Per Non Dimenticare*, «Lavoro», 4, 1955, p. 9.
[45] Per una storia esaustiva e documentata storicamente di questa immagine, rimando al volume ROUSSEAU 2009.

Abbiamo detto che le fotografie sembrano i due tempi di una medesima operazione. In realtà non è: quella sopra è stata scattata a Varsavia nel febbraio 1943 [sic]; quella sotto in Germania dieci mesi fa»[46]. In tal modo l'immagine fotografica non acquisisce certamente i connotati del documento storico: non solo riporta una datazione probabilmente errata[47], ma anche una storia che non può essere accertata come veritiera; infatti nessuno sa che fine abbia fatto il bambino con le mani alzate, se non la fine del simbolo muto, che viene utilizzato a seconda delle diverse evenienze, trasformandosi in un'icona dell'orrore. L'accostamento con l'immagine sottostante operato da «Lavoro», nonostante sia dichiarato, è oramai compiuto, e dunque rimarrà impresso nella mente del lettore, creando delle connessioni arbitrarie[48].

Raffronti fra l'archivio fotografico e il database di «Lavoro»

La biografia dell'oggetto fotografico si complica e arricchisce di ancora nuovi elementi identitari nel momento in cui - dopo la sua trasformazione da oggetto di fisica complessità tridimensionale a immagine fotografica bidimensionale inserita all'interno di un archivio corrente di tipo redazionale e politico - continua la sua metamorfosi evolutiva all'interno di una nuova dimensione quale quella dell'archivio storico, corredato di uno strumento aggiuntivo: un database.

Se si prende in considerazione il processo di catalogazione di una fotografia, si può notare come esso possa essere per certi versi considerato alla stregua del procedimento fotografico stesso: durante entrambe le operazioni colui che fotografa o archivia isola un certo frammento di realtà (attraverso l'inquadratura nel primo caso, attraverso una cernita della fotografia da schedare nell'altro) e la fissa (scattando o redigendo delle note), creando in tal modo una scheggia di memoria isolata e arbitraria, separata dal suo contesto originario. Siamo di fronte ad una vera e propria «riduzione»[49], sia dal punto di vista della visione dell'immagine, sia dal punto di vista della sua fruizione. Infatti, mentre l'oggetto fotografico originario è fonte di una complessità di dati percepibili tutti contemporaneamente tramite la sua reale presa di visione in archivio[50], al contrario l'inserimento della sua scansione - consultabile solamente nel *recto* e in bassa risoluzione - determina una perdita di informazioni percettive plurimodali indispensabili alla sua reale conoscenza. Lo strumento di descrizione elettronica adottato dall'archivio in questione infatti è dotato delle specifiche di uno standard di descrizione biblioteconomico[51], dunque i campi di cui si avvale si limitano a indicare le principali caratteristiche della fotografia: soggetto, autore, descrizione, data temporale, data topica. L'interfaccia grafica che si presenta a chi si relaziona con esso, consta di una sola pagina, nella quale, oltre a questa sequenza piuttosto scarna di campi, si trova una scansione dell'immagine fotografica unicamente dalla parte del *recto*. Ne risulta che il *verso*, di notevole importanza editoriale in quanto reca le tracce dei plurimi usi nel tempo, è stato espunto. Perciò, nonostante la sua innegabile utilità dal punto di vista conservativo[52], risulta essenziale una

46 A. Gilardi, *Per Non Dimenticare*, «Lavoro», 3, 1955, p. 24.
47 Non ci sono certezze sulla cronologia dello scatto, tuttavia gli studi della Rousseau la datano all'aprile-maggio del 1943. Cfr. ROUSSEAU 2009, p. 40.
48 «Il montaggio è valido solo quando non si affretta troppo a concludere o a rinchiudere: quando aiuta e complica la nostra visione della storia, non quando schematizza abusivamente», in DIDI HUBERMAN 2003, p. 154.
49 BARTHES 1961.
50 EDWARDS-HART 2004, pp. 1-15.
51 Il sistema utilizzato, il TECA, è un'applicazione fornita dalla DBA, Associazione per la Documentazione di Biblioteche ed Archivi.
52 Nel momento in cui il database assume il ruolo di instradatore della ricerca evita un eccessivo utilizzo 'fisico' del materiale fotografico.

riflessione sulla creazione di nuove interconnessioni e processi culturali che lo strumento provoca, facendo interagire fra loro non gli 'originali', ma le immagini fotografiche.

Nel caso specifico del database dell'archivio storico Luciano Lama, va considerato inoltre il passaggio della fotografia da singolarità oggettuale a parte componente di un sistema archivistico più ampio[53]: le fotografie che all'interno dell'unità archivistica erano state organizzate dalla redazione giornalistica di «Lavoro» in buste titolate per grandi tematiche di utilizzo, perdono all'interno del database questi collegamenti semantici che le caratterizzavano. Infatti, nel momento in cui una fotografia veniva collocata in una busta che aveva per titolazione una specifica tematica, ciò testimoniava una sola cosa, ovvero che quell'immagine aveva per la rivista quella sola precisa significazione. Questa attribuzione di valore non sempre corrisponde a quella che potrebbe apparire la più immediata e scontata agli occhi del fruitore, aggravando ulteriormente la perdita delle informazioni della catalogazione informatizzata: ad esempio, si trovano fotografie di manifestazioni non solamente nel settore specifico *Manifestazioni*, ma anche dislocate in altre buste che hanno per titolazione varie località o all'interno dei nominativi di diverse industrie. Ciò suggerisce che quelle fotografie fossero state utilizzate non tanto come immagini riferite alle manifestazioni vere e proprie, quanto per indicarne, nel primo caso, una connessione con il Paese d'origine, oppure, nel secondo caso, documenti di denuncia contro alcune aziende.

Da ciò deriva che il concetto di 'serie', entro la quale gli oggetti fotografici erano inseriti, risulta nel nostro caso un elemento essenziale per lo studio delle immagini e del loro utilizzo pratico. Ciò è dimostrato dal caso della fotografia 67/0001, che raffigura cinque ragazzini della provincia di Brescia, in uno scatto eseguito da Franco De Poli nel 1954 a corredo di un articolo sulla crisi agraria[54]. La stampa fotografica si trova collocata all'interno dell'unità archivistica nella busta «Bambini», e non in quella della «Crisi Agraria», e nemmeno in quella dell'area geografica del bresciano: questo dato fornisce senz'altro delle precise informazioni storiche e sociali in merito al suo utilizzo come documento e alla sua plurima valenza sociale. L'immagine, probabilmente per la sua immediata comunicatività e per un certo alone di *pathos*, ha comportato per la redazione un utilizzo diverso rispetto alle intenzioni del reporter, tant'è vero che questa fotografia, in due diverse varianti di *editing*, è stata impiegata all'interno dello stesso numero sia come corredo dell'articolo per il quale era stata originariamente prodotta, sia come illustrazione del trafiletto di Gianni Toti sul «montaggio creativo»[55], assumendo al contempo due diversi valori. In questo particolare caso perciò, lo spoglio all'interno dell'archivio risulta fondamentale per capire le intenzioni che si trovavano a monte dell'oggetto, cosa altrimenti impossibile col solo utilizzo del database.

Il procedimento di digitalizzazione inoltre, definito da alcuni come una vera e propria «perdita»[56] delle informazioni connaturate all'oggetto fotografico originale, fa sì che, anche per quanto riguarda l'archivio romano, la ricerca su database possa essere considerata una sorta di «pesca miracolosa»[57], durante la quale l'utente si scontra con povertà di contenuti, scarsità di interconnettività, problematiche lessicali e sintattiche, selezioni pregresse, in una alterazione totale dell'esperienza interattiva che è quella di guardare la fotografia nella sua reale oggettualità[58].

La ricerca della 'memoria' in una fotografia, dunque, si scontra in questo caso con una ridotta probabilità della corretta ricostruzione storica e sociale dell'oggetto fotografico, che viene precluso a uno sguardo tattile e ad una conoscenza reale, creando così una plurima

[53] Per il concetto di 'serie archivistica': SERENA 2010, pp. 107-110.
[54] F. De Poli, *La disdetta colpisce due volte*, «Lavoro», 41, (1954), pp. 14-15.
[55] G. Toti, *"Aspetta signore a fotografarmi che prendo un fiorellino", Lettere al direttore,* «Lavoro», 41, 1954, p. 2.
[56] SASSOON 2004, p. 186.
[57] GIUDICI 2007, p. 6.
[58] SASSOON 2004, p. 192: «Digitasing profoundly alters the interactive experience of viewing photographs».

quantità di 'biografie politiche' dell'oggetto stesso, conseguentemente al suo molteplice uso nei diversi tempi e contesti.

Una problematica politica ancora aperta: quale eticità della parola e dello sguardo?

Gli oggetti fotografici contenuti nell'archivio romano, in quanto appartenenti alla redazione della rivista «Lavoro» e dunque utilizzati per essere riprodotti come immagini fotografiche sul rotocalco stesso, riportano manoscritte per la maggior parte dei casi sul *verso* le indicazioni di pubblicazione: il numero di fascicolo, la pagina, i bordi da tagliare o la dimensione di stampa. Questi dati, che potrebbero sembrare secondari, sono in realtà fondamentali per uno studio della traduzione dell'oggetto fotografico in immagine fotografica, soprattutto in un contesto dichiaratamente non neutrale come quello di un bollettino sindacale, in quanto riconducono in maniera univoca l'utilizzo della fotografia in immagine fotografica all'interno della pubblicazione.

Ma secondo quali direttive e in che maniera può aver influito il movente politico nell'acquisizione e salvaguardia dei suddetti documenti? Un archivio sindacale privato come quello in questione detta chiaramente per se stesso le condizioni di uso dei suoi materiali, e l'intermediario fra l'istituzione politica e privata ed il pubblico referente, non può che essere in questo caso il catalogatore, ovvero colui che «si prende la gravosa responsabilità di "tradurre" le immagini in parole»[59].

La questione della lessicalità non è secondaria nel momento della costruzione del database, e interviene nei diversi campi compilativi, primi fra tutti, nel caso del database di «Lavoro», nel soggettario. La compilazione è stata fatta riportando, spesso in maniera fedele, alcuni lemmi della didascalia per ogni immagine pubblicata sul rotocalco. Ne consegue che il soggetto della fotografia, così come viene presentato dal database, non descrive il reale oggetto ripreso dal fotografo e rappresentato sulla pellicola fotografica, ma l'interpretazione che «Lavoro» ne diede a suo tempo in quel preciso contesto.

Un caso molto evidente è quello della fotografia intitolata «Manifestazione contro la legge truffa», con una descrizione che ricalca in modo pedissequo la didascalia di pubblicazione[60]. La fotografia ritrae una veduta panoramica di folla presente a una manifestazione tenutasi a Piombino nel tentativo di avversare la proposta di una nuova legge elettorale. Per descriverne il soggetto nel database si utilizza l'espressione «legge truffa», in accordo al lessico dichiaratamente politico utilizzato negli anni Cinquanta dalla rivista, e non contestualizzando l'ambito nel quale questa rappresentazione si trova. Analogamente una fotografia del 1952, con una figura femminile di fronte a una casa, ha come stringa di soggetto «Miseria a Napoli, donna all'ingresso di un tugurio»[61]: questa immagine, utilizzata dalla rivista come emblema della povertà delle famiglie partenopee, viene presentata sul database in maniera del tutto similare e l'utilizzo dei vocaboli quali «miseria» e «tugurio» si allinea perfettamente con il messaggio ricco di *pathos* che il rotocalco aveva voluto offrire. Altro caso particolarmente emblematico dell'accoglimento da parte dei catalogatori dell'uso politico del linguaggio è la scheda dell'immagine fotografica rappresentante una macchina della polizia,

[59] D'AUTILIA 2005, p. 155.

[60] La fotografia in questione è stata pubblicata in «Lavoro», 52, 1952, p. 5, ed è stata acquistata dall'agenzia Rinaldi & Celati, che l'ha scattata nel dicembre 1952 a Piombino.

[61] La fotografia è stata pubblicata in «Lavoro», 5, 1952, p. 9 con la seguente didascalia: «I lavoratori esigono case civili. Per eliminare i "tuguri" in Italia occorrono 2 milioni e 250.000 vani almeno». L'immagine fu acquistata dall'agenzia Publifoto.

registrata come «Passa la celere», come recitano le prime parole della didascalia di «Lavoro» nel 1952[62].

La scelta di descrivere le fotografie presenti nel database con l'*incipit* della didascalia originaria di «Lavoro», non è certamente casuale: ma se da un lato ciò lega a doppio filo le stampe fotografiche con le parole della rivista stessa che le ha utilizzate, dall'altro lato le reinserisce in un contesto storico strumentalizzato fin dagli esordi[63], senza peraltro dichiararlo apertamente. Non si trova, infatti, nel database nessuna indicazione che faccia riferimento al fatto che la stringa del soggetto equivalga alla didascalia di pubblicazione originaria su «Lavoro».

Tuttavia questa impostazione, certamente funzionale al contesto di archivio della CGIL, può anche essere vista come una ricerca di ricostruzione storica filologica, nella misura in cui non solo ha deciso di catalogare gli originali per un desiderio di salvaguardia, ma anche di ricostruire il vero contesto nel quale queste immagini si trovavano negli anni Cinquanta e Sessanta: necessariamente strumentalizzate sin dal loro primo utilizzo, esse non riescono più, tantomeno in anni più recenti, ad essere lette in maniera differente.

Il punto nodale della questione sulla diversità dei punti di vista fra il database, il suo archivio e gli originali fotografici, si basa in questo caso sul fragile e sfuggente concetto di 'contesto'. Quando infatti John Berger afferma: «Dobbiamo collocare la foto stampata in modo che acquisti qualcosa della sorprendente compiutezza di ciò che *era* ed *è*»[64], non suggerisce altro che un reinserimento dell'immagine, e non solo dell'oggetto originale, nel suo contesto originario, tramite un processo selettivo.

Nel caso di una singola immagine fotografica inserita nell'ambito dell'archivio il 'contesto' diviene molteplice e i tempi divengono multipli: vi è dapprima l'ambito nel quale l'immagine è stata scattata dall'autore, successivamente il tempo nel quale è stata utilizzata e le conseguenti finalità, infine il momento del suo inserimento nell'ampio quadro dell'archivio e della sua descrizione a posteriori. Siamo dunque in presenza di una vera e propria «ricontestualizzazione del dato registrato»[65], il quale viene letto e interpretato in maniera differente ogni volta che entra in contatto con un diverso referente.

Grande importanza riveste anche la differenza di visione che si determina fra la consultazione dell'immagine su schermo elettronico e l'analisi dell'oggetto reale custodito in archivio. Questa discrepanza, producendo degli effetti sostanziali di traduzione tali da compromettere il dato dell'«autenticità» dell'oggetto[66], fa sì che si possa creare uno «slittamento semantico»[67], creando all'interno dell'archivio stesso nuovi contesti, in taluni casi probabilmente anche fecondi e degni di ulteriori approfondimenti.

[62] La fotografia è stata pubblicata su «Lavoro», 28, 1952, p. 6, accompagnata dalla seguente didascalia: «Passa la celere per le strade di La Spezia in sciopero di protesta. Strade vuote, negozi chiusi».
[63] John Berger, parlando della variazione di contestualità in cui l'immagine fotografica si trova nel corso degli anni, afferma: «È necessario che il tempo costruito e narrato rispetti il processo della memoria che spera di stimolare», BERGER 1980, p. 69.
[64] *Ivi*, p. 67.
[65] KETELAAR 2001, p. 137.
[66] SASSOON 2004, pp. 192-193.
[67] GIUDICI 2004, p. 11

Fig. 1: S.A., Giuseppe Di Vittorio e Anita Contini al parco, post 1950, 10,5x7,4 cm, Roma, Archivio Storico Cgil Luciano Lama, 04/000011

Fig. 2: S.A., « Dall'album di famiglia», post 1950, 6,9x9 cm, pubblicata in *Giuseppe Di Vittorio, una vita al servizio del popolo*, inserto di «Lavoro», 46, 1957, p. 18

Fig. 3: «Il piccolo amico di Berezin». «Lavoro», 3, (1952), copertina

Fig. 4: Agenzia I. Meldolesi, «Wladimir Berezin abbraccia una bambina alluvionata della zona del Polesine», 1952, 23,5x18 cm, Roma, Archivio Storico Cgil Luciano Lama, 23a/0049

Fig. 5: S.A., «Per Non Dimenticare», 1943-1954, 13,5x22 cm c.d., pubblicato in «Lavoro», 3, 1955, p. 24

BIBLIOGRAFIA

AJELLO 1976
N. AJELLO, *Il settimanale di attualità*, in *LA STAMPA ITALIANA DEL NEOCAPITALISMO* 1976, pp. 173-251.

AGLIANI-LUCAS 2004
T. AGLIANI-U. LUCAS, *L'immagine fotografica 1945-2000*, in *STORIA D'ITALIA. ANNALI 20* 2004, pp. 3-53.

ARCHIVI FOTOGRAFICI ITALIANI ON-LINE 2007
Archivi fotografici italiani on-line, Atti del convegno (Cinisello Balsamo 2007), a cura di G. Guerci, www.mufoco.org/archivi-fotografici-italiani-online

BARTHES 1982
R. BARTHES, *L'obvie et l'obtus. Essai critiques III*, Paris 1982.

BARTHES 1961
R. BARTHES, *Le message photographique*, in «Communications», 1, 1961. pp. 127-138 (ripubblicato in *L'OBVIE ET L'OBTUS. ESSAI CRITIQUE* 1982, pp. 5-21).

BERGER 1980
J. BERGER, *About Looking*, New York 1980.

C'ERA DUE VOLTE 2004
C'era due volte. Fondi fotgrafici e patrimonio artistico, a cura di C. Giudici, Argelato 204.

CHEROUX 2001
C. CHEROUX, *Le fotografie superstiti*, in *MEMORIA DEI CAMPI* 2001, pp. 23-27.

CRAVERI 2002
P. CRAVERI, *La democrazia incompiuta, figure del novecento italiano*, Venezia 2002.

D'AUTILIA 2005
G. D'AUTILIA, *L'indizio e la prova, la storia nella fotografia*, Milano 2005.

DE PAZ 2000
A. DE PAZ, *Fotografia e società, dalla sociologia per immagini al reportage contemporaneo*, Napoli 2000.

DIDI-HUBERMAN 2003
G. DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, Paris 2003.

EDWARDS-HART 2004
E. EDWARDS-J. HART, *Introduction. Photographs as objects*, in *PHOTOGRAPHS, OBJECTS, HISTORIES* 2004, pp. 1-15.

FERRANTE 1975
G. FERRANTE, *Gli strumenti di informazione del sindacato: la stampa confederale*, «Quaderni di Rassegna Sindacale», 56-57, 1975, pp. 154-160.

FERRANTE 1985
G. FERRANTE, *I giornali della CGIL, tra propaganda e informazione*, «Rassegna Sindacale», 18, 1985, pp. 59-61.

FERRARIS 2009
M. FERRARIS, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Bari 2009.

GILARDI 1976
A. GILARDI, *Storia sociale della fotografia*, Milano 1976.

GILARDI 2007
A. GILARDI, *Meglio ladro che fotografo, tutto quello che dovreste sapere sulla fotografia ma preferirete non aver mai saputo*, Milano 2007.

GILARDI 2008
A. GILARDI, *Lo specchio della memoria: fotografia spontanea dalla Shoah a Youtube*, Milano 2008.

GIOVANNINI 2006
R. GIOVANNINI, *La CGIL e il suo giornale, Rassegna sindacale compie cinquant'anni*, Roma 2006.

GIUDICI 2004
C. GIUDICI, *Arte tradotta in fotografie: oggetti e soggetti della tutela*, in *C'ERA DUE VOLTE* 2004, pp. 11-17.

GIUDICI 2007
C. GIUDICI, *Gli archivi fotografici sulla soglia dell'on-line: problematiche, linee di sviluppo, sguardo storico (opere, autori, "nomi", attestazioni)*, in *ARCHIVI FOTOGRAFICI ITALIANI ON-LINE* 2007, pp. 5-10.

GIUSEPPE DI VITTORIO 1993
Giuseppe Di Vittorio, le ragioni del sindacato nella costruzione della democrazia, a cura di P. Neglie, Roma 1993.

GLI ARCHIVI FOTOGRAFICI DELLE SOPRINTENDENZE 2010
Gli archivi fotografici delle Soprintendenze, storia e tutela, Crocetta del Montello 2010.

KETELAAR 2001
E. KETELAAR, *Tacit Narratives: The Meaning of Archives*, «Archival Science», 1/2, 2001, pp. 131-141.

L'INFORMAZIONE NEGATA 1981
L'informazione negata, il fotogiornalismo in Italia 1945-1980, a cura di U. Lucas e M. Bizzicarri, Bari 1981.

LANGLEY RUSSEL 1954
E.F. LANGLEY RUSSEL, *The Scourge of Swastika: a Short History of Nazi War Crimes*, London 1954.

LA CATALOGAZIONE DELLA FOTOGRAFIA 2003
La catalogazione della fotografia. La documentazione fotografica dei Beni Culturali, Cinisello Balsamo 2003.

LA MEMORIA DEL SINDACATO 1981
La memoria del sindacato. Guida agli archivi della CGIL, a cura di B. Colarossi e T. Corridori, Roma 1981.

LA STAMPA ITALIANA DEL NEOCAPITALISMO 1976
La stampa italiana del neocapitalismo, a cura di V. Castronovo e N. Tranfaglia, Bari 1976.

LO SPAZIO, IL TEMPO, LE OPERE 2001
Lo spazio, il tempo, le opere: il catalogo del patrimonio culturale, a cura di A. Stanzani, O. Orsi, C. Giudici, Cinisello Balsamo 2001.

MEMORIA DEI CAMPI 2001
Memoria dei campi, fotografie dei campi di concentramento e di sterminio nazisti (1933-1999), a cura di C. Cheroux, Catalogo della mostra (Parigi 2001), Roma 2001.

MIGNEMI 2003
A. MIGNEMI, *Lo sguardo e l'immagine, la fotografia come documento storico*, Torino 2003.

MURIALDI 1973
P. MURIALDI, *La stampa italiana del dopoguerra (1943-1972)*, Bari 1973.

NEMICI PER LA PELLE 1991
Nemici per la pelle, a cura di P.P. D'Attore, Milano 1991.

PHOTOGRAPHS, OBJECTS, HISTORIES 2004
Photographs, Objects, Histories, On the Materiality of Images, a cura di E. Edwards e J. Hart, New York 2004.

REGA 2008
R. REGA, *Lavoro 1948-1962, il rotocalco della CGIL*, Roma 2008.

ROUSSEAU 2009
F. ROUSSEAU, *L'enfant juif de Varsovie, Histoire d'une photographie*, Paris 2009.

SASSOON 2004
J. SASSOON, *Photographic Materiality in the Age of Digital Reproduction*, in *PHOTOGRAPHS, OBJECTS, HISTORIES*, New York 2004, pp. 186-202.

SCHIPPERGERS 1991
M. SCHIPPERGERS, *Il mito sovietico nella stampa comunista*, in *NEMICI PER LA PELLE* 1991, pp. 510-532.

SERENA 2010
T. SERENA, *L'archivio fotografico. Possibilità, derive, potere*, in *GLI ARCHIVI FOTOGRAFICI DELLE SOPRINTENDENZE* 2010, pp. 101-115.

SMARGIASSI 2009
M. SMARGIASSI, *Un'autentica bugia, la fotografia, il vero, il falso*, Roma 2009.

STORIA D'ITALIA. ANNALI 20 2004
Storia d'Italia. Annali 20. L'immagine fotografica 1945-2000, a cura di U. Lucas, Torino 2004.

TARQUINI 1985
T. TARQUINI, *Questo giornale è un lusso*, «Rassegna Sindacale», 18, 1985, p. 62.

VALTORTA 2003
R. VALTORTA, *Elementi di linguaggio fotografico, la questione del documento e il rapporto con la realtà al centro dell'identità della fotografia*, in *LA CATALOGAZIONE DELLA FOTOGRAFIA* 2003, pp. 144-156.

VIDEO

PIEDI SCALZI MANI NERE 2008
Piedi scalzi mani nere, braccianti e operai degli anni Cinquanta nei reportage di Ando Gilardi, video documentario a cura di G. Grasso, 2008.

ABSTRACT

L'esperienza della rivista «Lavoro, settimanale illustrato della CGIL» (1948-1962) risulta di fondamentale importanza nella costruzione dell'immaginario visivo collettivo che uno dei maggiori sindacati dell'Italia del Dopoguerra, la CGIL, volle costruire e divulgare. Guidata dal 1952 al 1959 dalla carismatica figura di Gianni Toti, «Lavoro» si propose di diventare il «giornale di tutti i lavoratori italiani e delle loro famiglie», attraverso la diffusione di una certa tipologia di immagini fotografiche prodotte dalla figura, assimilabile per certi versi a quella del fotoreporter, dell'inviato sindacale.

La ricostruzione storico-critica qui proposta del percorso di alcuni degli oggetti fotografici, prodotti o acquistati dai redattori della rivista e conservati in una sezione dell'archivio storico della CGIL di Roma dagli anni Sessanta fino ad oggi, si basa sulla loro reale presa di visione all'interno dell'archivio e sul serrato confronto con la loro pubblicazione all'interno del rotocalco. In tal modo è stato possibile mettere in luce alcune strategie politiche editoriali molto comuni all'epoca, quale ad esempio quella definita dalla redazione stessa «montaggio creativo», attraverso le quali la CGIL è riuscita a costituire un preciso immaginario mitico di alcuni personaggi – quali ad esempio Giuseppe Di Vittorio, Segretario del Sindacato, o Wladimir Berezin, Segretario del Sindacato Sovietico – o di alcune situazioni storiche, quali quella dell'Olocausto.

Il successivo confronto dell'oggetto fotografico inserito all'interno del database dell'archivio di *Lavoro* come 'documento' aprirà una serie di dibattute questioni sul tema della loro valenza oggettuale e della loro resa da un punto di vista storico, politico e sociale.

The magazine *Lavoro, settimanale illustrato della CGIL* (1948-1962) was a key instrument in the collective visual imagination shaped and popularized by CGIL, one of the largest trade unions in postwar Italy. Directed by Gianni Toti, a charismatic man, from 1952 to 1959, *Lavoro* was meant to be «the magazine for all Italian workers and their families», based on a specific kind of photographic image, produced by the so-called 'union reporter' ('inviato sindacale'), a professional figure similar to that of the photo-journalist.

This paper is based on the close reading of a number of photographic objects produced or acquired by the magazine's editorial staff (held in the photographic section of the CGIL Historical Archive in Rome) and on the analysis of the corresponding illustrations published in the magazine. The comparative study of these visual materials highlights the political nature of specific editorial strategies, very popular at times, such as 'creative editing' ('montaggio creativo'), in the words of the magazine's editors-in-chief. In so doing, the union was able to construe a precise mythic image of certain political figures – such as Giuseppe Di Vittorio, CGIL's Secretary, or Wladimir Berezin, the Secretary of the worker's union in the USSR – and of major historical events, such as the Holocaust. In the final part, the paper discusses the digitization of the magazine's photographic archive, the importance of photographs as 'objects', and their historical, political, and social consequences.

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 riviste[1].

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 fondamentalmente «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 volta[3]. 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 composizione[5].

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'interezza 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 risultati[6].

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 Camisa[7]; 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 corto 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 Veneto[8], 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 opera[9]. 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 Veneto[10]. 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 Padovano[11]; 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 Venezia[12]. 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 fotografo[13]. La prima uscita è sul numero del marzo di «Diorama» del 1955, a illustrazione di un articolo scritto da Guidi[14], 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 Morucchio[16], 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 Guarnati[17]. 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 sinergica[19]. 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 immagini[21], 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 vasta[22]. 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 fotografiche[23].

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 cosidette 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 spaziale[25].

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 quotidiana[26].

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 affermatisi 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 storiografia[28], 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'impressione[29]; 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 anni[30], 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 litografico[31], 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 Turroni 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 colori[33]. 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 interesse[34]. 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 Ornano[35], Ritter[36] e De Mitri[37]. 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 1955[40], 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 vista[41].

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 ricordi[42].

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 FERRANIACOLOR* 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.

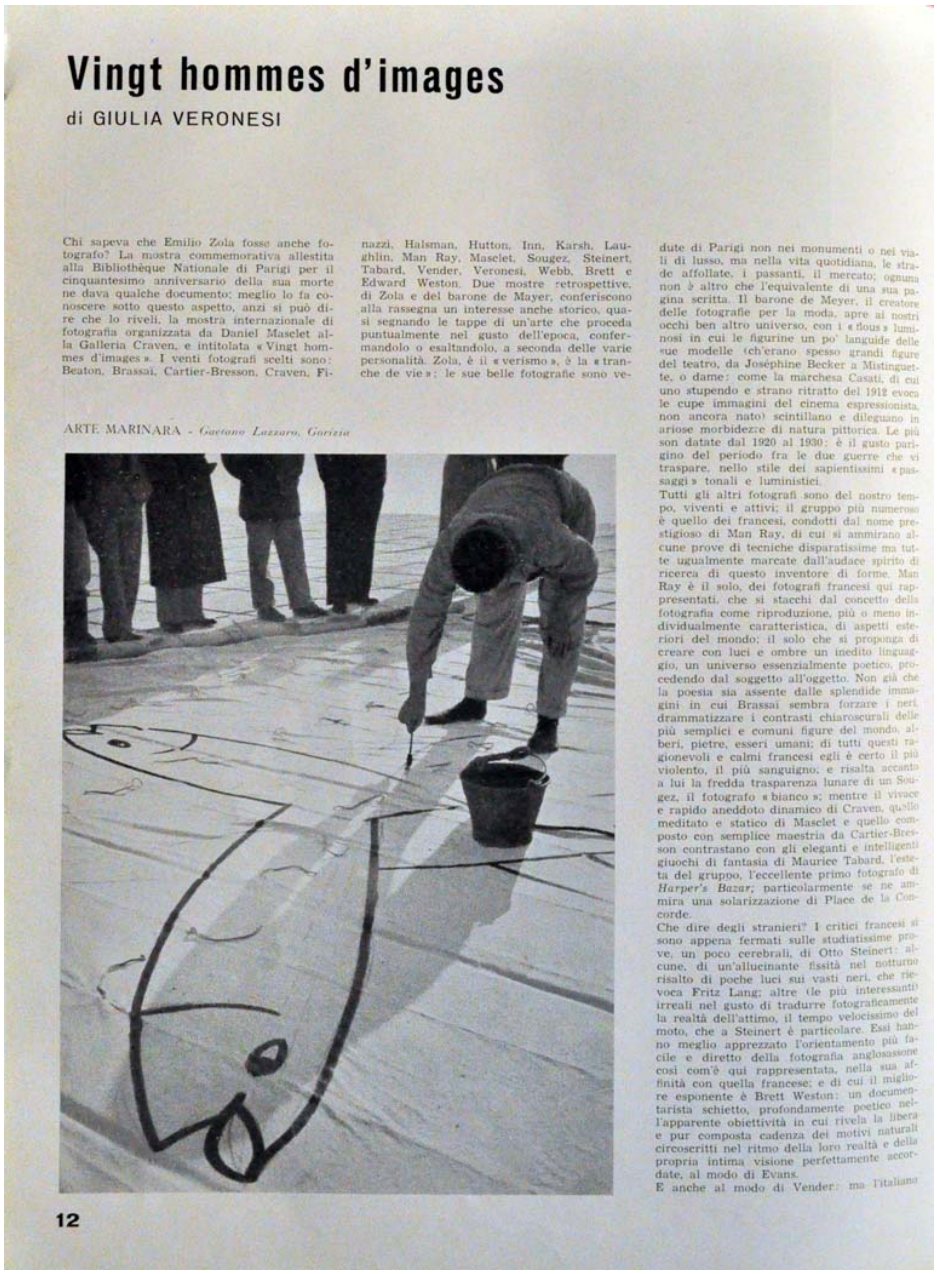
Nell'ambito della fotografia a colori, oltre a non rintracciare lo sviluppo d'icone visive, si riscontra anche l'assenza di un modello autoriale. Lo specifico modello che, invece, si impone è costituito da soggetti di genere. È possibile, infatti, riscontrare una ricorrenza principalmente nelle tematiche 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 Turroni, 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 fasce 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 professionale[44] 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 Turroni 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, Brassaï, Cartier-Bresson, Craven, Finazzi, 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 vedute di Parigi non nei monumenti o nei viali di lusso, ma nella vita quotidiana, le strade affollate, i passanti, il mercato; ognuna non è altro che l'equivalente di una sua pagina scritta. Il barone de Meyer, il creatore delle fotografie per la moda, apre ai nostri occhi ben altro universo, con i « flous » luminosi in cui le figurine un po' languide delle sue modelle (ch'erano spesso grandi figure del teatro, da Joséphine Becker a Mistinguette, o dame: come la marchesa Casati, di cui uno stupendo e strano ritratto del 1912 evoca le cupe immagini del cinema espressionista, non ancora nato) scintillano e dileguano in ariose morbidezze di natura pittorica. Le più son datate dal 1920 al 1930: è il gusto parigino del periodo fra le due guerre che vi traspare, nello stile dei sapientissimi « passaggi » tonali e luministici.

ARTE MARINARA - *Gaetano Lazzaro, Gorizia*

Tutti gli altri fotografi sono del nostro tempo, viventi e attivi; il gruppo più numeroso è quello dei francesi, condotti dal nome prestigioso di Man Ray, di cui si ammirano alcune prove di tecniche disparatissime ma tutte ugualmente marcate dall'audace spirito di ricerca di questo inventore di forme. Man Ray è il solo, dei fotografi francesi qui rappresentati, che si stacchi dal concetto della fotografia come riproduzione, più o meno individualmente caratteristica, di aspetti esteriori del mondo; il solo che si proponga di creare con luci e ombre un inedito linguaggio, un universo essenzialmente poetico, procedendo dal soggetto all'oggetto. Non già che la poesia sia assente dalle splendide immagini in cui Brassaï sembra forzare i neri, drammatizzare i contrasti chiaroscurali delle più semplici e comuni figure del mondo, alberi, pietre, esseri umani; di tutti questi ragionevoli e calmi francesi egli è certo il più violento, il più sanguigno; e risalta accanto a lui la fredda trasparenza lunare di un Sougez, il fotografo « bianco »; mentre il vivace e rapido aneddoto dinamico di Craven, quello meditato e statico di Masclet e quello composto con semplice maestria da Cartier-Bresson contrastano con gli eleganti e intelligenti giuochi di fantasia di Maurice Tabard, l'estetà del gruppo, l'eccellente primo fotografo di *Harper's Bazar*; particolarmente se ne ammira una solarizzazione di Place de la Concorde.

Che dire degli stranieri? I critici francesi si sono appena fermati sulle studiatissime prove, un poco cerebrali, di Otto Steinert: alcune, di un'allucinante fissità nel notturno risalto di poche luci sui vasti neri, che rievoca 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 particolare. Essi hanno meglio apprezzato l'orientamento più facile e diretto della fotografia anglosassone così com'è qui rappresentata, nella sua affinità con quella francese; e di cui il migliore esponente è Brett Weston: un documentarista schietto, profondamente poetico nell'apparente obiettività in cui rivela la libera e pur composta cadenza dei motivi naturali circoscritti nel ritmo della loro realtà e della propria intima visione perfettamente accordate, al modo di Evans.

E anche al modo di Vender: ma l'italiano

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 vengon 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 perchè la massa dei componenti, che vorrebbe trovare qualche aiuto e qualche indirizzo 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 siam 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, affinchè 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

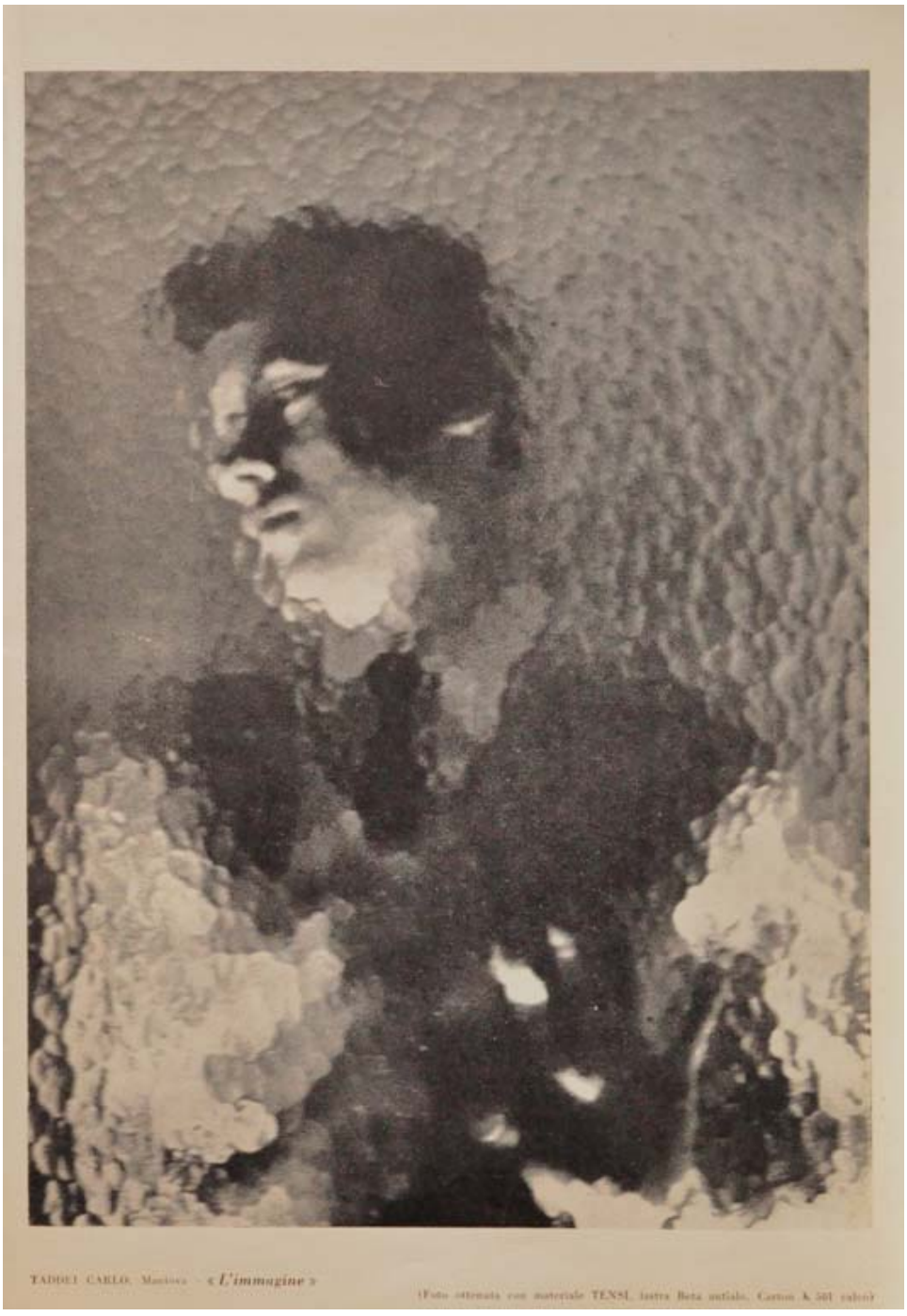


Fig. 4:, *L'immagine*, fotografia di C. Taddei, ante 1954. «Diorama», 1, 1954, p. 5

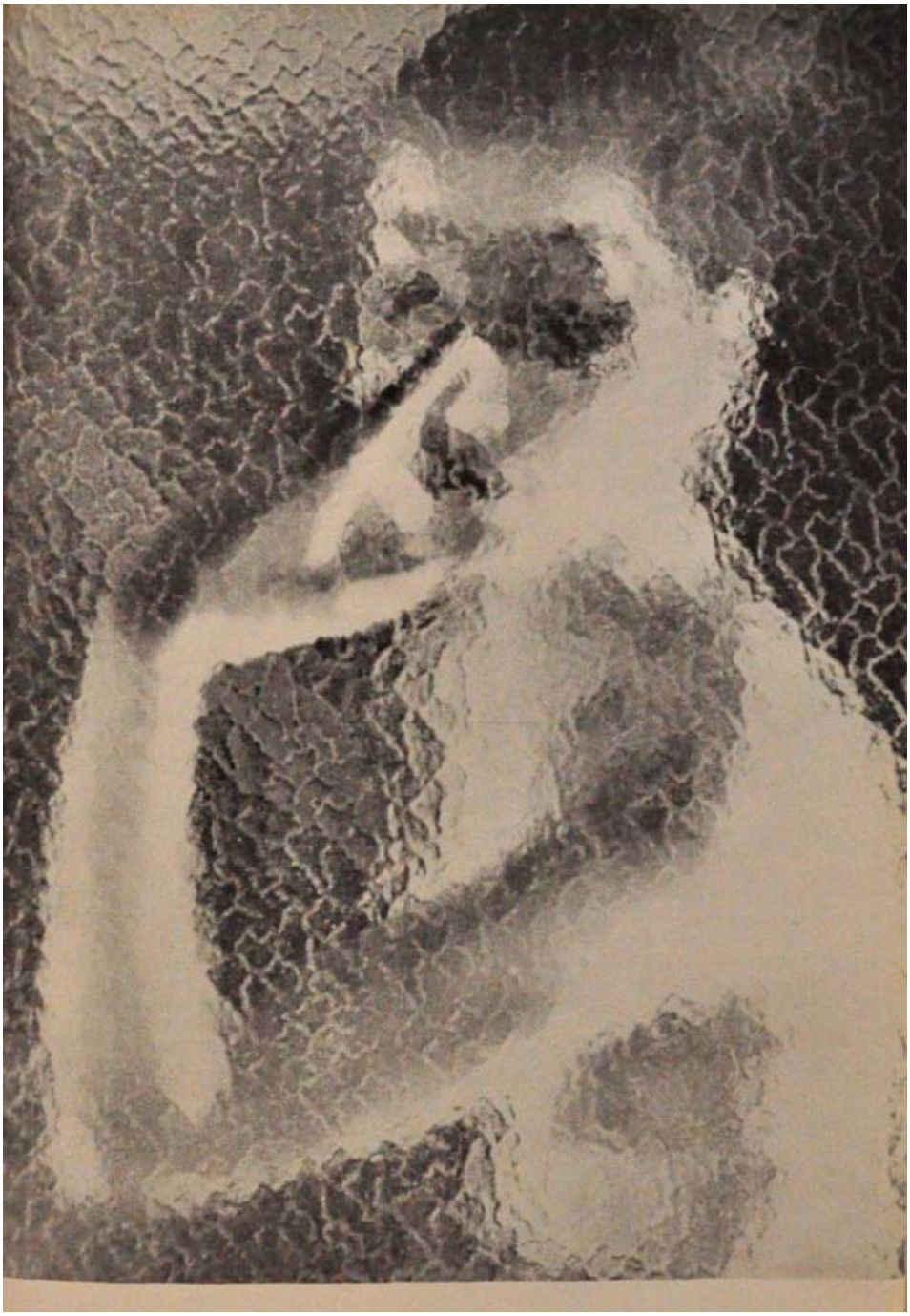


Fig. 5: *Pittura di luce*, fotografia di Giancolombo, ante 1953. «Il Corriere Fotografico», 11, 1953, p. 47

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

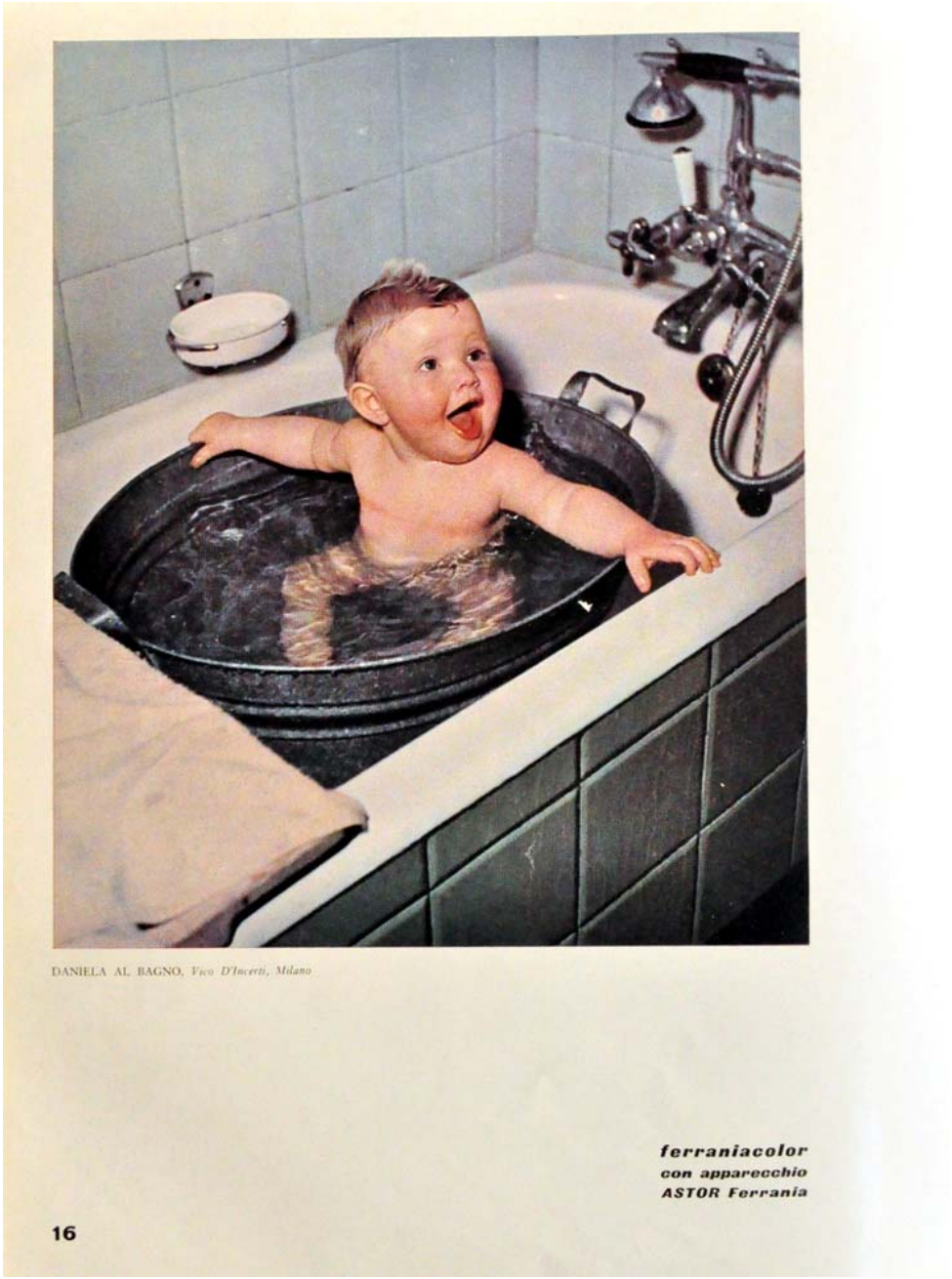


Fig. 7: *Daniela al bagno*, fotografia di V. D'Incerti, ante 1953. «Ferrania», 7, 1953, p. 16

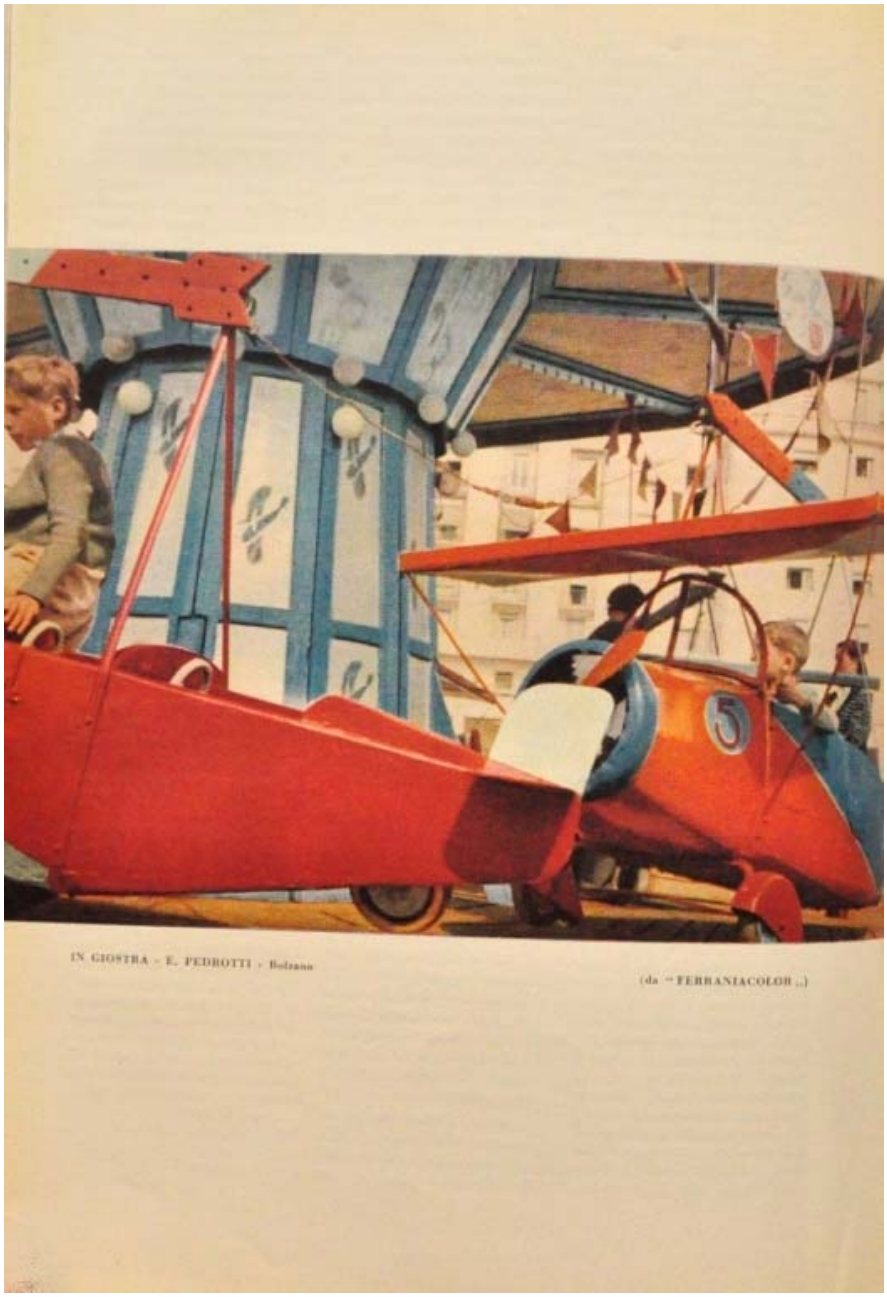


Fig. 8: *In giostra*, fotografia di E. Pedrotti, ante 1953. «Diorama», 5, 1953, p. 8

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 obbiettivo*, «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 fotocolore a Torino*, «Ferrania», 8, 1954, pp. 2-4.

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

FOTOGRAFIE FERRANIACOLOR 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.

IL PENNELLO NELL'OCCHIO. LA POP ART SUI ROTOCALCHI, PRIMA E DOPO LA BIENNALE DEL 1964

Arte o non arte, la Pop è moda[1]

1. Rassegne e processi

Alla fine del 1965, in uno degli ultimi numeri dell'anno, «L'Espresso» celebrava i suoi primi dieci anni con un inserto speciale nel quale venivano presentati, senza pretesa di esaustività ma anzi con un acuto spirito di selezione, i «fatti salienti»[2] di quella stagione politica e culturale. Alla antologia di note e commenti redatti nell'immediatezza degli avvenimenti e ripubblicati per l'occasione, seguiva una serie di articoli commissionati ad alcuni collaboratori del giornale perché riassumessero, dal punto di vista delle rispettive discipline, i principali eventi del decennio appena trascorso: tra gli altri, quasi a testimoniare dell'attitudine plurale e intergenerazionale del settimanale fondato da Arrigo Benedetti, troviamo Umberto Eco per la critica letteraria, Massimo Mila per la musica, Bruno Zevi per l'architettura e Giuliano Briganti per la pittura.

Nella ricchezza e nel ritmo serrato degli accadimenti che avevano animato gli anni 1955-1965, la riflessione di Briganti si snoda in una non facile analisi di quel periodo segnato essenzialmente dalla fine dell'informale e dall'irrompere della pop art sulla scena internazionale; ma se Briganti menziona anche le ricerche cosiddette 'gestaltiche', per soffermarsi poi sulla crisi del realismo di segno politico e sull'emergere della cosiddetta «nuova figurazione» (o «nuova oggettività»), le due immagini scelte per accompagnare l'articolo riducono di fatto la ricchezza e la varietà della situazione contemporanea a quest'ultima tendenza, con le riproduzioni del *Giardino su muro grigio* di Piero Guccione (1964) e dell'*Analisi di un paesaggio* di Gianfranco Ferroni (1965) a sintetizzare dieci anni che in realtà sembravano muovere in tutt'altra direzione[3].

Per quanto bizzarra possa apparire oggi, la ristretta selezione risultava coerente con l'atteggiamento – e forse con gli archivi fotografici – dell'«Espresso», che fino a quella data aveva dedicato alla pop art diversi articoli o interventi critici, e pochissime immagini, nessuna delle quali peraltro propriamente riferibili ad artisti o opere statunitensi: ad eccezione della tempestiva ma in qualche modo decentrata segnalazione di una accresciuta presenza di artisti americani nelle gallerie parigine (illustrata tuttavia con due fotografie che mostravano Jean Tinguely al lavoro e una *Compressione* di César in casa de Noailles[4]), i testi erano impaginati per lo più senza riferimenti visivi; diversa poteva dirsi la situazione in sezioni o rubriche particolari[5] ma sul fronte delle cronache artistiche tradizionali persino la Biennale del 1964 era passata sotto una sorta di silenzio fotografico, confermando così il privilegio comunque attribuito alla parola rispetto alla potenza icastica delle immagini. D'altra parte, la scelta delle due riproduzioni di Guccione e Ferroni per il numero del decennale seguiva una procedura di apparentamento tra pop art e ritorno a una leggibilità dell'immagine pittorica che, come

[1] ORLANDO 1965, p. 44.
[2] Editoriale non firmato dell'inserto speciale *DIECI ANNI* 1965.
[3] BRIGANTI 1965 (le riproduzioni sono a p. 82). La ristretta selezione delle immagini dell'inserto speciale includeva anche una fotografia (scattata a Parigi nel giugno 1964) dalla performance *Meat Joy* di Carolee Schneemann: presentata come «visual drama», l'immagine faceva riferimento al testo di Sandro De Feo sul teatro.
[4] MARMORI 1963 (le fotografie sono di Giancarlo Botti).
[5] Sulla rubrica *Il lato debole* si veda SALZA 2013.

vedremo, non è estranea nemmeno all'«Europeo», e che avvalorava una presunta affinità già stigmatizzata da Carla Lonzi nel suo lucido e polemico intervento su «marcatré»[6].

Se «L'Espresso» non sembra cogliere – in termini visivi – la novità della pop art, ignorandola di fatto nell'inchiesta di Andrea Barbato sulla *Polemica sull'arte figurativa in Italia* (illustrata con le immagini fotografiche degli artisti intervistati, Fig. 1), o scegliendo di ritrarre Monica Vitti e Michelangelo Antonioni in visita alla Biennale nella sala di Ettore Colla[7], gli altri rotocalchi si muovono su una linea completamente diversa. Come e più dell'«Espresso», «Epoca» e «L'Europeo» non si distinguono per una particolare celerità nell'intercettare la pop art, limitandosi di fatto a segnalare la crisi dell'informale; ma sembrano poi cogliere il potenziale di impatto visivo tanto delle opere quanto del binomio artista-opera, grazie anche alle immagini a colori di fotografi come Mario De Biasi, Evaristo Fusar e Duilio Pallottelli.

Secondo lo stile proprio dei rotocalchi, l'arte contemporanea merita attenzione e pagine in misura proporzionale alla bizzarria delle opere e dei loro artefici, e alla possibilità di presentarla con toni e titoli capaci di attirare la curiosità del più distratto dei lettori: *Processo alla Biennale*, si legge sulla copertina dell'«Europeo» del 19 luglio 1964 sotto le riproduzioni di sei opere esposte a Venezia, ma nelle pagine interne il titolo-strillo è sostituito da un più sobrio *La Biennale*. Anche la scelta delle immagini tra copertina e servizio speciale appare diversamente orientata: più d'effetto, più concentrata e coerente la prima nella sua campionatura del padiglione americano (Dine, Rauschenberg, Oldenburg e Louis), cui si aggiungono Baj e Rotella[8]; più variegata e necessariamente meno rigorosa, ma ricca di ben ventisei riproduzioni, la seconda. È qui, nell'inserto curato da Roberto Leydi per orientare i lettori nella rassegna che «ha suscitato polemiche come da tempo il mondo artistico non conosceva», che la sequenza di riproduzioni a colori e in bianco e nerorestituisce la complessità e la confusione delle prime reazioni: le immagini già riprodotte in copertina sono intervallate da altre che in parte confermano e in parte contraddicono le ragioni della polemica, costruendo un discorso visivo ampiamente slegato dal testo che scorre accanto. E se le riproduzioni delle opere di Andrea Cascella e Zoltan Kemeny, Arnaldo Pomodoro e Alik Cavaliere, ricordano la varietà della mostra veneziana e indirettamente il doppio premio alla scultura italiana, per quanto concerne la pittura solo la *Proposta per un volo* di Roberto Crippa, gli *Inferi* di Corrado Cagli e due dipinti dello scomparso Pinot Gallizio si staccano da un panorama tutto all'insegna del ritorno alla frequentazione della realtà e delle sue immagini, dove pop art americana e nuova figurazione italiana si inseguono sulle pagine illustrate senza soluzione di continuità (Fig. 2).

[6] LONZI 1964.

[7] L'inchiesta di Andrea Barbato, *A che punto è la polemica sull'arte figurativa in Italia*, viene pubblicata in cinque puntate dalla fine di maggio all'inizio di luglio 1964; Barbato incontra Carlo Ludovico Ragghianti (*Il nemico mio che fa il pittore*, «L'Espresso», X, 22, 31 maggio 1964, p. 11), Giuseppe Capogrossi (*Io, Fontana e Burri...*, ivi, 23, 7 giugno 1964, p. 11), Achille Perilli (*Mio nonno Guttuso*, ivi, 24, 14 giugno 1964, p. 11), Corrado Cagli (*Ma il più bravo sono io*, ivi, 25, 21 giugno 1964, p. 11) e Renato Guttuso, l'unico con cui – anche per banali ragioni di calendario – si discute di pop art (*Una tazza è una tazza*, ivi, 27, 5 luglio 1964, p. 13). Cfr. *Si incontrano a Venezia Michelangelo e la pop art*, «L'Espresso», X, 38, 20 settembre 1964, pp. 15-16 (riprodotto in IAMURRI 2013, p. 216).

[8] Le opere riprodotte sono, secondo le didascalie riportate all'interno del fascicolo: Enrico Baj, *Parata a sei*, 1964; Jim Dine, *Lo studio (Paesaggio)*, 1963; Mimmo Rotella, *Marilyn Monroe*, 1962; Robert Rauschenberg, *Buffalo II* [*recte*: *Retroactive*], 1964; Claes Oldenburg, *Fornello*, 1962; Morris Louis, *Ingresso*, 1964. La copertina (riprodotta in *ARTE MOLTIPLICATA* 2013, tav. 27) è stata utilizzata da Mimmo Rotella per il riporto fotografico intitolato *L'Europeo* (1965), sul quale si veda RIBOLDI 2006.

2. La malinconia degli oggetti

In anticipo di alcune settimane sull'inaugurazione della kermesse veneziana e sulla rivelazione per il grande pubblico della colorata immanenza degli oggetti americani, «Epoca» aveva dedicato alla pop art un ampio servizio da New York firmato da Mario de Biasi e Grazia Livi. De Biasi, già celebre per il reportage dall'Ungheria nel 1956, aveva pubblicato recentemente sul settimanale un importante lavoro sull'«Africa nera»[9]; in trasferta a New York, collabora a più riprese con la giornalista fiorentina su temi meno drammatici, con servizi di costume e di cultura contemporanea che esaltano l'attitudine del fotografo a restituire nel ritratto una espressione e/o una ambientazione di grande efficacia[10]. Così alla metà di maggio sulle pagine di «Epoca», sotto il titolo apparentemente paradossale *Ecco i malinconici pop*, scorrono le grandi immagini che ritraggono il gallerista Leo Castelli e alcune stelle nascenti della scena artistica newyorkese[11]; ad eccezione di Claes Oldenburg e di Jasper Johns, evocato dall'opera alle spalle di Castelli, il servizio evita gli artisti invitati a Venezia e introduce ai lettori italiani la nuova ondata di artisti, tutti fotografati a stretto contatto con le loro opere: in apertura Oldenburg in una sala della sua mostra alla Sidney Janis Gallery, con la quotazione del suo *Tubo di dentifricio* ben in evidenza nella didascalia («Questo gigantesco tubetto di dentifricio vale 4000 dollari»), e di nuovo nelle pagine interne accanto alla sua *Camicia*; Castelli, «mecenate entusiasta», fotografato come si è detto davanti a *Fool's House* di Johns; Tom Wesselman con la moglie davanti a uno dei suoi collage tridimensionali; Roy Lichtenstein in una bella immagine che lo ritrae come protetto da un totem della costa pacifica nordoccidentale[12], circondato da tre suoi dipinti, il pavimento coperto di pagine colorate e di *strips*; e infine due immagini di Andy Warhol, ritratto tra le sue scatole esposte alla Stable Gallery e all'interno del laboratorio serigrafico della Factory, circondato da *Jackies* in varie fasi di lavorazione.

È interessante ricordare che nell'articolo di Grazia Livi Warhol è ancora il pittore delle «*death series*»: nonostante il potere straniante delle tautologiche geometrie delle *Boxes*, Warhol è ricordato per aver scelto come tema centrale dei suoi pannelli l'immagine fotografica come «sostituto della realtà», nella particolare declinazione di scene di morte ripetute e moltiplicate, la sedia elettrica o l'incidente automobilistico, i dettagli di cronaca che «riverbera[no] all'infinito l'idea della morte, così come l'occhio fotografico la registrò sul momento, cronachistico e crudele»[13]. Ma non è questa ossessiva frequentazione della morte a costituire il carattere malinconico di fondo della pop art enunciato dal titolo del servizio; si tratta piuttosto di una meditazione più generale sul destino dell'arte e degli artisti nella società contemporanea segnata dai ritmi del consumo:

> E questo in realtà è il fenomeno più malinconico dell'arte attuale a New York: che la trovata estrosa, intelligente di oggi, già nasca come frettoloso prodotto di consumo, già sappia di non poter aspirare a sopravvivere, già sia rassegnata a durare soltanto lo spazio d'un mattino[14].

L'articolo di Grazia Livi, a parte qualche ammiccamento tipico del registro comunicativo dei rotocalchi, è costruito con cura attraverso le visite alle gallerie più attente del momento e gli incontri con alcuni dei maggiori fra gli artisti e gli addetti ai lavori (Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Lawrence Alloway e il curatore del padiglione americano a Venezia, Alan

[9] Sulla copertina di «Epoca» (XV, 703, 15 marzo 1964) si legge: *I nostri inviati Vittorio G. Rossi e Mario De Biasi nell'Africa nera / La strage dei Watutsi a colori.*
[10] LIVI 1964b.
[11] LIVI 1964a. Alcune immagini sono riprodotte in *ARTE MOLTIPLICATA* 2013, tav. 29.
[12] Sul totem, di fattura piuttosto semplificata, conservato dall'artista nel suo studio negli anni Sessanta, si veda STAVITSKY-JOHNSON 2005, p. 17.
[13] LIVI 1964a, p. 52.
[14] *Ibidem.*

Solomon). Pur nella variegata struttura di un rotocalco come «Epoca», capace di alternare grandi reportage a servizi di livello decisamente basso, è sorprendente la distanza che separa un servizio giornalistico di questo tipo dalla recensione della Biennale di Venezia affidata al critico ufficiale del settimanale, Raffaele Carrieri: nulla della freschezza e della complessità dell'articolo di Livi passa nelle pagine di quest'ultimo, di fatto riassumibili in un breve testo accusatorio e in una carrellata di piccole fotografie in bianco e nero scattate nelle sale veneziane e accompagnate da didascalie derisorie[15]. Con il titolo *Noi paghiamo per queste buffonate*, la cronaca di Carrieri evidenzia lo scarto tra la corrispondenza da New York e una critica costruita sulla doppia base di una cultura pittorica conservatrice come quella del critico di «Epoca» e della protesta nei confronti di una manifestazione finanziata con fondi pubblici come la Biennale di Venezia. Questo secondo aspetto, denunciato dal titolo e velocemente ribadito nel breve commento, riecheggia un altro discorso 'politico' molto diffuso in quell'estate del 1964, quello legato specificamente all'organizzazione del padiglione americano.

Una delle cause dell'inquietudine e degli interrogativi suscitati dalla pop art a Venezia è infatti il cambio di gestione, se così può essere definito, del padiglione americano. Fino al 1962 la cura della partecipazione statunitense alla Biennale era stata affidata principalmente all'International Program del Museum of Modern Art, una sezione sulla quale, in anni di guerra fredda, si erano addensati i sospetti di un presunto diretto collegamento con la CIA; ma al di là delle voci e dei pettegolezzi, l'International Program restava pur sempre l'ufficio relazioni internazionali di una importante istituzione artistica, dotata di una sua autonomia culturale e politica[16]. Nel 1964 l'organizzazione passa direttamente nelle mani del governo americano attraverso la United States Information Agency, che ne affida la messa in opera al direttore del Jewish Museum di New York, Alan Solomon. Questo slittamento, questa più chiara e diretta presenza del governo nei Giardini della Biennale non doveva passare inosservata, almeno ai più accorti tra i commentatori: non sfugge a Roberto Leydi sull'«Europeo», che scrive del «carattere quasi statale della manifestazione»[17], così come non sfugge a Renato Guttuso, che ad Andrea Barbato dichiara apertamente: «La pop-art, a Venezia, è stata inviata ufficialmente dal governo degli Stati Uniti»[18]; un anno e mezzo dopo Ruggero Orlando, corrispondente RAI da New York e collaboratore dell'Europeo, ricordava la polemica scoppiata «quando nientedimeno che il governo degli Stati Uniti venne a piantare la bandiera stellata nel padiglione a Giardini e negli antichi locali consolari di San Gregorio sul Canal Grande»[19].

L'intervento diretto del governo federale suscita domande e apre scenari politici e diplomatici, ma è dal punto di vista artistico che questo tipo di gestione solleva una serie di interrogativi intorno al rapporto tra potere politico e avanguardia artistica. Se Guttuso ha buon gioco a dichiarare «io continuo a pensare che l'arte si fa passando per la porta stretta»[20], è ancora nell'inserto speciale dell'«Europeo» che il tema viene messo a fuoco attraverso i pareri raccolti tra critici e artisti: «Molti si sono chiesti se sia giusto che gli enti pubblici dedichino del denaro per sostenere e imporre i prodotti dell'avanguardia»[21], scrive Leydi riassumendo un disagio strisciante tra gli addetti ai lavori incontrati per l'occasione; ma se l'autore dell'inchiesta

[15] CARRIERI 1964. L'autore se la prende soprattutto con la *Superficie magnetica* di Davide Boriani, che descrive sarcasticamente senza citare né titolo né autore. Su Carrieri si veda D'ANGELO 2013; sull'accoglienza riservata dai rotocalchi alle grandi esposizioni nazionali e internazionali cfr. IAMURRI 2013.

[16] Sul Museum of Modern Art negli anni della guerra fredda, e in particolare sulla convergenza di interessi tra l'International Program del museo e il più ampio disegno della politica culturale statunitense nei confronti dell'Europa occidentale si veda STONOR SAUNDERS [1999] 2004, pp. 231-248.

[17] LEYDI 1964, p. n.n.

[18] Guttuso in BARBATO 1964, p. 13.

[19] ORLANDO 1965b, p. 44.

[20] Guttuso in BARBATO 1964, p. 13.

[21] LEYDI 1964, p. n.n.

tempera nella sua sintesi posizioni anche molto diverse, il più esplicito e netto nella formulazione di un giudizio senza appello è Corrado Cagli: la pop art «per essere stata praticamente scelta e imposta dall'ufficialità americana non può in nessun modo essere intesa come una disinteressata forma di avanguardia»[22].

Il pensiero di tutti corre evidentemente alle sorti delle avanguardie storiche, alle incomprensioni e alle varie forme di ostracismo che avevano investito nel corso dei decenni precedenti tutti i fenomeni nuovi dell'arte contemporanea, secondo un modello di racconto storico ormai ben consolidato. Ma se Dorfles ricordava che la Biennale era piuttosto il luogo della consacrazione che della scoperta, la mostra dove arrivavano artisti già 'sicuri', filtrati, selezionati, questo non metteva a tacere le perplessità sul sostegno pubblico all'impresa e anzi, alle considerazioni sull'impegno ufficiale del governo americano si aggiungono le domande sui finanziamenti da parte dello Stato italiano: nella brutale concisione dei titoli che scandiscono le pagine dell'inserto alternandosi alle didascalie, la questione è riassunta così: «È giusto che lo Stato italiano, che certo non è molto sollecito verso l'arte moderna, aiuti e premi l'avanguardia? O forse la pop-art non è già più avanguardia?»[23].

3. Il pennello nell'occhio

Che si trattasse di avanguardia o meno, che fosse uno dei sintomi di una «nuova stagione di realismo»[24] o quanto meno il segnale di un «indicativo ritorno al 'vero'»[25], la pop art colpisce per la sua violenza visiva: «è un sasso scagliato nell'occhio della tradizione»[26], sono «opere dall'apparenza aggressiva e provocatoria che sembrano voler far rivivere i giorni dello scandalo dada, che sembrano cercare il chiasso con impegno scoperto»[27], opere la cui riuscita si misura nel «sapere colpire l'occhio»[28].

È in effetti la sgargiante nitidezza delle «cose» esposte dagli americani che si fa largo sulle pagine dei rotocalchi: animali impagliati, oggetti della vita quotidiana e della pratica artistica, materiali sintetici usati per riprodurre strumenti e cibi, lamiere contorte; tutto un panorama visivo e materiale, distintivo della moderna vita urbana, trasferito di peso nelle sale di un'esposizione e prontamente riprodotto dai rotocalchi che ne mettono a frutto la paradossale fotogenia. Più immediatamente leggibili dei magmatici grovigli dell'informale, più efficacemente riproducibili nei colori saturi della stampa rotocalcografica, le opere pop vengono impaginate con la consueta sapienza scandalistica, anche quando sono oggetto di un'inchiesta seria. Ma nel momento stesso in cui il potenziale aggressivo delle immagini viene riconosciuto ed esaltato, è l'aspetto provocatorio ad essere ridimensionato: «Contro chi vogliono protestare i roast-beef finti e la cucina vera?» è la beffarda domanda che campeggia sopra la riproduzione a tutta pagina del *Fornello* di Oldenburg e che chiude l'inserto speciale dell'«Europeo» (Fig. 3).

Circa un anno e mezzo dopo le polemiche veneziane, è ancora «L'Europeo» a tornare sulla pop art con un articolo dal titolo bizzarro, *Il pennello nell'occhio*. Autore ne è il corrispondente RAI da New York, Ruggero Orlando, e il sottotitolo chiarisce funzioni e ambito dell'articolo: *A che punto è la pop art dopo un anno di polemiche*. Per Orlando, giornalista politico, non si trattava di un esordio nella cronaca artistica; qualche mese prima, ad esempio,

22 Corrado Cagli in *ibidem*.
23 *Ibidem*.
24 BRIGANTI 1965, p. 81.
25 LEYDI 1964, p. n.n.
26 LIVI 1964a, p. 46.
27 LEYDI 1964, p. n.n.
28 ORLANDO 1965b, p. 43.

aveva recensito sempre per «L'Europeo» *The Responsive Eye*, la mostra curata da William Seitz al Museum of Modern Art che aveva sancito il riconoscimento internazionale della optical art[29]. Il consueto titolo sensazionalistico – *Oppisti all'assalto / L'estremismo astratto combatte otticamente la sua battaglia decisiva* – e le suggestive immagini su sfondo nero testimoniavano della novità delle opere e in generale della nuova tendenza, che sul modello del successo internazionale della pop art era stata subito denominata op art, in un gioco linguistico di sicuro effetto. L'immagine di Piero Dorazio, fotografato da Duilio Pallottelli davanti a una sua opera (Fig. 4), attestava la presenza e la rilevanza degli artisti italiani in questo contesto internazionale di altissimo livello. Anche se la rapidità con cui la 'op' seguiva alla 'pop' ricordava a molti il ritmo serrato e incessante della moda, terreno del resto ampiamente frequentato e luogo di incontro tra sistemi fino a quel momento apparentemente rispondenti a logiche diverse[30].

Tuttavia, nonostante le inquietudini manifestate da Grazia Livi in chiusura del suo reportage pubblicato nel maggio 1964, la pop art non era affatto scomparsa dall'attualità artistica. La nuova ricognizione ad opera di Ruggero Orlando si apre con una sequenza fotografica che attraversa orizzontalmente la doppia pagina, dando immagine e corpo ad alcuni dei protagonisti della Biennale dell'anno precedente, e introducendo figure non ancora note ai lettori italiani (Fig. 5): Jim Dine inaugura la serie seminascosto tra due gigantesche bobine per la posa dei cavi, tanto imponenti da sembrare sculture *ready made*; Oldenburg, ritratto anche lui in strada tra divieti e insegne luminose, appare come precipitato in uno dei primi collages serigrafici di Rauschenberg; la notorietà di Marisol Escobar, non così affermata in Europa, è garantita dalla mostra da Sidney Janis, all'interno della quale l'artista è fotografata accanto ad una sua opera; e infine Daniel Spoerri, in una posa che ricorda un celebre autoritratto di Man Ray, appare circondato da opere e oggetti nella sua stanza del Chelsea Hotel. La maestria dei ritratti ambientati di Duilio Pallottelli si dispiega in questo servizio creando fotografie densissime, che restituiscono molto più della semplice immagine dell'artista. Alle pagine successive, mentre Rauschenberg appare al lavoro in una piccola foto in bianco e nero impaginata nel testo, altre grandi fotografie a colori ritraggono Robert Indiana (l'unico con un pennello in mano), Tom Wesselman davanti ad una sua opera esposta alla Green Gallery e, nella metà superiore della pagina, Roy Lichtenstein in piedi nel suo studio circondato dalle sue opere e dagli strumenti del mestiere: quadri e sculture, retini e maschere necessarie per la nettezza dei contorni dei suoi 'fumetti', esibiti in bella evidenza in primo piano rispetto ad uno sfondo buio e dalla profondità incerta (Fig. 6). Rispetto alla fotografia scattata da De Biasi per «Epoca» (Fig. 7), l'artista sembra aver cambiato completamente strategia di immagine: laddove un anno e mezzo prima si era mostrato in uno spazio chiaro abitato soltanto da alcune opere finite, con le loro fonti dichiarate a terra e la presenza imponente del totem amerindiano, ora Lichtenstein apre la porta del suo laboratorio, lasciando intravedere bozzetti e dipinti *in progress*, un assemblage di opere bi- e tridimensionali tra le quali si moltiplicano i rimandi formali, il tavolo con gli strumenti del lavoro quotidiano, taglierini, forbici e strisce di nastro adesivo, necessarie come le maschere metalliche a delimitare le superfici.

L'articolo di Ruggero Orlando è informato e affilato nell'indicare «mercanti e collezionisti» come «l'anima della pop più degli artisti»; la lettura di contesto, del sistema che ha sostenuto e promosso la nuova «moda» è politica in senso lato, e capace di restituire allo stesso tempo con ironia la serietà dei critici («Alloway è un signore serio che tuttavia prende sul serio la pop art»), le esagerazioni nazionalistiche che «quasi quasi fanno della Pop una specie di patriottismo al napalm», e il clima di entusiasmo che circonda gli artisti già promossi a maestri in un efficace ritratto collettivo: «gente tra i cinquanta e i trentacinque anni, [...] negli studi grondanti di vernici grezze, presso cavalletti dove si dipinge con il setaccio, in mezzo a

[29] ORLANDO 1965a.
[30] SALZA 2013, in particolare pp. 288-295.

scatole da imballaggio che non contengono ma 'sono' l'opera»[31]. Come emerge chiaramente dall'articolo di Orlando, Lichtenstein è alla fine del 1965 la nuova stella della pop art: mentre Warhol sembra scomparire momentaneamente dall'apparato illustrativo dei rotocalchi, inabissato nei progetti delle produzioni cinematografiche e musicali della Factory, Lichtenstein gode di una crescente popolarità sui rotocalchi italiani, grazie allo straordinario equilibrio tra qualità, riproducibilità e leggibilità dei dipinti. L'invito alla successiva edizione della Biennale non farà che moltiplicarne la fama nella penisola, come attesta l'inclusione di una piccola fotografia che ritrae una visitatrice attonita davanti a *Okay Hot-Shot, Okay!* nella consueta carrellata in bianco e nero di «Epoca»[32] (Fig. 8).

4. Pop come popular

Un indizio della popolarità acquisita da Lichtenstein alla Biennale veneziana del 1966 è dato dall'utilizzo delle riproduzioni dei suoi dipinti in contesti extra-artistici. Se negli anni Settanta lo stile dell'artista americano dilaga fin nelle pubblicità[33], nell'estate 1966 è quanto meno sorprendente trovare due tra i dipinti più noti dell'artista, *Drowning Girl* e di nuovo *Okay Hot-Shot, Okay!*, riprodotti a tutta pagina ad accompagnare sull'«Europeo» l'intervista di Alain Resnais a Lee Falk, l'autore dei popolarissimi fumetti *Mandrake* e *L'Uomo mascherato*: una scelta probabilmente dovuta all'impossibilità di riprodurre strisce dei *cartoons* di Falk, a questioni legali intorno alla proprietà dei diritti di riproduzione per l'Italia; oppure al desiderio di accompagnare adeguatamente una presenza prestigiosa come quella di Alain Resnais, già noto per la regia di *Hiroshima mon amour* (1959) e di *L'anno scorso a Marienbad* (Leone d'oro a Venezia nel 1961) ma qui in veste di «vicepresidente del Centre d'Étude des Littératures d'Expression Graphique»[34]. Ad ogni modo, l'effetto visivo è assicurato: mentre sulla pagina di sinistra scorre il dialogo tra Resnais e Falk, sulla pagina di destra trionfa l'icasticità ipnotica dei dipinti di Lichtenstein, esplorazioni contemporanee e contraddittorie delle «moderne volgari mitologie»[35], come recita la didascalia di *Drowning Girl* (Fig. 9).

A testimoniare della grande popolarità conquistata anche in termini assai generici dalla pop art, già prima della Biennale «L'Europeo» aveva pubblicato una piccola fotonotizia che, sotto il titolo *L'immagine della donna*, presentava due *Nanas* di Niki de Saint-Phalle come «libere figure femminili di forma pop e di decorazione op»[36] (Fig. 10). Poi, nel corso dell'estate, su «Epoca» era comparso un articolo a metà tra la cronaca e la nota di costume: *La disavventura della baronessa*, annunciava il rotocalco, e precisava la natura dell'infortunio occorso alla nobildonna con il titolo *Marijuana, che male c'è?*. La baronessa era Afdera Franchetti, figura conosciuta dai lettori dei rotocalchi come ex moglie di Henry Fonda e assidua frequentatrice di ricevimenti, e il commento è severo: «Forse Afdera pensava che alle nobildonne e agli artisti fossero lecite le cose vietate alla 'gente comune': c'è tutta una storia e un bizzarro mondo dietro il gesto da sprovveduta che l'ha portata in carcere (e poi nella solita clinica)»[37]. Ma quasi ad attenuare il rimprovero nei confronti della donna ritratta in abiti da sera, alle pagine successive si legge: *Si è sacrificata in nome della pop-art*, e le foto di Claudio Abate immortalano *Il pittore che aspettava il pacchetto*: Mario Schifano. È lui che si concede le «fumatine inebrianti», «non per vizio ma per favorire l'ispirazione»; per presentare ai lettori l'artista, l'autore

[31] ORLANDO 1965b, pp. 42 e 44.
[32] CARRIERI 1966, p. 39.
[33] RUSSO 2013, p. 274. Per la fortuna di Lichtenstein sul mercato cfr. CINELLI 2013, pp. 207-208.
[34] RESNAIS-FALK 1966, p. 34.
[35] *Ibidem.*
[36] *L'IMMAGINE DELLA DONNA* 1966.
[37] VANDANO 1966, p. 70.

dell'articolo Brunello Vandano si sente in dovere di specificare che «a dire il vero, pare che Mario Schifano sia un pittore di qualche valore, comunque promettente», salvo poi dover aggiungere che «ha raggiunto la quotazione di quattrocentomila lire per un quadro, ha esposto in molte gallerie italiane e straniere, ha riscosso ampi consensi con una mostra a New York, due anni or sono»[38]: non male per una giovane promessa dell'arte contemporanea.

Di fronte all'atmosfera da *jet set* internazionale descritta nell'articolo di Vandano, farcita di stereotipi e ulteriormente colorita con il fascino della *bohème* artistica, le fotografie di Abate che ritraggono Schifano nel suo appartamento romano restituiscono una domesticità in qualche misura incongrua: l'artista si mostra e si nasconde, guarda l'obiettivo o sfoglia un fascicolo illustrato, esibisce una macchina fotografica al collo quasi volesse sfidare il fotografo (Fig. 11). La serietà dell'espressione lo apparenta a tutti gli artisti comparsi sulle pagine dei rotocalchi: austeri, concentrati, per nulla disposti a concedere l'amabilità di un sorriso, lontanissimi dalle frivolezze mondane.

Queste immagini accentuano la totale inadeguatezza del tono dell'articolo, e per contrasto rimandano alla ricchezza di informazioni contenute nei servizi da New York pubblicati dagli stessi rotocalchi. Basti ricordare i reportage di Ruggero Orlando o di Grazia Livi per misurare la distanza: costruiti attraverso il confronto diretto con artisti, critici e collezionisti, dopo le visite alle gallerie ed eventualmente negli studi, quegli articoli fornivano notizie di prima mano, spesso difficilmente accessibili ai più. Gli stessi rotocalchi che avevano commissionato ai loro corrispondenti quelle pagine appaiono, quando si occupano di argomenti analoghi in Italia, totalmente scollati dalla realtà artistica: nessuno sembra sapere o ricordare che gli artisti pop espongono con una certa regolarità nelle gallerie italiane, e che per esempio la collettiva *Dine, Lichtenstein, Rosenquist, Warhol* allestita da Gian Enzo Sperone aveva anticipato, nell'aprile 1966, la partecipazione di Lichtenstein alla Biennale, in un padiglione americano stavolta affidato alla Smithsonian Institution e alle cure del responsabile dell'arte americana al Metropolitan Museum Henry Geldzahler. Non solo, ma se nessuno mostra curiosità per quanto accade in Italia dalle parti della cosiddetta 'avanguardia' (se non in occasione delle grandi fiere della stravaganza che sono per i rotocalchi italiani le mostre internazionali), anche firme non estranee all'arte contemporanea sembrano cadere talvolta nella tentazione di un gioco troppo facile.

Nel giugno 1966 Grazia Livi, rientrata in Italia, è inviata da «Epoca» sul set dove Sandro Bolchi gira la riduzione televisiva dei *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni. Scopo della visita è una conversazione con la giovane attrice Paola Pitagora, che interpreta nello sceneggiato la parte di Lucia Mondella; il titolo *Paola accidenti* riassume il «linguaggio scanzonato» della «ragazza moderna e spregiudicata» chiamata ad interpretare la protagonista del romanzo: «ventiquattr'anni, con solo cinque anni di carriera alle spalle», costellati di «varie esperienze interessanti e contrastanti»[39] con Squarzina a teatro e con Bellocchio al cinema. L'articolo di Grazia Livi è un piccolo capolavoro di costruzione della prossima 'beniamina' del pubblico televisivo: le esperienze precedenti sono naturalmente enumerate per mostrare la serietà della giovane ma senza troppa enfasi, quasi ad evitare anche solo il sospetto di un eccesso di intellettualismo. Allo stesso modo, la sua frequentazione con la cultura e l'arte contemporanea è poco meno che derisa: «Nei ritagli di tempo cerca di leggere con intelligenza, ma a casaccio, Boris Vian, Thomas Mann, Dylan Thomas, oppure si occupa un po' di pittura, in particolare dei pittori-*pop*, formidabili, oppure di Fontana, i cui quadri con i tagli la fanno addirittura 'impazzire'»[40]. Passione non condivisa dal settimanale, evidentemente: nell'unica foto di Sergio Del Grande che ritrae l'attrice a figura intera in un servizio di soli primi piani, il grande quadro che campeggia nel salotto di Paola Pitagora non merita neanche la menzione dell'autore in

[38] *Ivi*, p. 72.
[39] LIVI 1966, pp. 100, 102.
[40] *Ivi*, p. 103. Cfr. Per uno sguardo dall'interno si veda PITAGORA 2001.

didascalia, e può anche essere bruscamente tagliato dal bordo superiore della fotografia (Fig. 12). Nella scelta al ribasso operata a priori da un rotocalco popolare come «Epoca», i lettori – probabili futuri *fans* della giovane interprete di Lucia Mondella – non meritavano di sapere che quella ragazza era cresciuta fra gli artisti della cosiddetta 'pop' romana.

A CHE PUNTO È LA POLEMICA SULL'ARTE FIGURATIVA IN ITALIA/RENATO GUTTUSO

Una tazza è una tazza

« ...IO NON CREDO CHE PRESENTARE UNA PAGNOTTELLA CON DENTRO UN "PESCE D'UOVO" O UTILIZZARE LO STILE DEL FUMETTO SUPERMAN, COSI' COME NON CREDO CHE DIPINGERE UNA BAMBINA KIRGHISA CON UN MAZZOLINO DI FIORI IN MANO, SIA ARTE POPOLARE, MA E' CERTO UNA SFIDA ALL'ARTE COME ESSA ERA CONCEPITA... ».

di ANDREA BARBATO

ROMA. Falegnami che vanno e vengono, elettricisti, operai arrampicati sulle scale, quadri sparsi in disordine dovunque, montagne di libri e di riviste. Renato Guttuso ha cambiato studio da pochi giorni, ha scelto uno stanzone luminoso in un palazzo stupendo accanto ai Fori Imperiali, fra angeli di pietra e giardini silenziosi. Siamo qui, di buon mattino, per raccogliere la sua opinione a chiusura della polemica nelle arti figurative, che s'è fatta ancora più accesa dopo l'apertura della Biennale di Venezia, le discussioni che l'hanno seguita, la scomunica delle autorità, le lettere di protesta degli espositori, il verdetto della giuria. Ma Guttuso ha già preparato una lettera, un intervento scritto. L'ha preparata in fretta, fra cento impegni politici e artistici, fra le riunioni al comitato centrale del suo partito e la confusione del cambio di casa. Cominciamo a leggere insieme.

« Non vorrei prendere parte a questa serie d'interviste », dice la lettera di Guttuso in apertura, « alla quale m'avete gentilmente invitato. E questo, non per assumere un tono sprezzante, né per un aristocratico mettermi da parte. Ho rispetto per le idee dei pittori che mi hanno preceduto, per Caporossi e per Cagli. Ma, prima di tutto, vorrei fare una dichiarazione di principio: non posso accettare come naturale il tono che assumono certe polemiche sulle arti figurative. Il tema è grave e serio, e si dovrebbe fare il possibile per non esasperare gli spiriti paradossali, anche quando gli oggetti dell'intervista si prestano al gioco. Certe idee e certe opinioni appartengono più al campo della varietà che a quello della cultura. Altrimenti, si dà l'impressione che si vogliano sottovalutare le questioni artistiche, quasi che ai pittori s'addica un tono di cordiale ironia e di divertimento, un tono distaccato che non viene usato con i grandi medici, i grandi scienziati o i grandi banchieri ».

Una crisi salutare

« TROPPO spesso » continua « non si tiene conto del fatto che le cose e i problemi della pittura sono terribilmente e ferocemente seri, a volte. Io non sono contrario a che i pittori siano raffigurati mentre si friggono due uova e si fanno la barba: tutto ciò è normale, e anzi è vantaggioso per la popolarizzazione della cultura e dei suoi attori. Appartiene al modo di vita moderno e anzi, in un certo senso, riavvicina a quelle epoche dell'antichità greca in cui il poeta ed il filosofo erano popolari quanto (o forse solo un poco meno) il vincitore dei giochi olimpici. Ma non mi piace che si mescolino le carte, e che la parte più vera e viva dei nostri pensieri e dei nostri sentimenti sia confusa con la "scena italiana", con quel "salotto" che resta tale anche quando vi si arriva in "blue jeans" ».

Fin qui, la premessa della lettera. Ma ci sono ancora pagine e pagine, e cose da chiarire e da spiegare, e discorsi da aggiungere. Perché poi, Guttuso non sa resistere alla passione delle idee e neppure all'impegno polemico. Ed è così aperto ed attento da non rifiutare davvero un dialogo che chiama in causa, sia pure in un modo che a lui in parte dispiace, fatti, uomini e problemi del suo mondo, che è quello della pittura.

« Io credo », prosegue Guttuso, « che le cose dell'arte siano arrivate ad un punto cruciale, al punto delle decisioni. Dopo il cubismo (che fu la prima grande rivoluzione capace di mettere in crisi una certa concezione della visualità) le cose si sono trascinate, di sussulto in sussulto, fino ad oggi. E solo oggi si rimettono, come suol dirsi, le carte in tavola. La pop-art non è un caso. E' la logica conseguenza d'un processo. E' una conseguenza a cui la mente semplicistica dell'americano deve pervenire quando si affronta e si vuole risolvere il problema del rapporto arte-società. Ecco proprio un punto sul quale i marxisti non sono "perplessi", come afferma Ragghianti. Quali che siano stati i nostri errori (ed io non posso parlare che dei miei), almeno in un punto non abbiamo avuto torto. L'umanità ha bisogno di concretezza, respinge i fantasmi e respinge l'informe, ha bisogno di forme sicure e significanti. L'umanità ha bisogno delle cose. I filosofi dicono: "le cose stesse". Ebbene, i pop rispondono a questa esigenza. Rispondono esattamente come i pittori del realismo accademico. Rispondono nell'ordine mentale del semplicismo e della parzialità avanguardistica. Così come gli altri (cioè gli accademici) rispondono nell'ordine mentale dell'occhio fotografico ».

Per Guttuso, l'affermazione della pop-art alla Biennale di Venezia (che del resto non è venuta come una sorpresa, e che era nell'aria da tempo) è un avvenimento significativo. E' la prima vera rivoluzione dopo Cézanne, un fatto di cui non si potrà non tenere conto. E' una benefica malattia dell'arte, una crisi salutare, la fine probabile della parabola dell'astratto, il ritorno alla realtà e alle cose concrete, l'inizio d'una ricerca di linguaggio, sia pure parziale ed esclusiva, che non mancherà d'incidere sulla cultura. In che modo potrà farlo, per esempio su un artista come lui, è presto per dirlo, anche perché « i difetti che abbiamo, ormai ce li portiamo addosso ».

Roma. Renato Guttuso con il direttore dell'"Unità" Mario Alicata nella sede del PCI a via delle Botteghe Oscure durante la ultima riunione del comitato centrale.

Ma Guttuso chiarisce il suo pensiero: « Dire: "se devo incollare una tazza, tanto vale incollare la tazza stessa sul pannello", equivale a dire: "se debbo incollare una tazza vera su un pannello, tanto vale dipingerla tale e quale". Sono due risposte equivalenti e, in definitiva, avanguardistiche e polemiche entrambe. Sono soluzioni di tipo sociologico e positivista. Ma sono, in qualche modo, risposte. Risposte che tutto quanto quello che è successo dopo il cubismo, non aveva saputo dare ».

Ecco perciò profilarsi un parallelo fra pop-art e arte sovietica, fra produzione artistica americana e produzione artistica russa. « Il realismo-capitalista e il realismo-socialista » dice Guttuso, « vanno male tutti e due. Ma bisognerà approfondire le due cose e vedere che cosa c'è di vero dentro. E bisognerà capire se queste risposte avanguardistiche e sbagliate non ci indicano invece una esigenza reale alla quale bisogna rispondere, se vogliamo che l'arte continui a vivere e non rassegnarci all'ipotesi della "morte dell'arte" ».

Marx e la bellezza

QUESTO è il tema centrale, secondo Guttuso: la morte o la sopravvivenza dell'arte. E la pop-art indica, a suo avviso, una strada per reagire alla progressiva asfissia dell'espressione artistica. Tanto che, quando arriveremo a parlare d'un suo grande e celebre quadro "La spiaggia", esposto alla Tate Gallery, Guttuso commenterà: « Sembra pop-art, no? ».

« Anche qui, sul tema della morte dell'arte, non siamo "perplessi". Anche qui, da marxisti, dovremmo capire che cosa significa quest'idea della morte. E se non significhi solo morte dell'intellettualismo, del formalismo, dell'aristocrazia della qualità astratta, dell'astrattismo in tutte le sue forme. E così sia! Io non credo che presentare una pagnottella con dentro un "pesce d'uovo" o utilizzare lo stile del fumetto Superman, così come non credo che dipingere una bambina kirghisa con un mazzolino di fiori in mano, sia arte popolare, ma è certo una sfida all'arte come essa era concepita e come forse non può più continuare ad essere. Si tratta di vedere come queste immagini popolari possano entrare in un contesto di cultura, in qualcosa che sia "di più" che l'informazione o la soddisfazione al livello dei "mass-media". In un'elaborazione che ripeta in condizioni nuove, o che continui, quel che l'arte è sempre stata per gli uomini, e cioè che consenta che l'arte seguiti a vivere e muoia solo una forma artistica aristocratica, intellettualistica, senza legami con la realtà e con la vita di tutti. Ci sono sempre state forme di divulgazione figurativa di tipo informativo (e oggi anzi quelle forme sono state affiancate dal fumetto, l'etichetta, il cinema, la televisione). Ma c'è anche sempre stata l'azione di coloro che, sulla realtà, dicono qualcosa che c'è ma che non tutti vedono, di coloro che svelano, e perciò si servono del sentimento della bellezza. Se non sbaglio, era Marx a dire che la capacità di produrre bellezza è l'elemento di differenza fra l'uomo e gli altri animali ».

La morte dell'arte

IN che modo, dunque, per Guttuso, bisogna raccogliere la lezione (se così si può chiamarla) di Venezia e della pop-art? « Noi », dice, « abbiamo oggi il dovere di chiederci a cosa serve l'antipittura. Si tratta d'una forma d'oltraggio totale, d'un sintomo senza rimedio della morte dell'arte, come a qualcuno appare, oppure di qualcosa d'altro? Noi non siamo formalisti, e da tempo crediamo che le avanguardie abbiano esaurito il loro corso. Ma le avanguardie hanno valore d'insegnamento, e sono i loro perché, i motivi che sono alla base di questo o di quel tentativo, che ci interessano. Quest'ultima rivolta, che è anche la più spettacolare, è ancora espressa in termini d'avanguardia, con il metodo dell'avanguardia; ma agisce, in primo luogo, proprio contro l'avanguardia, contro le varie forme d'arte astratta che si sono succedute dopo questa guerra. C'è un fatto importante da notare: ed è che queste forme sono già ufficiali. Nelle accademie di Belle Arti britanniche, a Leeds o al Royal College di Londra, tutti sono pop; così come due anni fa erano astratto-informali (Tapies, Burri) e come quattro anni fa erano astratto-geometrici (Vasarely e "Hard Edge") ».

L'avanguardia è dunque, per Guttuso, già accademia? « In America, l'arte astratta s'insegna nelle università. La pop-art, a Venezia, è stata invitata ufficialmente dal governo degli Stati Uniti. Ma lo continuo a pensare che la arte si fa passando per la "porta stretta" e così sarà, anche se non sarà più quella di prima, se dovrà continuare ad esistere ». Allora, il rischio della morte dell'arte è veramente tanto serio?

« Penso che bisogna dare un senso all'espressione "morte dell'arte", nella speranza che "le astuzie della storia" servano a qualcosa che aiuti l'uomo a vivere più da uomo, godendo cioè del senso della poesia e della bellezza. E lo aiutino a rendersi sempre più intero, anziché "non-vivere, anche attraverso l'unico mezzo di cui dispone per ridurre al minimo l'alienazione, in una società divisa dove il lavoro è diviso e dove perciò l'uomo è diviso; l'unico mezzo, dicevo, che è l'arte, la cultura, il pensiero. Occorre perciò cedere il meno possibile alla tentazione di fare noi stessi il "fumetto" delle nostre idee, e non trasformare le nostre opinioni, come fa qualcuno, in "comics" culturali. Altrimenti, possono scendere cose gravi, sulla strada delle americanate, come si diceva quand'ero ragazzo: può accadere per esempio di leggere, mentre ancora Morandi giaceva sul suo letto di dolore, alcuni giorni o addirittura un mese prima della sua morte, di leggere articoli nei quali si ne faceva il necrologio ».

Fig. 1: «Renato Guttuso con il direttore dell'«Unità» Mario Alicata nella sede del PCI a via delle Botteghe Oscure durante la ultima riunione del comitato centrale». A. Barbato, *A che punto è la polemica sull'arte figurativa in Italia: Renato Guttuso/Una tazza è una tazza*, «L'Espresso», X, 27, 5 luglio 1964, p. 13

Fig. 2: *Le molte e difficili strade verso la riconquista della figura*, «L'Europeo», XX, 29, 19 luglio 1964, inserto speciale, p. n.n. [Rotella, Gallizio, Del Pezzo, Guerreschi, Cremonini]

Fig. 3: *Contro chi vogliono protestare i roast-beef finti e la cucina vera?*, «L'Europeo», XX, 29, 19 luglio 1964, inserto speciale [ultima pagina]

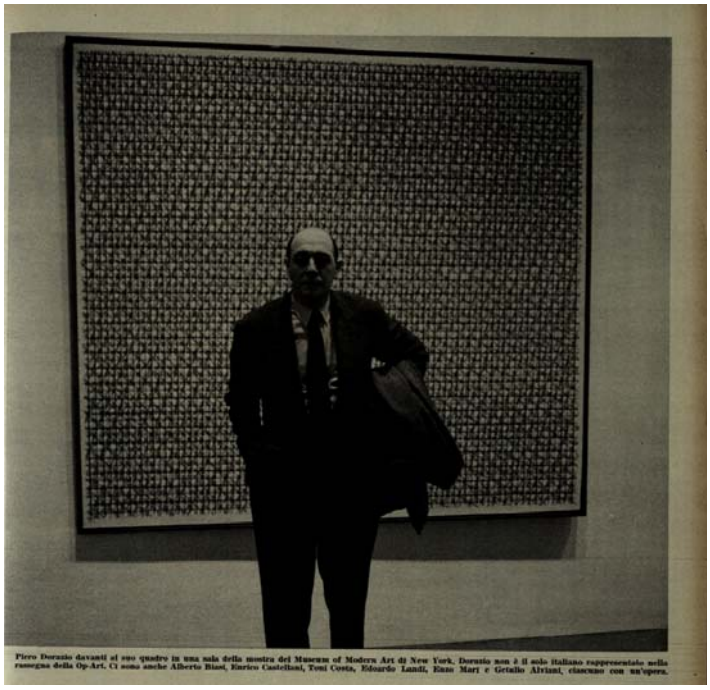


Fig. 4: «Piero Dorazio davanti al suo quadro in una sala della mostra del Museum of Modern Art di New York». R. Orlando, *Oppisti all'assalto/L'estremismo astratto combatte otticamente la sua battaglia decisiva*, «L'Europeo», XXI, 21, 23 maggio 1965, p. 21

A CHE PUNTO È LA POP ART UN ANNO DOPO LE POLEMICHE DELLA BIENNALE

IL PENNELLO NELL'OCCHIO

TURN

NO PARKING

RUGGERO ORLANDO

Fig. 5: Jim Dine, Claes Oldenburg, Marisol Escobar, Daniel Spoerri ritratti da Duilio Pallottelli. R. Orlando, *Il pennello nell'occhio/A che punto è la pop art un anno dopo le polemiche*, «L'Europeo», 51, 19 dicembre1965, pp. 42-43

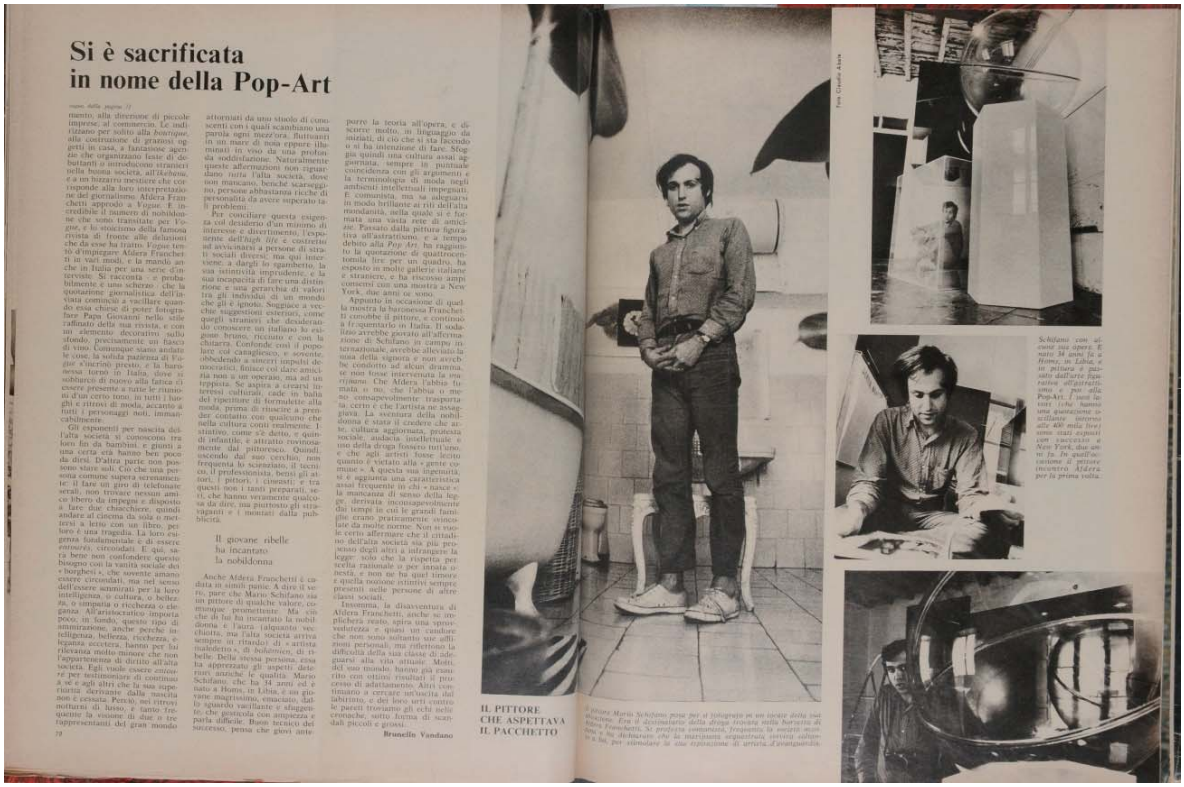
Fig. 6: Roy Lichtenstein, Robert Indiana, Tom Wesselman ritratti da Duilio Pallottelli. R. Orlando, *Il pennello nell'occhio/A che punto è la pop art un anno dopo le polemiche*, «L'Europeo», 51, 19 dicembre 1965, p. 45

Fig. 7: Roy Lichtenstein ritratto da Mario De Biasi. G. Livi, *Ecco i malinconici pop*, «Epoca», XV, 712, 17 maggio 1964, p. 45

Fig. 8: «Un quadro dell'americano Roy Lichtenstein eseguito su tela a olio e magma [sic]: ingigantisce il fumetto di un giornale per ragazzi». R. Carrieri, *Sarebbe l'arte*, «Epoca», XVII, 822, 26 giugno 1966, p. 39

Fig. 9: R. Lichtenstein, *Drowing Girl. Alain Resnais intervista l'autore di Mandrake / La disturba il fumetto?*, «L'Europeo», XXII, 34, 25 agosto 1966, pp. 34-35

Fig. 10: *L'immagine della donna*, «L'Europeo», XXII, 19, 12 maggio 1966, p. n.n.



Si è sacrificata
in nome della Pop-Art

IL PITTORE
CHE ASPETTAVA
IL PACCHETTO

Fig. 11: Mario Schifano ritratto da Claudio Abate in Brunello Vandano. *La disavventura della baronessa / Marijuana, che male c'è?*, «Epoca», XVII, 829, 14 agosto 1966, pp. 72-73

GRAZIA LIVI

Paola Accidenti

Nella vita privata, Paola Pitagora non somiglia minimamente a Lucia Mondella, il personaggio che è stata chiamata a interpretare nel romanzo sceneggiato che la TV sta preparando: è una ragazza moderna e spregiudicata, che si comporta con la massima disinvoltura e si esprime con un linguaggio scanzonato.

Fig. 12: Paola Pitagora ritratta da Sergio Del Grande. Grazia Livi, *Paola accidenti*, «Epoca», XVII, 820, 12 giugno 1966, pp. 100-101

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.

BARBATO 1964
A. BARBATO, *A che punto è la polemica sull'arte figurativa in Italia : Renato Guttuso / Una tazza è una tazza*, «L'Espresso», X, 27, 5 luglio 1964, p. 13.

BRIGANTI 1965
G. BRIGANTI, *La pittura*, «L'Espresso», XI, 51, 24 dicembre 1965, inserto speciale *Dieci anni*, pp. 81-83.

CARRIERI 1964
R. CARRIERI, *Noi paghiamo per queste buffonate*, «Epoca», XV, 718, 28 giugno 1964, pp. 26-29.

CARRIERI 1966
R. CARRIERI, *Sarebbe l'arte*, «Epoca», XVII, 822, 26 giugno 1966, pp. 36-39.

CINELLI 2013
B. CINELLI, *Artisti, mercanti, falsari. L'arte contemporanea e tre rotocalchi: Epoca, Europeo, Espresso 1960-1979*, in *ARTE MOLTIPLICATA* 2013, pp. 195-214.

DIECI ANNI 1965
Dieci anni, «L'Espresso», 51, 24 dicembre 1965, p. 7.

D'ANGELO 2013
L. D'ANGELO, *Un artista accessibile: la strategia di Raffaele Carrieri su «Epoca»*, in *ARTE MOLTIPLICATA* 2013, pp. 231-246.

IAMURRI 2013
L. IAMURRI, *Alle grandi esposizioni*, in *ARTE MOLTIPLICATA* 2013, pp. 215-230.

LEYDI 1964
R. LEYDI , *La Biennale*, «L'Europeo», XX, 29, 19 luglio 1964, inserto speciale, p.n.n.

L'IMMAGINE DELLA DONNA 1966
L'immagine della donna, «L'Europeo», XXII, 19, 12 maggio 1966, p. n.n.

LIVI 1964a
G. LIVI, *Ecco i malinconici pop*, «Epoca», XV, 712, 17 maggio 1964, pp. 42-52.

LIVI 1964b
G. LIVI , *Madam. La straordinaria Imperatrice di trentamila sudditi: Helena Rubinstein*, «Epoca», XV, 738, 15 novembre 1964 pp. 44-55.

LIVI 1966
G. LIVI, *Paola accidenti*, «Epoca», XVII, 820, 12 giugno 1966, pp. 100-103.

LONZI 1964
C. LONZI, *Una categoria operativa*, «marcatré», 8-10, luglio-settembre 1964, pp. 190-193, in EAD., *Scritti sull'arte*, a cura di L. Conte, L. Iamurri, V. Martini, Milano 2012, pp. 386-391.

MARMORI 1963
G. MARMORI, *Gli americani introducono la Pop Art nelle gallerie di Parigi / Un lanciafiamme contro Picasso*, «L'Espresso», IX, 39, 29 settembre 1963, pp. 18-19.

ORLANDO 1965a
R. ORLANDO, *Oppisti all'assalto / L'estremismo astratto combatte otticamente la sua battaglia decisiva*, «L'Europeo», XXI, 21, 23 maggio, p.18-21.

ORLANDO1965b
R. ORLANDO , *Il pennello nell'occhio / A che punto è la pop art un anno dopo le polemiche*, «L'Europeo», XXI, 51, 19 dicembre 1965, pp. 42-45.

PITAGORA 2001
P. PITAGORA, *Fiato d'artista*, Palermo 2001.

RESNAIS-FALK 1966
A. RESNAIS, L. FALK, *Alain Resnais intervista l'autore di Mandrake / La disturba il fumetto?*, «L'Europeo», XXII, 34, 25 agosto 1966, pp. 34-39.

RIBOLDI 2006
A. RIBOLDI, *Una Biennale a tutta birra. Mimmo Rotella e la Biennale di Venezia del 1964*, «L'Uomo Nero», III, 4-5, dicembre 2006, pp. 428-451.

RUSSO 2013
V. RUSSO, *Riprodotto, citato, interpretato: il Novecento moltiplicato negli spazi della pubblicità*, in *ARTE MOLTIPLICATA* 2013, pp. 263-280.

SALZA 2013
E. SALZA, *Arte della copia e misteri della riproduzione. Le illustrazioni di Brunetta Mateldi in L'Espresso*, in *ARTE MOLTIPLICATA* 2013, pp. 281-300.

STAVITSKY-JOHNSON 2005
G. STAVITSKY, T. JOHNSON, *Roy Lichtenstein. American Indian Encounters*, New Brunswick 2005.

STONORS SAUNDERS [1999] 2004
F. STONORS SAUNDERS, *Gli intellettuali e la CIA. La strategia della guerra fredda culturale*, Roma 2004 [edizione originale *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*, London 1999].

VANDANO 1966
B. VANDANO, *La disavventura della baronessa / Marijuana, che male c'è?*, «Epoca», XVII, 829, 14 agosto 1966, pp. 70-73.

ABSTRACT

La reazione della stampa illustrata italiana alla pop art è stata rapida e capace di fornire ai lettori un'informazione visiva adeguata. In particolare si devono a «L'Europeo» e a «Epoca» *reportages* riccamente illustrati con le fotografie a colori di Mario De Biasi, Evaristo Fusar, Duilio Pallottelli. Nel 1964 «Epoca» anticipò l'inaugurazione del padiglione americano alla Biennale di Venezia con un articolo intelligente ed informato di Grazia Livi, con le foto di De Biasi che ritraevano gli artisti (Warhol, Wesselmann, Lichtenstein, Oldenburg: solo quest'ultimo incluso nella selezione veneziana) tra le loro opere. All'inaugurazione della Biennale, le polemiche intorno al padiglione americano riguardavano tanto la gestione diretta da parte del governo federale quanto i caratteri specifici delle opere presentate da Alan Salomon, mentre altre polemiche investivano il finanziamento pubblico della manifestazione da parte dello Stato italiano.

I dipinti e gli oggetti pop erano fotogenici e segnavano una svolta nella relazione con la realtà e con la sua percezione visiva. «L'Europeo», con il numero speciale del 1964 e con nuovi *reportages* (che nel 1965 registrano puntualmente la nuova ondata 'Op'), mostra la crescente popolarità della pop art. Nel 1966 due dipinti di Lichtenstein potevano già essere usati al di fuori di un contesto artistico, come potenti immagini adatte ad illustrare un'intervista con Lee Falk, l'autore di *Mandrake* e *L'uomo mascherato*. L'etichetta pop art poteva essere usata per artisti così diversi come Niki de Saint-Phalle, Mario Schifano o i pittori amati dalla giovane attrice Paola Pitagora; ma mentre i *reportages* da New York erano ben costruiti attraverso visite e interviste, e capaci di informare i lettori italiani sulle nuove tendenze artistiche, gli articoli scritti in Italia e pubblicati sugli stessi rotocalchi appaiono spesso segnati da una atmosfera mondana e pettegola.

Italian illustrated press reacted fast to Pop Art and provided a suitable visual information. «L'Europeo» and «Epoca» were ready to publish lavishly illustrated reportages, with colour photographs by Mario de Biasi, Evaristo Fusar, Duilio Pallottelli. In 1964 «Epoca» anticipated the US Pavillion at the Venice Biennial with a perceptive article by Grazia Livi, with photos by De Biasi showing the artists (Warhol, Wesselmann, Lichtenstein, Oldenburg: only the last was included in the Venetian selection) among their works. At the opening of the Biennial, polemics around the US Pavilion were directed against both the governmental support and the specific characters of the works of art presented by Alan Solomon; other attacks concerned Italian public financing of the whole Biennial.

Pop paintings and objects were photogenic and marked a turning point in the relation with visual reality. «L'Europeo», with a special issue in 1964 and new reportages (capturing in 1965 the new 'Op' wave), shows the growing popularity of the Pop Art. In 1966 paintings by Lichtenstein could be used out of their artistic context, as powerful images able to illustrate an interview with Lee Falk, the author of *Mandrake* and *The Phantom*. Pop Art could soon be used to label artists as different as Niki de Saint-Phalle, Mario Schifano and the painters appreciated by the young actress Paola Pitagora. But where the reportages from New York were well advised and really able to inform Italian readers about the new artistic tendencies, articles written in Italy and published on the same magazines are often marked by a mundane and gossip atmosphere.

ARTE GRAFICA E MOLTIPLICATA ATTRVERSO LE PAGINE DE «L'ESPRESSO» 1970-1979

1. Dalla grafica al multiplo. Frammenti di un dibattito critico.

> La vera novità di questi ultimi anni non è costituita da problemi di linguaggio (le avanguardie estetiche ormai variano da circa un secolo) ma dalla diffusione dei multipli: i quali non rispondono più a premesse artigianali. Attraverso la creazione di prototipi, derivano dalla spinta della civiltà industriale. È stata fatta una distinzione tra i veri e propri 'multipli', i cui prototipi vengono distrutti ma sono in funzione di tecniche e materiali nuovi forniti dalle industrie, e 'opere seriali', che possono ancora richiedere l'intervento della mano dell'artista, con limitazione delle copie numerate e un metodo in parte artigianale (per esempio le litografie, le serigrafie, le riproduzioni di certi 'oggetti'). Ha importanza, però, oltre alla distinzione, il fatto che l'opera unica, rispondente a una concezione aristocratica, convive ormai con le opere che si moltiplicano in tutti i modi: né si tratta di un dissidio che tenda a eliminare l'opera unica, la quale ha sempre una sua ragione di esistere non soltanto nelle collezioni ma nei musei, dove tutti possono ammirarla[1].

All'altezza del 1972, con un'attenzione verso questioni di definizione tutt'altro che marginali, Guido Ballo celebrava le virtù dell'opera d'arte moltiplicata nelle pagine di «Bolaffi arte» in uno scritto dedicato ai *Multipli Jabik*[2]. Assimilate le riflessioni sulla legittimità dell'opera riproducibile ed esplosi i fenomeni di diluizione dell'unico nel multiplo, serialità e moltiplicazione realizzate per mezzo di pratiche note o di più stretta attualità appaiono a quella data argomento critico di una battaglia sociale condotta al grido di arte «alla portata di tutti»[3].

Il multiplo, opera al plurale che si spinge oltre le possibilità della grafica di tradizione, emerge come oggetto d'arte per eccellenza, per le sue infinite possibilità di esistere come fatto estetico nelle case dei più; e la condizione della moltiplicazione sembra redimerlo dalla sua materialità, in anni in cui l'opera è al centro del dibattito artistico nei termini di progetto, azione, processo.

Il cammino dalla produzione seriale artigianale, in cui si inserisce la «ripetizione grafica» per mezzo delle più tradizionali tecniche incisorie e di stampa, alla serialità industriale, alla base delle nuove tecniche di moltiplicazione di oggetti d'arte rispondenti a rinnovate concezioni di opera e di pratiche artistiche, è il disegno di una progressione storica che a distanza di pochi anni Ballo pone al centro della sua riflessione in *La mano e la macchina* (1976)[4]. Tema portante dell'analisi è appunto il passaggio da una pratica dell'arte che, pur ammettendo la sinergia tra uomo e macchina, rimane fedele a certe sue prerogative artigianali, alla formulazione di operazioni artistiche basate sul predominio del progetto e integrate nel sistema industriale; trasformazione che Ballo concepisce alla luce di una progressiva mutazione della civiltà da un modello di origine aristocratica a organizzazione in società democratica.

Il «valore sociale» dei multipli decantato nell'articolo del 1972 è qui spiegato come fenomeno «indiretto» della trasformazione dei linguaggi nell'arte, ma la questione relativa alla

[1] BALLO 1972.

[2] L'operazione condotta con i *Multipli Jabik* cui Ballo fa riferimento consiste nel produrre in serie numerate dieci opere di un gruppo di artisti composto da Rodolfo Aricò, Gianni Bertini, Alik Cavaliere, Gianni Colombo, Riccardo Corte, Gino Marotta, Concetto Pozzati, Edival Ramosa, Emilio Scanavino, Tino Stefanoni.

[3] BALLO 1972.

[4] BALLO 1976. Il concetto di «ripetizione grafica» è tratto dal capitolo *Serialità artigianale*, p. 9.

loro «socialità» resta pur sempre centrale; non tanto nei termini di possesso collettivo quanto di condivisione di un comune orizzonte estetico in cui confluiscono esperienze differenziate:

> È questo, in sostanza, l'aspetto innovatore della diffusione dei multipli. Chi si abitua a vedere continuamente opere d'arte che a prima vista sembrano illeggibili supera molti pregiudizi e finisce con l'apprezzare i linguaggi di qualsiasi tendenza, perché a poco a poco sa vederle dall'angolo più adatto. E se un operaio, un impiegato, uno qualsiasi torna a casa dal lavoro, può anche godere di un'opera non figurativa con bei colori, con belle forme, che gli fa percepire e gli comunica qualche cosa al di là del motivo di rappresentazione: è in questa aperta possibilità di dialoghi la vera socialità, indiretta, dell'arte[5].

La questione sociale del multiplo affrontata nei contributi critici di Ballo degli anni Settanta intrattiene relazioni di attualità con il contesto socio-culturale non soltanto nazionale, ma le vicende storiche del multiplo e della sua definizione critica vantano allora anni di storia. Nel volume del 1976 Ballo ne ripercorreva alcune tappe, chiamando in causa gli eversivi oggetti Dada, sottolineando la centralità delle operazioni estetiche condotte nell'ambito del Bauhaus, infine individuando gli anni Sessanta quale momento di maggiore sviluppo delle poetiche dell'arte moltiplicata per il verificarsi delle ricerche Optical, di Arte cinetica e programmata, della Pop art e del New Dada[6]. Alle porte degli anni Sessanta assumono particolare rilevanza alcune azioni preliminari, che Ballo identificava nella fondazione a Parigi delle edizioni MAT di Daniel Spoerri (1959), nell'attività editoriale della Galleria Danese a Milano, nonché nel contributo creativo e teorico di artisti quali Bruno Munari e Enzo Mari e di collettivi come il Gruppo T. Ma determinante appare nel 1966 l'apporto di Denise René, che utilizza e definisce il significato del termine 'multiplo' in rapporto alle edizioni prodotte dalla sua galleria[7].

La parabola dell'opera in edizione culminata nel multiplo è oggetto di una celebrazione pressoché immediata che tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta irrompe nel circuito espositivo internazionale[8]. In questo panorama si inserisce la mostra *Multiples: The First Decade* a cura di John Tancock, tenutasi dal 5 marzo al 4 aprile 1971 presso il Philadelphia Museum of Art, in cui il multiplo nella sua accezione di oggetto d'arte prodotto in edizioni guadagnava definitiva autonomia dalle precedenti formule di produzione grafica, generalmente escluse dalla mostra e rievocate in qualità di esperienze pregresse:

> The antecedents of today's multiple art should at this point be mentioned, not to establish its respectability by referring to its pedigree but mainly to point out the differences, the potentialities. It is the field of printing and the graphic arts that the possibilities of a wide propagation of the same pictorial image were first glimpsed[9].

Si adottava una prospettiva non inedita, in certo accordo con le formule già proposte da Spoerri e René secondo cui il multiplo veniva configurandosi in antitesi alla tecniche

[5] BALLO 1976, p. 145. I termini virgolettati nel capoverso che precede la citazione ricorrono nel capitolo *Qualità nella quantità*, p. 144.
[6] Ci si riferisce in particolare al capitolo *Sviluppi delle poetiche e della diffusione dei multipli*, BALLO 1976, pp. 165 e sgg.
[7] Per una più estesa storia del multiplo in relazione alle vicende artistiche delle Avanguardie e degli anni Sessanta/Settanta, si rinvia ai contributi pubblicati in *THE SMALL UTOPIA* 2012, catalogo della mostra tenutasi a Venezia-Ca' Corner della Regina dal 6 luglio al 25 novembre 2012.
[8] A questo proposito si consideri l'elenco fornito da Germano Celant nel contributo a sua firma pubblicato nel catalogo della mostra di Venezia, in cui si citano tra le altre: *Ars Multiplicata* (Wallraf-Richartz Museum, Köln, 1968), *3-∞: New Multiple Art* (Whitechapel Art Gallery, London, 1971), *Multiples: The First Decade* (Philadelphia Museum of Art, 1971); *Multiples* (Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, 1974). Cfr. CELANT 2012, p. 25. Nel contesto del medesimo catalogo si veda anche la riflessione di Maria Gough. Cfr. GOUGH 2012, pp. 31-32.
[9] *MULTIPLES: THE FIRST DECADE* 1971, p. n.n.

tradizionali di riproduzione e quale oggetto in serie prodotto industrialmente[10], ma che tuttavia doveva apparire per nulla scontata se messa a confronto con le scelte compiute soltanto pochi anni prima nel contesto della mostra *Ars Multiplicata*. Di questa prima esposizione, che si era tenuta a Colonia dal 13 gennaio al 15 aprile 1968, il catalogo testimonia infatti l'individuazione di una più ampia questione incentrata sulla pratica della moltiplicazione sottesa alla produzione artistica seriale, che pertanto legittimava la compresenza in mostra di grafiche e di oggetti d'arte.

Nei primi anni Settanta, ratificata l'esistenza di una nuova declinazione dell'opera che trova nella definizione di 'multiplo' una formula accreditata, l'arte moltiplicata appare emergere dalle tribune delle riviste specialistiche anche nei termini di una convulsa e controversa questione di fortuna critica e di mercato.

Il supplemento interno a «Studio International» che Charles Spencer cura per il numero di settembre 1972 ne passa in rassegna aspetti e vicende, fornendo un'articolata piattaforma di interventi che, oltre a comunicare ai lettori un'informazione altamente specializzata, restituisce il panorama delle contraddizioni e degli equivoci generati dalla pratica del multiplo in un ormai strutturato sistema di mercato[11]. Si denunciano l'ambiguità dell'offerta fieristica[12], la generalizzata trasformazione del multiplo in costoso esemplare di una serie limitata[13], il falso mito della democratizzazione del mercato[14], il perseguimento di una massiccia operazione commerciale incapace di garantire bontà e qualità del prodotto artistico[15].

Lo scenario descritto sembra destinato ad essere confermato a distanza di un anno da Jole De Sanna nel contributo dal titolo *I multipli esistono veramente?,* pubblicato nelle pagine di «Domus» nel novembre 1973. Ripercorsi alcuni momenti delle vicende artistiche, teoriche ed editoriali responsabili dell'affermazione del multiplo, messi in luce i diversi orientamenti difesi e agiti nella sua pratica, l'autrice approda a un focus incentrato su questioni di mercato in cui si ripropongono le contraddizioni dovute alla gestione dei multipli da parte delle gallerie specializzate. Si presenta una situazione fatta di monopoli, realizzazioni di oggetti in serie limitate, vendite a prezzi iniqui, produzioni ibride ed equivoche in cui torna l'impiego delle formule seriali della grafica più tradizionale, che si conclude in una mesta considerazione: «'Multiplo' è divenuto un mero termine, un termine fortunato e alla moda, utile per conferire l'apparenza di un rinnovamento alle cose di sempre»[16].

D'altronde è proprio sul declino commerciale del multiplo e sull'ascesa del mercato della grafica che Charles Spencer si era pronunciato pochi mesi prima in *The life and death of the multiple*, pubblicato nel settembre 1973 di nuovo nelle pagine di «Studio International». Particolarmente attento alla situazione inglese, ma con aperture al contesto internazionale, il contributo di Spencer decretava:

> Multiple object publishing has virtually ceased in Britain; there is no London gallery which continues to regularly display new work, and no manufacturer or publisher actively commissioning. This is in marked contrast to the print boom, where not only are the older publishers producing new editions, and some galleries editing work by their own artists, but a variety of new agencies, mostly without any print experience, are utilizing national advertising space and mail-order processes to reach a vast new public[17].

[10] Per un'analisi delle concezioni di multiplo sostenute da Spoerri e René si veda il capitolo *Sviluppi delle poetiche e della diffusione dei multipli*, BALLO 1976, pp. 195, 206, 229, 238-239.
[11] *MULTIPLES SUPPLEMENT* 1972.
[12] SPENCER 1972.
[13] MORGAN 1972.
[14] DALEY 1972.
[15] GOLDMAN 1972.
[16] DE SANNA 1973, p. 4.
[17] SPENCER 1973, p. 93.

2. Multipli e grafiche nelle pagine de «L'Espresso».

La stampa periodica generalista e i rotocalchi in particolare costituiscono significativi luoghi in cui osservare le interferenze tra fenomeni artistici e contesti socio-culturali; tanto più nel caso della produzione di opere d'arte grafica e moltiplicata, che come pratiche artistiche e operazioni di mercato hanno implicato un ampliamento del pubblico di riferimento. In questo orizzonte si colloca l'esempio de «L'Espresso» che, pur acquisendo negli anni Settanta aspetto e maniere del rotocalco, continua a distinguersi per il tenore della sua proposta culturale[18].

Oggetto negli anni Settanta di una divulgazione visiva e testuale, serie di grafiche e multipli approdano alle pagine de «L'Espresso» assumendo fisionomie di costume e di mercato, definendo una piattaforma di accesso al mondo dell'arte riconducibile a una formula di collezionismo per i più, e diluendo le criticità del dibattito specialistico nel più ampio contesto di una proposta differenziata. All'interno della rivista, immagini di multipli e grafiche occupano infatti, anche se in diversa misura, una posizione di tutta centralità negli spazi pubblicitari, e il tema dell'arte grafica e moltiplicata emerge dalla rubrica *Il lato debole* che ne valorizza l'aspetto più mondano[19]. Una più ristretta selezione di testi pubblicati nelle rubriche *Arte, Gallerie* e *La parte dell'occhio* affronta infine, nella seconda metà degli anni Settanta, le questioni più spinose connesse alla fortuna della grafica d'arte. Nell'insieme si viene delineando un panorama in cui la serialità grafica sembra guadagnare posizioni sul multiplo, restando tuttavia vittima di un cortocircuito commerciale responsabile di alcune derive.

Negli anni compresi tra il 1970 e il 1972, ancora pubblicato nell'originario formato 'lenzuolo', «L'Espresso» partecipa direttamente alla promozione del collezionismo d'arte grafica e moltiplicata in una progressione di iniziative nate dalla collaborazione con galleristi ed editori.

Ad aprire la sequenza nel 1970 è *Grafica '69*, che prosegue l'esperienza del volume *Grafica '68* proponendo mensilmente opere di artisti selezionati da Guido Giuffrè, realizzate in centocinquanta esemplari raccoglibili in volume[20] (Fig. 1). L'iniziativa, che agli abbonati alla rivista riserva la possibilità di prenotare l'intera collana e permette di acquistare a prezzi favorevoli gli esemplari posti in vendita libera, coinvolge l'attività della galleria e stamperia d'arte Il Torcoliere, le cui proposte espositive vengono recensite e segnalate nelle rubriche *Le mostre* e *Gallerie* del supplemento «L'Espresso colore». La collezione comprende acqueforti di Enrico Baj, Attilio Steffanoni, Sergio Saroni e Giuseppe Guerreschi, litografie di Ennio Morlotti, Bruno Bruni e Giulio Turcato, una serigrafia su specchio di Concetto Pozzati, un'opera di Enrico Castellani realizzata ad impressione su carta e una di Mario Ceroli in balsa su carta[21].

La fidelizzazione a «L'Espresso» permette l'ingresso in un club di amatori ristretto ma non esclusivo, e la rivista funziona da piattaforma commerciale di incontro tra proposta artistica e un pubblico ampio maggiormente differenziato. Il filtro del critico e la produzione

[18] Sulla fisionomia e la storia redazionale de «L'Espresso» dagli anni Cinquanta agli anni Settanta si veda la scheda della rivista in *ARTE MOLTIPLICATA* 2013, pp. 342-347.

[19] Sulla rubrica *Il lato debole* si veda SALZA 2013.

[20] «L'Espresso», 1970: n. 1, p. 16; n. 3, p. 18; n. 5, p. 18; n. 9, p. 18; n. 17; n. 19; n. 22; n. 25; n. 28; n. 30; n. 31; n. 32; n. 33; n. 39. «L'Espresso colore», 1970: n. 16, p. 33; n. 34; n. 41.

[21] Nel dettaglio, la sequenza delle opere è costituita da: Enrico Baj, *Il Conte Suwarow Rymnisky durante la campagna di Russia*, acquaforte a cinque colori; Ennio Morlotti, *Cactus*, litografia a sette colori; Concetto Pozzati, *Naturina in posa all'italiana*, serigrafia a sette colori su specchio; Mario Ceroli, *L'aria di Daria*, balsa su carta; Bruno Bruni, *Nudino*, litografia a quattro colori; Enrico Castellani, *Superficie bianca*, impressione su carta; Attilio Steffanoni, *Ombra*, acquaforte a due colori; Sergio Saroni, *La rana sulla scatola*, acquaforte a quattro colori; Giuseppe Guerreschi, *Figura in verde*, acquaforte a due colori; Giuseppe Guerreschi, *Figura in blu*, acquaforte a due colori; Giulio Turcato, *Senza titolo*, litografia a tre colori.

limitata agiscono come dispositivi impiegati a garanzia del valore delle opere, così che agli occhi dell'abbonato gli esemplari non perdano in autorevolezza. Ma quel che appare più significativo è che, visivamente ancor prima che concretamente, la pubblicità lascia entrare nelle case degli italiani una proposta diversificata, un panorama della ricerca artistica contemporanea di cui i linguaggi di Castellani, Pozzati e Ceroli costituiscono il fronte più avanzato; ma anche uno scenario in cui confluiscono molteplici concezioni e pratiche artistiche, in cui convergono linguaggi grafici, pittorici, scultorei, tecniche tradizionali e più attuali.

Una seconda proposta avanzata congiuntamente da «L'Espresso» e Il Torcoliere giunge alla fine del 1971 e ricorre nella rivista con vicende alterne per circa un anno[22] (Fig. 2). Rispetto al suo più diretto antecedente, la nuova iniziativa presenta un'associazione di amatori d'arte – tale è definita nel testo della pubblicità – impegnata a selezionare opere da proporre ai suoi associati[23]. La piramide si rovescia: sono i membri di *Prova d'artista* a ricevere questa volta un abbonamento alla rivista, nelle cui pagine è inizialmente prevista a cadenza bimestrale la presentazione di un gruppo di opere realizzate con diverse tecniche da uno degli artisti scelti[24].

L'elemento più significativo di questa seconda campagna commerciale in cui convivono dapprima opere uniche e seriali è individuabile nell'introduzione del concetto di multiplo, che amplia le prospettive delineate da una più tradizionale proposta grafica. Grafiche e multipli tirati in novanta esemplari e dieci prove d'autore vengono infatti a comporre l'insieme di opere riservate ai soci su richiesta di *Prova d'artista*. I nomi di Bruni e Steffanoni ritornano nell'esecuzione di litografie e acqueforti, ma le cartelle annunciate in pubblicità non compaiono riprodotte sulla rivista; Baj è nuovamente autore di un'acquaforte, *I funerali dell'anarchico Pinelli*, che dialoga con l'omonima opera più volte riprodotta nelle pagine de «L'Espresso» fino alla metà degli anni Settanta[25]; si aggiunge il nome di Luciano De Vita, di cui nel maggio 1971 si recensiva su «L'Espresso colore» la mostra alla Galleria Il Torcoliere[26], qui autore di una *Crocefissione* realizzata ad acquaforte. I veri e propri multipli sono invece individuati nella serigrafia su specchio di Pozzati dal titolo *La rosa in montagna* e in *Lui* di Ceroli, opera in legno d'abete ideata dall'artista che proprio alla fine del 1971 esponeva al Nuovo Torcoliere, riprodotta nelle prime inserzioni accanto a una serie di analoghe opere uniche e multiple con cui intrattiene un serrato dialogo visivo.

Le iniziative patrocinate da «L'Espresso» e Il Torcoliere in questa primissima stagione degli anni Settanta si inseriscono in un più ampio contesto commerciale che vede un numero importante di stamperie e gallerie d'arte pubblicizzare nelle pagine della rivista le propria attività nella produzione di opere d'arte grafica e moltiplicata.

Nell'ambito della grafica, le inserzioni delle milanesi Litografica Internazionale e Grafica Oggi detengono un relativo primato visivo per ricorrenza e presenza di immagini. La prima

[22] Nell'arco di tempo che separa *Grafica '69* dalla nuova iniziativa del 1971, il marchio *L'Espresso Club* era comparso accanto al nome dell'editore Marotta nella promozione di un album in duecento esemplari composto da ventuno serigrafie tratte da disegni e collages di Maurice Henry. «L'Espresso», 1971: nn. 27, 28, 29, p. 18; n. 30, p. 14; n. 31, p. 19; n. 33, p. 20; n. 35, p. 19; n. 38, p. 22. Nel corso del 1972, inoltre, comparirà nella pubblicità del primo volume della collana *Gli autografi* edita da Bolaffi in edizione limitata di cinquecento esemplari, con testi di Giovanni Arpino, Italo Calvino, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Mario Soldati, e grafiche di Roberto Crippa, Lucio Del Pezzo, Ennio Morlotti, Aligi Sassu, Giuseppe Zigaina. «L'Espresso», 1972: nn. 15, 19, 24, 30, 34.

[23] «L'Espresso», 1971: n. 40, p. 14; n. 41. «L'Espresso», 1972: n. 4, p. 14; n. 5, p. 16; n. 6, p. 14; n. 7, p. 14; n. 14, 17, 32, p. 18; n. 34, p. 18; n. 35, p. 16; n. 36, p. 19; n. 37, p. 14; nn. 38, 40, p. 7.

[24] Questa evenienza si verifica solo per le opere di Mario Ceroli, di cui vengono riprodotte in differenti combinazioni cinque sculture e due multipli: *Farfalla* (1966), *Ceroli 69* (1969), *Io* (1969), *Volo di gabbiani* (1969), *Mani e finestra* (1970), *Lui* (1970), *Millimetri* (1971).

[25] F.D., *Enrico Baj*, «L'Espresso colore», 19, 1972, p. 41; G. MARMORI, *Falce e pennello*, «L'Espresso colore», 37, 1973, pp. 4-13; voce della rubrica *Gallerie* a cura di F. Vincitorio, «L'Espresso», 26, 1975, p. 75.

[26] «L'Espresso colore», 18, 1971, p. 27.

promuove una tradizionalissima collana di astucci con acqueforti di Renzo Vespignani, litografie di Aligi Sassu e grafiche di Franco Gentilini, e tramite un'apposita inserzione propone ai lettori de «L'Espresso» l'acquisto a prezzi speciali di acqueforti e litografie di artisti tra cui figurano, oltre ai già citati Sassu e Vespignani, Ugo Attardi, Robert Carroll, Karl Plattner, Rafael Alberti, Domenico Cantatore, Enotrio Pugliese ed Alberto Ziveri[27]. La seconda mette in atto una strategia pubblicitaria più articolata, associando alla riproduzione delle opere grafiche realizzate da Chillida e Lam un testo in cui si celebra il valore della proposta commerciale qui accresciuta dalla realizzazione di una serie di scritti capaci di informare gli acquirenti e di accompagnarli nella scelta[28].

La presenza di queste tipologie di materiali è da considerarsi solo esemplificativa di un fenomeno costantemente presente nella storia della rivista e destinato a crescere con l'adozione nel marzo 1974 del formato tabloid, che incrementa la consistenza della rassegna. «L'Espresso» si rivolge infatti a un pubblico ampio ma colto, che legge di politica, economia e cultura seguendo importanti firme del giornalismo e delle critica italiana, e che dunque può a ragione ritenersi interessato al collezionismo d'arte. Con le dovute distinzioni tra i casi, la proposta sembra tuttavia restare generalmente ancorata ai canoni di una grafica tradizionale, o legata ai nomi dei più consueti maestri[29]. In questo panorama si inseriscono pubblicità di edizioni d'arte grafica che si risolvono in elencazioni di virtù e di nomi in cui persino viene meno l'apporto del dato visivo, come nel 1970 l'inserzione di Graphis Arte[30].

Sul versante dei multipli, due occorrenze del 1972 aprono una breccia nel muro delle iniziative volte a sponsorizzare serie di acqueforti e litografie. L'immagine di *Untitled Head* n. 1 di Roy Lichtenstein affiora dalla pubblicità di Multicenter[31] (Fig. 3), realtà milanese attiva in prima linea nella promozione di oggetti d'arte moltiplicata e in relazione esclusiva con la californiana Gemini, tra le detentrici del primato internazionale regolarmente citata negli elenchi degli editori attivi sin dagli anni Sessanta. Sotto l'immagine del multiplo si manifesta con discrezione una lista di opere realizzate tra il 1970 e il 1971, che dispiega un potente fronte di autori americani ed europei appartenente allo scenario artistico dominante: Albers, Ceroli, Christo, Davis, Dine, Francis, Johns, Jones, Kienholz, LeWitt, Nauman, Oldenburg, Paolini, Pistoletto, Rauschenberg, Stella, Twomby, Warhol e Wesselmann. Nomi che aprono la prospettiva a una dimensione internazionale, in cui fermentano pratiche d'avanguardia che hanno largamente sostituito il concetto di opera con quello di oggetto d'arte.

L'inserzione sembra tradurre in riferimento concreto le osservazioni espresse da Tommaso Trini nel suo contributo *Multiples in Italy* pubblicato nel citato dossier di «Studio International», che testimonia al 1972 il fervore del panorama italiano nella promozione dell'arte moltiplicata, con aperture di mercato verso un più ampio pubblico e conseguente diffusione di campagne pubblicitarie ben oltre le pagine delle riviste specializzate:

> Recently the market has witnessed an explosion in the field of multiples. In Milan two new galleries specializing in multiples and graphics have appeared, the Multicenter and the Bon à

[27] «L'Espresso», 1970: nn. 21, 38. «L'Espresso», 22, 1971, p. 2. «L'Espresso economia/finanza», 15, 1970, p. 2.
[28] «L'Espresso colore», 38, 1972, p. 19. «L'Espresso colore», 17, 1973. «L'Espresso», 19, 1973, p. 22. Si veda anche l'inserzione pubblicitaria senza immagini pubblicata su «L'Espresso colore», 23, 1973, p. 14.
[29] Si veda a questo proposito la pubblicità del primo *Trittico* realizzato dal Nuovo Torcoliere con litografie e acqueforti di Morlotti, Renato Guttuso e Piero Guccione, comparsa sul finire del 1974. «L'Espresso», 1974: n. 45, p. 157; n. 47, p. 34.
[30] Nel 1970 Graphis Arte pubblicizza una serie di dodici «incisioni d'autore» eseguite da Attardi, Brindisi, Ciarrocchi, Calabria, Caruso, Fiume, Guerreschi, Maccari, Mattioli, Mazzacurati, Tornabuoni, Vespignani, Zancanaro e altri. Questa stessa formula di pubblicità solo testuale ricorrerà più avanti negli anni, come nell'inserzione delle Edizioni Salamon avente per oggetto serie limitate di «incisioni originali» di artisti tra cui figurano Baj, Biasion, Cantatore, Campagnoli, Caruso, Casorati, Mastroianni, Paulucci, Santomaso. Si vedano rispettivamente «L'Espresso», 9, 1970, p. 20 e «L'Espresso», 46, 1975, p. 93.
[31] «L'Espresso», 17, 1972, p. 23.

> tirer, and numerous others are concentrating more in this sphere. Publicity is on the increase expecially outside the specialist magazines. The most notable success has been the flood of new collectors from the ranks of the middle-class, which has never previously bothered with modern art[32].

Il testo di Trini prosegue con un denso focus sulle realtà attive in ambito nazionale e torna con più attenzione sul caso di Multicenter, fornendo ulteriori elementi per la lettura di questa che appare una semplice inserzione pubblicitaria ospitata nelle pagine de «L'Espresso», e che invece si conferma una nuova tipologia di fonte:

> The Multicenter of Milan, a new multiples gallery which has exclusive rights over Gemini and works hand in hand with Castelli Graphics and jointly with the Galleria Multipli of Turin, has made the most important move of late. It is planning a large-scale production of new multiples and has already produced works by Christo, Vincenzo Agnetti and Paolini. But even it has opted to promote very select and quite expensive multiples, like the more recent ones of Rauschenberg, and those of Johns, Stella, Lichtenstein, Nauman, Oldenburg, Twombly, Wesselmann etc[33].

Di tutt'altra specie, ma identificativo di un'apertura verso il mercato dei multipli che ha già contagiato settori non propriamente attivi nel campo dell'arte, è il testo dal titolo *Sette artisti al Motta Duomo*, che nelle pagine de «L'Espresso colore» celebra l'iniziativa promossa dall'Organizzazione Negozi e Grills della Motta. Si tratta della realizzazione di multipli richiesti a un gruppo di artisti italiani che intrattiene relazioni trasversali con il mondo delle 'arti applicate', tra cui figurano Emilio Scanavino, Arabella Giorgi, Carlo Zauli, Renzo Oggioni, Carmine di Ruggiero, Ilario Rossi, Francesco e Raffaele Spizzico:

> Dopo aver ricordato che il concetto di unicità dell'opera d'arte, sia pure per motivi diversi, è stato superato, e che in ogni caso un 'multiplo' è un oggetto che sta all'opera singola come una litografia o un'incisione sta al suo originale, il critico ha sottolineato che la Motta non ha voluto immettere nell'operazione alcun sospetto di industrializzazione, limitando comunque il numero degli esemplari secondo la volontà dei singoli artisti ed entro quelle che sono generalmente considerate le 'soglie' minime perché una copia continui ad avere valore di originale. E in effetti, questi 'multipli' vanno da un minimo di dieci a un massimo di cento esemplari[34].

L'operazione, che fa seguito a una precedente realizzazione di cartelle di serigrafie e si traduce ora in oggetti che accompagnano le confezioni o si presentano come contenitori, testimonia la diffusione *extra moenia* del 'nuovo' concetto di multiplo ma comprova le profonde trasformazioni da esso subite nel passaggio in società, perdendo in genuinità e acquisendo la fisionomia di una comune pratica commerciale.

Parallelamente agli spazi della pubblicità, le vicende di multipli e grafiche si svolgono in questi primi anni de «L'Espresso» nel contesto della nota sezione di costume *Il lato debole* a cura di Camilla Cederna, tra i consigli rubricati alla voce *Dove - si compra*. Si tratta di segnalazioni non accresciute dalla presenza di dati visivi, la cui significatività risiede nella rilevanza sagacemente conferita agli aspetti più *à la page* della società del tempo, con un'attenzione verso l'ambiente milanese.

Le circostanze qui evocate descrivono un orizzonte in cui si collocano congiuntamente arte grafica e moltiplicata, aspetti di un'attività condotta spesso da medesimi galleristi, e di un

[32] TRINI 1972.
[33] TRINI 1972.
[34] *Sette artisti al Motta Duomo*, «L'Espresso colore», 49, 1972, p. 39. Dalla prima parte del testo si evince che il critico cui si fa riferimento è Roberto Sanesi.

collezionismo di media taglia trasversale ai singoli generi individuati dalla critica e dagli specialisti. In questo contesto si conferma il primato della grafica d'arte, dei maestri del Novecento e di autori non ancora storicizzati, oggetto ricorrente di segnalazioni di mostre e di consigli per gli acquisti che disegnano una precisa mappatura di persone e luoghi.

Da questa fitta maglia di relazioni emergono significativamente alcune realtà specializzate nel commercio della grafica contemporanea, che risulta godere di crescente fama: la galleria milanese di Nora Caronti, che tratta opere di Alviani, Baj, Colombo, Ceroli, Dangelo, Danzi, Dova, Harloff, Peverelli, Giò Pomodoro e Rossello[35], e L'Ariete grafica, costola dell'omonima galleria d'arte anch'essa con sede a Milano, la cui specialità – si scrive – risiede nel produrre «'edizioni' che alle volte sono estensioni, più spesso dei multipli (comunque pezzi firmati e studiati apposta per essere moltiplicati)» di artisti tra cui figurano Consagra, Castellani, Pistoletto, Melotti, Pomodoro, Dorazio, e dove si prevedono mostre di «edizioni commestibili» di Spoerri e Arman[36].

Altrettanto significative appaiono le segnalazioni che aprono una prospettiva verso realtà alternative, come quella dedicata alla neonata sezione di grafica diretta da Rita Upiglio presso la ditta di tessuti per arredamento Carlo Del Beccaro[37]. Ma il dato più interessante, per il compiersi di un'indiretta celebrazione dello specifico successo collezionistico della grafica d'arte intesa nel suo senso più ampio, sembra provenire da una nota di costume che ha il tono di un consiglio per la casa, in cui si promuovono le virtù della tedesca cornice Ra-Lo di cui Olivero a Milano detiene l'esclusiva nazionale:

> È di moda l'arte grafica; le collezioni di incisioni e disegni si moltiplicano. Qual è il miglior modo di 'montare' un'opera grafica, quando non si vuole conservarla in cartelle, ma averla tutti i giorni sotto gli occhi appesa al muro? Una cornice non-cornice. Si chiama appunto Ra-Lo (dal tedesco Rahmenlose, senza cornice) il nuovo sistema brevettato in Germania, che consiste in una lastra di vetro dai bordi molati, un cartone passepartout di fondo, e un pannello di faesite, più una serie di ganci speciali, ribaditi nel pannello, che non devono essere tolti per cambiare il quadro. Sulla parte anteriore i terminali dei ganci sono quasi invisibili; sul retro, tengono il quadro scostato dal muro perché sia meglio inserito nell'ambiente[38].

In accordo con quanto si verifica nel panorama delle inserzioni pubblicitarie, la promozione dei multipli nel contesto della rubrica occupa spazi più limitati, ma di nuovo la presenza di ricorrenze all'interno di una cornice dedicata a fatti di costume e società indica quanto il fenomeno dell'arte moltiplicata, per quanto mediato dall'azione delle gallerie, abbia assunto agli inizi degli anni Settanta la fisionomia di un realtà diffusa.

Oltre alla segnalazione dedicata a L'Ariete grafica, che mette in evidenza la continuità nel lavoro di promozione di edizioni grafiche e multipli, un consiglio per gli acquisti menziona l'attività di Plura edizioni. Altra importante protagonista di questi anni, citata con L'Ariete grafica tra le realtà emergenti individuate da Charles Spencer nel contributo comparso su «Studio International» alla fine del 1973, anch'essa si distingue per la compresenza nel suo catalogo di opere d'arte moltiplicata tra cui «piccole sculture-multiplo» come «un arcobaleno di Lucio Dal Pezzo [sic]» e «un mostro di Volpini» [39].

Infine una segnalazione del 1973 introduce alla figura di Pino Creperio, «artigiano del metallo», collaboratore degli scultori e titolare di una galleria di «oggetti d'arte contemporanea» che annovera «sculture, multipli, minisculture, gioielli»[40]. Si apre qui una parentesi sul gioiello

[35] «L'Espresso colore», 13, 1971, p. 17.
[36] «L'Espresso colore», 5, 1971, p. 19. Nel testo, per un refuso, Arman compare come Armand.
[37] «L'Espresso colore», 14, 1970, p. 19.
[38] «L'Espresso colore», 11, 1970, p. 27.
[39] «L'Espresso colore», 34, 1970, p. 19. Nel testo citato, Dal Pezzo è un refuso per Del Pezzo.
[40] «L'Espresso colore», 32, 1973, p. 15. Segnalazione siglata I.V.

d'arte cui sono riconducibili alcune segnalazioni precedentemente comparse all'interno della rubrica[41] e un'incredibile doppia pagina pubblicata su «L'Espresso» nel dicembre 1970, dove tre fotografie in bianco e nero di Elisabetta Catalano ritraggono l'attrice americana Pamela Tiffin con indosso gioielli che la didascalia attribuisce a Gino Marotta, Mario Ceroli e Giò Pomodoro[42] (Fig. 4). Ma quel che più interessa ai fini di questa analisi è che persino alcuni gioielli disegnati dagli artisti sono in quegli anni entrati a far parte della grande famiglia dell'arte moltiplicata. Lo testimonia la nota relativa all'attività di Gem Montebello di Giancarlo Montebello e Teresa Pomodoro, che promuove edizioni numerate di gioielli di autori quali Aricò, Consagra, César, Del Pezzo, Fontana, Richard Hamilton, Lalanne, Ramosa, Man Ray, Soto, Sottsass, Tadini e Joe Tilson, descritti nella rubrica come «multipli più piccoli e più preziosi degli altri»[43].

Approdata nel 1974 dalle pagine de «L'Espresso colore» a quelle del nuovo tabloid, la rubrica *Il lato debole* non sembra fornire ulteriori spunti per una riflessione sull'arte grafica e moltiplicata fino alla sua chiusura nel 1976. La parola in quegli anni torna alle pubblicità, e con minore frequenza ma con grande effetto raggiunge i nuovi spazi della sezione *Cultura*.

Se nel contesto della proposta commerciale di opere grafiche si profila uno scenario generalmente poco significativo, in cui si inseriscono proposte come la serie di incisioni su oro a tiratura limitata emessa da Ars Giulia[44], curiose immagini di multipli e di situazioni associate alla loro promozione emergono dall'analisi di alcuni numeri de «L'Espresso» del 1975 e 1976.

Con un collage di fotografie realizzate in occasione di un mondano evento di inaugurazione, l'azienda Elam – attiva nel campo dell'arredamento – comunica di aver avviato la presentazione nei suoi punti vendita di una serie di multipli di artisti prodotti dal noto editore Jabik & Colophon[45] (Fig. 5). L'avvio del progetto è affidato ad una personale di Nicola Carrino, che nello showroom romano presenta *Costruttivo 74*. A distanza di pochi mesi, attraverso una serie di seducenti pubblicità collocate in seconda di copertina e realizzate con immagini fotografiche di alta qualità, l'azienda Alessi comincia a promuovere i multipli della serie *Alessi d'Aprés* progettati da Pietro Consagra, Giò Pomodoro e Carmelo Cappello: *Girevole* (1975), oggetto-scultura in acciaio inossidabile ruotante su un perno centrale e poggiante su una base in ghisa satinata; *Guscio n.1* (1972), oggetto-scultura in acciaio lucido riflettente rivestito internamente con polipropilene colorato (Fig. 6); *Forma Orizzontale Circolare* (1974), scultura in lastra d'acciaio inossidabile stampata[46]. Si tratta di opere progettate per essere prodotte illimitatamente ma in esemplari progressivamente numerati e firmati a garanzia della loro autenticità, venduti nei negozi tra gli articoli di regalo. «Libere dalle leggi del mercato» e dal «ghetto un po' artificiale delle gallerie d'arte»[47], le tre realizzazioni propongono a quell'altezza una versione industriale del multiplo in cui confluiscono suggestioni provenienti dall'ormai diffusa cultura del design.

Nel contesto delle rubriche della sezione *Cultura*, si consuma invece la parabola sociale della grafica d'arte, che proprio negli ultimi anni di questa cronologia, tra il 1977 e il 1979,

41 «L'Espresso colore», 1972: n. 21, p. 17; n. 40, p. 17. La sezione in cui è inserita la seconda segnalazione è siglata I.V.

42 «L'Espresso», 52, 1970, pp. 22-23.

43 «L'Espresso colore», 17, 1971, p. 29. Tra i nomi citati ipotizziamo che quello che compare scritto come Arcò sia un refuso per Aricò.

44 Incisioni di Ugo Attardi, Corrado Cagli, Carlo Levi, Giovanni Omiccioli, Gregorio Sciltian, Rufino Tamayo, Orfeo Tamburi. «L'Espresso», 1975: n. 29; n. 50, p. 48; n. 51-52, p. 26.

45 «L'Espresso», 28, 1975.

46 La serie comprende un multiplo di Dusan Dzamonja che non appare riprodotto su «L'Espresso». Le descrizioni dei multipli si rifanno ai testi delle inserzioni pubblicitarie. «L'Espresso», 1975: n. 42; n. 46. «L'Espresso», 1976: n. 14; n. 16.

47 *Ibidem.*

sembra essere illustrata da una prosaica serie di pubblicità comparse nelle pagine de «L'Espresso».

All'altezza del 1974 Giulio Carlo Argan pubblica un intervento dal titolo *Il pittore in fotocopia*, che affronta in via esclusiva il tema della grafica analizzandola alla luce dei cambiamenti intercorsi nelle pratiche e nell'uso di «dispositivi tecnici di alta precisione» in un momento storico che, parafrasando Benjamin, definisce «epoca della riproducibilità meccanica dell'opera d'arte». Avendo constatato la centralità della grafica come pratica artistica con un suo pubblico e con un mercato per certi versi concorrenziale, Argan individua una questione «[…] al centro della situazione, del problema stesso dell'arte». Il concetto della pluralità dell'opera prodotta in esemplari è portatore di nuovi valori che ai canoni di opera unica e di proprietà esclusiva contrappone le nuove frontiere dell'«associazione operativa dell'artista e dello stampatore» e della fruibilità allargata, profilando il futuro superamento del mercato dell'arte a cui è ancorato. La grafica si configura dunque nei termini di una pratica eversiva in grado di inserirsi nel «sistema dell'informazione» e di trasporre i suoi «valori artistici» nella «cultura di massa»[48].

La fiducia che Argan ripone nei mezzi grafici e nelle interferenze costruttive con il contesto socio-culturale contemporaneo sembra per lo più destinato a restare utopia. È a questa conclusione che conduce se non altro l'osservazione macroscopica del fenomeno nel contesto allargato della rivista, dove le pubblicità testimoniano con continuità un uso della serialità grafica destinato negli anni a scadere in una indifferenziata operazione di vendita, dalla cui analisi emergono traiettorie utili a comprendere quali proposte visive negli anni Settanta possono raggiungere con più agio le case del 'ceto medio' (Fig. 7).

A confermare questa parabola sono i contenuti delle brevi note pubblicate tra la fine del 1975 e il 1979 nelle pagine de «L'Espresso», in cornici di testo collocate all'interno delle rubriche *Gallerie* e *La parte dell'occhio* curate da Francesco Vincitorio. Apre la serie *Un museo tutto di rame* – il cui titolo deriva dalla parte conclusiva dell'intervento in cui viene chiamata in causa la Calcografia Nazionale –, che nel brano iniziale propone all'attenzione del lettore alcune problematiche connesse alla fortuna delle «opere moltiplicabili» quali stampe e fotografie:

> In sintesi, i termini del dibattito sono questi. Se, a prima vista, le opere riproducibili portano ad una maggiore diffusione dell'arte, in realtà esse fanno sorgere una serie di svariati problemi. Piccoli e grandi. Dalla truffa delle serigrafie e delle foto numerate (che, invece, sono moltiplicabili in quantità quasi illimitata), alla possibile strumentalizzazione sociale delle immagini, attraverso operazioni feticistiche e conformistiche: le 'stampe sacre' durante la Controriforma ne sono un esempio eloquente. Perciò, molti chiedono di non lasciare, come adesso, campo libero ai privati e di dar vita ad organismi pubblici, che affrontino seriamente, scientificamente, tali questioni[49].

Nudo sotto l'albero[50] e *Befana del maestro*[51], pubblicati rispettivamente a ridosso delle festività del 1975 e del 1977, affrontano a distanza di due anni il medesimo problema della degenerazione della grafica d'arte, per la bassa qualità della proposta commerciale e perché fatta oggetto di un consumo sociale tendenzialmente incosciente. Con la differenza che, mentre nel secondo caso si rileva un'ormai acquisita capacità di difesa da parte del pubblico nei confronti delle trovate di più basso livello, nel primo si arriva a denunciare un vero e proprio fenomeno di «analfabetismo visivo nazionale»:

[48] G.C. ARGAN, *Il pittore in fotocopia*, «L'Espresso», 16, 1974, pp. 82-83.
[49] *Un museo tutto di rame*, «L'Espresso», 42, 1975, p. 99.
[50] *Nudo sotto l'albero*, «L'Espresso», 51-52, 1975, p. 75.
[51] *Befana del maestro*, «L'Espresso», 50, 1977, p. 103.

> Gli aspiranti donatori, con la cultura artistica che si ritrovano, fra un artista serio e un mestierante, a colpo sicuro, scelgono il secondo. In genere, si tratta di scarabocchi da accapponare la pelle: i fiori, il paesaggetto, nudo di donna. Se l'acquirente è snob si arriva al ghirigoro astratto. Un po' più chic, e c'è la sottospecie del concettuale di concetto. Cioè, i generi più stantii dei più vieti epigoni[52].

Alla fine del decennio, *Grafica d'ignoto*[53] sentenzia il decadimento della proposta commerciale prendendosi gioco di tutta quella serie di iniziative «licenziose» ricondotte alla falsa definizione di grafica d'autore, e prendendo a tiro l'operazione *Natura silente* promossa dall'Istituto Italiano d'Arte per la Grafica d'Autore, chiaramente comparsa nelle pagine della rivista[54].

E mentre su «L'Espresso» si esauriscono la vicende delle edizioni d'arte per l'ampio pubblico, la sezione sperimentale della VI Biennale Internazionale della Grafica d'Arte sul finire del 1978 apre a Firenze uno squarcio nel panorama delle nuove pratiche[55]. Ampliando gli orizzonti critici ed espositivi a questioni di moltiplicazione, riproducibilità, progettualità, ed auspicando una revisione del tradizionale concetto di grafica d'arte, *La spirale dei nuovi strumenti* stravolge le consuetudini facendosi testimone di una stagione sperimentale che esiste e non è di certo finita.

[52] *Nudo sotto l'albero,* «L'Espresso», 51-52, 1975, p. 75.
[53] *Grafica d'ignoto*, «L'Espresso», 16, 1979, p. 195.
[54] «L'Espresso», 9, 1979, p. 113.
[55] *LA SPIRALE DEI NUOVI STRUMENTI* 1978.

Fig. 1: Pubblicità della serie *Grafica '69* con opere di Baj, Morlotti, Pozzati, Ceroli, Bruni, Saroni, Castellani, Steffanoni, Guerreschi. «L'Espresso», 33, 1970

Fig. 2: Pubblicità dell'associazione *Prova d'artista* con opere di Baj, Ceroli, De Vita, Pozzati. «L'Espresso», 40, 1972

Fig. 3: Pubblicità Multicenter. L'opera riprodotta è *Untitled Head* n. 1 (1970) di Roy Lichtenstein. «L'Espresso», 17, 1972

Fig. 4: Doppia pagina con fotografie di Elisabetta Catalano. Dalla didascalia: l'attrice Pamela Tiffin indossa gioielli di Marotta, Ceroli e Giò Pomodoro. «L'Espresso», 52, 1970

Fig. 5: Pagina pubblicitaria con riprese fotografiche della personale di Nicola Carrino presso lo showroom Elam a Roma. «L'Espresso», 28, 1975

Fig. 6: Pubblicità della serie *Alessi d'Aprés*. L'opera riprodotta è il multiplo di Giò Pomodoro *Guscio n. 1* (1972). «L'Espresso», 46, 1975

Fig. 7: Pubblicità *Edizioni d'arte angolare* con opere di Annigoni, Frai, Migneco, Messina, Cascella, Dova. «L'Espresso», 43, 1977.

BIBLIOGRAFIA

ARS MULTIPLICATA 1968
Ars Multiplicata: Vervielfältigte Kunst seit 1945. Catalogo della mostra, Köln 1968.

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.

MULTIPLES: THE FIRST DECADE 1971
Multiples: the first decade, Catalogo della mostra, a cura di J.L. Tancock, Philadelphia 1971.

BALLO 1972
G. BALLO, [testo senza titolo], «Bolaffi arte», 21, 1972, p. 107.

BALLO 1976
G. BALLO, *La mano e la macchina: dalla serialità artigianale ai multipli*, Milano 1976.

CELANT 2012
G. CELANT, *The Small Utopia*, in *THE SMALL UTOPIA* 2012, pp. 15-28.

DALEY 1972
J. DALEY, *Democracy as Commercialization,* «Studio International», 184, 947, 1972, pp. 99-100.

DE SANNA 1973
J. DE SANNA, *I multipli esistono veramente?*, «Domus», 528, 1973, pp. 1-4.

GOLDMAN 1972
J. GOLDMAN, *Charge it...*, «Studio International», 184, 947, 1972, pp. 101-102.

GOUGH 2012
M. GOUGH, *The Art of Production*, in THE *SMALL UTOPIA* 2012, pp. 31-39.

LA SPIRALE DEI NUOVI STRUMENTI 1978
La spirale dei nuovi strumenti: progetto grafica fotomedia multiplo off-media nelle aree di ricerca dell'arte contemporanea, Catalogo della mostra, Firenze 1978.

MORGAN 1972
C.L. MORGAN, *Mais... c'est un multiple, n'est-ce pas?,* «Studio International», 184, 947, 1972, pp. 103-104.

MULTIPLES SUPPLEMENT 1972
Multiples supplement, a cura di C. Spencer, «Studio International», 184, 947, 1972, pp. 94 e sgg. Contributi di C. Spencer, R. Block, J. Daley, J. Goldman, H. Swart, C.L. Morgan, T. Trini.

SALZA 2013
E. SALZA, *Arte della copia e misteri della riproduzione. Le illustrazioni di Brunetta Mateldi in "L'Espresso"*, in *ARTE MOLTIPLICATA* 2013, pp. 281-300.

SPENCER 1972
C. SPENCER, *Post Berlin preoccupations*, «Studio International», 184, 947, 1972, pp. 94-97.

SPENCER 1973
C. SPENCER, *The life and death of the multiple*, «Studio International», 186, 958, 1973, pp. 93-94.

THE SMALL UTOPIA 2012
The Small Utopia: ars multiplicata, Catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Milano 2012.

TRINI 1972
T. TRINI, *Multiples in Italy*, «Studio International», 184, 947, 1972, p. 105.

ABSTRACT

Nel corso degli anni Settanta la questione dell'opera seriale approda alle pagine de «L'Espresso» testimoniando l'affermazione di un fenomeno diffuso che oltrepassa i confini del dibattito specialistico, dove la fortuna del multiplo ha assunto un'indiscussa centralità. Nel contesto della rivista l'arte moltiplicata assume fisionomie di costume e di mercato, intrecciando relazioni visive e testuali con una più popolare proposta di arte grafica che sembra destinata a prevalere, ma anche a scadere nel tempo in controverse operazioni commerciali. Dall'analisi di un eterogeneo sistema di fonti, che si articola negli spazi di pubblicità e rubriche avvicendando linguaggi ineguali, è possibile restituire il profilo storico delle vicende dell'arte seriale nelle sue interferenze con il contesto socio-culturale italiano di un decennio, riflettendo sugli esiti di una relazione che si avvera nelle pagine della rivista. «L'Espresso» svolge contestualmente, oltre alla funzione di 'piattaforma commerciale', il ruolo di 'diario di società' e di 'tribuna specializzata', con un'attenzione che dalle segnalazioni della rubrica *Il lato debole* giunge agli interventi critici della sezione *Cultura,* fornendo nuovi documenti per lo studio della contemporaneità.

In the 1970s, popular magazines such as «L'Espresso» dealt with the issue of serialisation in the visual arts. This fact shows the spread of the phenomenon outside the boundaries of the debate of experts, among whom the issue of the multiple had already become a central topic. In this magazine, multiple art is seen as reflecting social and commercial values, interlacing visual and textual connections with graphic arts. This new system of representation seems to prevail because of its popularity but was also inclined to controversial marketing operations. This paper analyses a variety of sources, which are present both in advertisements and columns and which create different language contexts. Through themit is possible to outline a historical profile of serialisation in the visual arts which interferes with the social and cultural context in Italy in the 1970s. «L'Espresso» works as a 'commercial platform' as well as a 'social journal' and 'specialist forum', presenting a special position in the column *Il lato debole* and in the section *Cultura,* thus providing new documentary evidence for the study of contemporary art.

LA VERTIGINE DELLA CITAZIONE NELLE «RIPRODUZIONI MOLTIPLICATE». UMBERTO ECO SU «L'ESPRESSO» NEGLI ANNI SETTANTA

Introibo

«N.B.: L'attribuzione dei vari artisti ai singoli movimenti è puramente indicativa. Uno stesso artista ha lavorato in direzioni diverse, alcuni non accettano un incasellamento preciso. Gli stessi critici sono discordi nelle assegnazioni»[1]. Così, in chiusura di un articolo inchiesta dal titolo *Corpo e concetto artista perfetto*, pubblicato nel marzo 1975, il redattore concludeva con un «nota bene» finalizzato a chiarire, in una forma di *excusatio petita*, quanto la nomenclatura adottata per tracciare il profilo delle pratiche artistiche in atto non fosse stata ancora del tutto indagata, dando giustificazione della consapevolezza critica con cui «L'Espresso» documentava la cronaca dell'arte contemporanea.

L'articolo era firmato da Umberto Eco la cui collaborazione contribuisce a definire la fisionomia culturale de «L'Espresso» che, nonostante appartenesse al genere del rotocalco, del quale accoglieva le caratteristiche di periodico a larga diffusione come il forte uso della comunicazione visiva se pure con connotati peculiari, era capace di porsi su un livello di divulgazione alta, delineandosi come organo di un'*élite* culturale che contemporaneamente ragionava e scriveva su riviste di tipologia differente.

Intendiamo proporre come esemplari di questa collaborazione due articoli: *Il Medioevo è già cominciato*, pubblicato ne «L'Espresso colore» nel febbraio 1972 a commento di un volume di Roberto Vacca, e *Leonardo ruba a Mondrian un baffo di Dalì*, che comparve nell'ottobre 1978 come recensione alla mostra *Art about Art*. Solo apparentemente distanti per argomento e oggetto dell'inchiesta i due testi si rivelano ad una attenta analisi come estremi cronologici di una comune riflessione critica che andava maturando al di fuori delle pagine del rotocalco romano, e costituiscono fonti qualificate per verificare una pratica di scrittura che eredita, nelle strategie di associazione visiva e nell'attitudine citazionale, procedure operative proprie della neoavanguardia critica, letteraria e artistica, del decennio precedente, che anche dalle pagine de «L'Espresso» dialogano con la stagione culturale che seguiva al Sessantotto, e che faticava ancora a isolare i termini di un nuovo campo di forze espressive.

Leonardo ruba a Mondrian un baffo di Dalì (1978)

Art about Art era il titolo dell'esposizione, curata da Jean Lipman e Richard Marshall al Whitney Museum of American Art di New York nell'estate 1978. Umberto Eco la recensiva sulle pagine de «L'Espresso» nell'ottobre di quell'anno, quando la mostra si era già mossa verso il North Carolina Museum of Art, seconda delle quattro sedi che l'avrebbero ospitata prima della conclusione prevista a Portland nell'aprile 1979[2].

L'esposizione non sembra aver avuto un significativo riscontro, e lo stesso Eco attribuirà allo sciopero dei giornali a New York in quei mesi la scarsa ricezione da parte della stampa periodica, ma sospettava anche che quella particolare «corsa circolare»[3] della storia dell'arte

[1] ECO 1975b, p. 76.

[2] Si riportano di seguito le sedi espositive che ospitarono la mostra dal luglio 1979 all'aprile 1979: Withney Museum of American Art, New York, 19 luglio-24 settembre 1978; North Carolina Museum of Art, Raleigh, 15 ottobre-26 novembre 1978; The Frederick S. Wright Art Gallery, University of California Los Angeles, Los Angeles, 17 dicembre-11 febbraio 1979; Portland Art Museum, Portland, 6 marzo-15 aprile 1979. Cfr. *WHITNEY MUSEUM* 1978.

[3] ECO 1978, p. 114.

nella storia dell'arte, potesse non aver trovato un pubblico pronto ad accoglierne tutte le implicazioni.

Le due recensioni pubblicate negli Stati Uniti che sono state individuate si limitano in realtà a sottolineare sbrigativamente il dato più ovvio dell'operazione, l'aspetto satirico e caricaturale delle opere, articolate in cinque sezioni «About the Artist», «About Old Masters», «About Modern Masters», «About Early American Art», «About Recent American Art», e a documentare un dialogo irriverente con capolavori o tendenze di stile riconosciute a quella data come *turning point* della storia dell'arte. Il «New York Times», in *About Art, Parodies at Whitney* sceglieva di pubblicare, dalla sezione «About Recent American Art» un'opera del 1976 di Peter Saul che rileggeva *Woman with Bycicle* (1952-1953) di William De Kooning[4]; il «Los Angeles Times» a corredo di *An exhibit that parodies, paraphrases and ponders* sceglieva dalla sezione «About the Artist» *Clothed Artist and Model* (1976) di John De Andrea, uno stage dove, come nello studio dell'artista, le sculture iperrealistiche di De Andrea impersonavano il pittore e la modella[5].

Diversamente Umberto Eco si serviva della metafora della scatola cinese: «L'arte che parla all'arte. È il tema di una singolare mostra che si è tenuta a New York. Come una scatola cinese, ogni opera esposta ne contiene almeno altre due o tre. Ma non è solo un gioco»[6]. Perché oltre ad essere inserite l'una dentro l'altra, le scatole erano disposte in modo tale da generare un caleidoscopio di collegamenti e l'aspetto individuato come caratterizzante della mostra diveniva l'impalcatura su cui Eco strutturava il suo discorso. Nel titolo, *Leonardo ruba a Mondrian un baffo di Dalì,* avveniva la condensazione di questa procedura e della lettura corrispondente, attraverso la stratificazione lessicale di relazioni multiple tra riferimenti iconografici e citazioni relative alle opere di cui si proponeva l'immagine, anticipando solo al lettore colto, e certamente quello de «L'Espresso» lo era, la *clavis aurea* per comprendere il senso del costrutto linguistico. Il riferimento era ovviamente a Marcel Duchamp ma rimaneva cifrato in quell'artificio linguistico che aveva la forma di un sillogismo, in cui Eco si serviva di un dispositivo retorico per racchiudere quegli «esperimenti sulle riproduzioni moltiplicate»[7].

L'interesse di Eco verteva sulle implicazioni analitiche e critiche che la pratica della citazione e riproduzione comportava e, rispetto all'articolazione proposta dai curatori, proponeva una classificazione per rapporto di citazione, secondo quelle che definiva «elevazioni a potenza che presuppongono uno spettatore tremendamente sottile»[8]:

> si può citare l'opera stessa (livello 1), la riproduzione popolare dell'opera (livello 2), il trattamento colto della riproduzione popolare (livello 3), l'opera stessa in quanto originale (livello 4). [...] Poi c'è la tecnica della presa in prestito: l'opera può essere riprodotta in frammenti, moltiplicata, rifatta "realisticamente", attualizzata (e cioè modificata con intersezioni di immagini d'oggi), incorportata (e cioè inserita in altro contesto pittorico), fusa con altre opere citate a loro volta). Terzo parametro la tecnica di riproduzione: ostensione pura (l'opera prelevata ed esposta), fotografia, copia a mano, trattamento con alterazioni stilistiche[9].

La verifica avveniva su alcune delle opere della mostra che erano pubblicate a corredo del testo: *Manet's Olympia* (1974) di Mel Ramos esemplificava il livello 1 (Fig. 1), come pure *Natural Rythm: Thank you Van Eyck* (1975) di Robert Colescott (Fig. 2), dove *I coniugi Arnolfini* erano sottoposti ad analoghe alterazioni stilistiche sulla base di una semplice citazione, anche

[4] KRAMER 1978.
[5] WILSON 1978.
[6] ECO 1978, p. 114.
[7] *Ivi*, p. 121.
[8] *Ibidem.*
[9] *Ivi*, pp. 121-123.

se la trasformazione della signora Arnolfini presupponeva anche una procedura ulteriore di attualizzazione; *The Great American Nude #26* (1962) di Tom Wesselmann costituiva invece un esempio più complesso nel quale i vari livelli si incrociavano e dialogavano con varie tecniche di «presa in prestito» (Fig. 1).

Tuttavia, l'esercizio più avanzato di lettura e, dunque, il brano di maggior interesse, riguarda l'unica opera che non è riprodotta nel corredo iconografico dell'articolo, ma descritta con la perizia degna di un'ecfrasis alessandrina: *Mona Dali (What Dali sees when he looks at Mona Lisa)* (1954), un'opera di Philip Hallsman, fotografo americano di origine russa che aveva collaborato con Salvador Dalì a Parigi per poi contribuire alla realizzazione di centinaia di copertine per «Life Magazine». Quest'opera:

> lascia intravedere attraverso la perfezione della riproduzione fotografica che l'originale da cui parte non è l'originale di Leonardo ma una buona oleografia del quadro di Leonardo. Quindi citazione della riproduzione, ovvero citazione della Gioconda già 'trattata' dai mass media. Salvo che questa gioconda ha i baffi, e qui lo spettatore colto capisce che si sta citando Duchamp, non Leonardo. Ma i baffi non sono come quelli che aveva fatto Duchamp, imitano i baffi di Salvador Dalì; e a guardare bene ci si accorge che anche gli occhi non sono quelli della Gioconda, ma quelli di Dalì ritagliati da un ritratto. Ma non basta. Le mani della Gioconda sono mani rugose, maschili e trattengono una manciata di monete. E qui solo lo spettatore veramente preparato è in grado di ricordarsi che l'anagramma di Salvador Dalì è "Avida Dollars" e gli era stato affibbiato, mi pare da Breton. Citazioni, quindi, di polemiche interne alla storia del movimento surrealista[10].

La descrizione dell'opera di Hallsmann era l'occasione per ragionare su quanto la riproduzione, volgendo all'esaltazione della copia, si servisse del montaggio di immagini come dispositivo attraverso cui attivare una serie di rimandi e citazioni.

Sull'esaltazione della copia Eco si era già espresso nel 1975 in *Voglio sposare un quadro*, un articolo relativo ai furti di opere d'arte, nel quale in difesa dei beni culturali proponeva provocatoriamente l'allestimento nei maggiori musei e siti italiani di copie al posto degli originali come strategia che avrebbe salvaguardato le opere da possibili furti e offerto al pubblico generico e al turista comune l'occasione per ammirare i capolavori, che già filtrati nella loro mente dai dispositivi di riproduzione non sarebbero apparsi poi così diversi dagli originali mai visti, mentre al solo pubblico specializzato sarebbe stata riservata la visione degli originali in depositi altamente sorvegliati e custoditi[11].

All'estremo opposto dell'esaltazione della copia, Eco poneva in un logico bilanciamento il feticismo dell'originale del quale, attraverso una citazione che potremmo definire di 'livello zero', veniva celebrata l'aura, contro la minaccia della sua reproducibilità tecnica. E qui soccorreva il lettore de «L'Espresso» il corredo illustrativo, con l'immagine di *Portrait of Sidney Janis with Mondrian Painting* (1967) (Fig. 1) di George Segal dove è *Composizione* (1933) di Piet Mondrian di proprietà Janis, ad essere messo in mostra in originale, e diventare l'elemento centrale di una costruzione che mette in scena, capovolgendole, le dinamiche tra opera, spettatore e immagine dell'opera:

> Ma l'opera di Segal è raggelata e raggelante nel suo culto dell'esattezza e dell'autenticità. Non si capisce se il vero Mondrian appaia falso nel contesto della composizione, tra la statua (non vera nel senso che non è Janis in carne e ossa) e il cavalletto (in carne e ossa), o se tutte le cose riprodotte, accanto al Mondrian che è semplicemente "mostrato", non mirino disperatamente a diventare vere. O se chi si sente "falso" è lo spettatore, che si rende conto che nulla

[10] Eco 1978, p. 115.
[11] Eco 1975a.

cambierebbe se fosse il Mondrian o fosse una riproduzione, e tuttavia cambierebbe tutto, perché l'opera di Segal non è un discorso su Mondrian ma un discorso sul valore feticistico dell'originale[12].

Il Medioevo è già cominciato (1972)

L'attitudine di Eco a interessarsi di questa mostra e a queste opere in direzione di una lettura che teneva conto delle implicazioni che la riproduzione intratteneva nelle dinamiche attivate con il lettore, in quanto «la complessità del rapporto citazionale impone, dicevamo, un diverso rapporto con il pubblico»[13], sviluppava ragionamenti maturati in altri ambiti. Le stesse modalità di argomentazione, secondo una sintassi compositiva che si serviva di espedienti retorici, artifici linguistici, costrutti logici e slittamenti di senso, costituivano l'esito di una personale adozione della procedura della citazione.

Scrivendo a commento de *Il Medioevo prossimo venturo* di Roberto Vacca, saggio dal tema apocalittico pubblicato nel 1971[14], ma in realtà prendendolo solo a pretesto con la stessa maestria retorica con cui avrebbe scomposto i quadri esposti al Whitney, Umberto Eco nel febbraio 1972 discorreva sulla contemporaneità del Medioevo nell'articolo dal tono millenaristico *Il Medioevo è già cominciato*, nel quale delineava per la cultura contemporanea un profilo affine a quella medievale, per le analogie esistenti tra la civiltà della visione del Medioevo e il villaggio globale della comunicazione di massa: in ambedue le epoche «l'esperimento elitistico raffinato» coesisteva con «la grande impresa culturale», cosicché «il rapporto cattedrale-miniatura è lo stesso che c'è tra il Museum of Modern Art e Hollywood» con «interscambi e prestiti reciproci e continui»[15]. Eco introduceva inoltre un significativo rimando alla civiltà del Medioevo, citando la pratica della *auctoritas*, per cui «Boezio che divulga Pitagora e rilegge Aristotele non sta ripetendo a memoria la lezione del passato ma inventa un nuovo modo di fare cultura»[16] per offrire al lettore medievale la possibilità di reagire «al disordine e alla dissipazione culturale della bassa romanità» e di «ricostruire una tematica, una retorica e un lessico comune su cui riconoscersi»[17].

Per avvalorare le proprie tesi Eco si avvaleva proprio di modalità di associazione visiva vicina all'attitudine citazionale medievale, anticipando di ben sei anni rispetto alla recensione su *Art about Art* quelle strategie di riproduzione e montaggio di immagini dirette ad attivare fecondi rapporti di circolarità intertestuale. Il lettore de «L'Espresso» nel 1972, era invitato a muoversi nell'articolo sul Medioevo e la contemporaneità con la stessa predisposizione con cui avrebbe potuto sei anni dopo visitare o leggere il catalogo della mostra al Whitney.

L'immagine su doppia pagina che introduceva l'articolo conteneva una straniante combinazione di elementi e condensava il contrappunto analogico con cui Eco strutturava il discorso: il primo piano della fotografia ritraeva un gruppo di Hari Krishna che procedeva festosamente in una strada di una presunta New York, mentre in secondo piano un corteo di manifestanti bloccava la strada (Fig. 3). Se nel moderno Medioevo di Umberto Eco «gli Hippies sono un ordine mendicante»[18] – questo il titolo di uno dei paragrafi dell'articolo – il

[12] ECO 1978, p. 121.
[13] *Ivi*, p. 125.
[14] VACCA 1971.
[15] ECO 1972a, p. 23.
[16] *Ivi*, p. 8.
[17] *Ivi*, p.22.
[18] *Ivi*, p. 13. I titoli dei paragrafi di cui si compone l'articolo sono: *L'apocalisse dell'anno duemila*, *La pax americana è ormai finita*, *Ma chi sono i nuovi barbari?*, *Il centurione ha i capelli a spazzola*, *Nel castello del feudatario volante*, *Vietnamizzate tutte le città*, *Col frigo acceso distruggi il sistema*, *La civiltà dei rottami*, *Gli hippies sono un ordine mendicante*, *L'eretico cambia*

gruppo di Hari Krishna sembrava parimenti costituire un esempio del misticismo moderno e allo stesso tempo personificare quell'opposizione tra ideologia e rivoluzione culturale che era divenuta centrale dopo il Sessantotto.

Una discrasia visiva, quella dell'immagine di apertura dell'articolo, e *contradictio in terminis* quella del titolo, che insieme costituiscono l'antiporta di un discorso costruito per associazioni e analogie che secondo la lezione dei maestri della retorica antica, tardoantica e medievale, fanno dell'intera argomentazione un sapiente montaggio di accostamenti e citazioni.

Nel 1978 Eco avrebbe definito «festa per gli occhi» la mostra *Art about Art*, specificando: «Dico per gli occhi dell'eventuale visitatore impreparato, che non era in grado di capire di cosa la mostra parlasse e che tuttavia si divertita di fronte ad una serie di visioni imprevedibili. Quanto al visitatore preparato era una festa per la sua memoria visiva»[19]. Festa per gli occhi saranno apparsi al lettore impreparato de «L'Espresso» le associazioni che Eco proponeva, dove uno scatto della contestazione universitaria nel maggio francese veniva accostata ad una miniatura dell'XI secolo raffigurante «L'anticristo distrugge la città» (Fig. 4) per poi costituire nuovamente un parallelo contrappunto testuale titolando «Guerriglia Universitaria a Parigi» alcuni passi tratti dalle «Cronache medievali di vita universitaria del XIII secolo» riprodotte in un box separato a ribadire chiasmi visivi e riferimenti incrociati[20]; in un'altra pagina (Fig. 6) «L'Assedio di una città», tratto da un codice tedesco dei Minnesanger, era accostato ad un'altra immagine del maggio 1968 con la didascalia «la polizia tenta di penetrare nella statale di Milano»[21].

Poliziotti francesi armati di «elmo e scudo durante uno scontro urbano» erano invece la parte superiore di un dittico smembrato che nella parte sottostante vedeva rappresentati guerrieri medievali tratti da una miniatura spagnola del XIII secolo (Fig. 5); su quella stessa pagina, una diagonale muoveva l'occhio del lettore verso il corrispettivo sottostante in cui venivano accostati «due esempi di poesia concreta»: «a sinistra una poesia concreta contemporanea di Ferdinand Krivet, a destra una pagina dal *Liber Figurarum* di Gioacchino da Fiore»[22] . Costruito sulla base di una sineddoche visiva che associa gli scudi dei poliziotti e dei guerrieri medievali, il riquadro che ospita questo raffronto sembra contemporaneamente racchiudere in sintesi le modalità di articolazione del discorso condotto da Eco e le armi della sua strumentazione critica: ci sarebbe da domandarsi se il lettore de «L'Espresso» avesse avuto più familiarità con Gioacchino da Fiore o con il *Rundscheibe* di Ferdinand Kriwet, autore tedesco che aveva partecipato alla stagione della poesia concreta italiana, presente tra le fila degli autori raccolti nel 1966 da Arrigo Lora Totino in «Modulo» e che prendeva parte proprio nel 1972 all'altra antologia-rivista edita da Adriano Spatola con il nome di «Geiger».

E qui al lettore preparato, come al visitatore preparato davanti a *Mona Dali* di Peter Halsmann, risultava certamente nota la vicinanza tra le ricerche legate alla poesia concreta e le sperimentazioni del Gruppo 63, e soprattutto poteva sovvenire il ricordo di quell'«albero genealogico delle avanguardie italiane», proposto proprio da «L'Espresso» nel maggio 1970 nell'ambito dell'inchiesta condotta da Valerio Riva, che poneva appunto il Gruppo 63 come il focus centrale. La genealogia delle avanguardie era visualizzata attraverso una serie di circonferenze che si sviluppavano per osmosi e diramazioni: in posizione dominante, il cerchio del Gruppo 63, in basso una freccia che collegava questa esperienza a quella di «Quindici», in alto *Opera Aperta* (1962) che congiungeva l'esperienza del Gruppo a quella dei Novissimi[23].

gruppuscolo, *Nel pentolone dello strutturalismo*, *La cattedrale di via Teulada*, *Kissinger insieme a Bernardo di Chiaravalle*, *Come dicevano i cinesi*.

[19] ECO 1978 p. 115.

[20] ECO 1972a, pp. 6-7.

[21] *Ivi*, pp.10-11.

[22] *Ivi*, pp. 8-9.

[23] RIVA 1970, pp. 24-25. A p. 21 era inoltre riprodotta una fotografia della riunione del Gruppo 63 a Reggio Emilia nel 1964, corredata dalla didascalia: «Reggio Emilia 1964, Seconda riunione del Gruppo 63. Presiede

In un caleidoscopio di associazioni si potevano dunque ricomporre per il lettore de «L'Espresso» gli elementi necessari alla 'navigazione' nell'articolo sul Medioevo: la militanza di Eco con il Gruppo 63, la sua partecipazione alla rivista «Quindici» pubblicata dal 1967 al 1969, nata al termine dell'avventura editoriale in soli quattro numeri della rivista «Malebolge», pubblicata dal 1964 al 1967, e le ragioni politiche che avevano determinato la fine di quelle esperienze.

Ecco dunque che le assonanze visive con le immagini della contestazione politica e studentesca del maggio parigino non erano affatto solo una festa per la sua memoria visiva ma anche per la sua memoria *tout court* e sembravano scaturire in consonanza con la stagione di «Quindici» che aveva costituito il momento di confronto dell'avanguardia con la contestazione politica, in un pericoloso sottilissimo crinale lungo il quale correva il rischio della dissociazione tra nuove generazioni e impegno intellettuale: «la contestazione, la rivoluzione culturale, la radicalizzazione della politica minacciano di interrompere bruscamente o di deviare vent'anni di lavoro di scrittori, artisti, musicisti, architetti. – aveva scritto Riva su «L'Espresso» per l'inchiesta del 1970 - I giovani, si dice, rifiutano la letteratura, l'arte, e anche l'avanguardia»[24].

È proprio il testo di questa inchiesta ad arricchire l'orizzonte dei riferimenti interni alla rivista, grazie ai quali ipotizziamo una ricezione ampia per gli articoli di Eco, che si pongono così come una fonte per la costituzione di una piattaforma interpretativa in tempo reale dei fenomeni visivi degli anni Settanta.

In quella inchiesta, ripercorrendo le vicende che avevano portato alla dissoluzione di «Quindici» Valerio Riva ricordava la scissione della rivista francese «Tel Quel» da una cui costola era nata «Change», e il titolo del paragrafo, che recitava *Dal pentolone del surrealismo*, suggeriva la derivazione surrealista di molte delle sperimentazioni della neo-avanguardia francese, mentre proprio la notizia secondo cui «'Change' piace molto in Italia»[25], appare una conferma della circolazione di questi materiali, probabilmente più alta di quanto oggi possiamo supporre se tali informazioni giungevano fino sui rotocalchi. E ricordando il numero monografico di «Change» dedicato ai *Montages* in cui si dichiarava: «Nous habitons la société du montage. Démonter les formes ne suffit pas. Il faut aller jusqu'aux niveaux où elles se produisent elles-mêmes en engendrant le jeu du formes - pour les changer»[26], disporremo di un ulteriore tassello per la trama delle rispondenze ed un diretto legame con l'articolo sul Medioevo, dove Eco titolava *Nel pentolone dello strutturalismo* il paragrafo in cui proponeva relazioni e associazioni tra l'attitudine medievale per la raccolta e l'inventario e le pratiche di scomposizione e collage contemporanee, e sembrava provocatoriamente rispondere all'affermazione sottoscritta due anni prima da Riva e proseguirne il discorso suggerendo, implicitamente, quali attitudini surrealiste fossero state inglobate e in che modo il procedimento analogico di ascendenza surrealista si fosse sedimentato nel pentolone dello strutturalismo:

> Accanto a questa impresa di cultura popolare si svolge il lavoro di scomposizione e collage che la cultura dotta esercita sui detriti della cultura passata. Si prenda una scatola magica di Cornell o Orman [sic], un collage di Ernst, una macchinetta inutile di Munari o Tinguely, e ci si ritroverà in un paesaggio che non ha nulla a che vedere con Raffaello o Canova ma che ha moltissimo a che vedere con il gusto estetico medievale. In poesia sono i centoni e gli indovinelli, i kennings irlandesi, gli acrostici, i tessuti verbali di citazioni multiple che ricordano Pound e Sanguineti: i giochi etimologici disseminati in Virgilio di Bigore e Isidoro di Siviglia, che fanno tanto Joyce (Joyce lo sapeva), gli esercizi di scomposizione temporale dei trattati di poetica, che sembrano

Nanni Balestrini, al microfono Enrico Filippini. Intorno al tavolo si riconoscono Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarani, Angelo Guglielmi; di spalle Umberto Eco. Sullo sfondo, a destra, Elio Vittorini».

[24] *Ivi*, p. 8.

[25] *Ivi*, p. 19.

[26] LEFEBVRE 1969, p. 23.

> un programma per Godard, e soprattutto, il gusto della raccolta e dell'inventario, che allora si concretava nei tesori dei principi e delle cattedrali, dove si raccoglievano indistintamente una spina di croce di Gesù, un uovo trovato dentro un altro uovo, un corno di unicorno, l'anello di fidanzamento di San Giuseppe, il cranio di Giovanni Battista[27].

La Pop Art del Duca di Berry

In un ulteriore riquadro dal titolo *La Pop Art del Duca di Berry* **(fig. 6)** che occupava la metà di una delle pagine dell'articolo, Eco ricreava lo stesso tipo di associazioni, attivate visivamente nel montaggio delle figure riprodotte nell'articolo, e di analogie discusse nel paragrafo *Nel pentolone dello strutturalismo*. Le modalità di trascrizione erano tuttavia in questo caso differenti e, servendosi della procedura di raccolta e montaggio analizzata nel testo, decideva di darne esemplificazione attraverso la redazione di elenchi giustapposti in cui raccoglieva gli «oggetti contenuti nel tesoro di Carlo IV di Boemia», gli «oggetti del tesoro del Duca di Berry» e la «descrizione di una mostra di Pop Art e Nouveau Réalisme»[28]. Le liste erano poi coronate da un'immagine in cui il dito di una mano femminile condotto alla ghigliottina sembra fare il verso a qualche macabro oggetto surrealista, oppure essere stata estratta da qualche rivista modello «Documents» di Georges Bataille, quasi a mettere per inciso le possibili attinenze. Estratti dall'inventario di Carlo IV:

> Il cranio di S. Adalberto / La spada di S. Stefano / Una spina della corona di Gesù / Pezzi della Croce / Tovaglia dell'Ultima Cena / Un dente di S. Margherita / Un pezzo di osso di S. Vitale / Una costola di S. Sofia / Il mento di S. Eobano / Costola di Balena / Zanna di Elefante / Verga di Mosé / Abiti della Vergine

venivano accostati a oggetti presenti nel tesoro del Duca di Berry:

> Un elefante impagliato / Un basilisco / Manna trovata nel deserto / Corno di unicorno / Noce di cocco / Anello di fidanzamento di San Giuseppe

mentre chiudevano la serie:

> una Bambola sventrata da cui fuoriescono teste di altre bambole / Un paio di occhiali con sopra occhi dipinti / Croce con infisse bottiglie di Coca Cola e una lampadina al centro / Ritratto di Marilyn Monroe moltiplicato / Ingrandimento di fumetto di Dick Tracey / Sedia elettrica / Tavolo da ping pong con palle di gesso / Parti di automobile compresse / Casco da motociclista decorato a olio / Pila elettrica in bronzo su piedistallo / Scatola contenente tappi di bottiglie / Tavola verticale con piatto, coltello, pacchetto di Gitanes e doccia pendente su paesaggio a olio[29].

Come in un regesto e inventario medievale, gli oggetti sono nominalmente descritti con perizia enclicopedica ma, in assenza di un ordine tassonomico, il lettore è invitato, o sfidato, a indovinare, ricostruire e ordinare convergenze e deviazioni, ad associare la descrizione dell'oggetto all'oggetto stesso, facendo ricorso non solo alla sua memoria visiva.

Non era di certo sufficiente al lettore conoscere la fisionomia dei protagonisti dei movimenti Pop e Nouveau Réalisme, doveva saper attribuire a quegli oggetti, così dipinti dalla mano dello scrittore, un'identità precisa all'interno della produzione artistica di quegli autori. Se per esempio il lettore facilmente riconduceva la «bambola sventrata da cui fuoriescono teste

[27] ECO 1972a, p. 23.
[28] *Ivi*, p. 11.
[29] *Ibidem*.

di altre bambole» alle opere di Hans Bellmer e chiaramente attribuiva ad Andy Warhol e Roy Lichtestein rispettivamente il «Ritratto di Marilyn Monroe moltiplicato», la «Sedia elettrica» e l'«ingrandimento di fumetto di Dick Tracey» – episodio questo che poi Eco avrebbe commentato in *Art about Art* – e riconosceva nel «tavolo» uno dei *tableaux-pièges* di Daniel Spoerri, mentre tentava di associare le descrizioni a opere di sua conoscenza, gli veniva alla mente probabilmente il dubbio che quella «pila elettrica in bronzo su piedistallo», dove scorgeva un riferimento a Jasper Johns, potesse forse essere un'invenzione tanto quanto l'anello di fidanzamento di San Giuseppe. D'altra parte, invitato a ricostruire le connessioni solo suggerite in rimandi dispersi e disseminati tra le pagine, mentre associava la «scatola contenente tappi di bottiglie» alle *accumulations* di Arman, si domandava se le «parti di automobili compresse», che potevano contemporaneamente appartenere a César o a John Chamberlain, non fossero invece da associarsi anche al titolo del paragrafo alla pagina successiva *La civiltà dei rottami*[30], che al tempo stesso sembrava commentare la fotografia descritta con la didascalia «Un deposito di macchine usate in un prato di Via Salaria»[31]. Sfidato dal sapiente gioco messo in atto dall'autore, il lettore si sentiva nondimeno chiamato a stabilire, per via della verticalità di quel cumulo-accumulo di vecchie automobili presso lo sfasciacarrozze della periferia romana, una conseguente e successiva relazione di quell'immagine con *La cattedrale di via Teulada*, titolo di un ulteriore paragrafo posizionato proprio a fianco.

Tuttavia, la 'cattedrale' di via Teulada, sede storica della RAI presso la quale Umberto Eco aveva lavorato nella seconda metà degli anni Cinquanta, era da intendersi come personificazione del consumo visivo e massmediatico nel villaggio globale della comunicazione visiva, in contrapposizione alla civiltà della visione del Medioevo in cui «la cattedrale è il gran libro di pietra»[32]; sulla società dei consumi scriveva:

> D'altra parte la società dei consumi al massimo livello non produce oggetti perfetti, ma macchinette facilmente deperibili (se volete un buon coltello compratelo in Africa, negli Stati Uniti dopo la prima volta si rompe) e la civiltà tecnologica si sta avviando a diventare una società di oggetti usati e inservibili[33].

Nel giugno dello stesso anno, recensiva la mostra *Italy. The New Domestic Landscape*, curata da Emilio Ambasz, in mostra al Museum of Modern Art dal 26 maggio all'11 settembre 1972, e non diversamente commentava la sezione dedicata agli oggetti realizzati dai designers italiani: «In questo clima i centocinquanta meravigliosi oggetti appaiono anche nel loro aspetto esemplari di una oreficeria da tardo impero, perfetti nelle loro teche tecnologiche, in un paesaggio di crisi e desolazione»[34]. Così l'allestimento di Ambasz, che sceglieva di presentare gli oggetti in contenitori disposti nel giardino del museo, appariva agli occhi di Eco come evidenza e conferma delle qualità di quegli oggetti.

Il montaggio realizzato da Eco nell'articolo rappresenta dunque uno dei dei possibili esiti attraverso cui la cultura alta e allo stesso tempo fortemente visiva scompone e ricompone la cultura passata, costruendo un tessuto di relazioni e citazioni multiple che ha molto a che vedere con la «société du montage», dove parole e immagini costituiscono oggetti da poter prelevare e assemblare tra curiosità e meraviglia. Nell'equivalenza tra «società dei consumi» e «civiltà dei rottami» e nel riferimento a «oggetti usati e inservibili» sembra infatti trapelare quel corteo e processione di oggetti descritti nel riquadro *La Pop Art del Duca di Berry*: inservibili come gli oggetti di affezione, *trouvés* come i *new dada objects*, usati e reificati come gli oggetti

[30] ECO 1972a, p. 12.
[31] *Ivi*, p. 23.
[32] *Ivi*, p. 22.
[33] *Ivi*, p. 12.
[34] ECO 1972b, p. 22.

Pop, in una sovrapposizione di elementi in cui viene esplicitata la derivazione degli uni dagli altri.

Inoltre, proprio quella parentesi visiva sembra straordinariamente anticipare come un preludio, permettendo quindi di ragionare sulle ulteriori implicazioni di questa affinità, quello che sarà il lavoro di un'altra personalità legata all'ambiente bolognese e vicina al laboratorio di Luciano Anceschi, «Il Verri», dove proprio quelle riviste francesi avevavo trovato, a partire dal 1968, uno spazio privilegiato di recensione. Il nome è quello di Adalgisa Lugli che nel corso degli anni Ottanta sarebbe arrivata ad analoghe conclusioni, pur percorrendo itinerari diversi eppure a contatto con le ricerche artistiche, che di certo le permisero di volgere i suoi studi sul collezionismo enciclopedico, dati alle stampe nel 1983 con il volume *Naturalia et Mirabilia*[35] in direzione di una comune pratica contemporanea: in occasione della Biennale di Venezia del 1986 allestiva la mostra *Wunderkammer*, nelle cui sale collocava oggetti provenienti dalle Wunderkammern associandoli ad opere contemporanee[36] ma soprattutto l'anno precedente, nel 1985, aveva pubblicato in una pagina apparsa su «Alfabeta», la rivista nata nel 1979 per iniziativa di Nanni Balestrini e Umberto Eco, un articolo in cui suggeriva una revisione e ridefinizione delle ricerche artistiche dopo il Sessantotto, a partire da denominazioni quali «arte semiologica» e «arte strutturalista», prendendo proprio come termine di rapporto e confronto la pratica dell'assemblage[37].

Se per Adalgisa Lugli questa interpretazione nasceva per lo più da una riflessione sulla forma collezionistica, rispetto all'attitudine citazionale suggerita da Umberto Eco, i ragionamenti erano sostanzialmente simili e, in un certo qual modo, anche gli esiti: per Eco, il pensiero medievale aveva attraversato lo strutturalismo, e lui era giunto a considerare la citazione come essenza della pratica contemporanea riconducendola al principio dell'*auctoritas*; per Lugli quell'attitudine alla citazione rimaneva non dichiarata esplicitamente ma era pur presente come esercizio di memoria e meraviglia. Per entrambi comunque si assisteva alla creazione di un catalogo senza gerarchie, alla costruzione di una raccolta indistinta e per entrambi esisteva «The Glorious Company», come l'aveva definita Leo Steinberg nel suo saggio introduttivo alla prefazione al catalogo della mostra al Whitney[38].

Piccola teoria della citazione

Quando Eco recensiva la mostra *Art about Art* erano ormai lontane di un decennio le discussioni interne al Gruppo 63, il pentolone dello strutturalismo aveva cominciato a sbollire e un'altra nomenclatura, quella della Transavanguardia, si sarebbe di lì a poco affiancata a quell'insieme di terminologie che con scarsi risultati avevano tentato per l'intero decennio di definire le pratiche artistiche contemporanee, ma lo sguardo con cui avrebbe investigato le opere esposte al Whitney Museum lasciava intendere quanto fosse proprio il concerto di tutti questi elementi a rendere possibile la lettura della mostra nei termini con cui già nel 1972 aveva scritto di un'«arte non sistematica ma additiva e compositiva la nostra come quella medievale»[39]. Ecco allora che nel 1978 poteva commentare:

> Lo spettatore dell'"Olimpia" di Mel Ramos può essere un normale amatore d'arte coltivatosi

[35] LUGLI 1983.
[36] *BIENNALE DI VENEZIA* 1986.
[37] «Allo stesso tempo sono stati mutuati schemi formali da discipline parallele, come la semiologia e lo strutturalismo, tanto che una revisione di tutto il periodo cosiddetto concettuale andrebbe riproposta con nuove denominazioni di "arte semiologica", "arte strutturalista", "arte antropologica"», LUGLI 1985, p. 4.
[38] *WHITNEY MUSEUM* 1978, pp. 8-31.
[39] ECO 1972a, p. 23.

> sulle dispense Fabbri. Riconosce il soggetto, si diverte della deformazione stilistica, ed è tutto. Lo spettatore degli Arnolfini deve avere un tipo di competenza più una certa sottigliezza ideologica: Colescott può avere introdotto la negra per "americanizzare" l'opera o per inserire una nota di disturbo in questo solido ménage di due borghesi fiamminghi, i cui discendenti si sarebbero arricchiti con le imprese coloniali. Nel caso di Wesselmann, infine, il pubblico deve aver letto come minimo il catalogo della mostra o il presente articolo, o qualche opera di logica o di semiotica; perché non basta conoscere le citazioni di Matisse, deve anche godere le varie operazioni al quadrato delle citazioni, i riferimenti multipli[40].

Oltre a ribadire il peso che la riproduzione offerta dai vari massmedia aveva per la costruzione delle opere - «Questa esposizione di arte sull'arte è ossessionata dal fatto che l'arte è ormai filtrata dai mezzi della comunicazione di massa»[41] - insisteva sulle dinamiche attivate con l'osservatore, finendo per dichiarare quanto il dispositivo della citazione presupponesse l'esistenza di un pubblico (o di un lettore) capace di coglierne le implicazioni. Nel 1972 aveva spiegato le ragioni della pratica citazionale e ne aveva illustrato le procedure, avendo lui stesso creato l'occasione per la verifica delle sue affermazioni attraverso la costruzione di un «campo» in cui coltivare «possibilità interpretative», in attesa che fosse il lettore ad attivarne il significato attraverso la ricostruzione delle relazioni di senso; tutte considerazioni che aveva già formulato nel 1962 in *Opera Aperta* in cui si era precisamente espresso sul ruolo del lettore nei confronti dell'opera da intendersi come:

> proposta di un "campo" di possibilità interpretative, come configurazione di stimoli dotati di una sostanziale indeterminatezza, così che il lettore sia indotto ad una serie di "letture" sempre variabili; "struttura", infine, come "costellazione" di elementi che si prestano a diverse relazioni possibili[42].

Tuttavia, nonostante il tema centrale della mostra newyorkese non fosse che la pratica assidua che gli aveva permesso di scomporre, analizzare, e ricomporre i testi figurativi delle opere esposte, nel frattempo si era maturata la consapevolezza di quanto la citazione costituisse ormai argomento di discussione e banco di prova di un insieme di riflessioni trasversali tra critici e artisti, tanto che Eco apriva la sua recensione alla mostra in questi termini:

> Sulla morte dell'arte si discute da tempo. E come è noto negli ambienti bene informati, non si parla di morte dell'arte quando di arte non se ne fa più e quando essa viene sostituita vuoi da mezzi della comunicazione di massa, vuoi dalla vita quotidiana; anzi, la morte dell'arte si ha, almeno da Hegel in avanti, quando di arte se ne fa troppa e con troppa consapevolezza. Quando cioè l'arte comincia a diventare riflessione su se stessa, romanzo nel romanzo, pittura della pittura, riflette sulle proprie tecniche e parla dei propri processi. In questo senso tutta l'arte contemporanea altro non è che celebrazione (artistica) della morte dell'arte[43].

Nel gennaio 1978, un altro autore vicino agli studi sul Medioevo, Luciano Caruso, che nel 1969 aveva tra l'altro pubblicato con Giovanni Polara la raccolta *Iuvenilia Loeti* sulla poesia figurata alto medievale[44], dava alle stampe *Piccola Teoria della Citazione*, un'acuta riflessione, già scritta nel 1974, che della citazione celebrava le virtù e i valori, ne stillava i limiti e pericoli, concludendosi con un catalogo delle possibili citazioni[45].

---

[40] ECO 1978, p. 125.
[41] *Ivi*, p. 115.
[42] ECO 1962, edizione consultata Milano 1976, p. 154.
[43] ECO 1978, p. 114.
[44] CARUSO-POLARA 1969.
[45] CARUSO 1978.

La chiusura di Umberto Eco alla recensione di *Art about Art* non era in fondo diversa da quella di Caruso:

> Ma questa mostra avrebbe dovuto durare di più e dovrebbe circolare nelle scuole e nelle università e non tanto per i suoi valori artistici quanto per ciò che racconta dei rapporti di circolarità "intertestuale": tipici della nostra epoca colta che scrive testi sui testi e filtra le proprie scoperte artistiche precedenti, che parla di linguaggi e cita discorsi sulle citazioni. Sono meccanismi di produzione di senso e al tempo stesso meccanismi nevrotici, manierismi, coazioni a ripetere. C'era insomma in questa sala molto da studiare per la semiotica, per la psichiatria, forse per la religiosità contemporanea. Ma aveva un pubblico questa mostra o parlava a se stessa? Ecco che se ne sarebbe potuto trarre anche una buona occasione per un'indagine di sociologia della cultura. Ma tutto sommato l'iniziativa ha vissuto un gesto un po' snobistico, fingendo di ammiccare ai propri visitatori potenziali. E forse non era ammicchio ma un tic nervoso e rivolto nel vuoto[46].

[46] ECO 1978, p. 125.

MODE CULTURALI/LA PITTURA "MULTIMEDIA"

Leonardo ruba a Mondrian un baffo di Dalì

di UMBERTO ECO

Arte che parla dell'arte. E' il tema di una singolare mostra che si è tenuta a New York al Whitney Museum. Come una scatola cinese, ogni opera esposta [illegible] contiene almeno altre due o tre. Ma non è solo un gioco

New York. Sulla morte dell'arte si discute da tanto tempo. E come è noto negli ambienti bene informati, non si parla di morte dell'arte quando di arte non se ne fa più e quando essa viene sostituita vuoi dai mezzi di massa, vuoi dalla vita quotidiana; anzi, la morte dell'arte si ha, almeno da Hegel in avanti, quando di arte se ne fa troppa e con troppa consapevolezza. Quando cioè l'arte incomincia a diventare riflessione su se stessa, romanzo del romanzo, pittura della pittura, e riflette sulle proprie tecniche, e parla dei propri processi. In questo senso tutta l'arte contemporanea altro non è che celebrazione (artistica) della morte dell'arte. Ogni tanto qualcuno cerca di uscire dal circolo maledetto, provando per esempio l'Iperrealismo, che sembra così spontaneo, così onestamente inteso a rappresentare le cose... Ma nessuno ci casca: che l'Iperrealismo parla dell'ossessione artistica di riprodurre la realtà — e in fondo raramente [illegible] le rappresentare la realtà e cerca [illegible] tosto di rappresentare la rappresentazione fotografica della realtà — più [illegible] ti di così non si può andare, [illegible] no gli ottimisti, dopo essersi [illegible] cati la coda cosa rimane da [illegible]

Eppure la mostra che si è [illegible] conclusa al Whitney Museum of American Art di New York, ha segnato [illegible] passo in avanti, se così si può dire, [illegible] questa corsa circolare di cui l'arte [illegible] diletta dal Romanticismo ai giorni nostri.

La mostra è durata da luglio a fine settembre, e non è stata neppure molto notata, perché in questi mesi a New York c'era lo sciopero dei giornali e la gente non sa più cosa succede, ed è un peccato perché (considerazioni filosofiche a parte) era una vera festa per gli occhi. Dico per gli occhi dell'eventuale visitatore impreparato, che non era in grado di capire di cosa la mostra parlasse e che tuttavia si divertiva di fronte a una serie di visioni imprevedibili. Quanto al visitatore preparato, era una festa per la sua memoria visiva. Ma anche qui, a quale tipo di visitatore preparato si rivolgeva la mostra?

Il titolo era "Art about Art", arte che parla dell'arte. Come si è detto, l'idea non è così nuova, anzi i curatori della mostra hanno cercato, nel catalogo, di spiegare come essa fosse molto antica, e praticata anche dai grandi del Rinascimento. D'altra parte le opere qui esposte rappresentano un quindicennio di attività, non sono recentissime, salvo alcune. Ma ciò che è nuovo è l'idea di rivederle tutte insieme. Per capire quale sia la novità, passiamo subito ad esaminare uno dei pezzi più originali, "Mona Dalì" di Philippe Halsman. In formato naturale, ecco una riproduzione della Gioconda (alla mostra ve ne sono una dozzina). Ma non si tratta della Gioconda originale, bensì della foto di una riproduzione della Gioconda: il quadro, in bianco e nero, lascia intravvedere attraverso la perfezione della riproduzione fotografica che l'originale da cui parte non è l'originale di Leonardo, ma una buona oleografia del quadro di Leonardo. Quindi di citazione della riproduzione, ovvero citazione della Gioconda già "trattata" dai mass media. Salvo che questa Gioconda ha i baffi, e qui lo spettatore colto capisce che si sta citando Duchamp, non Leonardo. Ma i baffi non sono come quelli che aveva fatto Duchamp, imitano i baffi di Salvador Dalì; e a guardar bene ci si accorge che anche gli occhi non sono quelli della Gioconda, ma quelli di Dalì ritagliati da un ritratto. Ma non basta. Le mani della Gioconda sono mani rugose, maschili e trattengono una manciata di monete. E qui solo lo spettatore veramente preparato è in grado di ricordarsi che l'anagramma di Salvador Dalì fa "Avida Dollars" e gli era stato affibbiato, mi pare, da Breton. Citazione, quindi, di polemiche interne alla storia del movimento surrealista. Come si vede qui non c'è solo il riferimento a un'opera d'arte, c'è il riferimento a opere d'arte su opere d'arte e a discorsi sugli autori delle opere d'arte.

Questa esposizione di arte sull'arte è ossessionata dal fatto che l'arte è ormai filtrata dai mezzi di massa. Non parliamo di Lichtenstein, ovviamente presente, con rifacimenti del Picasso cubista, riprodotto così, smontato com'

>>>

Nella foto grande: "Manet's Olympia" di Mel Ramos, la celebre Olimpia di Manet ripresa in stile pop. In alto: "Great American nude" di Tom Wesselmann che contiene al suo interno un quadro di Matisse. Accanto: "Clothed artist and model" di George Segal, una scultura di Segal guarda un quadro di Mondrian.

CULTURA

114

115

Fig. 1: U. Eco, *Leonardo ruba a Mondrian un baffo di Dalì*, «L'Espresso», 42, 1978, pp. 114-115

La pittura "multimedia"

era, e ulteriormente smontato e rimontato, ma usando come base un Picasso già trasformato dal fumetto. C'è per esempio Tom Wesselmann che allestisce a collage una cucina con frigorifero, "seven up", altri prodotti alimentari, e pone sullo sfondo sul muro la donna seduta 1927 di Picasso: chiaramente la dà come riproduzione popolare del quadro, inserendola come bene di consumo tra altri beni di consumo... In un altro quadro, Wesselmann rifà lo stesso gioco con Mondrian, e sempre su Mondrian si esercita Lichtenstein che riproduce un Mondrian tal quale, salvo che il colore delle varie zone è retinato, come nel fumetto (ovvero nei fumetti che ormai ci siamo abituati a riconoscere in quanto citati dal Lichtenstein di quindici anni fa...).

Ora, nell'introduzione del catalogo, Leo Steinberg, parlando di "Gloriosa Compagnia", presenta una serie di stampe cinquecentesche e barocche che copiano da quadri celebri dell'epoca, la Madonna Medici di Michelangelo che genialmente cita una scultura ellenistica, e via dicendo, osservando come la citazione e il prestito figurativo fossero un tempo pratica normale. Ma è chiaro che in quei casi si trattava di citazioni disinvolte fatte in un'epoca in cui non esisteva ancora il concetto del diritto d'autore e i confini tra plagio, citazione inconscia e atto di omaggio erano assai esili. In ogni caso un tratto costante caratterizzava queste citazioni: l'autore non si preoccupava di sapere se il proprio spettatore avrebbe colto il rinvio, anzi probabilmente sperava che il prestito passasse inosservato. Parimenti, certi pittori settecenteschi specializzati nelle quadrerie, che dipingevano cioè gallerie piene di quadri, citavano quadri noti, accanto ad altri meno noti, ma il riconoscimento delle opere originali non era indispensabile, bastava il colpo d'occhio.

I pittori americani che espongono al Whitney invece esigono che il riconoscimento avvenga anzitutto perché non usano l'opera altrui per fare il "loro" discorso ma fanno un discorso sull'opera altrui; poi perché, come si è detto, l'obiettivo quasi costante del loro discorso è, più che l'opera, la diffusione dell'opera attraverso i mezzi di massa. E infine perché la loro pittura e scultura sono discorsi intorno all'ossessione della pittura e della scultura. E si adoperano a rendere quanto più evidente possibile il furto, o prestito che sia, chiarendole sia dal titolo, e andandone molto orgogliosi. Mentre fanno finta di divertirsi con iconoclastia selvaggia e un po' goliardica, in effetti sembrano aver letto tutte le discussioni estetiche degli utimi decenni e paiono condurre con mezzi visivi la stessa polemica che con mezzi verbali Nietzsche conduceva contro la "malattia storica" della cultura moderna.

Polemica contro le immagini ossessive imposte dalle riproduzioni, si è detto: ma polemica anche contro il feticismo dell'originale. Ecco il pezzo forte più singolare: è il "Ritratto di Sidney Janis con quadro di Mondrian", di George Segal. Sidney Janis, scolpito a tutto tondo e in grandezza naturale con lo stile solito di Segal (tutto gesso bianco), sta davanti a un cavalletto che sostiene la "Composizione" del 1933 che

"Dutch masters and cigars II" di Larry Rivers che cita Rembrandt attraverso la sua popolare riproduzione sulle scatole di sigari. Al centro: "Mona Lisa" di Andy Warhol: è la riproduzione dell'originale sottoposto a processo di moltiplicazione ironica. A destra: "Mona Lisa" di Marisol, distorsione dissacratrice e incorporazione dell'opera in un altro contesto. In alto: "Natural Rhythm: Thank you Van Eyck"; la signora ha cambiato razza.

CULTURA

119 >>>

Fig. 2: U. Eco, *Leonardo ruba a Mondrian un baffo di Dalì*, «L'Espresso», 42, 1978, pp. 119

UN TEMA CHE APPASSIONA SCIENZIATI E UMANISTI/ STIAMO ENTRANDO IN UN' ERA DI NUOVO OSCURANTISMO?

IL MEDIOEVO E' GIA' COMINCIATO

di UMBERTO ECO

RECENTEMENTE, e da molte parti, si è incominciato a parlare della nostra epoca come di un nuovo Medioevo. Il problema è se si tratti di una profezia o di una constatazione. In altri termini: siamo già entrati nel Nuovo Medioevo o, come si è espresso Roberto Vacca in un suo inquietante libro, ci sarà un "Medio Evo prossimo venturo"? La tesi di Vacca riguarda la degradazione dei grandi sistemi tipici dell'era tecnologica: troppo vasti e complessi per essere coordinati da una autorità centrale e per essere controllati anche individualmente da un apparato [illegible] efficiente, [illegible] [illegible] retramento di tutta la civiltà industriale. Rivediamo in breve l'ipotesi più apocalittica che Vacca concepisce, in una sorta di "scenario" futuribile dall'apparenza molto persuasiva.

Un giorno negli Stati Uniti la coincidenza di un ingorgo stradale e di una paralisi del traffico ferroviario impedirà al personale di rimpiazzo di raggiungere un grande aeroporto. Vinti dallo stress i controllori non rimpiazzati provocano la collisione tra due quadrigetti facendoli precipitare su una linea elettrica ad alta tensione, il cui carico, ripartito su altre linee già sovraccariche, provoca un black out come quello che New York ha già conosciuto qualche anno fa. Salvo che questa

Fig. 3: U. Eco, *Il Medioevo è già cominciato,* «L'Espresso Colore», 7, 1972, pp. 4-5

IL MEDIOEVO E' GIA' COMINCIATO

L'APOCALISSE DELL'ANNO DUEMILA

LA PAX AMERICANA E' ORMAI FINITA

GUERRIGLIA UNIVERSITARIA A PARIGI

Fig. 4: U. Eco, *Il Medioevo è già cominciato,* «L'Espresso Colore», 7, 1972, pp. 6-7

Fig. 5: U. Eco, *Il Medioevo è già cominciato,* «L'Espresso Colore», 7, 1972, pp. 8-9

Fig. 6: U. Eco, *Il Medioevo è già cominciato,* «L'Espresso Colore», 7, 1972, pp. 10-11

BIBLIOGRAFIA

BIENNALE DI VENEZIA 1986
Biennale di Venezia 1986: Wunderkammer, Catalogo della mostra, a cura di A. Lugli, Milano 1986.

CARUSO-POLARA 1969
L. CARUSO, G. POLARA, *Iuvenilia Loeti: raccolta di poemi latini medievali*, Roma 1969.

CARUSO 1978
L. CARUSO, *Piccola teoria della citazione* (1974), «Tau/ma», 5, 1978.

ECO 1962
U. ECO, *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle pratiche contemporanee*, Milano 1962.

ECO 1972a
U. ECO, *Il Medioevo è già cominciato. Il tema che appassiona scienziati e umanisti. Stiamo entrando in un'era di oscurantismo?*, «L'Espresso Colore», 7, 1972, pp. 14-23.

ECO 1972b
U. ECO, *Dal cucchiaio alla città. Mostra a New York del design italiano. Una civiltà raccontata a matita*, «L'Espresso Colore», 23, 1972, pp. 4-23.

ECO 1975a
U. ECO, *Voglio sposare un quadro. Opere d'arte. Perché le rubano in che modo si può evitarlo,* «L'Espresso», 9, 1975, pp. 64-67.

ECO 1975b
U. ECO, *Corpo e concetto artista perfetto*, «L'Espresso», 13, 1975, pp. 72-76.

ECO 1978
U. ECO, *Leonardo ruba a Mondrian un baffo di Dalì*, «L'Espresso», 42, 1978, pp. 114-125.

KRAMER 1978
H. KRAMER, '*About Art', parodies at Whitney*, «New York Times», 21 luglio 1978, p. C17.

LEFEBVRE 1969
H. LEFEBVRE, *Les paradoxes d'Althusser*, «L'Homme et la société», 13, 1969, pp. 3-37.

LUGLI 1983
A. LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa,* Milano 1983.

LUGLI 1985
A. LUGLI, *Il Collezionista*, «Alfabeta», 68, 1985, p. 4.

RIVA 1970
V. RIVA, *La tigre di fumo. Inchiesta sulle avanguardie letterarie dell'Europa 1970,* «L'Espresso Colore», 22, 1970, pp. 8-27.

VACCA 1971
R. VACCA, *Il Medioevo prossimo venturo. La degradazione dei grandi sistemi*, Milano 1971.

WHITNEY MUSEUM 1978
Whitney Museum: Art about Art, Catalogo mostra, a cura di J. Lipman e R. Marshall, New York, 1978.

WILSON 1978
W. WILSON, *An exhibit that parodies, paraphrases and ponders*, «Los Angeles Times», 24 dicembre 1978, p. 98.

ABSTRACT

La partecipazione di Umberto Eco alla redazione de «L'Espresso» negli anni Settanta testimonia il dialogo che il periodico romano intrattiene con piattaforme di discussione afferenti ad ambiti editoriali diversi e permette di arricchire l'orizzonte dei riferimenti interni alla rivista. L'inchiesta *Il Medioevo è già cominciato* (1972) e la recensione alla mostra *Art about Art* (1978) costituiscono casi esemplari per definire la fisionomia di questa collaborazione editoriale e fonti privilegiate per precisare le caratteristiche di una riflessione critica e pratica della scrittura che eredita procedure proprie della neo-avanguardia artistica e letteraria del decennio precedente. L'articolo propone la lettura del vocabolario utilizzato da Umberto Eco attraverso l'analisi delle strategie di riproduzione, montaggio delle immagini, espedienti retorici messi in atto, giungendo ad identificare nei rapporti di circolarità intertestuale e nelle dinamiche attivate con il lettore i termini di una personale adozione della procedura della citazione, in dialogo con le ricerche artistiche.

Umberto Eco's editorial involvement in «L'Espresso» in the 1970s attests to the magazine's internal discourse and demonstrates its relationship to other magazines as platforms for debate. The article *Il Medioevo è già cominciato* (1972) and the review of the exhibition *Art about Art* (1978) represent ideal examples of Eco's editorial collaboration and preferred sources in which to point out the features of his critical thought and writing practice, giving evidence of the adaptation of procedures typical of the artistic and literary neo-avant-guarde of the 1960s. My paper analyzes Eco's texts and visual vocabulary by investigating reproduction strategies, image montages and rhetorical devices. It focuses on identifying the intertextual connections drawn from a wide range of references and the dynamics activated in the reader in terms of Eco's personal use of the process of citation, indicating a dialogue with artists' research.

LA *LAMENTATRICE* DI FRANCO PINNA, DALLO SCATTO ALLE TRASFORMAZIONI IN IMMAGINI FOTOMECCANICHE: BIOGRAFIA SOCIALE DI UN OGGETTO FOTOGRAFICO, 1952-2013

Preambolo

Il 10 ottobre del 1952 nelle campagne di Pisticci, Franco Pinna scattò una fotografia a una donna mentre eseguiva una lamentazione funebre a pagamento per l'antropologo Ernesto De Martino e per i membri della sua *équipe*, che erano in Lucania a studiare i rituali di quelle terre. Questa della *Lamentatrice* è divenuta non solo una delle più celebri immagini di Pinna, ma anche il simbolo del suo lavoro con De Martino: dal 1952 a oggi è stata una delle immagini più utilizzate tra quelle realizzate da Pinna durante le quattro spedizioni etnografiche di De Martino nel Sud Italia a cui fu chiamato a partecipare in qualità di fotografo[1].

Nel corso di questi anni la *Lamentatrice* è stata trasformata in immagine fotomeccanica ben 11 volte, per differenti tipologie di pubblicazione, in riviste illustrate e in testi critici, ed è stata inoltre stampata come positivo finale per 2 mostre, una nel 1958 e una nel 1975.

In ogni occasione vediamo, apparentemente, la stessa immagine fotografica, ma se consideriamo come nostra fonte non solo il suo contenuto, ma il suo essere un oggetto fisico che vive nel tempo e che occupa uno spazio, possiamo comprendere in un modo diverso la fotografia stessa e le ragioni del suo ripetuto utilizzo, come hanno scritto Elizabeth Edwards e Janice Hart:

> In shifting the methodological focus away from content alone, it can be seen that it is not merely the image *qua* image that is the site of the meaning, but that its material and presentational forms and the uses to which they are put central to the function of a photograph as a socially salient object[2].

Considerare questa fotografia nella sua «biografia sociale»[3] per gli utilizzi che ne sono stati fatti, seguire la sua vita, dallo scatto al provino, fino a tutte le trasformazioni in immagini fotomeccaniche e in stampa positiva finale, passando per la scelta dei formati, l'eliminazione dei bordi come conseguenza di esigenze editoriali e non solo, valutare i contesti di utilizzo in rapporto agli utilizzatori divenuti ormai autori, aumenta la capacità di interpretare a vari livelli le nostre fonti fotografiche[4] (Fig. 1).

Tracciare la biografia sociale di questa fotografia comporta non solo l'analisi del singolo oggetto, ma anche di tutte le altre fotografie realizzate da Pinna con De Martino, in una lettura diacronica del materiale giunto fino a noi. Perché la *Lamentatrice* potesse diventare il simbolo del lavoro di Pinna con De Martino, molte fotografie scattate dal medesimo autore sono state

---

Questo articolo è parte del mio lavoro di tesi, *Il lavoro di Franco Pinna in Lucania (1952 e 1956). Biografia sociale degli oggetti fotografici,* rel. Prof.ssa T. Serena, Università degli Studi di Firenze, A.A. 2011-2012.

[1] Le spedizioni a cui Pinna partecipò furono 4: ottobre 1952 Materano; agosto 1956 provincia di Potenza; giugno 1959 Serra San Bruno (non sappiamo se Pinna andò da solo); giugno 1959 San Giorgio Lucano (probabilmente Pinna realizzò il servizio fotografico da solo); giugno-luglio 1959 Salento. Per un inquadramento generale sulle spedizioni e sul materiale fotografico prodotto, cfr. *FRANCO PINNA* 1996; *I VIAGGI NEL SUD* 1999; G. PINNA 2002; RICCI 1994; RICCI 2007, in particolare si vedano l'*Introduzione* (pp. 7-15) e il saggio *Franco Pinna uno sguardo sui suoni* (pp. 41-58); MAZZACANE 2010.

[2] EDWARDS-HART 2004, p. 2.

[3] Riprendo l'espressione «biografia sociale» da Elizabeth Edwards (EDWARDS-HART 2004, p. 4) che a sua volta la ha rielaborata da Igor Kopytoff, KOPYTOFF 1986.

[4] Per quanto riguarda la materialità della fotografia, *PHOTOGRAPHS OBJECTS HISTORIES* 2004; *PHOTOGRAPHY'S OBJECTS* 1997; SERENA 2012; *IL RESTAURO DELLA FOTOGRAFIA* 2012.

lasciate in un cassetto. In particolare noi ci confronteremo con il materiale fotografico prodotto da Pinna durante la spedizione del 1952 e della successiva spedizione dell'agosto del 1956.

Perché la *Lamentatrice* è stata scelta 13 volte? Perché in alcuni casi è stata scartata o tagliata? Perché altre fotografie sono state completamente dimenticate? Domande queste che possono sorgere in rapporto a qualunque fotografia, per la sua natura di oggetto manipolabile, ma in questo caso le risposte sembrerebbero più problematiche. Pinna, infatti, non solo lavorò nello specifico contesto di una spedizione etnologica e per esplicita richiesta di un committente (De Martino), ma le sue fotografie furono utilizzate da altri committenti più o meno diretti[5], in contesti molto diversi gli uni dagli altri. Dal 1952 a oggi sono state pubblicate in riviste illustrate nel corso degli anni Cinquanta, nei testi di De Martino, dal settore etnomusicologico rappresentato sia da Diego Carpitella, che partecipò alle spedizioni in quanto etnomusicologo, sia dal Centro Nazionale di Studi di Musica Popolare, che oggi detiene parte dei materiali realizzati da Pinna, e infine dagli studiosi che a partire dagli anni Novanta si sono nuovamente interessati a queste fotografie: Giuseppe Pinna, Francesco Faeta e Antonello Ricci[6].

In ragione di tutti questi utilizzi eterogeni, ritornare a verificare le nostre fonti, mettendole in rapporto al committente/utilizzatore, permette di comprendere, le esigenze di De Martino e di Pinna rispetto alla fotografia e di tutti coloro che, a distanza di anni, hanno interpretato quelle ricerche e il materiale fotografico prodotto.

10 Ottobre 1952. Lo scatto

Ogni biografia che si rispetti dovrebbe iniziare da una data di nascita, ma avendo qui a che fare con materiali teoricamente riproducibili un numero infinito di volte, sebbene si conosca la data dello scatto, non possiamo stabilire un'unica data di nascita. Ciò che più si avvicina a un inizio per la *Lamentatrice* è rappresentato dal negativo 6×6cm conservato nell'Archivio Franco Pinna in una bustina di pergamino assieme al relativo provino a contatto. Nello stesso faldone sono conservati i 25 negativi rimasti delle ipotetiche 150 fotografie scattate nel 1952[7]. Il medesimo archivio conserva anche una parte dei negativi scattati da Pinna durante la spedizione successiva dell'agosto del 1956: si tratta di 200 negativi con relativi provini, mentre i restanti 165 negativi del 1956 sono conservati negli Archivi di

[5] Per quanto riguarda la questione della committenza, sempre utili sono le parole di Michael Baxandall, il quale, ha evidenziato, trattando di pittura del XV secolo, quanto un dipinto sia la testimonianza di un rapporto sociale, quello tra l'artista e il committente, che «lavoravano all'interno di istituzioni e convenzioni [...] che influivano sulle forme dell'opera che artista e committente creavano insieme», BAXANDALL 2001, p. 3. Qui abbiamo a che fare con un'opera finale manipolabile che possiamo considerare come vera e propria sedimentazione fisico-chimica della contrattazione avvenuta tra committente e artista.

[6] I tre studiosi si sono occupati anche del materiale fotografico: Giuseppe Pinna, storico della fotografia e responsabile dell'Archivio Franco Pinna/Roma (d'ora in poi AFP), si è occupato dei materiali conservati in questo archivio; Antonello Ricci, etnomusicologo si è occupato dei materiali di Pinna conservati negli Archivi di Etnomusicologia/Roma (d'ora in poi AE) e Francesco Faeta, antropologo, si è occupato più in generale del rapporto tra Pinna e De Martino. Cfr. principalmente: FAETA 1999; G. PINNA 1996; G. PINNA 2002; RICCI 1994; RICCI 2007 (in particolare i saggi già citati alle pp. 7-15 e pp. 41-58).

[7] È stato De Martino a scrivere che furono scattate 150 fotografie, DE MARTINO 1952c, p. 86. Dei materiali del 1952 nell'AFP sono conservati, oltre i 25 negativi 6×6cm con provini a contatto, anche 6 negativi 6×6cm senza provini e 3 internegativi, G. PINNA 2002, pp. 106-107. Del 1952 negli AE sono conservate 4 stampe positive *vintage,* RICCI 2007, p. 45.

Etnomusicologia, risultato di una donazione fatta da Pinna all'allora Centro Nazionale di Studi di Musica Popolare[8].

L'importanza del negativo, per le finalità di questa analisi, si ferma però qui. Nonostante infatti sia diffuso l'atteggiamento di individuare nel negativo un originale, e perciò di porvi un'attenzione speciale dal punto di vista legislativo, storico e del mercato[9], già Benjamin ci ha avvertito che la grande rivoluzione della fotografia consiste proprio in questo: ha spazzato via il concetto di originale nell'arte[10], poichè la fotografia è un multiplo senza originale, come anche gli attribuzionisti americani negli anni Settanta hanno ribadito con la loro opera[11].

Il negativo se è la matrice da cui vengono prodotti i positivi, non sarà però una matrice univoca del positivo a stampa, dal momento che in camera oscura si può intervenire sulla sua integrità. Il negativo, come è stato ultimamente evidenziato da Joan Schwartz, rappresenta solo una fase, poiché «it is not the document intended to convey a message to an audience»[12], in quanto la sua stampa non comporta la realizzazione di un unico originale, bensì, riprendendo l'espressione dalla Schwartz, di «multiple original photographic documents», realizzati in momenti diversi, con differenti intenti e per pubblici differenziati, per queste ragioni ogni positivo avrà un suo autore e una 'originalità', nel senso fin qui inteso[13].

1952. Dopo lo scatto: il lavoro con il provino

Per la nostra analisi ciò che costituisce una fonte fondamentale sono piuttosto i provini, fotografie anch'essi (sono stampe positive), ma materiali usati dal fotografo a fini pratici per effettuare una scelta[14]. Si tratta di un lavoro, spesso dimenticato, sia di intervento sull'immagine fotografica, come attestano i segni a matita rossa sul *recto* dei nostri provini dei *corpora* del 1952 e del 1956, che di selezione rispetto al *corpus*, per decidere come stampare i suoi positivi finali e quali provare a vendere, quali dare a un preciso committente o a un altro.

La casistica della segnica grafica sul *recto* dei provini di Pinna è varia, essendo la finalità quella di progettare la futura stampa positiva finale. Dobbiamo però registrare la complessità della fonte fotografica, quasi paleografica, per le varie stratificazioni che su essa si sono sedimentate nel corso degli anni, riconoscendo che sarebbero addirittura necessarie indagini diagnostiche al pari dei dipinti. Preso atto dei limiti di un'indagine che utilizzi come fonte i provini, vogliamo soffermarci qui sulle indicazioni di taglio, linee orizzontali o verticali che individuano una nuova composizione per la fotografia.

Oltre a quello della *Lamentatrice*, sono circa 16 su 25 i provini sul cui *recto* troviamo segni che indicano l'eliminazione di un ampio bordo della fotografia. Periferie dell'oggetto fisico, ma periferie anche dell'immagine fotografica, dal momento che nella maggior parte di questi provini nelle parti eliminate non compaiono elementi significativi ai fini della narratività della

[8] Il Centro Nazionale di Studi di Musica Popolare fu nominato AE nel 1989. Pinna donò al Centro, poco dopo il ritorno dalla spedizione del 1956, oltre i 165 negativi 6×6cm con relativi provini anche 2 diapositive a colori, RICCI 1994, p. 31. Relativi al 1956, nell'AFP sono conservati oltre i 200 negativi 6×6cm anche 14 diapositive a colori, G. PINNA 2002, pp. 121-124.

[9] Cfr. GUERCI 2003, p. 25.

[10] BENJAMIN 2000.

[11] KRAUSS 2006, p. 581.

[12] SCHWARTZ 1995, p. 46.

[13] *Ivi*, p. 55. Rosalind Krauss ha sottoposto a critica le categorie di autore, opera, originalità, ritendendole inadeguate non solo per la fotografia, ma più in generale per l'arte nell'epoca della riproduzione. Cfr. in particolare il capitolo *Gli spazi discorsivi della fotografia*, in KRAUSS 2000, pp. 28-49.

[14] Interessante in questo senso è lo studio di Sarah Greenough sul lavoro di selezione fatto da Robert Frank per le fotografie scattate per il progetto *The Americans*, cfr. *LOOKING IN* 2009.

stessa. Confrontandoci anche con i materiali del 1956 rintracciamo la stessa tipologia di segnica grafica sul *recto* di circa 60 provini su 200 che tenne per il suo archivio personale.

Vista la quantità di volte in cui sono ravvisabili queste indicazioni sembra possibile ipotizzare che Pinna, conscio delle questione tecniche legate al mezzo che aveva scelto, e consapevole del tipo di immagine che poteva essere vendibile, già in fase di scatto, pensasse il positivo tagliato.

Ciò è dimostrato prima di tutto dalla scelta di Pinna di utilizzare una Rolleiflex biottica sulla quale si usavano rulli in medio formato, in cui ogni negativo 6×6cm ha un'area di 36cmq, che gli avrebbe permesso di porre al centro del negativo ciò che voleva fotografare e anche tagliando i bordi, avrebbe mantenuto un'ottima definizione dell'immagine, sicuramente maggiore di quella che avrebbe avuto usando il rullo 35×24mm, il cui negativo ha un area di 8,6cmq. Inoltre con la macchina scelta da Pinna non solo non si poteva zoomare, ma la presenza dei due obiettivi generava un leggero scarto tra ciò che il fotografo vedeva nel mirino e ciò che veniva impressionato sulla pellicola sensibile. La soluzione era porre al centro il soggetto sapendo di poter intervenire in camera oscura.

Con questa consapevolezza è anche probabile che Pinna abbia fatto rientrare nel fotogramma degli elementi, mantenendoli però ai bordi, che poi sapeva avrebbe potuto tagliare. E il nostro provino ne è nuovamente l'esempio: infatti le indicazioni di taglio implicano l'eliminazione di una persona visibile sul bordo sinistro del provino. Questa operazione è inseribile in due categorie di tagli, individuate a partire dal numero di volte in cui le vediamo ripetersi nei provini. La prima, ravvisabile soprattutto nelle fotografie del 1952, riguarda la tendenza a isolare i soggetti raffigurati, tutti ripresi dal basso e che si impongono sul primo piano con la loro statuaria presenza. Le indicazioni di taglio hanno il preciso scopo di 'stringere' sul soggetto, accentuando così la sensazione di osservare personaggi che, non collocati in uno scenario riconoscibile, sembrano essere vissuti in tempi lontani[15]. Questa tipologia di tagli indica che Pinna non solo indirizzò il suo obbiettivo verso un certo tipo di soggetti, ma che in fase di 'progettazione', accentuò la costruzione di un'immagine della Lucania «come luogo dove la vicenda umana si trascina senza mutamento per millenni [...]»[16].

I segni sul *recto* di alcuni provini del 1952 sembrano perciò confermare ulteriormente l'inserimento di queste immagini fotografiche da parte di Faeta, in quel processo di «orientalizzazione interna», individuato dallo studioso. Processo che portò a rappresentare il Sud come Oriente contadino, come luogo dell'arcaicità, una rappresentazione cioè meta-temporale e stereotipizzata del Sud[17]. A questa idea si è opposto Giuseppe Pinna, il quale ha evidenziato che il fotografo non volle «immagini 'belle', interessate innanzitutto all'esito estetico, ma 'bollettini', resoconti oggettivi che rispondessero a finalità di documentazione»[18].

Nel nostro provino però il taglio dell'uomo sulla sinistra sembra poter rientrare nella seconda categoria individuabile soprattutto nel materiale del 1956, *corpus* la cui novità, rispetto al materiale del 1952 concentrato sul contesto sociale, sta nella presenza di sequenze che documentano l'intero svolgimento dei rituali, da cui ne consegue una consistente presenza di scatti, in cui sono visibili ricercatori, microfoni e fili.

Segni del set, che sono forse ravvisabili anche nel provino della *Lamentatrice*: l'uomo sulla sinistra, è forse uno dei ricercatori che era presente sul campo? Risposta certa non c'è, ma confrontandoci con i provini del 1956 e constatando la quantità di volte in cui Pinna elimina

[15] Furono molti i fotografi che negli anni della 'questione meridionale' andarono nel Sud e raccontarono queste terre, come 'primitive', per la loro lontananza, culturale, ma anche geografica. Cfr. GALLINI 1999, pp. 9-19; A. RUSSO 2011, p. 48; MAZZACANE 2010, pp. 37-38.

[16] FAETA 2010, p. 27.

[17] Cfr. FAETA 1999; FAETA 2003a; FAETA 2011 (in particolare il saggio *A partire da un taglio. Immagini, allacronia, anacronismo*, pp. 50-67).

[18] G. PINNA 2002, p. 15. La stessa idea si ritrova nell'interpretazione di Antonella Russo che ha definito queste fotografie «immagine-documento scientifico», A. RUSSO 2011, p. 41.

dalle sue fotografie i ricercatori, sembra chiaro che non volesse che fossero visibili sulle sue immagini fotografiche. È un aspetto questo, su cui Faeta si è interrogato, chiedendosi se la scelta sia stata fatta da Pinna o da De Martino[19]. Pinna aveva le idee chiare: nessun ricercatore e nessun microfono doveva comparire nella stampa positiva finale. Tuttavia sembra possibile sostenere che non era importante di chi fosse la mano, l'importante era eliminare ogni elemento che potesse collegare questi soggetti con il qui e ora dello scatto, lasciando sprofondare i personaggi fotografati in un passato lontano.

L'immagine fotomeccanica della Lamentatrice sui rotocalchi (1953 e 1954)

Nell'aprile del 1953 su «Comunità», rivista mensile di informazione culturale fondata a Milano nel 1946 da Adriano Olivetti, viene pubblicata la prima immagine fotomeccanica della *Lamentatrice*[20]. Insieme a questa, nell'articolo, vengono scelte altre undici fotografie di Pinna, impaginate secondo la modalità narrativa del fototesto (Fig. 2).

Se analizziamo il peso delle immagini fotomeccaniche nell'economia della pagina è constatabile il loro rilevante peso da un punto di vista quantitativo: delle 4 pagine di cui è costituito l'articolo, 3 sono quasi interamente occupate da immagini. Oltre alla *Lamentatrice*, vediamo paesaggi lucani, una deserta piazza di Stigliano con una donna, un'anziana signora nei Sassi di Matera, donne di Viggiano con costumi tipici e lo zio Giuseppe, il mago di Valsinni. Le immagini scelte da «Comunità» offrono una panoramica sulla Lucania, sulla sua povertà, rientrando perciò a pieno titolo in quella modalità di rappresentare il Sud nelle riviste illustrate popolari degli anni Cinquanta, come luogo primitivo e arretrato[21]. Il nome del fotografo è riportato nell'intestazione dell'articolo, subito sotto il nome dell'autore e il credito dell'agenzia del fotografo compare anche nel *colophon*. Sembrerebbe dunque che a queste fotografie di Pinna venga portato un certo rispetto. Ma se confrontiamo l'immagine fotomeccanica della *Lamentatrice* e quella del provino, constatiamo quanto effettivamente sia stata tagliata: nell'immagine pubblicata rimane solo una parte della donna, i bordi sono completamente eliminati per potersi concentrare unicamente sulla sua narratività. Raffrontando anche le altre immagini fotomeccaniche qui pubblicate con i provini conservati, si nota che l'atteggiamento dell'impaginatore è stato quello di far entrare più fotografie possibili nonostante la perdita di qualità delle stesse.

Quello della *Lamentatrice* è di nuovo caso esemplare di questo atteggiamento, diffuso ampiamente all'epoca e riassunto da Enzo Forcella:

> Le fotografie pubblicate non corrispondono quasi mai interamente a quelle acquistate dalle agenzie o dagli autori. Per loro [...] la fotografia costituisce poco più che un materiale grezzo, è un testo che può essere liberamente tagliato e corretto in vista del prodotto che si vuole ottenere[22].

Ma elemento per noi degno di nota è soprattutto che l'autore dell'articolo di «Comunità» è De Martino, al quale si deve anche quello pubblicato su «Il Radiocorriere» nel 1954, corredato sempre dell'immagine fotomeccanica della *Lamentatrice*[23]. Questa è stata cioè trasformata in immagine fotomeccanica dai rotocalchi solo se inserita in articoli di De Martino, legati agli specifici contenuti della spedizione etnografica.

[19] FAETA 2011, cfr. il saggio già citato, pp. 50-67.
[20] DE MARTINO 1953a, p. 7.
[21] A. RUSSO 2011, p. 48.
[22] FORCELLA 1991, p. 9.
[23] DE MARTINO 1954.

Tale destino ha segnato la fotografia della *Lamentatrice*, ma anche la maggior parte delle altre fotografie di Pinna del 1952 e del 1956. Diamo qualche numero. Delle ipotetiche 150 fotografie del 1952 furono pubblicate dalle riviste negli anni Cinquanta, 36 immagini, di cui 19 rientrano nella sfera demartiniana, 8 in quella della committenza etnomusicologica, 9 furono probabilmente vendute direttamente da Pinna alle riviste, 1 fu pubblicata su «L'Espresso» ed era comunque legata ai contenuti della spedizione demartiniana, e solo 8 esulano dagli specifici contenuti della spedizione, tutte pubblicate su «Il Mondo» in sei diversi articoli[24]. Delle 365 fotografie scattate nel 1956 solo 14 furono pubblicate su rotocalchi e di queste 8 erano slegate dalle spedizioni demartiniane e dalla committenza etnomusicologica[25].

Le riviste dell'epoca, escluso «Il Mondo» che aveva una linea editoriale diversa da quelle degli altri rotocalchi, soprattutto per quanto riguarda la questione meridionale, di cui propose una rilettura con immagini fotografiche che agissero meno sul patetismo[26], considerarono queste fotografie legate ai contenuti delle spedizioni e non utilizzabili in altri contesti.

1958. Esce Morte e pianto rituale nel mondo antico*, Pinna inaugura la sua prima mostra dedicata al Sud*

Molto è stato scritto sul rapporto di De Martino con la fotografia e, infatti, secondo un luogo comune storiografico, l'antropologo sarebbe stato, in Italia, un iniziatore dell'etnografia visiva[27]. Ma la sua etnografia visiva si ridurrebbe, come è stato riconosciuto, ad aver impiegato fotografi durante le sue spedizioni: fu infatti la scrittura, come processo interpretativo e di costruzione del sapere, il risultato delle pratiche d'osservazione, poiché «è soprattutto la parola, in quanto *logos* raziocinante, a vincere l'ultima battaglia sull'immagine»[28]. Le fotografie erano cioè utili a De Martino per ricordare, ma giunto alla fase interpretativa non le utilizzava come frutto della ricerca, in quanto non gli attribuiva nessuna autonomia di significazione[29].

Riteniamo però che una fonte non ancora indagata approfonditamente, per comprendere con quali intenzioni De Martino avesse pensato alla fotografia nella sua ricerca, sia l'effettivo utilizzo delle fotografie del 1952 e del 1956 nei due testi in cui decise di utilizzarle: *Morte e pianto rituale* e *Sud e magia*.

Nel 1958 esce il primo volume della trilogia demartiniana sul Sud, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*[30]. Le fotografie sono qui pubblicate in un apparato iconografico posto a conclusione del volume, l'*Atlante iconografico*, costruito da De Martino avvalendosi di vari tipi di

---

[24] Committenza demartiniana: DE MARTINO 1953a; DE MARTINO 1953b; DE MARTINO 1953c; DE MARTINO 1954. Committenza etnomusicologica: RINALDI 1953; CARPITELLA 1952; CARPITELLA 1953; CARPITELLA 1959. Pinna pubblicò le sue immagini in 7 articoli: *L'AFRICA IN CASA* 1959; GRANATA 1952; BATTAGLIA 1954; G. RUSSO 1954; FUBINI 1954; TAGLIACOZZO 1955; MAIRONI 1953.

[25] Committenza etnomusicologica: WEAVER 1956. Pinna pubblicò 8 immagini in 3 articoli: CESAREO 1958; GORRESIO 1960, SACCO 1963. De Martino non usò nessuna delle fotografie di Pinna del 1956 per suoi articoli.

[26] A. RUSSO 2011, p. 65.

[27] Luogo comune che avrebbe avuto origine nella testimonianza di Carpitella (CARPITELLA 1980, pp. 4-11), ma anche Faeta, Clara Gallini e Giuseppe Pinna hanno fatto riferimento a una etnografia visiva demartiniana, cfr. FAETA 1999; FAETA 2003b, in particolare il saggio *Lo sguardo dell'etnologo. Ernesto De Martino, l'etnografia, l'etnografia visiva*, pp. 59-77; GALLINI 1999, pp. 9-20; G. PINNA 2002, pp. 7-24.

[28] GALLINI 1995, p. 43. Lo stesso concetto lo si ritrova nei testi di Faeta.

[29] L'unica eccezione a un uso non ancillare della fotografia si trova secondo questi studiosi in *Morte e pianto rituale*, FAETA 1999, p. 91; MAZZACANE 1996, pp. 127-130. Anche Giuseppe Pinna e Lello Mazzacane hanno indagato il rapporto tra De Martino e la fotografia, dal punto di vista di Pinna fotogiornalista, sottolineando il poco peso che l'antropologo dette alle fotografie nelle sue ricerche, tanto che Pinna lo denunciò per il trattamento che le sue immagini ebbero ne *La Terra del rimorso* (ultimo volume della trilogia demartiniana sul Sud). G. PINNA 2002 pp.7-24, MAZZACANE 1996; MAZZACANE 2010, pp. 44-45.

[30] DE MARTINO 1958.

materiali iconografici, utilizzati come «documento del costume e precisamente della lamentazione come rito»[31], a cui il libro era dedicato. De Martino scelse per il suo *Atlante* 9 fotografie di Pinna: quella della *Lamentatrice* (Fig. 3), l'unica scattata nel 1952, che qui assume il formato verticale che si ritrova poi nella maggior parte delle pubblicazioni successive, e 8 che erano state scattate da Pinna durante la spedizione dell'agosto del 1956.

La scelta dell'immagine fotografica della *Lamentatrice* sembra essere principalmente derivata dal suo soggetto, e ha comportato anche l'esclusione di molte altre immagini di Pinna. Rimasero nel cassetto tutte quelle fotografie del 1952 che accentuavano una certa visione della Lucania come luogo arcaico e remoto: interni di case, strade acciottolate, personaggi isolati, maghi e fattucchiere non trovarono spazio in questo volume. Immagini fotografiche «a tratto sociologistico», come sono state definite da Faeta, per la generica informazione sociale che forniscono, dal momento che non si soffermano su precisi elementi di referenza etnografica e che, al contrario, contribuiscono alla rappresentazione di un Sud fissato in un'icona[32].

La fotografia della *Lamentatrice* è stata inoltre tagliata, poichè l'uomo sulla sinistra visibile sul bordo del provino scompare nella trasformazione fotomeccanica. Non sappiamo però quale positivo Pinna abbia dato a De Martino[33], le indicazioni di taglio sul *recto* del provino ci potrebbero far pensare che il fotografo avesse dato un positivo stampato seguendo queste indicazioni, tuttavia un'altra stampa positiva che, probabilmente Pinna realizzò per una mostra, alla galleria Al Ferro di Cavallo di Roma inaugurata nel maggio del 1958[34], mette in dubbio questa ipotesi, dal momento che l'uomo sulla sinistra viene mantenuto nella stampa positiva finale. Questo positivo stampato dal fotografo per la sua mostra personale, lascia pensare che in questa occasione, egli, presumibilmente libero di scegliere come stampare le sue fotografie, decise di mantenere integra quella complessità non solo temporale, ma anche formale, che il taglio invece elimina.

Non sappiamo come fosse il positivo giunto a De Martino, non sappiamo neanche se l'antropologo abbia potuto dire qualcosa sulla pubblicazione delle sue immagini, se sia stata una necessità dell'impaginatore o se abbia voluto eliminare quell'uomo sulla sinistra, ma le altre 8 fotografie scelte da De Martino possono aiutarci. Se confrontiamo lo scatto scelto con quelli esclusi estratti dalla sequenza di appartenenza, constatiamo che De Martino non selezionò mai immagini fotografiche nelle quali i microfoni o erano visibili o erano in una posizione in cui non si sarebbero potuti tagliare senza compromettere l'immagine stessa.

Le fotografie in cui si vedevano fili, microfoni o ricercatori erano state scartate o tagliate, l'antropologo sembrava avere le idee ancora più chiare di quelle di Pinna, la compresenza di nativi ed etnologi, che avrebbe potuto raccontare molto del contesto di scatto, non poteva essere mostrata[35].

1959. Sud e magia

Nel marzo del 1959 esce *Sud e magia*[36] e nel testo vengono utilizzate 24 immagini fotografiche, di cui 11 di Pinna: 9 della spedizione del 1952 e 2 relative a quella del 1956. In questo volume, le fotografie sono pubblicate slegate le une dalle altre, in pagine non numerate

31 DE MARTINO 1958, p. 373.
32 FAETA 1999, p. 78.
33 Nessun documento attesta in maniera chiara quali materiali Pinna dette a De Martino. Giuseppe Pinna sostiene che Pinna non dette mai dei negativi a De Martino e aggiunge che per la pubblicazione delle immagini in *Morte e pianto rituale* l'antropologo si rifece ai negativi in possesso del fotografo per ricavarvi le illustrazioni. Cfr. G. PINNA 2002, p. 16.
34 *Ivi*, pp. 159-160.
35 Cfr. FAETA, 2011, in particoalte il saggio già citato, pp. 50-67.
36 DE MARTINO 1959.

in mezzo al testo, su una carta satinata diversa rispetto a quella delle pagine scritte. Il nome del fotografo è riportato a conclusione del volume, nell'indice delle illustrazioni.

Delle 11 fotografie di Pinna che De Martino sceglie, l'unica che 'ritorna' è la *Lamentatrice*, anche se in un nuovo formato orizzontale, con il corpo della donna a metà, utilizzato solo in questa occasione editoriale. Le motivazioni di tale scelta potrebbero essere legate a necessità di impaginazione, determinate dalla volontà di mettere anche due fotografie nella stessa pagina, come in questo caso. Dall'altra parte, possiamo considerare che il volume non era dedicato ai rituali, ma più in generale al contesto della Lucania.

Soprattutto occorre sottolineare che le immagini fotografiche che De Martino scelse in quella occasione sono quelle che abbiamo già definito 'a tratto sociologistico': il vomere sotto il letto per la fertilità, il funerale di un bambino, il mago di Valsinni, la fattucchiera Maddalena (Fig. 4), un interno di una casa, una strada acciottolata e due ragazze con costumi tipici.

Quando De Martino pubblica nel 1959 *Sud e magia* ha a disposizione moltissimo materiale fotografico: le fotografie di Pinna del 1952 e del 1956, 150 fotografie scattate da Arturo Zavattini durante la prima missione in Lucania di De Martino dell'estate del 1952, una documentazione, definita da Faeta, «sobria, [...] dipendente da un criterio di investigazione scientifica della realtà»[37], e ben 523 fotografie scattate da Ando Gilardi durante una spedizione del 1957[38].

Selezionare 11 fotografie su circa un migliaio non può essere stato casuale e, constatando che quelle scelte hanno caratteristiche ben precise, che lo portarono a escluderle per la sua pubblicazione del 1958, probabilmente doveva esserci una motivazione diversa che guidava De Martino.

In una *Relazione* che De Martino scrive poco dopo essere tornato dalla spedizione del 1952, racconta quale sarà l'utilizzazione del materiale raccolto e annuncia, tra le varie cose, la pubblicazione di due volumi: «un volumetto divulgativo, edito dalla case editrice Universale Economica e un volume scientifico di 'etnologia lucana' che sarà edito dalla Casa Einaudi»[39]. Sembra che facesse riferimento ai due volumi di cui stiamo trattando qui, *Sud e Magia* edito dall'Universale Economica Feltrinelli e *Morte e pianto rituale* pubblicato da Boringhieri nelle Edizioni Scientifiche Einaudi.

Non è allora possibile pensare che per un volume indirizzato a un numero maggiore di pubblico, come voleva essere nelle sue parole *Sud e Magia* rispetto a *Morte e pianto rituale*, rivolto invece a studiosi, De Martino abbia scelto di sfruttare le potenzialità delle immagini fotografiche per portare all'attenzione la situazione della Lucania, terra alla quale consacrerà tre dei suoi più importanti testi e una vita di studi? De Martino scrive nel 1952:

> renderemo pubblico questo dimenticato regno degli stracci, faremo conoscere a tutti le storie che si consumano senza orizzonte di memoria storica nel segreto dei focolari domestici. [...] potremo così ripagare l'immenso debito contratto verso questi uomini dalla società e dalle classi dirigenti[40].

Vogliamo qui sostenere che De Martino scegliendo queste fotografie nel volume *Sud e magia* abbia voluto, al pari di Pinna, denunciare la situazione sociale della Lucania, enfatizzando le difficoltà di queste terre[41]. L'immagine fotografica della *Lamentatrice* divenne simbolo del

[37] FAETA 1999, p. 50.
[38] *Ivi*, pp. 76-85.
[39] DE MARTINO 1952c, p. 85.
[40] DE MARTINO 1952a, pp. 40-41.
[41] Ha scritto Ferdinando Mirizzi, riprendendo concetti espressi da Faeta (FAETA 2010), che la costruzione della diversità meridionale si attuò «tra enfatizzazione della differenza come forma di denuncia sociale e politica e comprensione partecipe e dall'interno come necessaria precondizione conoscitiva ai fini di processi di natura riformatoria», MIRIZZI 2010, p. 14.

lavoro di Pinna con De Martino, proprio perché condensava al meglio il duplice scopo di studiare scientificamente i rituali, perché De Martino, come aveva scritto, non voleva «sfogliare troppo in fretta il libro della miseria nazionale»[42], e al contempo di mettere in evidenza anche la difficile condizione della Lucania.

C'è un ulteriore elemento che merita di essere indagato: la didascalia che accompagna la *Lamentatrice* nei volumi di De Martino e alcuni appunti di Pinna sulla stessa. Se l'antropologo poteva aver compreso il ruolo che avrebbero avuto le immagini fotografiche, non enfatizzava però la rappresentazione di una Lucania primitiva nelle didascalie dei suoi volumi. Nella didascalia all'immagine fotomeccanica della *Lamentatrice*, in *Sud e magia* scrive: «Lamentatrice di Pisticci», e in *Morte e pianto rituale*, scrive: «Esplosione parossistica controllata in lamento funebre artificiale. Pisticci (Lucania)»[43]. Anche per le altre immagini in *Sud e magia* la didascalia riporta quasi sempre il soggetto e il luogo, mentre quelle in *Morte e pianto rituale* evidenziano soprattutto gli aspetti di interesse scientifico per De Martino.

Pinna invece, elaborando un apparato scritto per le sue fotografie che potesse accompagnarle e facilitarne la vendita (probabilmente per le riviste, considerata la richiesta di fototesti), aveva dato annotazioni biografiche, raccontando la storia delle persone fotografate e mettendo l'accento sul dolore. Per la fotografia della *Lamentatrice* Pinna annota: «Lamentatrice Pisticci-Grazia Prudente e Di Giulio Carmine-la morte cattiva ti ha strappato mentre splende nel cielo sereno il sole. Dopo la disperazione si spettegola e si riparla di affari»[44]. In questo scritto che denota il testo fotografico si misura la diversità dei progetti del fotoreporter e dell'antropologo.

1952-1980. L'assenza della committenza etnomusicologica

La committenza etnomusicologica rappresentata da Carpitella e dal Centro Nazionale di Studi di Musica Popolare, a cui lo studioso afferiva, non pubblicò mai l'immagine fotografica della *Lamentatrice*.

Le ragioni di questo non utilizzo, sono da mettere in connessione con un generale disinteresse che la committenza mostrò nei confronti dei materiali fotografici realizzati da Pinna. In particolare, se si considera la donazione di 165 negativi che Pinna fece nel 1956, possiamo constatare che aveva cercato di facilitare l'utilizzo delle sue fotografie. Lo aveva fatto attraverso una meticolosa scelta dei materiali da donare, selezionando quelle che avevano per soggetto momenti delle registrazioni e fornendo perciò una documentazione sobria che voleva semplicemente illustrare, senza enfatizzare, come si può osservare ricostruendo l'intera sequenza di scatto[45]. Allo stesso tempo aveva organizzato i materiali fotografici rendendone più semplice la reperibilità. Probabilmente Pinna fece la donazione sperando di far circolare le sue fotografie, dato che, come attestano i segni sul *verso* dei positivi del 1952 conservati oggi negli Archivi di Etnomusicologia, gli etnomusicologi avevano usato e pubblicato alcuni dei suoi scatti di quell'anno[46].

---

42 DE MARTINO 1952a, p. 40.

43 Cfr. DE MARTINO 1959; DE MARTINO 1958.

44 Documento 1 AFP. *Manoscritto autografo relativo a fotografie realizzate in Lucania nel 1952, 1953 o post-1953*, pubblicato in G. PINNA 2002, p. 156. Ritroviamo le stesse caratteristiche anche negli apparati scritti da Pinna per altre fotografie, cfr. G. PINNA 2002, pp. 156-163.

45 Se si analizza l'intera sequenza per come è conservata nei due archivi, emerge che se sicuramente tenne per sé gli scatti migliori, non donò solo scatti simili o venuti peggio come hanno sostenuto fino ad ora la maggior parte degli studiosi, cfr.: FAETA 1999, p. 67; G. PINNA 2002, p. 117.

46 È probabile che i 4 positivi *vintage*, conservati negli AE, siano giunti al CNSMP in vista della loro pubblicazione. Sul *verso* di uno di questi leggiamo: «articolo Carpitella», e la fotografia è stata pubblicata in un

Nonostante questi sforzi fatti dal fotografo, la committenza etnomusicologica pubblicò pochissime sue immagini. Delle fotografie del 1952, conservate nell'Archivio Franco Pinna, il settore etnomusicologico utilizzò per quattro volte la stessa immagine; pubblicarono poi tre fotografie di quelle oggi conservate negli Archivi di Etnomusicologia[47]. Delle fotografie del 1956 conservate nell'Archivio Franco Pinna ne pubblicarono cinque e una sola di quelle di loro proprietà[48].

La scelta ricadde sempre sulle stesse immagini e ciò era indubbiamente dovuto alla rappresentatività del soggetto musicale, ma sembra anche che le fotografie non fossero state commissionate e pensate dal settore etnomusicologico per il loro successivo inserimento in articoli. Inoltre fa emergere anche una scarsa considerazione del materiale che possedevano e che sembrava essere finito in un luogo non meglio precisato visto che, solo a partire dagli anni Novanta, se ne ritrova traccia negli inventari dei materiali degli Archivi di Etnomusicologia. Sembrano proprio rappresentare il *cliché* dell'oggetto d'archivio, ricoperto dalla polvere e quasi abbandonato[49].

Ulteriore dimostrazione della poca attenzione che ebbero verso il materiale fotografico che possedevano è data da una pubblicazione di Paolo Toschi del 1967, all'epoca titolare della cattedra di Storia delle tradizioni popolari dell'Università di Roma e spesso collaboratore del Centro, negli anni presi qui in considerazione. Toschi pubblicò proprio la fotografia della *Lamentatrice* e altre 3 fotografie di Pinna per un suo volume sul folklore edito dal Touring Club[50]. Ma per nessuna di queste 4 immagini fotomeccaniche furono utilizzati i 165 negativi che Pinna aveva donato al Centro.

Nel rapporto tra il versante etnomusicologico e Pinna, sembra che fu soprattutto il fotografo a percepirne la committenza, nella prospettiva di un ulteriore possibile strada da seguire per la propria carriera di fotogiornalista.

1980-2013. La critica recente

A partire dagli anni Ottanta, e ancor di più dagli anni Novanta, si assiste a una nuova attenzione nei confronti dei materiali fotografici realizzati da Pinna durante le spedizioni di De Martino. È proprio in quegli anni che quelle esperienze e i materiali prodotti, cominciano a essere studiate attraverso numerosi saggi e articoli di Ricci, Faeta e Giuseppe Pinna, rispettivamente un etnomusicologo, un antropologo e uno storico della fotografia (la storia si ripete).

Tutte le fotografie di Pinna, sia quelle conservate nell'Archivio Franco Pinna che quelle conservate negli Archivi di Etnomusicologia, vengono infatti pubblicate. Così anche quelle che erano state dimenticate dall'antropologo e dal fotografo, che non le avevano quasi mai utilizzate, ritornano e iniziano a essere considerate indicative del lavoro di Pinna con De Martino.

In ogni caso la *Lamentatrice* continua a essere l'immagine rappresentativa del lavoro di Pinna, ma è ormai circondata da molte altre fotografie. Nel 1980 viene edita a fotogramma intero in un volume con testi di Carpitella dedicato al lavoro di Pinna, ma insieme a questa ne

articolo di Carpitella (CARPITELLA 1952) e «Copyright Fotografi Associati, Piazza dell'Orologio. Fotografia Di F. Pinna», timbro che veniva fatto per ricordare ai futuri utilizzatori chi era l'autore.

47 RINALDI 1953, CARPITELLA 1959, CARPITELLA 1953, *STUDI E RICERCHE* 1960, p. n.n.; *CATALOGO SOMMARIO* 1963, p. n.n.

48 WEAVER 1956; *STUDI E RICERCHE* 1960; *CATALOGO SOMMARIO* 1963.

49 Stefano Vitali ha ricostruito l'immagine che emerge degli archivi nei film e nei romanzi, VITALI 2007, pp. 67-79. Cfr. anche EDWARDS-HART 2004, p. 48.

50 TOSCHI 1967

vengono scelte altre 22[51]. Segue la pubblicazione di Clara Gallini che, nel 1996 inserisce a conclusione del volume, in cui pubblica i taccuini di De Martino del 1952, anche l'immagine fotomeccanica della *Lamentatrice*, insieme ad altre 11[52]. Faeta, in un volume del 1999, dedicato ai viaggi nel Sud di De Martino, pubblica 5 fotografie del 1952, ma non la *Lamentatrice*[53]. Giuseppe Pinna la pubblica invece, rispettando le indicazioni di taglio presenti sul *recto* del provino, sia nel suo volume dedicato all'opera del fotografo del 1999, sia nel suo catalogo dei provini nel 2002[54]. Solo in due occasioni la *Lamentatrice* è l'unica scelta: nel 2000, quando viene selezionata per la copertina della nuova edizione di *Morte e pianto rituale,* e nel 2011, quando viene scelta da Antonella Russo per il suo volume sulla storia culturale della fotografia[55].

In tutte queste occasioni è anche interessante notare i modi in cui le fotografie vengono pubblicate, in particolare da parte di due studiosi: Giuseppe Pinna, decide di stampare tutte le immagini fotomeccaniche rispettando i segni presenti sul *recto* del provino, per rimanere coerente al lavoro del fotografo, come lui stesso dichiara[56]; Faeta, per rimanere filologico al testo fotografico, nel volume dedicato all'etnografia visiva demartiniana, ha invece stampato tutte le fotografie di Pinna del 1952 e del 1956 a fotogramma intero[57].

Questi utilizzi più recenti, costituiscono ulteriori strati, accrescimenti di significato, dati dal loro utilizzatore e rappresentano un'altra fase della vita del nostro oggetto fotografico.

51 *VIAGGIO NELLE TERRE DEL SILENZIO* 1980, p. 62.
52 DE MARTINO 1996, p. n.n.
53 Nonostante siano due i curatori del volume, Gallini e Faeta, è quest'ultimo che si è occupato della parte fotografica. *I VIAGGI NEL SUD* 1999, pp. 126-132.
54 G. PINNA 1996, p. 153; G. PINNA 2002, p. 29.
55 RUSSO 2011, p. 47.
56 G. PINNA 2002, p. 101-102.
57 *I VIAGGI NEL SUD* 1999, pp. 126-194.

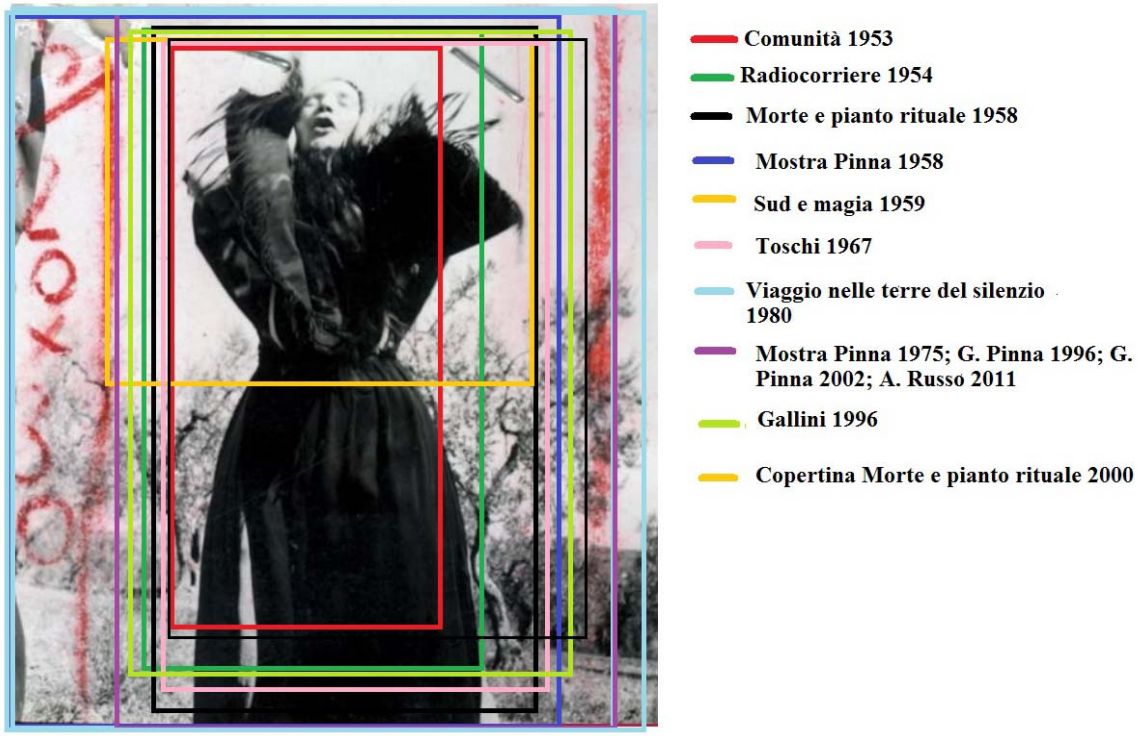


Fig. 1: D. Lisi, *Stratificazioni*, 2013. Opera grafica, rielaborazione sulla riproduzione digitale del provino della *Lamentatrice*.

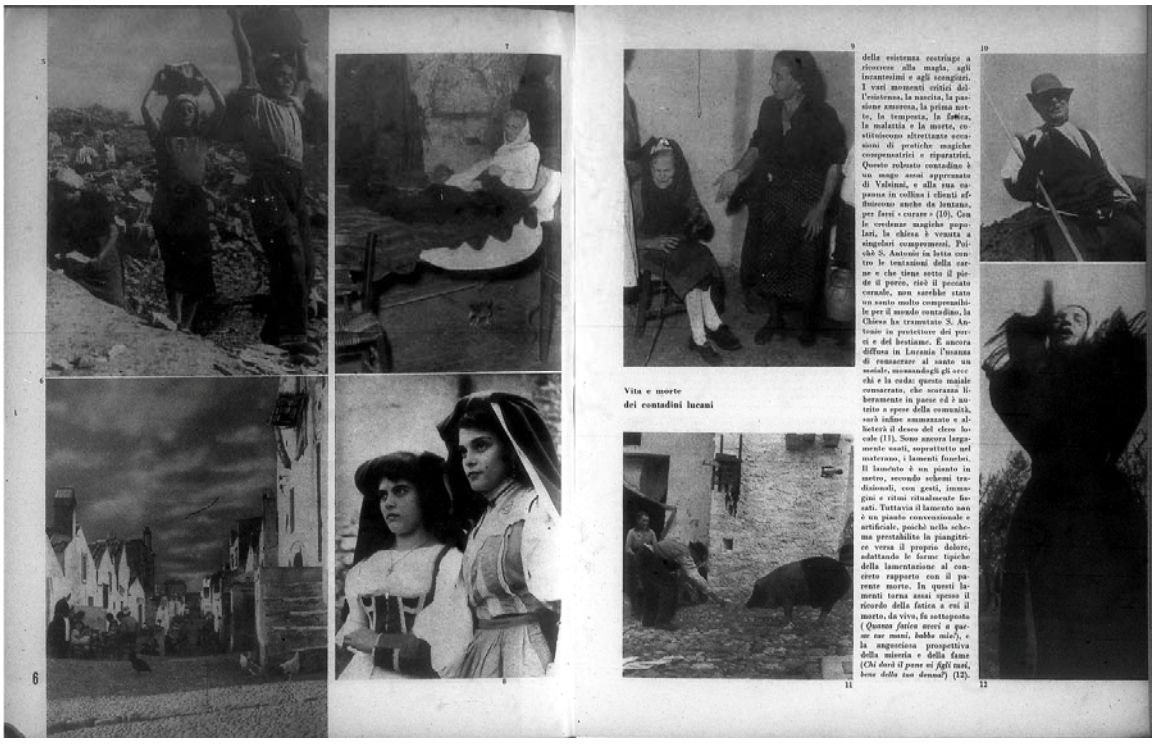
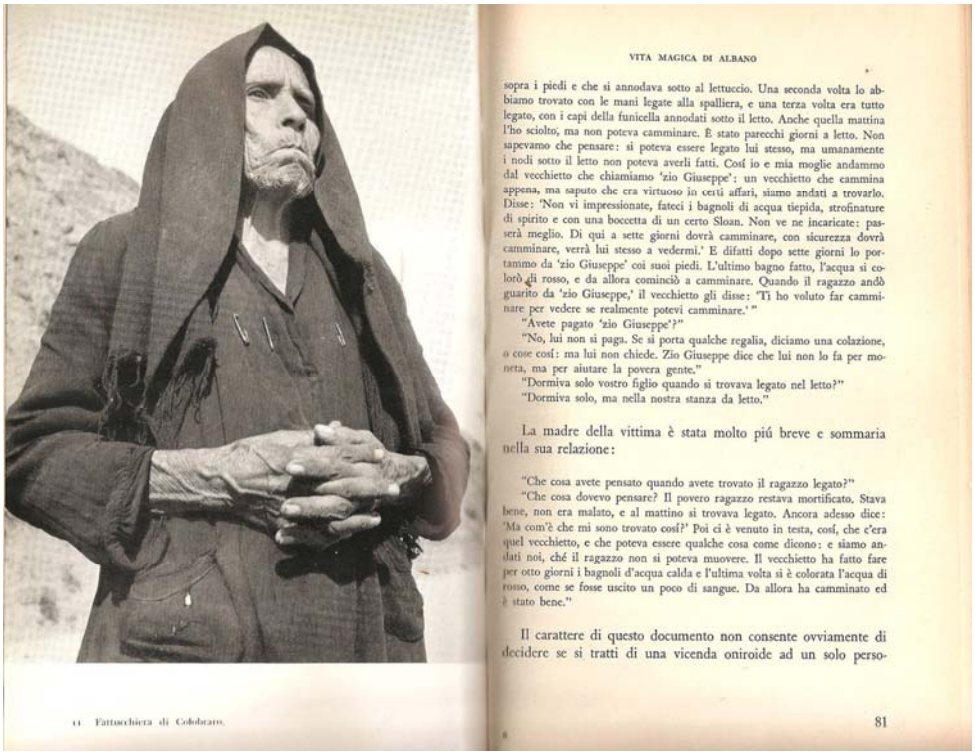


Fig. 2: E. De Martino, *Vita e morte dei contadini lucani,* «Comunità», 18, aprile 1953, pp. 6-7 [didascalia 12, «Lamentatrice di Pisticci»]

1a,b. Momenti di un lamento funebre reale. Castel Saraceno (Lucania).

2. Esplosione parossistica controllata in lamento funebre artificiale. Pisticci (Lucania).

Fig. 3: E. De Martino, *Atlante figurato del pianto*, in *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal rito pagano al lamento di Maria*, Torino 1958 [didascalia 2: «Esplosione parossistica controllata in lamento funebre artificiale. Pisticci (Lucania)»].



11 Fattucchiera di Colobraro.

VITA MAGICA DI ALBANO

sopra i piedi e che si annodava sotto al lettuccio. Una seconda volta lo abbiamo trovato con le mani legate alla spalliera, e una terza volta era tutto legato, con i capi della funicella annodati sotto il letto. Anche quella mattina l'ho sciolto, ma non poteva camminare. È stato parecchi giorni a letto. Non sapevamo che pensare: si poteva essere legato lui stesso, ma umanamente i nodi sotto il letto non poteva averli fatti. Così io e mia moglie andammo dal vecchietto che chiamiamo 'zio Giuseppe': un vecchietto che cammina appena, ma saputo che era virtuoso in certi affari, siamo andati a trovarlo. Disse: 'Non vi impressionate, fateci i bagnoli di acqua tiepida, strofinature di spirito e con una boccetta di un certo Sloan. Non ve ne incaricate: passerà meglio. Di qui a sette giorni dovrà camminare, con sicurezza dovrà camminare, verrà lui stesso a vedermi.' E difatti dopo sette giorni lo portammo da 'zio Giuseppe' coi suoi piedi. L'ultimo bagno fatto, l'acqua si colorò di rosso, e da allora cominciò a camminare. Quando il ragazzo andò guarito da 'zio Giuseppe,' il vecchietto gli disse: 'Ti ho voluto far camminare per vedere se realmente potevi camminare.' "

"Avete pagato 'zio Giuseppe'?"

"No, lui non si paga. Se si porta qualche regalia, diciamo una colazione, o cose così: ma lui non chiede. Zio Giuseppe dice che lui non lo fa per moneta, ma per aiutare la povera gente."

"Dormiva solo vostro figlio quando si trovava legato nel letto?"

"Dormiva solo, ma nella nostra stanza da letto."

La madre della vittima è stata molto piú breve e sommaria nella sua relazione:

"Che cosa avete pensato quando avete trovato il ragazzo legato?"

"Che cosa dovevo pensare? Il povero ragazzo restava mortificato. Stava bene, non era malato, e al mattino si trovava legato. Ancora adesso dice: 'Ma com'è che mi sono trovato così?' Poi ci è venuto in testa, così, che c'era quel vecchietto, e che poteva essere qualche cosa come dicono: e siamo andati noi, ché il ragazzo non si poteva muovere. Il vecchietto ha fatto fare per otto giorni i bagnoli d'acqua calda e l'ultima volta si è colorata l'acqua di rosso, come se fosse uscito un poco di sangue. Da allora ha camminato ed è stato bene."

Il carattere di questo documento non consente ovviamente di decidere se si tratti di una vicenda oniroide ad un solo perso-

81

Fig. 4: E. De Martino, *Sud e magia*, Milano 1959, [didascalia11: «Fattucchiera di Colobraro»]

BIBLIOGRAFIA

ARTE DAL 1900 2006
Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo, a cura di H. Foster, R. Krauss *et alii*, Bologna 2006.

BATTAGLIA 1954
A. BATTAGLIA, *La mano della defunta*, «Il Mondo», 18, 4 maggio 1954, p. 5.

BAXANDALL 2001
M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino 2001 (edizione originale *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford 1972).

BENJAMIN 2000
W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino 2000 (edizione originale *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* da *Schriften*, Francoforte 1955)

CARPITELLA 1952
D. CARPITELLA, *Folklore vecchio e nuovo in terra di Lucania. Una interessante spedizione scientifico-culturale*, «Teatro e spettacolo popolare», 2, novembre-dicembre 1952, p. 4.

CARPITELLA 1953
D. CARPITELLA, *In Lucania: il paese del cupa - cupa*, «Santa Cecilia», 1, 1953, pp. 37-40.

CARPITELLA 1959
D. CARPITELLA, *La musica popolare italiana*, «Il Veltro», 11, novembre 1959, pp. 23-28.

CARPITELLA 1980
D. CARPITELLA, *Franco Pinna e la fotografia etnografica italiana*, in *VIAGGIO NELLE TERRE DEL SILENZIO* 1980, pp. 4-12.

CATALOGO SOMMARIO 1963
Catalogo sommario delle registrazioni 1948-1962, a cura di Accademia Nazionale di S. Cecilia-Rai Radiotelevisione Italiana, Centro Nazionale Studi di Musica popolare, Roma 1963.

CESAREO 1958
G. CESAREO, *I ladri della salute*, «Noi donne», 17, 27 aprile 1958, pp. 12-17.

DA VICINO E DA LONTANO 2010
Da vicino e da lontano. Fotografie e fotografie in Lucania, a cura di F. Mirizzi, Milano 2010.

DE MARTINO 1952a
E. DE MARTINO, *Una spedizione etnologica studierà scientificamente la vita delle popolazioni contadine del Mezzogiorno. Importanti sviluppi dell'iniziativa di Zavattini*, «Il Rinnovamento d'Italia», 1 settembre 1952, ripubblicato in DE MARTINO 1996, pp. 38-44.

DE MARTINO 1952b
E. DE MARTINO, *Relazione sulla spedizione folkloristica in Lucania, 30 sett.-31 ott. 1952*, in DE MARTINO 1996, pp. 84-88.

DE MARTINO 1953a
E. DE MARTINO, *Vita e morte dei contadini lucani,* «Comunità», 18, aprile 1953, pp. 4-7.

DE MARTINO 1953b
E. DE MARTINO, *Spedizione in Lucania,* «Radiocorriere», 32, 9-15 agosto 1953, p. 16.

DE MARTINO 1953c
E. DE MARTINO, *Un repertorio in Lucania,* «Teatro d'oggi», 3, ottobre-novembre 1953, p. 25.

DE MARTINO 1954
E. DE MARTINO, *Panorami etnologici*, «Radiocorriere», 2, 1954, p. 17.

DE MARTINO 1958
E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino 1958.

DE MARTINO 1959
E. DE MARTINO, *Sud e magia*, Milano 1959.

DE MARTINO 1995
E. DE MARTINO, *Note di campo. Spedizione in Lucania, 30 Sett.-31 Ott. 1952*, edizione critica a cura di C. Gallini, Lecce 1995.

DE MARTINO 1996
E. DE MARTINO, *L'opera a cui lavoro. Apparato critico e documentario alla "Spedizione etnologica in Lucania"*, edizione critica a cura di C. Gallini, Lecce 1996.

EDWARDS-HART 2004
E. EDWARDS-J. HART, *Introduction. Photographs as objects*, in *PHOTOGRAPHS OBJECTS HISTORIES* 2004, pp. 1-15.

FAETA 1998
F. FAETA, *Strategie dell'occhio. Etnografia, antropologia, media*, Milano 1998.

FAETA 1999
F. FAETA, *Dal paese al labirinto. Considerazioni intorno all'etnografia visiva di Ernesto De Martino*, in *I VIAGGI NEL SUD* 1999*,* pp. 49-93.

FAETA 2003a
F. FAETA, *Rivolti verso il Mediterraneo. Immagini, questione meridionale e processi di orientalizzazione interna*, «Lares», 2, maggio-agosto 2003, pp. 333-367.

FAETA 2003b
F. FAETA, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano 2003.

FAETA 2010
F. FAETA, *La costruzione della diversità. Per una lettura delle rappresentazioni fotografiche nella Lucania del secondo dopoguerra*, in *DA VICINO E DA LONTANO* 2010, pp. 21-32.

FAETA 2011
F. FAETA, *Le ragioni dello sguardo. Pratiche dell'osservazione, della rappresentazione e della memoria*, Torino 2011.

FORCELLA 1991
E. FORCELLA, *Gli anni de «Il Mondo»*, in *IL MONDO DEI FOTOGRAFI 1951-1966*, Catalogo della mostra, Prato 1991, pp. 9-12.

FRANCO PINNA 1982
Franco Pinna, a cura di E. Pellegrini, «I grandi fotografi», Milano, 1982.

FRANCO PINNA 1996
Franco Pinna, fotografie 1944-1977, a cura di G. Pinna, M. S. Bruno, *et alii*, Milano 1996.

FUBINI 1954
M. FUBINI, *Il Melanconico Pellico*, «Il Mondo», 29, 20 luglio 1954, pp. 13-14.

GALLINI 1995
C. GALLINI, *La ricerca e la scrittura*, in DE MARTINO 1995, pp. 9-74.

GALLINI 1999
C. GALLINI, *Percorsi, immagini, scritture*, in *I VIAGGI NEL SUD* 1999, pp. 9-47.

GINZBURG 2006
C. GINZBURG, *Il filo e le tracce. Vero falso finto,* Milano 2006.

GLI ARCHIVI FOTOGRAFICI DELLE SOPRINTENDENZE 2010
Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Storia e tutela. Territori veneti e limitrofi, Atti della Giornata di Studi (Venezia 29 ottobre 2008), a cura di A.M. Spiazzi, L. Maioli, C. Giudici, Crocetta del Montello 2010, pp. 103-125.

GORRESIO 1960
V. GORRESIO, *Processioni*, «L'Espresso mese», 2, giugno 1960, pp. 11-19.

GRANATA 1952
G. GRANATA, *Il focolare collettivo*, «Il Mondo», 51, 20 dicembre 1952, p. 5.

GUERCI 2003
G. GUERCI, *Lineamenti di legislazione di tutela dei beni fotografici*, in LA CATALOGAZIONE DELLA FOTOGRAFIA 2003, pp. 10-30.

I VIAGGI NEL SUD 1999
I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino, a cura di C. Gallini, F. Faeta, Torino 1999.

IL DOPOGUERRA DEI FOTOGRAFI 1985
Il dopoguerra dei fotografi, Catalogo della mostra, a cura di I. Zannier, Bologna 1985.

IL MONDO DEI FOTOGRAFI 1951-1966
Il mondo dei fotografi 1951-1966, Catalogo della mostra Roma 1990 - Genova 1991, Prato 1991.

IL POTERE DEGLI ARCHIVI 2007
Il potere degli archivi. Usi del passato e difesa dei diritti nella società contemporanea, a cura di L. Giuva, S. Vitali, I. Zanni Rosiello, Milano 2007.

IL RESTAURO DELLA FOTOGRAFIA 2012
Il restauro della fotografia. Materiali fotografici e cinematografici, analogici e digitali, a cura di B. Cattaneo, Firenze 2012.

KOPYTOFF 1986
G. KOPYTOFF, *The cultural Bioghraphy of things: commoditization as process*, in *THE SOCIAL LIFE OF THINGS*, pp. 64-91

KRAUSS 2000
R. KRAUSS, *Teoria e storia della fotografia*, Milano 2000 (edizione originale *Le Photographique*, Parigi 1990).

KRAUSS 2006
R. KRAUSS, *1977. La mostra Immagini identifica un gruppo di giovani artisti le cui strategie di appropriazione e le cui critiche all'originalità avanzano la nozione di "postmodernismo" in arte*, in *ARTE DAL 1900* 2006, pp. 580-583.

L'AFRICA IN CASA, 1959
L'Africa in casa. Gli stregoni di Valsinni, «L'Espresso», 22, 31 maggio 1959, pp. 8-9.

L'INFORMAZIONE NEGATA 1981
L'informazione negata. Il fotogiornalismo in Italia 1945-1980, a cura di U. Lucas, M. Bizzicari, Bari 1981.

LA CATALOGAZIONE DELLA FOTOGRAFIA 2003
La *catalogazione della fotografia. La documentazione fotografica dei beni culturali*, a cura di G. Guerci, E. Minervini, R. Valtorta, «Quaderni di Villa Ghirlanda», 1, Cinisello 2003.

LOOKING IN 2009
Looking in. Robert Frank's The Americans, Catalogo della mostra, a cura di S. Greenough, Washington 2009.

LUCAS 1981
U. LUCAS, *Franco Pinna: «Chi siamo, dove andiamo?»*, in *L'INFORMAZIONE NEGATA* 1981, pp.72-76.

MAIRONI 1953
C. MAIRONI, *Il Borgo di Dio*, «Il Mondo», 16, 4 aprile 1953, p. 8.

MAZZACANE 1996
L. MAZZACANE, *Pinna e De Martino: una vicenda complessa*, in *FRANCO PINNA* 1996, pp. 125-135.

MAZZACANE 2010
L. MAZZACANE, *Percorsi della fotografia lucana tra Ottocento e Novecento*, in *DA VICINO E DA LONTANO* 2010, pp. 35-56.

MIRIZZI 2010
F. MIRIZZI, *Introduzione*, in *DA VICINO E DA LONTANO* 2010, pp. 13-20.

PHOTOGRAPHY'S OBJECTS 1997
Photography's Objects, Catalogo della mostra, a cura di J. Batchen, Albuquerque 1997.

PHOTOGRAPHS OBJECTS HISTORIES 2004
Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images, a cura di E. Edwards, Londra-New York 2004.

G. PINNA 1996
G. PINNA, *"Biografia mia: 27 anni di fotogiornalismo". Franco Pinna, l'immagine ritrovata*, in *FRANCO PINNA* 1996, pp. 8-24.

G. PINNA 2002
G. PINNA, *Con gli occhi della memoria. La Lucania nelle fotografie di Franco Pinna 1952-1959: catalogo generale dei provini,* Trieste 2002.

RICCI 1994
A. RICCI, *Fotografie inedite di Franco Pinna per la raccolta 32 degli archivi di etnomusicologia*, «EM» Annuario degli archivi di etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2, 1994, pp. 27-108.

RICCI 2007
A. RICCI, *I suoni e lo sguardo. Etnografia visiva e musica popolare nell'Italia centrale e meridionale*, Milano 2007.

RINALDI 1953
M. RINALDI, *Le trasmissioni di musica popolare*, «Radiocorriere», 2, 1953, pp. 16-17.

G. RUSSO 1954
G. RUSSO, *Marx in periferia*, «Il Mondo», 25, 22 giugno 1954, pp. 5-6.

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

SACCO 1963
L. SACCO, *Il fascicolo verde*, «Il Mondo», 9, 26 febbraio 1963, p. 1.

SCHWARTZ 1995
J.M. SCHWARTZ, *We Make our Tools and our Tools Make us: Lessons for Photographs from The Practice, Politics and Poetics of Diplomatics*, «Archivaria», 40, inverno 1995, pp. 40-74.

SERENA 2008
T. SERENA, *L'archivio fotografico: possibilità derive potere*, in *GLI ARCHIVI FOTOGRAFICI DELLE SOPRINTENDENZE* 2010, pp. 103-125.

SERENA 2012
T. SERENA, *La materialità delle fotografie: una questione ermeneutica*, in *IL RESTAURO DELLA FOTOGRAFIA* 2012, pp. 15-25.

SETTIMELLI 1996
W. SETTIMELLI, *Obbiettivo realtà. Franco Pinna e la fotografia italiana del dopoguerra*, in *FRANCO PINNA* 1996, pp. 25-28.

STUDI E RICERCHE 1960
Studi e ricerche del Centro nazionale studi di musica popolare 1948-1960, a cura di Accademia Nazionale di Santa Cecilia-Rai Radiotelevisione Italiana, Roma 1960.

TAGLIACOZZO 1955
E. TAGLIACOZZO, *Inchiesta Meridionale*, «Il Mondo», 32, 9 agosto 1955, p. 9.

THE SOCIAL LIFE 1986
The Social Life of Things, a cura di A. Appadurai, Cambridge 1986.

TOSCHI 1967
P. TOSCHI, *Il folklore. Tradizioni, vita e arti popolari*, «Conosci l'Italia», XI, Milano 1967.

VIAGGIO NELLE TERRE DEL SILENZIO 1980
Viaggio nelle terre del silenzio, testi di D. Carpitella, Milano 1980

VITALI 2007
S. VITALI, *Memorie, genealogie, identità*, in *IL POTERE DEGLI ARCHIVI* 2007, pp. 67-134.

WEAVER 1956
W. WEAVER, *Chiara Fontana*, «Radiocorriere», 42, 14 ottobre 1956, pp. 12-13.

ABSTRACT

La fotografia della *Lamentatrice* – una delle più note tra quelle scattate da Franco Pinna durante le spedizioni etnografiche in Lucania (1952 e 1956), guidate da Ernesto De Martino – si offre qui come caso di studio esemplare. Costruirne la biografia sociale, seguirne la vita, le trasformazioni e le relazioni con le altre fotografie scatte da Pinna nelle medesime occasioni, hanno permesso di valutare i materiali fotografici, già ampiamente studiati, in maniera nuova e da un diverso punto di vista, quale quello della loro materialità. Infatti, l'analisi ha consentito di avanzare nuove ipotesi rispetto alla modalità con la quale il fotografo e i committenti hanno pensato la fotografia in relazione alla loro ricerca. Nello specifico è emerso il ruolo di De Martino, committente diretto, ma anche del settore etnomusicologico presente sul campo e delle riviste illustrate che negli anni Cinquanta hanno pubblicato alcune delle fotografie di Pinna.

The photograph entitled *Lamentatrice* is one of the most popular among those taken by Franco Pinna during the ethnographic expeditions in Lucania led by Ernesto De Martino in 1952 e in 1956. The reconstruction of the photograph's 'social biography' – its life, its transformations, its relationship with other photographs taken by Pinna during the expeditions – allows us to reconsider well-known photographic materials from a different point of view, focusing on their physical and material aspects. In particular, the study of alternative croppings and of the photograph's different captions offers valuable indications regarding the changing functions assigned to photography by the ethnographer and by the photographer himself. The paper discusses the role played by De Martino as the expedition's chief promoter, by the ethnomusicologists accompanying him and the photographer in their research on the field, and by the illustrated magazines in which Pinna's photographs were originally published in the 1950s.

«VIVERE CON L'ARTE»: LE CASE D'ARTISTA COME MODELLO PER IL COLLEZIONISMO DAGLI INTERNI FOTOGRAFATI DI «CASA VOGUE» 1968 - 1980

Gli inizi degli anni Cinquanta videro nascere in Italia un'ondata di talento creativo e l'affermazione di un nuovo livello di eleganza e di inventiva nella moda e nel design d'interni: l'*Italian look*, che ha conquistato nel mondo occidentale del secondo dopoguerra un predominio senza precedenti, anche grazie alla sua diffusione e fortuna visiva tramite le riviste d'architettura, design e arredamento.

Nello specifico e in maniera assai innovativa rispetto ai periodici coevi di settore, «Casa Vogue»[1] si è distinta sia per il criterio di scelta degli interni presentati, dove spesso si riscontra la presenza di opere d'arte contemporanee, sia per il tipo di pubblico a cui si rivolge[2]. È una rivista che dal 1968 parla di case in un modo non tradizionale interpretando l'idea «Dress your home as you do yourself»[3]: una casa deve rispecchiare la personalità di chi la abita.

Gli interni sono quindi il tema prediletto da «Casa Vogue» che li sceglie non solo in base a un criterio di novità e sperimentazione architettonica rivolgendosi ad utenti specializzati, quali architetti, designers, critici e artisti, ma indirizzando le esigenze di un pubblico femminile che vuole disporre di un modello di casa vera, moderna ed efficiente. Una rivista di arredamento «con il fascino discreto delle signore» come affettuosamente la definiva Aldo Rossi[4] che, proprio per questa sua volontà di porsi come osservatorio superficiale del gusto, ha eletto a protagonisti non gli ambienti progettati dagli architetti, bensì le «case vissute» dove «contano il gusto, le scelte, la personalità di chi vi abita»[5]. Prendendo atto della «necessità nella società attuale di partecipare personalmente alla creazione della propria casa» «Casa Vogue» vuole fornire degli esempi di come sia possibile applicare le teorie della neonata «prossemica» alla casa intesa come «spazio personale di ciascuno di noi»[6].

Da queste premesse scaturisce la ricerca di case 'stravaganti' ed 'eclettiche' da fotografare, che riflettono lo stile personale dei proprietari; case in cui la convivenza tra ambiente/oggetti d'arredamento/opera d'arte è inaspettata. «Casa Vogue» vuole quindi

[1] «Casa Vogue», rivista dedicata alla decorazione d'interni edita da Condé Nast International, viene lanciata nel novembre 1968 come supplemento al n. 208 della rivista di moda *Vogue* per poi assumere già dal secondo numero, pubblicato nel giugno 1969, una propria autonomia. Si caratterizza per l'attenzione ai fenomeni di costume e di moda provenienti dalle aree radicali e postmoderne, ma soprattutto per la proposta di «case vissute». È stata pubblicata dal 1968 al 1995, sotto la direzione generale di Franco Sartori fino al 1988 (poi Franca Sozzani), la direzione artistica di Flavio Luchini fino al 1975 e la condirezione di Isa Tutino Vercelloni fino al 1992. Dal 1968 al 1970 è semestrale, poi dal 1971 al 1973 diviene bimestrale, e dal 1974 – a riscontro della sua fortuna editoriale – definitivamente mensile. Nel presente contributo vengono analizzate le annate dal 1968 al 1980. Non essendoci testi specifici di riferimento sull'argomento e basando l'analisi sullo spoglio diretto delle fonti non viene indicata altra bibliografia di confronto se non il testo della direttrice I. VERCELLONI, *L'Arte di abitare secondo Casa Vogue,* Longanesi, Milano 1985 (d'ora in avanti VERCELLONI 1985).

[2] Nel corso degli anni Sessanta in Italia sono presenti molte riviste di architettura, arredamento e design: alle storiche «Domus» e «Casabella» si affiancano «Ville e Giardini», «Interni», «Abitare», «Ottagono», «La mia casa», «Rassegna», «Shop», «Casa&Giardino», «Forme», «Humus», «Controspazio», «Marcatrè», «Metro», «Argomenti di architettura», «Il mobile italiano», «Il quadrifoglio», «Stile auto», «Pianeta fresco», «Ufficio stile», «Rassegna» e «Rivista di design». Nel corso degli anni Settanta invece le testate che aprono e chiudono i battenti sono: «Psicon», «Op cit», «Spazio Società», «Lotus» e «Modo». Tra queste, nel periodo preso in considerazione e come è emerso da un confronto effettuato dalla scrivente tra i vari editoriali, quelle che pubblicano maggiormente interni con opere d'arte contemporanea sono «Domus», «Ville e Giardini», «Abitare», «Ottagono», ma soprattutto «Casa Vogue».

[3] I. VERCELLONI, *Punto di vista*, «Casa Vogue», 1, novembre 1968, p. 45.

[4] A. ROSSI, *Qualcosa di sottile. I 25 anni di Casa Vogue*, «Casa Vogue», 247, dicembre 1992-gennaio 1993, p. 113.

[5] I. VERCELLONI, *Punto di vista*, «Casa Vogue», 1, p. 45.

[6] S.A., *Lo spazio personale: un nuovo linguaggio* pp. 50-51, «Casa Vogue», 3, dicembre 1969. Testo fondamentale per il tema della 'prossemica' è il libro di Edward T. Hall, professore di antropologia alla Northwestern University. Cfr. E.T. Hall, *La Dimensione nascosta* di Bompiani, Milano 1968.

raccontare delle storie; storie vere di personaggi reali e pubblici che vivono una realtà non convenzionale e che abitano in case straordinarie. Come scriveva nell'editoriale del primo numero Isa Vercelloni:

> Il mondo va avanti, e le riviste devono correre ancora un tantino più in fretta. E non importa se la novità è effimera, o folle. Tanto meglio […] "Mais la chose qui ose", per dirla con Marcel Duchamp, dovrebbe poter avere sempre libera cittadinanza in una casa dove si vive con fantasia. Non bisogna dimenticare l'indispensabile superfluo ("l'arte non è un lusso, ma una disperata necessità", sostiene Robert Bresson)[7].

I servizi fotografici e i testi dedicati a queste case mostrano come questa sua fortunata formula, così trasgressiva rispetto all'editoria specializzata di allora, sia improntata al più libero eclettismo e alla novità. Gli esempi che «Casa Vogue» presenta vogliono testimoniare «l'attuale tendenza dell'eclettismo nel senso più nobile della parola; un eclettismo inteso però come ricerca, non come licenza»[8] . Sono infatti le case dei personaggi più 'creativi', del mondo dell'arte, della moda o dell'immagine, ad essere presi ad esempio concreto e presentate nelle rubriche mensili poiché sono case in perenne trasformazione, in continuo mutamento. Sono «stanze del provvisorio, pensate come luoghi di passaggio, dove quello che conta è l'espressione di una tendenza, di uno stato d'animo. Allusive, decorative, qualche volta sono ricche di colore: ma, soprattutto, sono ricche di quell'impagabile dote che si chiama immaginazione»[9]. Ad animare le case dei 'creativi' non é però solo l'immaginazione, ma soprattutto la presenza di opere d'arte, ed é così che tramite le fotografie degli ambienti che la rivista propone, possiamo scorgere la presenza di opere d'arte e pertanto cogliere alcune tendenze del gusto e del collezionismo dell'epoca.

Il valore nelle fotografie d'interni dell''indispensabile superfluo'

Dallo spoglio di 113 numeri della rivista, dal 1968 al 1980, è emerso che la presenza di opere d'arte contemporanea nelle fotografie delle case e degli interni pubblicate sulle pagine di «Casa Vogue» ha un duplice livello[10]. Da un lato, quando l'opera d'arte compare in quelli che definiamo 'articoli specifici', con riferimento ad appuntamenti legati all'arte o ad interventi di artisti, si presenta con grado di autosufficienza. Dall'altro lato, invece, quando compare in 'articoli non specifici' l'opera rappresenta un episodio di decorazione di interni e come l'oggetto di design è stata scelta in base al carattere dell'abitazione, oppure è stata un pretesto tematico accostata a complementi d'arredo per la composizione di *still-life*, o ancora testimonia il gusto del collezionismo dell'epoca apparendo in articoli dedicati a «case di creativi».

Per quanto riguarda gli articoli specifici, si tratta di servizi dedicati al mondo dell'arte che compaiono nella rubrica saltuaria d'informazione *Arte*. Inoltre, articoli dedicati alle mostre del mese, in Italia e all'estero, compaiono anche nell'agenda fissa *Se ne parla*, all'interno della sezione *Attualità*, dove si discute delle trasformazioni in atto nel settore dell'arredamento ma anche sui nuovi stili di vita della società dei consumi, segnalando appuntamenti legati al

[7] I. VERCELLONI, *Punto di vista*, «Casa Vogue», 1, p. 45.
[8] S.A., *Da tutto il mondo con libertà*, «Casa Vogue», 1, pp. 90-103.
[9] VERCELLONI 1985, p. 142.
[10] La rivista si compone, come «Vogue», di due parti: il *front book* con le pubblicità e le rubriche e la parte redazionale che inizia da *Il punto di vista di Casa Vogue* dove si spiega il contenuto del numero; la parte redazione suddivisa in sezioni fisse (quali *Arredamenti*; *Nuove idee, nuove forme*; *Attualità*) all'interno delle quali si distribuiscono i servizi e rientrano i reportages fotografici e le inchieste. I vari articoli sono scritti dalla redazione, suggeriti dai collaboratori e commissionati ai fotografi.

mondo dell'arte. Sempre in *Attualità*, dal settembre 1975, compare *Galleria Aperta*[11], nata dal desiderio dei curatori, Luca e Paola Anfossi, di creare uno spazio di collaborazione con artisti[12], a cui viene chiesto di interpretare, in esclusiva per «Casa Vogue», il mondo degli oggetti, del design o dell'arredamento, tramite un'azione nell'ambiente quotidiano e domestico ribaltandoli e vedendoli da «diversi punti di vista»[13]. *Galleria Aperta* è teatro di questo esperimento che dura un anno: «Casa Vogue» ha messo a disposizione lo spazio necessario «proprio come una galleria d'arte potrebbe ospitare un '*happening*', con la differenza che nel nostro caso qualcosa rimane: l'immagine dell'idea, della scelta, dell'azione, che sono in sostanza il documento di questa collaborazione»[14]. Su questa linea di interventi artistici su un tema dato si rilevano altre sporadiche collaborazioni. Tra gli anni 1979 e 1980, nella rubrica mensile *Cucina* le ricette e i suggerimenti culinari vengono accompagnati da interventi di artisti, che in esclusiva per la rivista utilizzano cibi, utensili e materiali[15]. Nel 1980 va segnalata la collaborazione alla realizzazione delle copertine della rivista con disegni e sculture che, appositamente eseguiti dagli artisti per «Casa Vogue», si integrano con i complementi d'arredo e introducono le tematiche trattate[16].

È però dagli articoli non specifici, dove pure l'opera d'arte non ha un grado di autosufficienza nell'impaginato e nel peso dell'immagine fotomeccanica, che possiamo cogliere una testimonianza del gusto artistico e collezionistico dell'epoca. Così, ad esempio, quando viene scelta dalla redazione per la composizione delle immagini pubblicitario-redazionali, la presenza dell'opera è dettata dalle tendenze del momento, dagli artisti maggiormente sostenuti dalle gallerie e suggeriti al pubblico ed è sempre funzionale alla tematica affrontata. Si tratta di *still-life* redazionali creati in studio da Aldo e Marirosa Ballo, accostando a diversi oggetti di design e complementi d'arredo opere d'arte in modo che tutti insieme «indichino una nuova strada, una diversa tendenza del gusto»[17]. Particolare rilievo assumono in questa casistica, sin dal primo numero[18], ben 49 copertine di «Casa Vogue» su 113 : queste, mostrando la presenza di opere d'arte contemporanea[19], rivelano l'interesse che la rivista riserva al particolare connubio tra arte e arredo..

---

11 *Attualita. Galleria Aperta*, «Casa Vogue», 49, settembre 1975.

12 Apre la serie di questi incontri fra artisti e ambiente Giò Pomodoro nel settembre 1975, nell'ottobre 1975 (n. 50) è la volta di Mario Nigro; nel dicembre 1975 (n. 52) di Fausto Melotti; nel marzo 1976 (n. 56) di Vincenzo Agnetti; nel luglio/agosto 1976 (n. 59/60) di Pietro Consagra.

13 Questo l'intento annunciato in occasione del primo di questa serie di interventi. *Galleria Aperta. Giò Pomodoro: le nominazioni del reale*, «Casa Vogue», 49, pp. 188-189.

14 *Ibidem.*

15 Apre la serie di questi interventi Mario Schifano nel febbraio 1979 (n. 91) e nel luglio-agosto 1979 (n. 96/97); nell'ottobre 1979 (n. 99) è poi la volta di Pablo Echaurren; nell'aprile 1980 (n. 105) di Emilio Tadini e nel luglio agosto 1980 (n. 108/109) ancora Echaurren.

16 Nel febbraio (n.103) vi collabora Enrico Baj; nel marzo (n. 104) Mario Schifano; nell'aprile (n. 105) Urano Palma; nel maggio (n. 106) Concetto Pozzati e nel giugno (n. 107) Ugo Nespolo.

17 I. VERCELLONI, *Arte e arredo: affinità elettive*, «Casa Vogue», 2, giugno 1969, p. 45.

18 Dove, accanto a complementi d'arredo vi è la presenza di due opere di Gino Marotta: *l'Anima di rosa* e l'*Alfabeto-fantasma*: sculture in metacrilato della Galleria L'Ariete.

19 Nello specifico sono opere dei seguenti artisti: nel n. 1 (1968) Gino Marotta; nel n. 2 (1969) Jesùs Rafael Soto; nel n. 5 (1969) Maurizio Nannucci; nel n. 7 (1971) Arnaldo Pomodoro; nel n. 8 (1971) Andy Warhol; nel n. 11 (1971) Getulio Alviani; nel n. 12 (1972) Josef Albers; nel n. 13 (1972) Emilio Tadini; nel n. 14 (1972) Giorgio Bonelli; nel n. 16 (1972) Giacomo Balla; nel n. 17 (1972) Mario Ceroli; nel n. 18 (1973) Jim Dine; nel n. 19 (1973) Concetto Pozzati; nel n. 20 (1973) Rodolfo Aricò; nel n. 22 (1973) Frank Stella; nel n. 27 (1973) David Hockney; nel n. 29/30 (1974) Lucio Fontana; nel n. 31 (1974) Ellsworth Kelly; nel n. 35/36 (1974) Giorgio Bonelli; nel n. 37 (1974) Nicola Carrino; nel n. 39 (1974) Roy Lichtenstein e Eduardo Arroyo; nel n. 43 (1975) Agostino Bonalumi; nel n. 44 (1975) Silvio Pasotti; nel n. 45 (1975) Loreno Sguanci; nel n. 47/48 (1975) Jack Loring; nel n. 49 (1975) Gianfranco Pardi e Enrico Baj; nel n. 51 (1975) Mario Schifano; nel n. 55 (1976) Aldo Mondino e Gino Cosentino; nel n. 56 (1976) Giorgio Bonelli; nel n. 59/60 (1976) Lucio del Pezzo; nel n. 61 (1976) Guido Modica e Urano Palma; nel n. 64 (1976) Ugo Nespolo; nel n. 65/66 (1977) Piero D'Amore; nel n. 67 (1977) Mino Rosso; nel n. 72/73 (1977) Sandro Martini; nel n. 86 (1978) François Morellet; nel n. 88 (1978) Piero Fornasetti; nel n. 92

Connubio che si ritrova anche nelle *still-life* che accompagnano sia i testi redazionali ne *Il punto di vista di Casa Vogue*, sia i servizi dedicati alle novità della produzione nel campo dei complementi d'arredo. La rivista concentra quindi l'attenzione sul problema della convivenza tra opera d'arte e arredo, come dichiara in modo programmatico l'articolo *Arte e arredo. Affinità elettive*[20], poiché «la forza e la vita che dalla semplice vicinanza delle opere d'arte ricevono i mobili e gli oggetti di produzione presentate in queste pagine e in quelle che seguono, sono più eloquenti di un lungo discorso». La rivista riconosce che «l'arte, oggi, è parte sempre più integrante del nostro mondo quotidiano. A lei il compito di rendere meno squallida la nostra vita, meno uguali le nostre case pur arredate con mobili di serie, meno inerti gli oggetti che formano il nostro paesaggio domestico»[21].

Se in queste pagine la presenza delle opere risponde però a esigenze pubblicitarie o redazionali è solamente quando la rivista presenta le case vissute di personaggi noti e cosiddetti creativi che la presenza dell'opera testimonia il gusto del collezionismo dell'epoca. In quello spazio privato, infatti, complementi d'arredo e opere sono semplicemente dettati dal gusto personale dei proprietari e documentate in modo che possano suggerire al pubblico esempi del «Vivere con l'arte» – come lo definirebbe Isa Vercelloni[22].

In particolare nei servizi *Dove vivono gli artisti* e *Dove vivono i collezionisti* la rivista si interessa a questioni dedicate all'ambientazione di opere d'arte, alla convivenza con quadri e sculture o addirittura con un'intera collezione presentando esempi concreti tramite i quali possiamo individuare due tipologie di abitazioni. La prima riguarda delle vere e proprie case come specchio perfetto della personalità di chi le vive e ciò si verifica non solo perché le figure dell'artista e del fruitore coincidono, ma anche perché tramite le loro dimore questi artisti-fruitori hanno voluto dare il racconto delle loro personali ricerche ed esperienze. La seconda tipologia è relativa ad abitazioni che presentano in partenza problemi di non facile soluzione, come sistemare una ricchissima collezione di arte contemporanea e come ampliare illusoriamente lo spazio. Sia l'una che l'altra tipologia recano il preciso segno di una personalità e di un modo di vivere. In ciascuna è evidente come l'amore per l'arte riesca a dare carattere e fascino a uno spazio «senza trasformarlo in un semplice ambiente espositivo, e senza che la presenza, pur così forte, delle opere sia preponderante al punto da cancellare la personalità di chi in queste stanze deve abitare»[23].

Nell'editoriale del primo numero Isa Vercelloni scriveva:

> Ogni nuova era – ne comincia una ogni giorno – ha bisogno di uno stile nuovo. […] In questo clima, più che gli stili valgono le idee, e ognuno è libero di cercare il bello o almeno il piacevole dove gli pare, o di crearlo con i mezzi che preferisce. L'eclettismo, in questo senso, non è un compromesso, ma una conquista, e in ogni caso una scelta più azzardata e interessante di qualsiasi soluzione omogenea[24].

Nella scelta degli ambienti da proporre «Casa Vogue» si è dunque sempre mantenuta

(1978) Emilio Tadini; nel n. 93 (1979) Mimmo Paladino; nel n. 95 (1979) David Hockney; nel n. 98 (1979) Eliseo Mattiacci; nel n. 100 (1979) Giorgio De Chirico; nel n. 101 (1979) Fausto Melotti e nel n. 108/109 (1980) Fabrizio Plessi. Infine, nel 1980 troviamo opere-interventi espressamente eseguite dagli artisti per la rivista: nel n. 103 di Enrico Baj; nel n. 104 di Mario Schifano; nel n. 105 di Urano Palma; nel n. 106 di Concetto Pozzati e nel n. 107 di Ugo Nespolo.

[20] I. VERCELLONI*, Arte e arredo: affinità elettive*, «Casa Vogue», 2, giugno 1969, pp. 44-55.

[21] *Ibidem*, p. 44.

[22] *Vivere con l'arte* è una delle sezioni in cui è diviso il libro che raccoglie i migliori interni pubblicati da *Casa Vogue*. Nell'*incipit* del volume l'autrice pone al lettore le seguenti questioni: «Come si ambienta un'opera d'arte?», «È facile convivere con quadri e sculture?», «E con un'intera collezione?», in VERCELLONI 1985, p. 142.

[23] *Ibidem.*

[24] I. VERCELLONI, *Punto di vista*, «Casa Vogue», 1, p. 45.

fedele a questo programma, andando alla ricerca della creatività e dell'immaginazione negli interni, presentando «certi modi di vivere e di abitare, curiosi, bizzarri», e ancora «segnalando al pubblico tutti i nuovi fermenti, le nuove indicazioni, i nuovi *trends,* nel campo dell'arredamento, dell'architettura, dell'immagine, molto prima che diventassero di dominio pubblico e di largo consumo»[25]. Questi elementi trovano l'espressione migliore nelle case degli «operatori artistici e culturali, i fotografi, i creativi, gli architetti, i designers di tutto il mondo» che pertanto vengono prese ad esempio.

Le abitazioni di collezionisti si trovano per la maggior parte a Milano, ma su «Casa Vogue» appaiono con una certa frequenza anche interni romani e torinesi, cui si aggiungono episodi nel Veneto, Liguria, Toscana e Abruzzo dove si riscontra la presenza di artisti locali. Dal 1977 sono inoltre presentate alcune abitazioni nelle province lombarde di Monza, Bergamo, Pavia e Varese. Le tendenze italiane costituiscono naturalmente il nucleo principale ma «Casa Vogue» registra anche i nuovi orientamenti negli Stati Uniti, in Francia, in Inghilterra, in Svizzera, in Germania, insomma «ovunque siano apparse idee insolite e significative nel campo del progetto»[26].

L'arte di far posto all'arte

Il tema del «Vivere con l'arte» è costantemente trattato sulle pagine di «Casa Vogue» negli anni 1968-1980, presentando case in Italia e all'estero dove è ricorrente la presenza di opere d'arte contemporanea nelle rubriche mensili *Dove vivono gli artisti*, *Dove vivono i collezionisti*, *Dove vivono gli architetti, Dove vivono gli attori, Dove vivono i protagonisti della moda.*

Il numero di articoli dedicati alle case-studi degli artisti, che compaiono solitamente all'interno della sezione *Architetture e arredamenti* nelle rubriche *Entriamo nelle case degli artisti, Dove vivono gli artisti, Dove lavorano gli artisti, Le case dei maestri, Come abitano in vacanza gli artisti* o, più semplicemente *Casa d'artista*, caratterizza «Casa Vogue» e la differenzia nella linea editoriale seguita sugli interni rispetto alle riviste coeve. Proprio su questi articoli[27] viene qui concentrata l'attenzione poiché, non solo tramite essi la rivista fornisce al pubblico esempi per imparare «ad abitare con fantasia», ma anche perché qui troviamo la maggior concentrazione di immagini fotomeccaniche relative ad opere d'arte[28]. Queste fotografie che integrano i testi, e che anzi hanno un ruolo predominante rispetto a questi, oltre a documentare gli ambienti arredati, mostrano – ed è uno degli aspetti di maggiore interesse – numerose opere dei padroni di casa ma anche di artisti a loro coevi o da loro stimati e collezionati. Ci offrono pertanto una significativa panoramica dell'arte di quegli anni.

La delicata tematica della presenza dell'opera d'arte in un'abitazione viene introdotta dall'editoriale già nel primo numero dagli articoli *Volumi bianchi come cornice alle opere d'arte* e *L'arte di far posto all'arte* che, affrontando esplicitamente la questione, ribadiscono che «il pericolo, per la casa di un collezionista, è quello di renderla poco casa e molto museo»[29] e che «c'è modo e modo di collezionare quadri. C'è chi compra un quadro perché se ne innamora […] c'è la collezione-investimento […] e poi c'è chi acquista una tela perché ha già in mente il

25 VERCELLONI, 1985, p. 7.
26 *Ibidem.*
27 Anche in altri contesti, sempre sulle pagine della rivista, troviamo fotografie che ritraggono case-studi di artisti, che qui non vengono prese in considerazione poiché sono articoli non dedicati esplicitamente e nello specifico alla presentazione di tali luoghi.
28 «Casa Vogue», stampata su carta patinata, si distingue anche per la straordinaria qualità delle sue immagini, con un'alternanza di pagine a colori e in bianco e nero. Ad essa hanno collaborato autorevoli fotografi quali, tra i più assidui, Ugo ed Antonia Mulas. Riportiamo via via in nota i nomi dei fotografi dai cui scatti sono tratte le immagini fotomeccaniche che veicolano opere d'arte negli articoli esaminati.
29 S.A., *Volumi bianchi come cornice alle opere d'arte,* «Casa Vogue», 1, pp. 68-69.

punto preciso della parete di casa sua che sembra aspettare proprio quel quadro e nessun altro»[30].

È però solo con il terzo numero del dicembre 1969 che la rubrica *Entriamo nelle case degli artisti* precisa con esempi concreti queste considerazioni più generali, e significativamente Isa Vercelloni spiega tale scelta nell'editoriale, facendo riferimento ancora una volta alla «prossemica», afferma che «non basta abitare con calore, né basta saper organizzare il proprio spazio: impariamo dagli artisti ad abitare con fantasia, a occuparci creativamente della nostra casa. E impariamo soprattutto ad abitare con libertà»[31]. Tre articoli danno avvio a questo discorso, i primi due documentano le case di Lino Schenal e di Enrico Colombotto Rosso, entrambi artisti del panorama italiano, mentre il terzo è dedicato alle case-studio di quattro «significativi rappresentanti dell'arte contemporanea americana»: Kenneth Noland, Claes Oldenburg, Jules Olitzki e George Segal.

Quella di Schenal[32], all'ultimo piano di un palazzo romano del Seicento, è una «casa-environment»[33] che l'artista ha inteso come la narrazione di un evento sensoriale. Le immagini restituiscono particolari di quest'ambiente, dove una grande scultura pensile in polistirolo che nasce dal soffitto per estendersi sulle pareti e invadere ogni cosa, realizza un ambiente in cui il visitatore è magicamente coinvolto. Quella di Colombotto Rosso[34], nella mansarda di un vecchio palazzo torinese, è una casa in cui l'artista ha creato «un'atmosfera fantastica portata all'esasperazione dalla presenza dei fiori»[35]. Le immagini documentano, oltre ad alcune opere dell'artista, la presenza di disegni dei suoi amati artisti dell'Art Nouveau (Klimt, Beardsley, Knoff, Rops, Lepri, Brocci, E. B. Jones, Paul Scheurich, Egon Kalinosky).

Anche nell'articolo dedicato alle case di artisti della scena newyorkese[36] viene ribadito come questi ambienti non siano «esempi di arredamento inteso nel senso più rigoroso» bensì «tranquille stanze in cui ad un tratto si sprigionano magiche atmosfere, si addensano nuvole di suggestioni. L'arte e le cose di tutti i giorni si mescolano e tra l'una e le altre si stabilisce un dialogo continuo». In tutte queste case si avverte, fortissima, la personalità di chi le abita: ogni artista ha portato «i suoi ricordi, le sue predilezioni, il suo amore per la vita e per le cose che della sua vita fanno parte. E la sua libertà, naturalmente»[37]. Vengono mostrate la fattoria in cui vive Noland nel Vermont, il cui fienile è stato trasformato nello studio dell'artista; il soggiorno-laboratorio dove lavora e riceve i suoi amici Oldenburg a New York; la casa di campagna di Olitzki, nel Vermont, e la casa di Segal nel New Jersey. Le fotografie di Ugo Mulas[38] ci mostrano, accanto a quelle eseguite dai proprietari, anche alcune opere della pittura contemporanea americana[39].

Da questo numero, a cadenza non regolare, vengono pubblicate altre 52 case-studi d'artista: da un lato si documentano le case di artisti italiani (soprattutto a Roma, Milano e Torino) e dall'altra le case di artisti stranieri (in particolare a New York, Londra e Parigi). Ed in

30 S.A., *L'arte di far posto all'arte*, «Casa Vogue», 1, pp. 100-101.
31 I. VERCELLONI, *Il punto di vista di Casa Vogue*, «Casa Vogue», 3, dicembre 1969, p. 33.
32 S.A., *Una scolpita nel polistirolo*, «Casa Vogue», 3, pp. 70-75. Fotografie di Carla De Benedetti.
33 *Ivi*, p. 70.
34 S.A., *A Torino, una mansarda floreale*, «Casa Vogue», 3, pp. 76-79. Fotografie di Sergio Druetto.
35 *Ivi*, p. 76.
36 S.A., *Dove vivono, dove lavorano*, «Casa Vogue», 3, pp. 80-83. Fotografie di Ugo Mulas.
37 *Ivi*, p. 80.
38 Le fotografie di queste pagine sono state realizzate durante le celebri visite che Ugo Mulas ha fatto a sedici artisti a New York e nella campagna americana durante il suo soggiorno negli Stati Uniti per portare a termine il libro *New York: The New Art Scene* (Holt Rinehart & Winston, New York 1967). Ma la scena dell'arte di New York si spinge anche più lontano, nel Vermont, nel New Jersey, ed è qui appunto che Mulas ha fatto queste foto che la rivista «pubblica in esclusiva». Sull'argomento si rimanda al volume di Ugo Mulas *New York, arte e persone* (fotografie di Ugo Mulas, testo di Alan Salomon, Longanesi, Milano 1967).
39 Nella casa di Noland si vedono alcune opere dei suoi amici artisti: una guache di David Smith, una tela di Olitski e una scultura di Antony Caro mentre in quella di Olitski opere di Noland e di Rothko.

quasi tutti i casi le immagini che corredano gli articoli documentano le opere d'arte contemporanea presenti negli interni proposti.

In riferimento proprio alla presenza dell'opera d'arte questi articoli possono essere ulteriormente suddivisi a seconda del grado di visibilità che ad essa si riserva, e dell'autorialità o meno dei padroni di casa. Così negli articoli dedicati ai luoghi d'artista adibiti esclusivamente ad abitazioni-studi si rileva la sola presenza delle opere dei proprietari, talora lasciandole intravedere, altre volte soffermandosi sulla loro presentazione. Negli articoli dedicati invece ad ambienti concepiti come vere e proprie collezioni d'arte la rivista insiste, quasi si trattasse di una visita guidata, sulla descrizione delle singole opere in esse raccolte.

Tra le case-studi documentate da «Casa Vogue» uno degli articoli di più ampio respiro è quello dedicato al luogo in cui vive e lavora Mario Ceroli[40]. L'artista risiede in un complesso, articolato nella casa e nei grandi spazi dei suoi tre studi, che già qualche centinaia di metri prima del cancello d'ingresso si scorge in mezzo alla campagna romana: a segnalare «l'isola ceroliana»[41] svetta, in cima a una collinetta, la grande scultura *Squilibrio*. Come sottolinea l'articolo, e come testimoniano le immagini che lo corredano, «la vera protagonista di questo singolare complesso è la scultura»[42], così *Teatro*: una scala che, coprendo il tetto di un capannone-studio, si alza maestosa come uno ziggurat sulla campagna. Le immagini ci mostrano sia l'artista ritratto accanto ad alcune opere, che particolari dei tre capannoni-studio e dell'interno della casa. Nel portico di uno degli studi sono collocate le due grandi sculture *Squilibrio* e *La punta del mondo*; in due interni sono visibilli rispettivamente la sagoma-ritratto di Valentino, e la grande scultura *Modulo*, «una delle opere più recenti». Anche l'interno della casa è scultura: non ci sono mobili veri e propri, ma oggetti, sculture da usare e da toccare che si compongono con un suggestivo effetto scenografico. Accanto a molte sagome di legno, tutte opera di Ceroli, vi sono anche i suoi 'mobili-scultura'[43].

Tra gli articoli che documentano invece ambienti adibiti non tanto ad abitazioni ma trasformati in veri e propri contenitori di opere d'arte, spicca la casa-collezione di Michelangelo Pistoletto[44], un grande appartamento di taglio tradizionale in una vecchia casa umbertina dove «pochissimo spazio è riservato all'abitazione e molto alla collezione, che è riposta un po' qui un po' là, in attesa di una sistemazione definitiva»[45]. Le immagini testimoniano l'ampiezza della raccolta fornendo, nelle relative didascalie[46], anche una puntuale descrizione di alcune opere: nell'ingresso la lapide *Io sono il migliore* di Salvo è situata sopra un divanetto; al centro di una delle stanze un'opera di Mario Merz, in metallo e plastilina[47], occupa quasi l'intero ambiente, mentre alla parete un *Veicolo* di Piacentino e appeso da un angolo all'altro della stanza un lingotto di piombo con la scritta *Odio*[48] di Zorio; a collegamento

40 M. ROVERA, *Protagonista la scultura. La casa romana di Ceroli*, «Casa Vogue», 77, dicembre 1977, pp. 180-187. Fotografie di Antonia Mulas.

41 *Ivi*, p. 180.

42 *Ibidem*.

43 Tra cui nel portico d'ingresso una fila di sedie ispirate ai *Mobili nella valle* di De chirico, nella sala da pranzo in pino russo grezzo *La Rosa dei Venti* (1974), nella camera da letto *Annabella* (1973); perfino il bagno porta il segno di Ceroli: la vasca è sistemata in un recipiente-scultura.

44 I. VERCELLONI, *La casa collezione di un artista*, «Casa Vogue», 22, giugno 1973, pp. 62-65. Fotografie di Paolo Mussat Sartor.

45 *Ibidem*, p. 62. Alla data dell'articolo Pistoletto non abitava più quest'appartamento essendosi da poco trasferito, con Maria e le due gemelle di un anno e mezzo, Pietra e Armona, in una vecchia casa in montagna, «perché non poteva più sopportare di vivere in città».

46 Data l'eccezionalità di tali 'descrizioni' se ne riporta il testo nelle seguenti note.

47 «Un grosso ragno dalle zampe ricurve in cui ogni segmento costituisce la somma dei due segmenti seguenti» (didascalia p. 63).

48 «La scritta, tracciata con la corda, è stata fatta penetrare nel piombo a martellate; la medesima corda della scritta, appesa ai due capi, tende a staccarsi, col tempo, dal peso del piombo (il tempo sopisce ogni odio)» (didascalia p. 64)

con la stanza successiva l'*Albero*[49] di Penone. Si passa poi a fotografie con singole opere: in una vediamo Maria con le due gemelle accanto alla *Struttura che mangia*[50] di Anselmo; nella successiva un'opera di Vettor Pisani[51]; in un'altra il vano della scala dove ogni gradino è numerato al neon da Mario Merz, secondo i numeri di Fibonacci. E ancora: Pistoletto sulla porta d'ingresso accanto alla lapide *Idiota* di Salvo; l'*Italia* impiccata a testa in giù di Fabro; un quadro-specchio di Pistoletto, *Padre e madre*. Infine vediamo lo studio dell'artista con, in primo piano, ancora la *Struttura che mangia* di Anselmo e alla parete il cartello *Silenzio* di Vettor Pisani: un omaggio a Duchamp, entrato nel silenzio.

Va poi citato un articolo dedicato all'appartamento londinese di David Hockney[52], che presenta un'anomalia rispetto alla documentazione degli ambienti qui presi in considerazione. Eccezione resa evidente dalla composizione stessa dell'articolo, che offre un'alternanza tra immagini degli interni e altre di opere dell'artista poste in altri luoghi e alle quali vengono riservate intere pagine. È un caso isolato nella storia della rivista riservare ad opere non presenti nell'ambiente fotografato questo alto grado di visibilità, dando quasi la sensazione che si tratti di un'aggiunta fuori contesto. Questa scelta grafica evidenzia l'interesse di «Casa Vogue» non tanto a documentarne l'abitazione quanto a mostrare al pubblico l'attività artistica di questo esponente del «New Super Realism, la seconda generazione pop». Interesse che viene accentuato dal testo dove, non limitandosi a qualche accenno e rimando alle recenti vicende espositive del padrone di casa come avviene solitamente, si insiste nel descriverne minuziosamente il percorso artistico. Le immagini delle singole opere[53] sono poi corredate da didascalie complete di titolo, anno e, in alcuni casi, di luogo, tecnica d'esecuzione e collezione d'appartenenza[54]. Nelle immagini degli interni[55] sono invece presenti altri dipinti e litografie di Hockney, oltre alle sculture di Mo Mc Dennot, amico dell'artista.

Dall'analisi complessiva dei 58 articoli pubblicati, dei quali diamo un dettagliato resoconto nell'*Appendice*, emerge un significativo sguardo sul panorama artistico, sia italiano sia internazionale. Si è già osservato come ad essere presentate siano le abitazioni degli artisti affermati, significativi rappresentanti dell'arte contemporanea ed esponenti delle tendenze attuali, quelli maggiormente presenti sulla scena dell'arte nazionale ed internazionale, sostenuti dalla critica, mostrati dalle gallerie e consacrati dai musei.

La rivista offre pertanto una preziosa testimonianza delle sperimentazioni artistiche, rilevando l'affermazione o la persistenza di movimenti d'avanguardia, ma «Casa Vogue» è anche uno strumento per veicolarne la diffusione condizionando così, oltre a documentarle, le tendenze del collezionismo privato dell'epoca. Non per coincidenza, infatti, le opere degli stessi artisti a cui 'viene fatta visita' si ritrovano in altri contesti della rivista: nelle pagine dedicate alla ricerca artistica, nelle copertine, negli articoli riguardanti le novità della

[49] «Un albero che l'artista ha ricavato dal trave, rimettendo in luce il tronco così com'era quando lui stesso aveva vent'anni (l'età degli alberi, come è noto, si ricava contando il numero degli anelli nella sezione del tronco)» (didascalia p. 63).

[50] «Una struttura in marmo, rame, segatura e lattuga fresca. Va nutrita di lattuga fresca come una tartaruga, altrimenti si disfa» (didascalia p. 64).

[51] «Fa parte di una serie di quattro lavori che utilizzano immagini di foto fatte da Man Ray a Meret Oppenheim, ritagliate e incollate su vetro» (didascalia p. 64).

[52] J. DE SANNA, *L'appartamento casuale Mr. Hockney*, «Casa Vogue», 34, giugno 1974, pp 96-101. Fotografie di Oberto Gili.

[53] *Ivi*, pp. 96, 98, 100.

[54] Nello specifico, a pagina 96, vengono pubblicati i quadri: *Bigger Splash* e *Four different kinds of water* entrambi del 1967. A pagina 98: *Two deck chairs*, Calvi, 1972 (acrilico su tela); *Royal Hawaiin Hotel*, Honolulu, 1971, (disegno a colori); *View from Miramer Hotel*, Santa Monica, 1970 (pastello); *Shop Calvi*, agosto 1972 (disegno a matita); *Chair and shirt*, 1972, acrilico su tela. A pagina 100: *Still life*, *glass table*, 1971 (acrilico su tela, coll. Christopher Selmes); *A lawn being sprinkled*, 1967 e tre piccole riproduzioni di tre multipli: *Chair*, *Damaged chair* e *Dark mist* (litografie edite dalla Gemini di Los Angeles; in Italia da Multicenter, Milano).

[55] *Ivi*, pp. 97 e 99 e 101.

produzione, nelle pagine redazionali introduttive, tutti casi in cui le loro opere, accostate a complementi d'arredo ed oggetti di design, suggeriscono al pubblico le 'mode' del momento offrendo un quadro internazionale dei cambiamenti di gusti e cultura.

Ma queste opere si ritrovano soprattutto nei servizi d'architettura d'interni, dove ad essere presentate sono le «case vissute»[56] dai personaggi noti. Le abitazioni diventano così l'occasione per mostrare non tanto personaggi famosi ma, attraverso le loro scelte che assurgono ad esempio per i lettori, nuove correnti internazionali d'avanguardia, rivelandosi custodi di preziose informazioni sul collezionismo degli anni Sessanta e Settanta[57]. La presenza e l'assenza delle opere negli interni permettono così di addentrarsi nel clima sociale, culturale e artistico dell'epoca.

Va infine evidenziato come gli articoli dedicati ai luoghi d'artista diano rilievo anche alle singole opere, soffermandosi sulla loro descrizione e offrendo un'inconsueta alternanza tra le immagini degli interni e quelle esclusivamente dedicate, così come nei testi ci si sofferma sulla biografia artistica dei padroni di casa. È qui evidente la volontà di «Casa Vogue» di aggiornare il proprio pubblico, attraverso un'informazione sulle tendenze internazionali, non limitandosi a documentare le case-studi e i diversi 'modi di abitare' nelle varie città, ma esponendo gli orientamenti degli artisti e le loro preferenze e affinità, mostrando ai lettori le scelte personali e il gusto dei padroni di casa. A differenza quindi degli altri esempi di 'case vissute' è solo qui che abbiamo una testimonianza di collezionismo non influenzata da scelte esterne, circostanza invece naturale negli altri casi.

Sebbene anche le altre case di creativi, personaggi noti che appartengono anch'essi al mondo dell'arte o della moda o dell'immagine, non siano esempi di arredamento inteso nel senso più rigoroso, bisogna tenere comunque sempre ben presente che siamo di fronte ad articoli che raramente si soffermano sulle singole opere descrivendo invece il contesto degli ambienti presentati. Se da un lato infatti la presenza dell'opera testimonia un episodio del gusto e di storia di collezionismo dell'epoca, bisogna ricordare che sono l'ambiente documentato e il complemento d'arredo i protagonisti e quindi, oltre alle scelte personali dei proprietari anche la figura dell'architetto e dell'arredatore, nonché le collaborazioni redazionali con le gallerie sono spesso decisive nel determinarne la presenza.

Si deve partire pertanto sempre da un presupposto di base: che la presenza dell'opera d'arte in una rivista non di settore, dedicata alla decorazione di interni, non gode di una propria autonomia ma è sempre funzionale alla presentazione degli ambienti proposti.

[56] I. VERCELLONI, *Punto di vista*, «Casa Vogue», 1, novembre 1968, p. 45.

[57] Per quanto riguarda la presenza di opere d'arte negli interni italiani, dalle immagini fotomeccaniche pubblicate nell'arco temporale considerato, si è rilevata la frequenza delle seguenti tendenze artistiche: Pop art e dopo (con Warhol, Adami, Del Pezzo, Marotta, Mondino, Pasotti, Pardi, Pozzati, Ramosa, Schifano, Tadini); Arte programmata (con Alviani, Arico, Battaglia, Carrino, Colombo, La pietra, Lecci, Mochetti, Morandi, Nannucci, Scheggi); Arte povera e concettuale (con Anselmo, Baruchello, Boetti, Calzolari, Ceroli, Dias, Fabro, Kounellis, Mambor, Manzoni, Marzot, Mattiacci, Merz, Paolini, Pascali, Piacentino, Pistoletto, Ruffi, Zorio); Neo-figurazione (con Arroyo, Bonelli, Ferroni, Recalcati). Ma anche presenze delle avanguardie storiche (con Albers, Balla, Boccioni, Dali, De Chirico, Duchamp, Ernst, Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy, Mondrian, Man Ray, Schwitters, Tatlin). Va sottolineato che, nella maggioranza dei casi, vengono resi noti i nomi dei collezionisti, mentre in casi sporadici l'identità dei proprietari resta celata.

APPENDICE DOCUMENTARIA: CASE D'ARTISTA

Vengono di seguito riportati, in ordine cronologico, i 58 articoli che «Casa Vogue» *ha dedicato alla presentazione degli ambienti d'artista nel periodo qui preso in considerazione (1968-1980). Si indicano le opere d'arte riprodotte e i nomi dei fotografi da cui sono tratte le relative immagini fotomeccaniche.*

1969: Lino Schenal, Enrico Colombotto Rosso, Kenneth Noland, Claes Oldenburg, Jules Olitzki, George Segal.

- S.A., *Una casa scolpita nel polistirolo*, «Casa Vogue», 3, dicembre 1969, pp. 70-75.
Fotografie di Carla De Benedetti.
Abitazione di Lino Schenal a Roma.
Particolari della scultura-ambiente realizzata dall'artista.

- S.A., *A Torino, una mansarda floreale*, «Casa Vogue», 3, pp. 76-79.
Fotografie di Sergio Druetto.
Abitazione di Enrico Colombotto Rosso a Torino.
Opere dell'artista e disegni di: Klimt, Beardsley, Knoff, Rops, Lepri, Brocci, E.B. Jones, Paul Scheurich, Egon Kalinosky.

- S.A., *Dove vivono, dove lavorano*, «Casa Vogue», 3, pp. 80-83.
Fotografie di Ugo Mulas.
Abitazioni di Kenneth Noland, Claes Oldenburg, Jules Olitzki e George Segal a New York e nella campagna americana.
Opere degli artisti e di: David Smith, Antony Caro, Rothko.

1971: Arnaldo Pomodoro, César (Cesare Baldaccini), Jesùs Rafael Soto, Miguel Berrocal.

- V. MORPUGNO, *L'abitazione studio di uno scultore*, «Casa Vogue», 6, gennaio 1971, pp. 78-81.
Fotografie di Attilio Del Comune.
Studio di Arnaldo Pomodoro a Milano.
Opere dell'artista: elementi in gesso (*Sfera*, *Il grande disco*), bassorilievi in poliestere, ingrandimenti fotografici, litografie, *maquettes* per grandi sculture, *Sculture ambiente*.

- V. MORPUGNO, *Parigi, 29 rue baulard, Pavillon n. 3*, «Casa Vogue», 8, maggio-giugno 1971, pp. 72-75.
Fotografie di Sely.
Abitazione di César a Parigi.
Opere dell'artista: *Sedia-César*, *Lampada-pollice*, *Seno*; fotografia scattata da Rotella ed alcuni dipinti preraffaelliti.

- S.A., *La casa al mare di un artista. Soto a Carboneras*, «Casa Vogue», 9, luglio-agosto 1971, pp. 80-81.
Fotografie di Ugo Mulas.
Casa di vacanza di Jesùs Rafael Soto in Spagna.

Nessuna opera; viene pubblicata una fotografia dell'artista tratta da una precedente mostra con l'opera *Il penetrabile*.

- S.A., *Il palazzo-atelier di Berrocal sui colli veronesi*, «Casa Vogue», 10, settembre-ottobre 1971, pp. 74-79.
Fotografie di Aldo Ballo.
Casa-collezione di Miguel Berrocal a Negrar.
Opere dell'artista: prototipi, multipli, sculture.
Collezione con opere di: Ceroli, Gilardi, Dalì, Del Pezzo, Angeli, Tapies, Magritte, Carminati, Fontana, Ramos, Ilse Gest e molti quadri pop di: Warhol, Lichtenstein, Jim Dine, Rauchemberg, Volpini, Wesselman, Pol Bury, Allan Jones, Wesley, Baj.

1972: Max Bill, Elisabeth Chaplin.

- S.A., *La casa di Max Bill, fra natura e geometria*, «Casa Vogue», 13, marzo-aprile 1972, pp. 78-81.
Fotografie di Zwo.
Abitazione di Max Bill nei dintorni di Zurigo.
Varie opere dell'artista.

- S.A., *Quando la realtà imita l'arte. Una casa-testimonianza*, «Casa Vogue», 16, settembre-ottobre 1972, pp. 112-115.
Fotografie di Berengo Gardin.
Abitazione di Elisabeth Chaplin nei pressi di Fiesole.
Dipinti dell'artista: *Ritratto di famiglia*, *Les filles du pasteur*, *Il gatto bianco con i piccioni*, *Ritratto della nonna*, *Coro di ragazzi*; dipinto del nonno (Charles Chaplin), *Il lillà*.

1973: Giancarlo Sangregorio, Wassily Kandinsky, Graham Sutherland, Michelangelo Pistoletto, Gino Marotta.

- N. VINEA, *Aperta verso il Ticino la casa-studio di Sangregorio*, «Casa Vogue», 18, gennaio-febbraio 1973, pp. 88-91.
Fotografie di Guido Bini.
Casa-studio di Giancarlo Sangregorio nei pressi di Varese.
Sculture dell'artista: *Giogo*, *Il seme e il vento*, *Plinto umano*, *Uomo con agnello*, *Niobe*; un quadro di Sergio D'Angelo e due piccoli Fontana.

- G. PEROTTI, *Nella casa parigina di Kandinsky, pezzi unici di Breuer*, «Casa Vogue», 21, maggio 1973, pp 96-99.
Fotografie di Attilio Del Comune.
Abitazione di Wassily Kandinsky a Parigi.
Quadri dell'artista (tra cui un *Paesaggio tunisino*).

- G. SOAVI, *La casa di Sutherland a Mentone*, «Casa Vogue», 22, giugno 1973, pp 48-53.
Fotografie di Giorgio Soavi.
Casa-studio di Graham Sutherland a Mentone.
Opere dell'artista: *Paesaggio del Galles*, litografie del *Bestiario*, piccoli acquarelli e altri dipinti.

- I. VERCELLONI, *La casa collezione di un artista*, «Casa Vogue», 22, pp. 62-65.

Fotografie di Paolo Mussat Sartor.
Casa-collezione di Michelangelo Pistoletto a Torino.
Opere dell'artista il quadro-specchio *Padre e madre*.
Collezione con opere di: Salvo (*Io sono il migliore, Idiota*), Mario Merz (*Ragno*), Piacentino (*Veicolo*), Penone (*Albero*), Zorio (*Odio*), Anselmo (*Struttura che mangia*), Fabro (*Italia*), Vettor Pisani (*Silenzio*).

- S.A., *Nella casa paesaggio di uno scultore*, «Casa Vogue», 26, ottobre 1973, pp. 70-71.
Fotografie di Cristina Ghergo.
Abitazione di Gino Marotta a Roma.
Opere dell'artista sculture in metacrilato (rinoceronte, girasole, albero, cespuglio, edera, etc.); due sagome in legno di Ceroli.

1974: Jean Pierre Raynaud, David Hockney, Luciano Minguzzi, Nicolás García Uriburu, Jean Dewasne, Duggie Fields, Kevin Whitney e Luciana Martinez, Sandro Somaré, Michael Steiner.

- J. LE BON, *Raynaud ha messo in mostra la sua casa bunker*, «Casa Vogue», 33, maggio 1974, pp. 168-169.
Fotografie di Andrè Morain.
Abitazione di Jean Pierre Raynaud a Parigi.
Alcune opere dell'artista.

- J. DE SANNA, *L'appartamento casuale Mr. Hockney*, «Casa Vogue», 34, giugno 1974, pp. 96-101.
Fotografie di Oberto Gili.
Abitazione di David Hockney a Londra.
Quadri dell'artista: *Bigger Splash*, *Four different kinds of water*, *Two deck chairs*, *Royal Hawaiin Hotel*, *View from Miramer Hotel*, *Shop Calvi*, *Chair and shirt*, *Still life, glass table*, *A lawn being sprinkled*, *Chair*, *Damaged chair* ; sculture di Mo Mc Dennot.

- G. CORSINI, *Per una collezione in una torre d'avorio*, «Casa Vogue», 39, novembre 1974, pp. 144-153.
Fotografie di Aldo Ballo.
Casa-collezione di Remo Brindisi nel comense.
Opere dell'artista (tra cui *La giacca*).
Collezione con opere di: Giacometti, Munari, Gio Pomodoro, Somanini, Carmelo Cappello, Marotta, Festa, Nando Canuti, J. Albers, W. Lam, Scanavino, Bernard Buffet, Matta, Campigli, Alik Cavaliere, Maccari, Chagall, Magritte, Balla, Boccioni, Matisse, Pollock, Guidi, Severini, Wols, Sidney Janis, De Chirico, Savinio, Kline, Crippa, Casorati e Batrillo, Emilio Isgro.

- M. ROVERA, *Sulle rive del Brenta la barchessa di Luciano Minguzzi*, «Casa Vogue», 39, novembre 1974, pp. 156-159.
Fotografie di Ugo Mulas.
Casa estiva di Luciano Minguzzi nella campagna veneta.
Scultura dell'artista in gesso e tronchi d'albero.

- S.A., *Il vero e il falso verde di Uriburu*, «Casa Vogue», 39, novembre 1974, pp 160-163.
Fotografie di Daniel Bernard.
Case-studi parigine, l'una in città e l'altra in campagna, di Nicolás García Uriburu.

Opere dell'artista della serie *Animali a New York* (tra cui *Delfini verdi a New York*, *La giraffa*).

- J. LE BON, *L'atelier-serra-garage*, «Casa Vogue», 39, novembre 1974, pp. 164-167.
Fotografie di Maro Lavrillier.
Studio di Jean Dewasne a Parigi.
Quadri e sculture dell'artista.

- G. PEROTTI, *Da Duggie Fields tutto è anni cinquanta*, «Casa Vogue», 39, novembre 1974, pp. 168-171. Fotografie di Oberto Gili.
Abitazione di Duggie Fields a Londra.
Varie opere dell'artista.

- G. PEROTTI, *I nuovi romantici*, «Casa Vogue», 39, novembre 1974, pp. 172-175.
Fotografie di Gianni Perotti.
Abitazione di Kevin Whitney e Luciana Martinez a Londra.
Quadri di Whitney: *Sardinia*, *Geoffry*, *Paul*.

- M. CLEMENCIGH, *La casa art nouveau di Sandro Somarè*, «Casa Vogue», 39, novembre 1974, pp. 176-179.
Fotografie di Attilio del Comune.
Abitazione di Sandro Somaré a Milano.
Quadri dell'artista e di: Cascella, Korompay, Pelizza da Volpedo, Dominguez Erté.

- F. PREMOLI, *Volumi nello spazio*, «Casa Vogue», 39, novembre 1974, pp. 180-181.
Fotografie di Attilio Concari.
Abitazione di Michael Steiner a New York.
Sculture dell'artista (tra cui *Gela*).

1975: Antonello Aglioti, Emilio Vedova, Concetto Pozzati, Lucio Del Pezzo e Milvia Maglione, César (Cesare Baldaccini), Eduardo Arroyo, Silvio Pasotti, Aldo Mondino.

- L.M. VENTURI, *Uno specchio per dormire*, «Casa Vogue», 44, aprile 1975, pp. 138-139. Fotografie di Cristina Ghergo.
Abitazione di Antonello Aglioti a Roma.
Opere dell'artista: *Autoritratto di Max Ernst*, *Progetto per un falso Magritte*, *Omaggio a Delvaux*.

- M.V. CARLONI, *Il recupero di antichi spazi reali e vissuti*, «Casa Vogue», 45, maggio 1975, pp. 152-155.
Fotografie di Giuseppe Bruno.
Ex-studio di Emilio Vedova ai Saloni di Venezia.
Opere dell'artista: 7 grandi plurimi de l'*Assurdo Diario di Berlino,* incisione di *Diario 1/3*.

- I. VERCELLONI, *Da un'idea di casa a una casa vera*, «Casa Vogue», 46, giugno 1975, pp. 102-107.
Fotografie di Aldo Ballo.
Casa di vacanza di Concetto Pozzati al mare (località non indicata).
Opere dell'artista: *Natura morta in vetro* ed altre sculture; una *Foglia* di Giovanni D'Agostino.

- M. CLEMENCIGH, *Era un vecchio frantoio*, «Casa Vogue», 46, pp. 108-113.
Fotografie di Aldo Ballo.

Casa di vacanza di Lucio Del Pezzo e Milvia Maglione a Levanto.
Di Del Pezzo: *Croce di Sant'Andrea* e raccolta di ex voto in argento napoletani; di Maglione il quadro *Personaggi*.

- J. LE BON, *Come un collage di frammenti della belle époque in costa azzurra*, «Casa Vogue», 46, pp 114-121.
Casa di vacanza di César nella campagna di Nizza.
Nessuna opera.

- F. PREMOLI, *Arroyo: il primo di un alveare*, «Casa Vogue», 51, novembre 1975, pp. 180-181.
Fotografie di Aurelio Amendola.
Casa-studio di Eduardo Arroyo a Parigi.
Opere dell'artista: *Manifesto per il Faust Salpetrière* e collages della serie *Parmi les peintres*.
Collezione con opere di: Ernesto Di Fiori, Anselmo di Albissola, Biras, Erté, Peter Blake, Kars, Jean Boulet, Ballester, Matisse, Aldo Mondino, Helion, Courbet, Adami, Picabia, Tanguy, Shade.

- F. PREMOLI, *Lo spazio scenografia di Silvio Pasotti*, «Casa Vogue», 51, novembre 1975, pp. 182-183.
Fotografie di Oberto Gili.
Casa-studio di Silvio Pasotti a Parigi.
Quadri dell'artista: *Ritratto di Marco Ferreri*, *Ritratto*, *Le fauteil préferé de Monseigneur*, *Toi et moi*, *Matrimonio all'italiana*; opere di Warhol (*Mao*) e di Klein (*Eponge*).

- F. PREMOLI, *Neogotico 1920 per Aldo Mondino*, «Casa Vogue», 51, novembre 1975, pp. 184-185.
Fotografie di Oberto Gili.
Casa-studio di Aldo Mondino.
Opere dell'artista: *Mardi gras, la mise à mort d'Arlequin*, *Le Sucre au coeur*, *Arlequin habillé descendant un escalier*.

1976: Charles Amato, Toti Scialoja, Angelo Giuseppe Bertolio, Gianni Dova, Richard Smith, Joe Tilson, Wilfredo Lam, Ernst Fuchs, Andy Warhol, Nanda Vigo.

- S.A., *Taglia il cielo a blocchi e mettitelo in casa*, «Casa Vogue», 56, aprile1976, pp. 114-117.
Abitazione di Charles Amato a Beverly Hills.
Nessuna opera.

- M. ROVERA, *Toti Scialoja: la scansione dello spazio*, «Casa Vogue», 56, pp 170-173.
Fotografie di Antonia Mulas.
Abitazione di Toti Scialoja a Roma.
Quadri dell'artista e opere di: Calder, Melotti, Colla.

- S.A., *Nel bosco di Barasso la casa di uno scultore*, «Casa Vogue», 57, maggio 1976, pp 144-145.
Fotografie di Maria Mulas.
Abitazione di Angelo Giuseppe Bertolio nei pressi di Varese.
Opere dell'artista: sculture in metacrilato e serigrafie.

- M.V. CARLONI, *La «ferme» di Gianni Dova*, «Casa Vogue», 58, giugno 1976, pp. 76-79.
Fotografie di Aurelio Amendola.

Casa-studio di Gianni Dova in Bretagna.
Alcune opere dell'artista.

- M. ROVERA, *Era una scuola la casa di Richard Smith*, «Casa Vogue», 58, pp. 80-83.
Fotografie di Antonia Mulas.
Abitazione di Richard Smith nella campagna londinese.
Opere dell'artista della serie degli *Aquiloni* ed altri quadri (tra cui *Il mio giardino*).

- M. ROVERA, *Era una chiesa con canonica la casa patriarcale di Joe Tilson,* «Casa Vogue», 58, pp. 84-89.
Fotografie di Antonia Mulas.
Abitazione di Joe Tilson nella campagna londinese.
Opere dell'artista e *Ritratto di Tilson* eseguito da Peter Blake.

- F. ARPA, *Lam e i primitivi*, «Casa Vogue,» 59/60, luglio-agosto 1976, pp. 92-95.
Fotografie di Laura Salvati.
Casa-studio di Wilfredo Lam ad Albisola.
Opere dell'artista e una scultura di Cardenas.

- G. PERROTTI, *Contaminazioni progressive nella grande Vienna*, «Casa Vogue», 61, settembre 1976, pp 188-191.
Fotografie di Oberto Gili.
Abitazione di Ernst Fuchs a Vienna.
Opere dell'artista: le sculture *Regina Ester*, *Golem*, *Mosè* e *David* (con relativi multipli) e il quadro *La Crocefissione*.

- D. MORERA, *La fabbrica di Andy Warhol*, «Casa Vogue», 63, novembre 1976, pp 194-197.
Fotografie di Maria Vittoria Corradi.
La «factory» di Andy Warhol.
Opere dell'artista: due *Mao*, quadri della serie *Ladies and gentlemen* e della serie *Cats and Dogs*; opere di Ruhlmann e di Forrester Wilson.

- G. CORSINI, *Dove vive e lavora Nanda Vigo*, «Casa Vogue», 64, dicembre 1976, pp. 136-139.
Fotografie di Carla de Benedetti.
Casa-galleria di Nanda Vigo a Milano.
Dell'artista: i quadri *Cromotipo 1966/1970* e le strutture *Sintetizzatori di spazio*.
Collezione con opere di: Mesens, Manzoni (*Acrome*), Scoonhoven, Fontana, Alviani, Warhol (*Marylin*), Capogrossi, Stefanoni.

1977: Marino Marini, Henri Moore, Mario Ceroli.

- A.M. PAPI, *Marino Marini: la sua casa in Versilia*, «Casa Vogue», 70, giugno 1977, p. 156. Casa estiva di Marino Marini a Forte dei Marmi.
Nessuna opera.

- A.M. PAPI, *Henry Moore: come abitare la vita*, «Casa Vogue», 70, pp. 157-159.
Fotografo non citato.
Casa estiva di Henri Moore a Forte dei Marmi.
Opere dell'artista: disegni e *maquettes* in gesso.

- M. ROVERA, *Protagonista la scultura. La casa romana di Ceroli*, «Casa Vogue», 77, dicembre 1977, pp. 180-187.
Fotografie di Antonia Mulas.
Casa-studio di Mario Ceroli nella campagna romana.
Dell'artista le sculture: *Squilibrio*, *Teatro, La punta del mondo*, *Modulo*, sagoma-ritratto di Valentino.

1978: Giorgio Bonelli, Piero Dorazio, Alberto Burri, Arthur Williams.

- I. VERCELLONI, *Un luogo, un pittore*, «Casa Vogue», 79, febbraio 1978, pp. 86-95.
Fotografie di Guido Bini.
Casa-studio di Giorgio Bonelli nella campagna piemontese.
Tele dell'artista della serie *Giganti*.

- M. ROVERA, *Non è più un eremo questa casa-studio*, «Casa Vogue», 80, marzo 1978, pp. 138-147.
Fotografie di Atonia Mulas.
Casa-studio di Piero Dorazio (non ne viene indicato il nome) nella campagna umbra.
Quadri dell'artista (*Fenice obbediente*, *Scavezzacollo*), sculture (*Archeologia*), litografie e disegni.
Collezione con opere di: Beverly Pepper, Klein, Castellani, Balla (*Auto in corsa*), Boccioni (studio per *Il bevitore*).

- P. CARLONI, *Un pittore, la sua terra*, «Casa Vogue», 80, pp. 148-153.
Fotografie di Atonia Mulas.
Casa-studio di Alberto Burri nella campagna umbra.
Alcune opere dell'artista: *Cretto bianco* e bozzetti per *Tristano e Isotta*.

- S.A., *Piscina con studio d'artista*, «Casa Vogue», 84/85, luglio-agosto 1978, pp. 70-71.
Casa-studio di Arthur Williams nella campagna americana.
Nessuna opera.

1979: Nuele Diliberto.

- S.A., *Bianco più colore. Per una casa laboratorio*, «Casa Vogue», 90, gennaio 1979, pp. 78-83.
Fotografie di Santi Caleca.
Casa-laboratorio di Nuele Diliberto a Milano.
Tele dell'artista ed autoritratto in polaroid.

1980: Meret Oppenheim, Frida Kahlo, Ludwig Redl, Dennis Oppenheim, Liisi Beckman.

- O. BOISSIERE, *La casa-studio di Meret Oppenheim*, «Casa Vogue», 103, febbraio 1980, pp. 150-152.
Fotografie di Maria Mulas.
Abitazione di Meret Oppenheim a Parigi.

Opere dell'artista: *Cadavere eccellente*, *Sei nuvole sopra un ponte*, *Profilo sdraiato con farfalla*, *Calendario perpetuo*, *Ricordo della tazza di pelliccia*, *Padiglione degli uccelli*, *Il bozzolo (vive)*; scultura di Isabelle Waldberg.

- G. ILIPRANDI e B. VERGOTTINI, *La casa-museo di Frida Kahlo*, «Casa Vogue», 103, pp. 153-154.
Fotografie di Giancarlo Iliprandi e Bruno Vergottini.
Casa-museo di Frida Kahlo a Città del Messico.
Quadri dell'artista (tra cui il *Ritratto di Mao*).

- L. REDL, *Uno spazio a misura d'artista*, «Casa Vogue», 106, maggio 1980, pp. 222-223.
Fotografie di Oberto Gili.
Casa-studio di Ludwig Redl a Los Angeles.
Disegni e quadri dell'artista (tra cui *Infinitive parete*).

- G. CORSINI, *Un palcoscenico blu per lo scultore concettuale*, «Casa Vogue», 110, settembre 1980, pp. 316-319.
Fotografie di Oberto Gili.
Casa-studio di Dennis Oppenheim a New York.
Sculture dell'artista (*Falling Room - a Four Story Depression*, *Double Exit*, alcune della serie *Tree House Structure on Poisoned Soil*) e quadri di Bruce Nauman (*Ampère*, *Clear Vision* e *I can suck your dry*).

- B. RADICE, *Un luogo, una storia, un artista*, «Casa Vogue», 110, pp. 320-325.
Fotografie di Santi Caleca.
Abitazione di Liisi Beckman nei pressi di Milano.
Lavori in iuta imbottita cuciti dall'artista (*Ombelichi*, *Bocca*, *Profilo di Chopin*, *Salami*, alcuni della serie *Natale*).

Fig. 1: Abitazione di Lino Schenal, con particolari della scultura-ambiente realizzata dall'artista. Fotografie di C. De Benedetti. S.A., *Una casa scolpita nel polistirolo*, «Casa Vogue», 3, pp. 72-73

Fig. 2: Abitazione di Enrico Colombotto Rosso con, alla parete, composizione di disegni di: Klimt, Beardsley, Knoff, Rops, Lepri, Brocci, Jones, Scheurich, Kalinosky. Fotografie di S. Druetto. S.A., *A Torino, una mansarda floreale*, «Casa Vogue», 3, pp. 76-77

Fig. 3: Abitazioni di Jules Olitzki e George Segal. In quella Olitzki, a sinistra, quadri dell'artista, di Noland e di Rothko; in quella di Segal, a destra, un quadro e un *environnement* dell'artista. Fotografie di U. Mulas. S.A., *Dove vivono, dove lavorano*, «Casa Vogue», 3, pp. 82-83

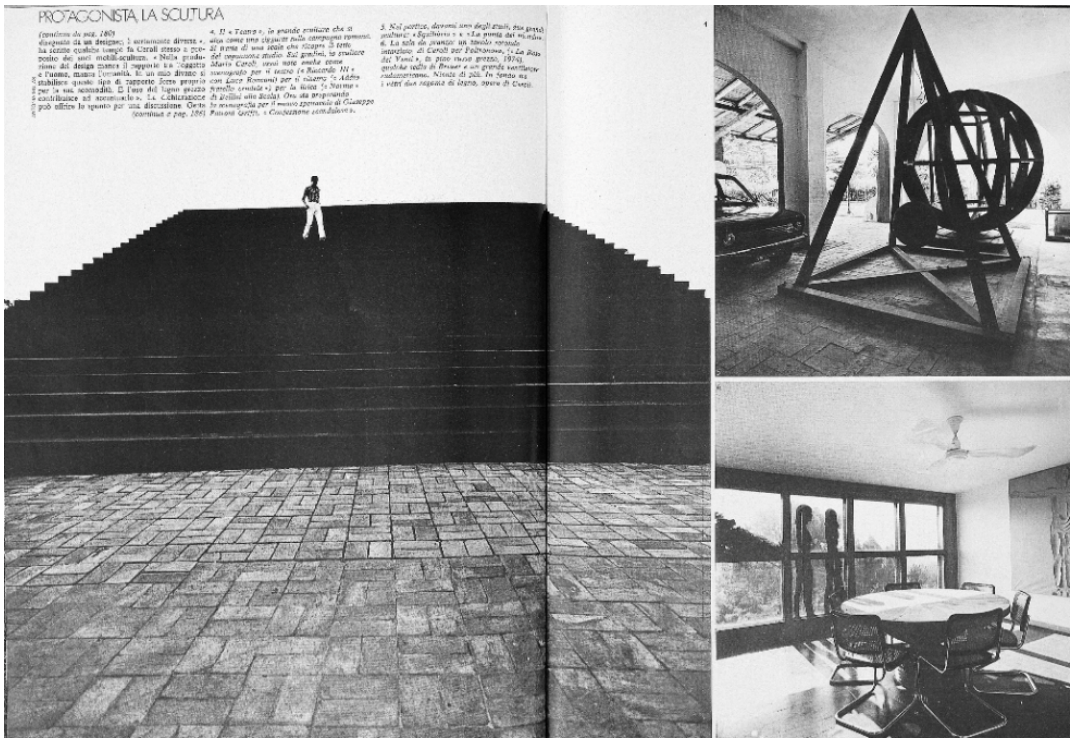


Fig. 4: Casa-studio di Mario Ceroli con opere dell'artista: *Teatro* (con l'artista presente), *Squilibrio*, *La punta del mondo*, *La rosa dei venti* e due sagome umane. Fotografie di A. Mulas M. ROVERA, *Protagonista la scultura. La casa romana di Ceroli*, «Casa Vogue», 77, pp. 182-183

Fig. 5: Casa-collezione di Michelangelo Pistoletto con opere di: Salvo (*Lapide*), Mario Merz (*Ragno*), Piacentino (*Veicolo*), Penone (*Albero*). Fotografie di P. Mussat Sartor. I. Vercelloni, *La casa collezione di un artista*, «Casa Vogue», 22, pp. 62-63

Fig. 6: Abitazione di David Hockney con, a sinistra, particolari delle sue opere: *Bigger Splash* e *Four different kinds of water* e, a destra, interno con ancora sue opere e sculture di Mo Mc Dennot. Fotografie di O. Gili. J. De Sanna, *L'appartamento casuale Mr. Hockney*, «Casa Vogue», 34, pp. 96-97

ABSTRACT

«Casa Vogue» si caratterizza e si differenzia nella linea editoriale seguita sugli interni, rispetto alle coeve riviste di settore, per il gran numero di articoli dedicati alle case-studi degli artisti.

Proprio su questi articoli viene qui concentrata l'attenzione poiché non solo tramite essi la rivista fornisce al pubblico esempi per imparare 'ad abitare con fantasia', ma anche perché qui troviamo la maggior concentrazione di immagini fotomeccaniche relative ad opere d'arte. Queste fotografie che integrano i testi, e che anzi hanno un ruolo predominante rispetto a questi, oltre a documentare gli ambienti proposti, mostrano moltissime opere che sono realizzate dagli artisti proprietari di casa ma anche, ed è uno degli aspetti di maggiore interesse, da artisti a loro coevi o da loro stimati e collezionati. Ci offrono pertanto una significativa panoramica dell'arte di quegli anni e preziose informazioni sul collezionismo privato degli anni Sessanta e Settanta.

Among the other coeval interior magazines, «Casa Vogue»'s editorial policy showed a much more marked interest in artists' studios and homes, as shown by the high number of articles devoted to this topic. The magazine's aim was to offer its readers examples for 'living in with fancy'. Here therefore the largest concentration of photomechanical images related to works of art can be found. These photographs integrate the texts and sometimes play a predominant role. Besides documenting the selected environments, they show many works of art by the artists themselves or, more significantly still, works of art that they admired and collected. Consequently «Casa Vogue» offers an overall overview of contemporary art and precious information as regards art collecting in the sixties and seventies of the 20th century.

Arte & Lingua

Studi di Memofonte 11/2013

DALL'*INVENZIONE* AL *CARTONE*. APPUNTI SUL LESSICO ARTISTICO DI LEONARDO

> E la tua lingua sarà impedita dalla sete, et il corpo dal sonno e fame, prima che tu con parole dimostri quello che in un instante il pittore ti dimostra[1].

Il passo citato, certamente famoso, appartiene a quel lungo frammento raccolto nel *Libro di Pittura* di Leonardo in cui si celebra la superiorità dell'immagine artistica sulla poesia. Il ragionamento prende il via freddamente, con argomentazioni rigorose di natura quasi scolastica:

> Non vede la immaginazione cotal eccellenzia qual vede l'occhio, perché l'occhio riceve la specie, overo similitudini de li obbietti, e dalli alla impressiva, e da essa impressiva al senso comune, e lì è giudicata[2].

A poco a poco, però, il tono si scalda, e la dimostrazione leonardiana si affida a osservazioni di maggiore efficacia espressiva, meno scientifiche e più familiari:

> [...] infinite cose farà il pittore, che le parole non le potrà nominare, per non avere vocaboli apropriati a quelle. Or non vedi tu che se 'l pittore vol fingere animali, o diavoli ne l'inferno, con quanta abbondanzia de invenzione lui transcorre? Qual è colui che non voglia prima perdere l'udire e l'odorato e il tatto che 'l vedere? Perché chi perde il vedere è come un che è scacciato dal mondo, perché lui più nol vede, né nessuna sua cosa, e questa vita è sorella della morte[3].

Ho voluto dare avvio a questi miei appunti sul lessico artistico leonardiano proprio attraverso il passo citato perché l'immagine del poeta che si ostina a scrivere, sconfitto dalla

---

Questo mio breve contributo si propone come ideale prosecuzione e approfondimento di alcuni temi affrontati da Marco Biffi nell'articolo pubblicato sul numero precedente di questa rivista, intitolato *Alcune prime osservazioni sulla lingua artistica di Leonardo*. A tale lavoro rinvio quindi per una ricostruzione generale dell'entroterra culturale e linguistico in cui si sviluppa il lessico architettonico e pittorico di Leonardo, e per una valutazione del ruolo svolto, all'interno di questo panorama, dalla riflessione vinciana.

[1] Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, Codice Urbinate lat. 1270 della Biblioteca Apostolica Vaticana, c. 6. Cito dall'edizione curata da Carlo Pedretti con trascrizione critica di Carlo Vecce (cfr. LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 140). Per le vicende di composizione del testo e i problemi di autenticità, cfr. *infra*, p. 8. L'opera leonardiana può essere consultata integralmente anche attraverso la banca dati *E-LEO* (*Archivio digitale per la consultazione dei manoscritti rinascimentali di storia della tecnica e della scienza*, www.leonardodigitale.com), realizzata dalla Biblioteca Leonardiana di Vinci. Il testo, come gli altri disponibili sul sito, può essere letto direttamente sulle riproduzioni fotografiche digitali, oppure attraverso la trascrizione. Un motore di ricerca, inoltre, consente di svolgere interrogazioni per forma (in proposito, cfr. BIFFI 2013, p. 184, nota 9).

[2] LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 139. Interessante qui l'uso di *impressiva*, termine che Leonardo preleva proprio dal lessico della Scolastica per indicare la facoltà di percepire le 'impressioni'. Di fronte all'immaginazione, la facoltà impressiva risulta nettamente superiore, perché, per tramite dell'occhio che osserva gli oggetti naturali e ne trasmette l'immagine, riesce ad andare oltre il senso comune e non arrestarsi alla memoria: «si tratta, in altri termini, di un processo di superamento dell'imitazione fino a individuare la eccellenza delle cose» (*DA*, s.v. *impressiva*). Si noti, tuttavia, che l'*impressiva* (o *imprensiva*) può avere in Leonardo anche un significato più specialistico: oltre alla 'facoltà di percepire', il termine può indicare, in particolare, l''organo fisico della percezione coincidente con il ventricolo cerebrale anteriore o collocato tra questo e il nervo ottico'. Traggo tale informazione dal glossario sulla terminologia della prospettiva e dell'ottica di Leonardo appena realizzato da Margherita Quaglino (Università per Stranieri di Siena), ormai prossimo alla pubblicazione. Per un aggiornamento sugli altri glossari leonardiani in cantiere, cfr. BIFFI 2013, p. 185, nota 16.

[3] I toni del dibattito sulla superiorità della pittura si fanno ancor più incalzanti nelle pagine successive: «Qual poeta con parole ti metterà inanzi, o amante, la vera effigie della tua iddea con tanta verità qual farà il pittore? Quale fia quello che ti dimostrerà siti de' fiumi, boschi, valli e campagne, dove si rapresenti li tuoi passati piaceri, con più verità che 'l pittore?» (LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 142).

fame e dalla sete, con la penna «consumata»[4] dalla perenne ricerca di «vocaboli apropriati», mi ha fatto paradossalmente pensare a Leonardo stesso. Forse nessuno, meglio di lui, conosceva così da vicino le fatiche della scrittura, la «fame di vocaboli»[5], cioè l'incessante ricerca del lessico più efficace, o la difficoltà di «allegare gli altori»[6], gli autori, per dare spessore e credibilità ai propri scritti: ne offrono chiara testimonianza le lunghe liste lessicali del Trivulziano raccolte mediante il paziente esercizio della *disciplina derivationis*[7], gli sforzi per mettere insieme una biblioteca personale[8], nonché i tentativi (assai poco fruttuosi, per il vero) di avviare uno studio della lingua latina[9]. Tutto il percorso formativo leonardiano si sviluppa nella dialettica dell'«omo sanza lettere»[10] che decide di farsi letterato, dell'ingegnere che si misura con le arti del trivio, dell'artista che cerca la parola[11].

Il motivo della maggiore capacità evocativa della pittura rispetto alla scrittura, del resto, può forse considerarsi un *topos* caratteristico della letteratura artistica rinascimentale in genere,

[4] «La tua penna fia consumata inanzi che tu descriva apieno quel che immediate il pittore ti rapresenta con la sua scienzia» (*Ivi*, p. 140).

[5] La felice espressione è di Maria Luisa Altieri Biagi, studiosa cui si deve il primo sistematico studio sulla lingua leonardiana, tuttora fondamentale: il saggio, pubblicato per la prima volta nel 1982 con il titolo *Considerazioni sulla lingua di Leonardo* («Notiziario vinciano», 6, pp. 9-29), si legge ora in ALTIERI BIAGI 1998. La citazione è tratta da p. 91.

[6] Cfr. *E-LEO*, cod. Atlantico, c. 323. Come scrive Carlo Vecce, «il problema è capitale, perché Leonardo vive la sua impresa intellettuale nel tempo e nello spazio dell'umanesimo, di una civiltà che ha il suo fondamento sul concetto di riscoperta della tradizione classica, e di recupero filologico della sapienza degli antichi» (cfr. VECCE 1993, p. 115).

[7] La *disciplina derivationis* o 'metodo derivatorio' è un vero e proprio esercizio per il potenziamento del lessico latino ben noto all'epoca e praticato soprattutto nella scuola medievale, che ne aveva fissati il metodo e le norme, ma largamente applicato anche in quella umanistica. Tale esercizio consisteva sostanzialmente nel far accostare all'allievo dei vocaboli secondo la loro affinità di origine per poterne cogliere rapidamente il significato e memorizzarlo. Si legga quanto raccomandava, in proposito, un 'maestro' di Leonardo, Cristoforo Landino, in una nota orazione: «Ognuno si vede che volendo arricchire questa lingua, bisogna ogni dì de' latini vocaboli, non sforzando la natura, *derivare e condurre nel nostro idioma*» (cfr. LANDINO/CARDINI 1974, p. 38, corsivo mio). Per il ruolo del metodo derivatorio nel percorso formativo leonardiano, cfr. soprattutto MARINONI 1944-1952, I, pp. 230-235.

[8] La necessità di stabilire un faticoso dialogo con gli «altori» porta Leonardo, a partire dagli anni 1487-1490, ad acquistare e leggere libri, e a formare una biblioteca «di tutto rispetto per un "non litterato"» (cfr. VECCE 1993, p. 115). Sulla biblioteca del Vinciano è certamente fondamentale l'articolo di Carlo Maccagni dedicato al noto elenco di libri contenuto nelle cc. 2v e 3 del cod. 8936 della Biblioteca Nacional di Madrid (cfr. MACCAGNI 1974). Nell'ambito degli studi sulla sua formazione culturale, più in generale, oltre ai già citati studi di Marinoni (cfr. MARINONI 1944-1952), restano ancora oggi imprescindibili le ricerche di Eugenio Garin pubblicate nel 1952 in occasione del quinto centenario della nascita dell'artista (ora in GARIN 1961, pp. 388-401) e l'articolo di Carlo Dionisotti, in cui si affronta il problema della sua cultura in rapporto al vivace mondo letterario del Rinascimento italiano (cfr. DIONISOTTI 1995, pp. 21-50).

[9] I primi testi che documentano concretamente gli sforzi leonardiani per l'apprendimento delle lettere risalgono alla prima metà degli anni Novanta del Quattrocento e coincidono con gli appunti grammaticali contenuti nei manoscritti H e I (derivati, come già intuì Edmondo Solmi, dai *Rudimenta Grammatices* di Niccolò Perotti; cfr. MARINONI 1944-1952). Tuttavia, la presenza di titoli di grammatiche elementari (es. «Donato vulgare e llatino», «Donadello», «Guerrino», «libro di regole latine di Franc(esco) da Ur(bino)», «dottrinale latino», «Plissciano gramaticho», «regole di Perotto») nel già citato elenco di libri madrileno, steso intorno al 1505, conferma quanto ancora scarsi fossero i risultati raggiunti fino ad allora e, al tempo stesso, quanto ancora fosse vivo il suo interesse, a più di cinquant'anni, per l'apprendimento della lingua latina (cfr. MACCAGNI 1974, pp. 295-307). Sul rapporto fra Leonardo e il latino, e una sintesi bibliografica sull'argomento, cfr. BIFFI 2013, pp. 185-186.

[10] La celebre autodefinizione è nel cod. Atlantico, c. 327v (cfr. *E-LEO*).

[11] Chi ha un minimo di familiarità con la produzione letteraria leonardiana, non potrà non rimandare la memoria agli sforzi stilistici delle *Favole*, alla solennità delle *Profezie* o all'acume delle *Facezie*, ai frammenti poetici e alla ricercatezza delle descrizioni del *Diluvio* o del *Sito di Venere*. Non mi addentro ulteriormente nell'argomento, lontano dai nostri interessi, rimandando al volume degli *Scritti Letterari* di Leonardo curato da Augusto Marinoni: pur trattandosi di un'edizione divulgativa, se ne apprezza in modo particolare il commento ai testi, che mette ben in luce, tra le altre cose, proprio il metodo di scrittura leonardiano, i ripensamenti e tutti gli sforzi compiuti verso il raggiungimento di una forma letterariamente adeguata (cfr. LEONARDO DA VINCI/MARINONI 1987).

dal momento che vi ricorse lo stesso Michelangelo, come fa notare Valeria Della Valle in un contributo imprescindibile per il nostro argomento[12]: interpellato dal Varchi sull'annosa polemica tra pittura e scultura, l'artista di Caprese si scusava della brevità delle proprie argomentazioni dicendo che «vi va più tempo che a far le figure»[13]. «La sbrigativa risposta di Michelangelo», scrive la studiosa,

> non convinceva Roberto Longhi, che non poteva "prendere per buona questa scrollata di spalle proprio da parte di chi, quando bisognasse, sapeva lavorare assai bene anche 'l'opera d'inchiostro'". Certo è, in ogni caso, che l'attenzione alla *parole* degli artisti è stata scarsa, non solo da parte dei diretti interessati, ma anche da parte dei codificatori ufficiali della *langue*[14].

Eccoci dunque a uno dei punti nodali del nostro discorso. Scarsi e isolati sono stati, fino a tempi recentissimi, i contributi da parte dei lessicografi e degli storici della lingua nei confronti di questo particolare settore terminologico[15]. All'interno di questo non affollato e ancora fresco panorama di studi, poi, ancor più carente risulta l'attenzione riservata al lessico tecnico-artistico del Vinciano[16]: le ragioni di questa storica riluttanza – che per la verità riguardano la lingua leonardiana a tutti i livelli, con quello tecnico-scientifico in testa – sono già state ampiamente riepilogate da Marco Biffi nel già ricordato articolo pubblicato nel numero precedente di questa rivista, cui rinvio volentieri[17]. In questa sede basterà richiamare l'attenzione sul fatto che, da quando Valeria Della Valle denunciava quello stato di cose, cioè dal 1999, la situazione risulta sicuramente cambiata. La disponibilità di nuovi contributi – a partire dallo stesso saggio della studiosa fino al recentissimo lavoro di Matteo Motolese, fondamentale anche per un aggiornamento bibliografico[18] – e di strumenti d'indagine, (soprattutto informatici) sempre più completi ed efficaci[19], consente oggi di indagare in modo

12 Cfr. DELLA VALLE 2001, p. 307.

13 «Basta che, venendo l'una e l'altra da una medesima intelligenza, cioè scultura e pittura, si può far fare loro una buona pace insieme e lasciar tante dispute, perché *vi va più tempo che a far le figure*. Colui che scrisse che la pittura era più nobile della scultura, se gli avessi così bene intese l'altre cose che gli ha scritte, l'arebbe meglio scritte la mia fante. Infinite cose, e non più dette, ci sare' da dire di simile scienze, ma, come ho detto, vorrebbon troppo tempo et io n'ho poco, perché non solo son vecchio, ma quasi nel numero de' morti. Però priego m'abbiate per iscusato, et a voi mi raccomando e vi ringrazio quanto so e posso del troppo onor che mi fate, e non conveniente a me», cfr. BAROCCHI 1960-1962, I, p. 82 (corsivo mio).

14 DELLA VALLE 2001, p. 307.

15 Fondamentale, per un quadro d'insieme sul problema del rapporto tra lessico dell'arte e lessicografia, BAROCCHI 1981.

16 Lo scarso interesse dei lessicografi verso gli scritti vinciani è, si potrebbe dire, storico e trova conferma nell'atteggiamento di sospettosa cautela tenuto, fra gli altri, dagli stessi accademici della Crusca. Si legga, in proposito, quanto scriveva Michele Colombo (in forma anonima) agli accademici, nel 1812: «Come mai non si sono avvisati gli Accademici della Crusca di citare nel loro Vocabolario un'Opera [il *Trattato della Pittura* di Leonardo, n.d.a.] di questa fatta? L'Autore vi ha stabilite per entro quelle teorie, e sparsi que' lumi che competono a tal suggetto, esposti i reconditi segreti dell'arte, dati i più belli e più utili ammaestramenti, e il tutto disteso con somma facilità, garbo e forbitezza di stile». Tale proposta è contenuta nel noto *Catalogo di alcune opere attinenti alle scienze, alle parti e ad altri bisogni dell'uomo, le quali quantunque non citate nel vocabolario della Crusca meritano per conto della lingua qualche considerazione* (cfr. LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 67).

17 Cfr. BIFFI 2013, pp. 183-185.

18 Il lavoro di Matteo Motolese ripercorre la storia del lessico tecnico-artistico italiano dalle prime testimonianze fino alla pubblicazione a stampa, avvenuta in Francia nel 1651, del *Trattato della Pittura* di Leonardo. Come suggerisce lo stesso titolo – *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)* –, lo studioso indaga gli sviluppi di questo nostro particolare settore terminologico con un occhio costante alla fortuna avuta oltre i confini nazionali nel corso dei secoli (cfr. MOTOLOSE 2012).

19 Per quanto riguarda la lessicografia, ad esempio, andrà sicuramente menzionato il *Tesoro della lingua italiana delle origini* (*TLIO*), redatto dall'Opera del Vocabolario Italiano (Istituto del CNR), consultabile *on line* al sito www.vocabolario.org, da cui è possibile accedere sia alla parte già pubblicata che all'intera banca dati testuale, entrambe in continuo aggiornamento. Le lacune degli strumenti lessicografici tradizionali nel settore tecnico-artistico, in particolare, possono oggi essere colmate consultando i *corpora* dell'*ATIR*, *Art Theorists of the Italian*

decisamente più approfondito lo sviluppo dei nostri linguaggi artistici e, di conseguenza, di inquadrare meglio quello leonardiano, valutandone con un minor margine di approssimazione i rapporti con la tradizione preesistente da un lato, e l'effettiva portata innovativa dall'altro[20].

Dal punto di vista metodologico, com'è già stato messo in rilievo, il *Libro di Pittura* di Leonardo rappresenta una sintesi tra quel filone che dalla tradizione sommersa degli insegnamenti di bottega arriva fino al trattato del Cennini, e, da un altro lato, l'impostazione teorica del progetto albertiano, che per la prima volta guardava alla pittura attraverso rigorosi fondamenti matematici. Come scrive la Della Valle, «nel corso di un secolo si è passati dalla tradizione di bottega, che tramandava le tecniche di composizione dei colori, i segreti del mestiere e i consigli "etici" sulla vita del pittore, alla osservazione diretta dei fenomeni»[21], cioè, in altri termini, alla fondazione della pittura come scienza, come forma di conoscenza autonoma fondata su regole universali. Una rivoluzione teorica che, naturalmente, non può non aver avuto ricadute anche sul lessico.

1. Leonardo e la tradizione cenniniana

Nel *Libro di Pittura* l'eredità del filone cenniniano si può riconoscere, dal punto di vista terminologico, soprattutto nell'ambito della denominazione di tecniche pittoriche, colori o strumenti del mestiere. Non sorprende, ad esempio, che le intersezioni fra il lessico del pittore di Colle di Val d'Elsa e quello leonardiano siano rappresentate da termini come *dintorno* 'contorno, lineamento esterno di un disegno' (Cennini: «Innanzi che profili così i *dintorni*, togli il detto pennello, col verdaccio va' ritoccando le capellature»[22]; Leonardo: «esso non ha se non in tal profilo a ricorreggere li *dintorni* delle membra, dove li muscoli sono troppo alti»[23]) e *rilievo* 'effetto volumetrico ottenuto attraverso pennellate chiare' (Cennini: «E così, seguitando la luce da qual mano si sia, da' el tuo *rilievo* e l'oscuro, secondo la ragione detta»[24]; Leonardo: «per la quale aumentazione d'ombre e lumi il viso ha gran *rilievo*, e nella parte alluminata l'ombre quasi insensibili, e nella parte ombrosa li lumi quasi insensibili»[25]); da verbi come *bozzare* 'abbozzare' (Cennini: «va' ponendo e *bozzando*, dandogli quela forma o d'uomo o d'animale che abbi a fare»[26]; Leonardo: «Il *bozzar* delle storie sia pronto, e 'l membrificare non sia troppo finito; sta contento solamente a' siti di esse membra, i quali poi a bell'agio piacendoti [le] potrai finire»[27]), *campeggiare* 'risaltare sullo sfondo' (Cennini: «Questo colore è buono in secco, con tempera di rossume d'uovo, da fare arbori e verdure [e] a *campeggiare*»[28]; Leonardo: «e se tal campo sarà men bianco che 'l colore ch'in lui *campeggia*, allora il *campeggiante* spiccherà per sé medesimo dal

Renaissance, un CD-ROM che raccoglie i principali testi artistici fra Trecento e Seicento, e dell'*AOD*, *Archivio digitale delle fonti dell'Opera di Santa Maria del Fiore*, una banca dati che consente di svolgere interrogazioni *on line*, anche mediante un lemmario, sui documenti relativi al cantiere del Duomo di Firenze degli anni 1417-1436. Tra i mezzi informatici disponibili in campo leonardiano, infine, andrà certamente segnalata la banca dati *E-LEO*, già ricordata (cfr. *supra*, nota 1) che permette di visualizzare, carta per carta, ormai la quasi totalità degli scritti e dei disegni leonardiani.

20 Sulla lingua di Leonardo, oltre al già citato lavoro della Altieri Biagi (cfr. *supra*, nota n. 5), pionieristico sotto molti aspetti, e agli studi del Marinoni (cfr. MARINONI 1944-1952), sono oggi fondamentali i più recenti contributi di Paola Manni (cfr. soprattutto MANNI 2008a e MANNI 2008b); sul lessico, in particolare, cfr. BIFFI 2008.

21 DELLA VALLE 2001, p. 325.

22 CENNINI/BRUNELLO 1971, p. 80.

23 LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 159.

24 CENNINI/BRUNELLO 1971, pp. 10-11.

25 LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 188.

26 CENNINI/BRUNELLO 1971, p. 178.

27 LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 175.

28 CENNINI/BRUNELLO 1971, pp. 55-56.

suo differente sanza altro aiuto di termine oscuro»[29]), *profilare* 'tracciare i contorni' (Cennini: «tale pennello vuole essere puntìo con perfetta punta per *proffilare*»[30]; Leonardo: «per vetri od altre carte o veli trasparenti riguardano le cose fatte dalla natura, e quivi nella superfizie delle trasparenzie le *profilano*»[31]), *colorire* (Cennini: «El fondamento dell'arte, e di tutti questi lavorii di mano principio, è il disegno e 'l *colorire*»[32]; Leonardo: «poi *colorisci*, e vernicia d'olio vecchio chiaro e sodo»[33]) o *adombrare* 'scurire' (Cennini: «E pòi *aombrare* le pieghe di acquerelle d'inchiostro»[34]; Leonardo: «togli il nero per *ombrare* l'obbietto azzurro che sia simile al nero»[35]). Tra i colori si segnalano, più particolari, *giallolino* o *giallorino* (Cennini: «biancheggialo qual vuoi di *giallorino*»[36]; Leonardo: «di poi la l'imprimatura di biacca e *giallorino*»[37]) e *berrettino*[38] (Cennini: «Tinta *berrettina*, o ver bigia, la farai in questo modo»[39]; Leonardo: «il nero misto col bianco fa *berettino*, il quale non è bello nell'ultime ombre, com'è 'l nero semplice, e non è bello in su' lumi, com'è il semplice bianco, ma la suprema sua bellezza si è infra lume et ombra»[40]). Per le tecniche rileviamo, ad esempio, la pittura *a secco* (Cennini: «e anche s'adopera a dipignere camere *in secco*»[41]; Leonardo: «poi ritocca *a secco* con lacca e gomma»[42]) o *a olio* (Cennini: «Innanzi che più oltre vada, ti voglio insegnare a lavorare *d'olio* in muro o in tavola, che l'usano molto i tedeschi»[43]; Leonardo: «ancora che tal colore sia messo *a olio*, gli se ne va in fumo la sua bellezza»[44]). Si noti inoltre che in Leonardo, benché non nel *Libro della Pittura*, si ritrovano anche riferimenti alle tecniche di lavoro *a fresco* o *in muro* (Cennini: «ed è proprio come lavorassi *in fresco*, cioè *in muro*»[45]; Leonardo: «[Azzur]ro oltramarino e giallo di vetro insieme misti fanno verde bellissimo *in fresco*, cioè *in muro*», cod. F, c. 96v[46]).

Per quanto riguarda gli strumenti, entrambi si avvalgono, ad esempio, di *gomma*, *pennello*, *tempera*, *stile* (o *stilo*)[47] o del *lapis*, benché, a proposito di quest'ultimo, andrà sottolineata una

29 LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 238.
30 CENNINI/BRUNELLO 1971, p. 71.
31 LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 163.
32 CENNINI/BRUNELLO 1971, p. 6.
33 LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, II, p. 348.
34 CENNINI/BRUNELLO 1971, p. 12.
35 LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, II, p. 311.
36 CENNINI/BRUNELLO 1971, p. 91.
37 LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, II, p. 348.
38 Cfr. anche BOLELLI 1982, p. 89. Il color *berrettino* è una particolare tonalità di grigio; il termine è di etimologia incerta. Secondo il *GDLI*, s.v. *berrettino*[2], il colore sarebbe attestato per la prima volta proprio in Leonardo; poi utilizzato anche dal Vasari. Come rileva Nicoletta Maraschio, nel trattato cenniniano sono piuttosto frequenti le denominazioni di colori mediante forme derivate (es. *verdaccio*, *biancozzo*, *rosetta*, *meluzzina*, ecc.); cfr. MARASCHIO 1972, p. 212. In particolare, «la diffusione dei diminutivi nel linguaggio dei colori è facilmente spiegabile in connessione alla naturalezza con cui, attraverso queste forme, ci si poteva riferire a tutta la serie delle sfumature di uno stesso colore» (*Ivi*, p. 213, in nota).
39 CENNINI/BRUNELLO 1971, p. 24.
40 LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, II, p. 405.
41 CENNINI/BRUNELLO 1971, p. 56.
42 LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, II, p. 348.
43 CENNINI/BRUNELLO 1971, pp. 97-98.
44 LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 231.
45 CENNINI/BRUNELLO 1971, p. 171.
46 Cfr. *E-LEO*. Nella stessa pagina si legge, subito oltre: «Lacca e verderame fa bon'ombra allo azzurro *a olio*».
47 Ecco qualche esempio. *Gomma*: Cennini: «la qual si lavora di *gomma*» (CENNINI/BRUNELLO 1971, p. 46); Leonardo: «poi ritocca a secco con lacca e *gomma*» (LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, II, p. 348); *pennello*: Cennini: «un *pennello* di setole grossetto, che sia morbido» (CENNINI/BRUNELLO 1971, p. 18); Leonardo: «'l pittore con grand'agio siede dinanzi alla sua opera ben vestito e muove il lievissimo *pennello* con li vaghi colori» (LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, pp. 158-159); *tempera*: Cennini: «Ed anche s'adopera in muro con *tempera*; ma l'aria è sua nimica» (CENNINI/BRUNELLO 1971, p. 47); Leonardo: «sopra la lacca sanza *tempera*, perché sanza *tempra* si vela sopra il cinabro temperato e secco» (LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, II, p. 348); *stile*: es. Cennini: «E poi abbi uno *stile* di argento o d'ottone o di ciò si sia, pur che dalle punte sia d'argento, sottili a ragione, pulite e belle» (CENNINI-/BRUNELLO 1971, pp. 9-10); Leonardo: «sicché per questo sia vago di portar

differenza sostanziale. Per il Cennini il *lapis* (o *lapis amatita*) è ancora la 'pietra dura di colore rosso' impiegata, ben lavorata e appuntita, per disegnare o, polverizzata, per affrescare o per brunire l'oro[48]:

> Quando comprendi che 'l detto oro sia da brunire, abbi una prieta che si chiama *lapis amatita*: la quale ti voglio insegnare com'ella si fa. E non avendo questa prieta (e migliore è, a chi potesse fare la spesa, zaffiri, smelaldi, balasci, topazii, rubini, e granate), quanto la prieta è più gentile tanto è migliore. Ancora è buono dente di cane, di leone, di lupo, di gatto, di leopardo, e generalmente di tutti animali che gentilmente si pascono di carne[49].

> Abbi un pezzo di *lapis amatito*, e guarda da sceglierla ben salda, sanza nessuna vena, col tiglio suo tutto disteso da capo a piè. Poi vattene alla mola, e arruotala, e falla ben piana e pulita, di larghezza di due dita, o come puoi fare. [...] Poi la commetti in uno manichetto di legno con ghiera d'ottone o di rame; e fa' che 'l manico da capo sia ritondo e ben pulito, acciò che la palma della mano vi si posi ben su[50].

Per Leonardo, invece, il *lapis* identifica ormai il 'bastoncino' finale, cioè lo strumento completo, composto dalla pietra macinata più il supporto in cui è inserita. In questa accezione – che evidentemente prelude al senso moderno[51] – il tecnicismo risulta attestato per la prima volta proprio a partire dal *Libro di Pittura*[52]:

> Di poi serra, o copriti un occhio, e col pennello o col *lapis amatite* segna in sul vetro ciò che di là appare, e poi lucida con carta tal vetro [...][53].

In questo senso il termine ricorre anche nel Vasari: «Dicono che Francesco [Torbido detto il Moro, n.d.a.], stando ai servigi di que' signori, portava sempre il *lapis* nella scarsella, et in ogni luogo dove andava, pur che n'avesse agio, dipignea qualche testa o altro sopra le mura»[54].

2. L'insegnamento albertiano

D'altra natura i punti di contatto con il quadro lessicale del *De pictura* albertiano, cui Leonardo accede molto probabilmente attraverso la sola versione volgare[55]; a quest'ultima,

---

con teco un piccolo libretto di carte inossate e con lo *stile* d'argento nota con brevità tali movimenti» (LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 219).

48 Cfr. *GDLI*, s.v. *lapis*[1].

49 CENNINI/BRUNELLO 1971, pp. 137-138.

50 *Ivi*, p. 138.

51 Naturalmente oggi, con *lapis*, s'intende la 'matita' fatta con la grafite, minerale che si diffuse a partire dal 1564, anno della sua scoperta in Inghilterra; cfr. *GDLI*, s.v. *lapis*[1].

52 Così segnala, oltre al *GDLI*, anche il *DELI*.

53 LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 187. Del passo sopravvive l'originale, la c. 104 del cod. A.

54 VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, IV, p. 574.

55 Cfr. VECCE 1993, p. 116. Il *De pictura* fu composto tra il 1435 e il 1436; non è certo l'ordine di successione delle due versioni, da sempre questione molto dibattuta. In tempi recenti si è andata affermando l'ipotesi di un'anteriorità della stesura in volgare, dimostrabile, secondo Lucia Bertolini, su basi di filologia variantistica (cfr. BERTOLINI 2000). Certo è che la versione volgare ebbe immediatamente un'ampia circolazione manoscritta (cfr. Carlo Pedretti, *Introduzione* in LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 16), mentre l'edizione a stampa vedrà la luce soltanto nel 1568. Per un dettagliato confronto linguistico e stilistico fra le due versioni, latina e volgare, del *De Pictura*, cfr. soprattutto MARASCHIO 1972, pp. 183-228. Sulla terminologia dell'architettura in volgare dell'Alberti, cfr. BIFFI 2007, in particolare pp. 678-679; per i contatti fra il lessico architettonico dell'umanista e quello del nostro artista-ingegnere, cfr. BIFFI 2013, pp. 190-193.

pertanto, si riferiscono le rapidissime osservazioni che seguono. Il rapporto del Vinciano con l'Alberti è, com'è stato già rilevato, un rapporto di ammirazione e invidia: l'eclettico autore del *De pictura*, del *De re aedificatoria* o dei *Ludi mathematici* rappresentava senza dubbio l'«altore» che Leonardo non era riuscito e non riusciva a diventare. Dalla penna dell'Alberti era stato prodotto «un gran numero di trattati tecnici che *avevano* coperto tutti i campi della arti, dove la materia *era* svolta con perfetta conoscenza del passato e puntuale competenza scientifica, in una lingua – sia latina sia volgare – di estrema raffinatezza, con chiarezza, linearità e completezza di svolgimento: cioè proprio con quelle doti e con quei caratteri che gli scritti di Leonardo non ebbero mai»[56]. Benché l'indagine delle sovrapposizioni linguistiche fra i due autori meriti senz'altro approfondimenti maggiori, in questa sede vorrei soffermarmi soltanto su un caso che mi è sembrato particolarmente interessante, in quanto offre un saggio dei procedimenti di ricezione, assimilazione e, infine, innovazione lessicale del vocabolario leonardiano.

Il principio dell'*invenzione*, com'è noto, costituisce un concetto cardine della rivoluzione teorica promossa dal trattato albertiano: l'autore rifiuta con decisione la possibilità che l'opera d'arte possa essere generata attraverso la memoria, ricalcando cioè le orme dei maestri – come voleva Plinio e come intende, ad esempio, il Ghiberti[57] –, e sostiene la necessità di creare, inventare *ex novo* la propria arte[58]. È l'ingegno contro la memoria. E il pittore, di conseguenza, non può che essere un *inventore* dell'arte:

> Ma qui non molto si richiede sapere quali prima fussero *inventori* dell'arte o pittori, poi che non come Plinio recitiamo storie, ma di nuovo fabbrichiamo un'arte di pittura, della quale in questa età, quale io vegga, nulla si truova scritto[59].

Dietro il principio dell'*invenzione* c'è, naturalmente, il primo precetto fondamentale della retorica codificata da Quintiliano, l'*inventio*. Com'è noto, infatti, nel proprio scritto l'Alberti non soltanto mutua dall'insegnamento oratorio la rigorosa partizione cui sottopone i procedimenti dell'elaborazione artistica, ma si nota anche, a livello più generale, «un tentativo di trasferimento dei metodi e delle funzioni propri dell'orazione all'interno dell'arte figurativa»[60].

Scrive ancora l'Alberti:

> Adunque si vede quanta lode porgano simile *invenzioni* a l'artefice: per tanto consiglio ciascuno pittore molto si faccia familiare a i poeti, retorici e alli altri simili dotti di lettere, già che costoro doneranno nuove *invenzioni*, o certo aiuteranno a bello componere sua storia, per quali certo acquisteranno in sua pittura molte lode e nome[61].

---

[56] MACCAGNI 1974, p. 304. Lo studioso mette anche in rilievo come Leonardo possedesse ben tre opere dell'Alberti, cioè il *De re aedificatoria*, il *De navi* (oggi perduto) e i *Ludi mathematici*: un numero notevole, per la biblioteca di un non letterato.

[57] Un bel confronto fra la visione memoriale dell'artista e quella a-storica dell'umanista si trova in GHIBERTI/BARTOLI 1998, pp. 24-25.

[58] Cfr. DELLA VALLE 2004, pp. 320-321.

[59] ALBERTI/BERTOLINI 2011, p. 252.

[60] MARASCHIO 1972, p. 194. Nel testo latino il procedimento è evidente nell'uso, ad esempio, del termine *oratio* per indicare la trattazione in via di svolgimento, o del termine ciceroniano *concinnitas* per qualificare la bellezza del dipinto (cfr. *ibidem*). Il travaso di termini e metodi propri dell'*ars rethorica* nel mondo delle arti figurative avrà particolare fortuna presso i trattatisti cinquecenteschi. Ludovico Dolce scrive, ad esempio: «Tutta la somma della pittura, a mio giudicio, è divisa in tre parti: *invenzione*, disegno e colorito. La *invenzione* è la favola o istoria, che 'l pittore si elegge da lui stesso o gli è posta inanzi da altri per materia di quello che ha da operare» (cfr. BAROCCHI 1960-1962, I, p. 167, corsivo mio). Per la fortuna del termine nei secoli successivi, cfr. *DA*, s.vv. *invenzione*, *invenzioni*.

[61] ALBERTI/BERTOLINI 2011, p. 304.

Ebbene, anche Leonardo ricorre, in più di un caso, al termine *invenzione* in riferimento al «momento ideativo» dell'artefice:

> La summa e principale parte dell'arte è la *invenzione* de li componimenti di qualunque cosa[62].

> [...] e questi [pittori] sempre sono poveri e meschini d'ogni loro *invenzione* o componimento di storie, la qual cosa è il fine di tale scienzia, come a suo loco fia dimostrato[63].

La «scienzia» in questione è, naturalmente, la pittura; i pittori che qui sono criticati sono coloro che «per vetri od altre carte o veli trasparenti riguardano le cose fatte dalla natura, e quivi nelle superfizie delle trasparenzie le profilano»[64], cioè disegnano con l'aiuto del prospettografo. Si noti inoltre che, in entrambi i passi citati, al termine *invenzione* Leonardo affianca quello di «componimento», cioè *composizione*, altro principio cardine della precettistica albertiana[65]. *Inventio* e *compositio* tornano anche in un altro passo, significativo per varie ragioni: vi troviamo, anzitutto, un parallelismo fra l'elaborazione poetica e quella pittorica; l'esposizione del principio secondo cui il successo di un'opera pittorica è determinato dalla maggiore o minore aderenza della *composizione* all'*invenzione* originaria; un riferimento alla cosiddetta «teoria della macchia»[66]. Vale la pena di riportare il passo per intero:

> Or non hai tu mai considerato li poeti *componitori* de' lor versi, alli quali non dà noia il fare bella lettera, né si cura di canzellare alcuni d'essi versi, rifacendoli migliori? Adonque, pittore, *componi* grossamente le membra delle tue figure, e attendi prima alli movimenti apropriati alli accidenti mentali de li animali *componitori* della storia che alla bellezza e bontà delle loro membra. Perché tu hai a intendere che, se tal *componimento* inculto ti reuscirà apropriato alla sua *invenzione*, tanto magiormente satisfarà, essendo poi ornato della perfezzione apropriata a tutte le sue parte. Io ho già veduto nelli nuvoli e muri macchie che m'hanno desto a belle *invenzioni* di varie cose, le quali macchie, ancora che integralmente fussino in sé private di perfezzione di qualonque membro, non mancavano di perfezione nelli loro movimenti o altre azzioni[67].

Tuttavia, l'influenza – teorica e terminologica insieme – esercitata dal testo albertiano potrebbe aver agito sul lessico adottato da Leonardo anche a un livello più profondo: potrebbe aver innescato, in particolare, la coniazione di una forma nuova come *invenzionare*. Tale termine, assente nell'Alberti, appare attestato per la prima volta proprio nell'opera leonardiana[68] e, non a caso, nel capitolo in cui viene elaborata la già menzionata «teoria delle macchie». Fortuna vuole, inoltre, che della prima parte del capitolo, quella contenente il neologismo, ci sia pervenuto anche l'originale autografo (la c. 102v del cod. A, databile intorno al 1492). Contrassegno la sezione autografa con due barre verticali (||):

> Non resterò di mettere [in]fra questi precetti una nova invenzione di speculazione, la quale, benché paia piccola e quasi degna di riso, nondimeno è di grande utilità a destare lo ingegno a varie invenzioni. E quest'è se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di varie macchie o pietre di varii misti. Se arai a *invenzionare* qualche sito, potrai lì vedere similitudini de diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure grande, valli e colli in diversi modi; ancora vi potrai vedere diverse battaglie e atti pronti di figure, strane arie di volti et abiti et infinite cose, le quali

[62] LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, II, p. 256.
[63] *Ivi*, I, p. 164.
[64] *Ivi*, I, p. 163.
[65] Si osservi come i due termini ricorrano ravvicinati anche nel passo albertiano citato («nuove *invenzioni*... bello *componere*»).
[66] Cfr. *DA*, s.v. *macchia*.
[67] LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, pp. 221-222
[68] Cfr. *GDLI* e *DEI*, entrambi s.v. *invenzionare*[1]; *TB*, s.v. *invenzionare*.

> tu potrai ridurre in integra e bona forma; ch'interviene in simili muri e misti, come del sono delle campane, che tu ne' loro tocchi vi troverai ogni nome e vocabolo che tu t'immaginerai. | Non isprezzare questo mio parere, nel quale ti si ricorda che non ti sia grave il fermarti alcuna volta a vedere nelle macchie de' muri, o nella cenere del foco, o nuvoli, o fanghi, o altri simili lochi, li quali, se ben fieno da te considerati, tu vi troverai dentro invenzioni mirabilissime, che lo ingegno del pittore si desta a nove invenzioni sì di componimenti di battaglie, d'animali e d'omini, come di vari componimenti di paesi e di cose mostruose, come di diavoli e simili cose, perché fieno causa di farti onore; perché nelle cose confuse l'ingegno si desta a nove invenzioni[69].

Ho ceduto alla tentazione di riportare il capitolo quasi per intero perché, oltre a essere un passo d'indubbio fascino della letteratura leonardiana, chiarisce e ribadisce una volta per tutte il ruolo chiave dell'*invenzione* nel processo creativo dell'elaborazione artistica. La contemplazione delle macchie diventa, nell'ottica leonardiana, quasi una palestra, un esercizio cui va sottoposto l'ingegno del pittore perché possa più prontamente *invenzionare*, cioè progettare, ideare un'opera affidandosi solo all'*invenzione*. Il verbo ha dunque un significato più specialistico – oserei dire tecnico – rispetto al semplice *inventare*: come accade altrove, Leonardo risponde a precise esigenze espressive ricorrendo a una neoformazione generata, ancora una volta, mediante la pratica derivatoria d'insegnamento landiniano[70].

3. Innovazioni d'arte, innovazioni di lingua

In altri casi, invece, le scelte lessicali d'ambito tecnico-artistico adottate dal Vinciano si rivelano indiscutibilmente innovative; o per ragioni, potremmo dire, cronologiche (perché il testo leonardiano si offre come prima fonte per l'attestazione del termine) o per ragioni teoriche e metodologiche (perché il termine è impiegato da Leonardo in un modo del tutto nuovo). Prendiamo dunque in considerazione alcuni fra i casi che mi paiono più significativi dell'uno e dell'altro fronte, partendo da quelli più noti fino a quelli che, almeno per quel che mi risulta, sono sostanzialmente rimasti nell'ombra.

Prima di procedere, tuttavia, andrà premesso che il *Libro di Pittura* rappresenta un caso testuale del tutto eccezionale nel panorama degli scritti leonardiani: l'opera infatti, lo ricordiamo, fu ricostruita dopo la morte di Leonardo dall'allievo Francesco Melzi, il quale, intorno agli anni Quaranta del Cinquecento, riordinò pazientemente e trascrisse gli appunti d'argomento artistico del maestro nell'attuale cod. Urbinate latino 1270 della Biblioteca Aspostolica Vaticana, in vista della stampa. Per la compilazione dell'opera il Melzi si servì di diciotto manoscritti originali (elencati alle cc. 330v-331 dello stesso codice), dei quali solo otto sono giunti sino a noi: il lavoro del fedele allievo di Leonardo riveste dunque un'importanza capitale per quei testi, la maggior parte, di cui non è sopravvissuto l'autografo. Il codice fu composto con estrema cura, tanto nell'organizzazione della materia, in parte rispondente a un disegno dell'autore, quanto nella trascrizione dei testi e nella disposizione delle illustrazioni. Per queste ragioni, al *Libro di Pittura* è ormai assegnata «la stessa importanza di un autografo di Leonardo, e cioè con le stesse problematiche di ordine cronologico, storico e biografico»[71].

Tuttavia, alla morte del Melzi, l'edizione a stampa non aveva ancora visto la luce. La *princeps* del trattato viene pubblicata soltanto nel 1651, a Parigi, per lo stampatore reale Langlois: sul frontespizio dell'edizione, un volume *in folio* di grande eleganza, con incisioni

[69] LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, pp. 177-178.
[70] Cfr. *supra*, nota n. 7.
[71] Così scrive Carlo Pedretti nell'*Introduzione* all'edizione critica dell'opera, cui rimando per un dettagliato riesame di tutte le vicende filologiche e storiche relative al codice (cfr. LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, pp. 11-81; cfr. anche la *Nota al testo* di Carlo Vecce, *ivi*, pp. 83-123).

tratte dai disegni di Nicolas Poussin, si legge: «Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci, Nuovamente [cioè 'per la prima volta', n.d.a.] dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Rafaelle Du Fresne»[72]. Il volume non accoglie soltanto il *Trattato* e la biografia del Vinciano; ancora il frontespizio avverte: «Si sono giunti tre libri della pittura, et il trattato della statua di Leon Battista Alberti con la vita del medesimo». Come si vede, dunque, l'opera leonardiana rientra in un più ampio e ambizioso progetto editoriale[73], che, per la verità, si spinge anche oltre: a breve distanza viene infatti anche stampata una traduzione in francese del trattato vinciano a cura di Roland Fréart de Chambray, il *Traitté de la Peinture de Leonard de Vinci*. Le ragioni della scelta di stampare, benché in un volume separato, anche una versione francese, sono espresse dallo stesso Du Fresne alla fine della biografia di Leonardo:

> E per renderla ancora più familiare alla nostra natione, il signor di Ciambre gentilhuomo intelligentissimo di tutte le parti del disegno, e che (come dicemmo del gran Leone X) per instinto communicato alla sua famiglia si diletta di ogni sorte di virtù e di studio, n'hà fatto una versione in lingua Francese, che vale un commentario intiero, essendovi con una esquisita e felice diligenza espresso il senso dell'autore[74].

Ad ogni modo, fino al 1651 la circolazione degli scritti vinciani d'argomento artistico è stata estremamente limitata: di conseguenza, nel valutare la portata innovativa delle scelte terminologiche che vi sono contenute, e che qui ci interessa mettere in evidenza, andrà tenuto sempre presente che il *Libro di Pittura* si affaccia con ritardo nel processo di sviluppo e di codificazione del nostro lessico artistico, ma anche – come fa notare il Biffi – che vi si affaccia già con una 'dimensione internazionale', «una prospettiva europea che resta ancora tutta da indagare»[75].

Dopo questa doverosa premessa, dunque, e con tutte le cautele che si rendono sempre necessarie quando ci si addentra in un campo simile, iniziamo a prendere in esame alcuni fra i termini (oltre a quelli già segnalati[76]) di cui Leonardo offre, stando agli strumenti bibliografici e lessicografici disponibili, proprio la prima attestazione.

Il primo da considerarsi, se non altro per la fortuna che avrà nella nostra, ma anche in altre lingue europee, è *ritratto*: il termine, come già segnala Valeria Della Valle[77], acquista la sua piena autonomia sostantivale, col significato di 'opera d'arte che rappresenta la figura umana', soltanto a partire dal trattato leonardiano. Almeno tre i passi che ne attestano l'uso[78]:

> Portando il dì del natale del re Mattia un poeta un'opera fattagli in laude del giorno ch'esso re era a benefizio del mondo [nato], et un pittore gli presentò un *ritratto* della sua innamorata,

[72] L'edizione a stampa è integralmente consultabile su *E-LEO* (anche nelle sue versioni e traduzioni successive: cfr. BIFFI 2013, p. 184, nota 9 e p. 197, nota 61).
[73] Cfr. MOTOLESE 2012, p. 188.
[74] Cfr. *E-LEO*, *Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci*, p. 17. Come rileva Matteo Motolese, la traduzione del *Trattato* aveva anche come scopo anche quello di chiarire il dettato del testo italiano: «Alle prese con un testo complesso come quello vinciano, Fréart preparò una traduzione il più possibile lineare, attingendo – dal punto di vista del lessico – a ciò che il francese già poteva offrire in quagli anni, e aggiungendo voci o significati nuovi». Nel testo francese vengono così accolti numerosi 'barbarismi' come *attitude* (<*attitudine*), *coloris* (<*colorito*), *morbide* (<*morbido*), *ombrer* (<*ombrare*), ecc. «Alla metà del secolo evitare l'uso dell'italiano sembrava insomma ancora troppo difficile» (cfr. MOTOLESE 2012, pp. 196-197).
[75] BIFFI 2013, p. 197.
[76] Mi riferisco a *lapis* nell'accezione di 'strumento da disegno' e *invenzionare*.
[77] Cfr. DELLA VALLE 2001, p. 315, in nota, e più ampiamente, DELLA VALLE 2004, pp. 323-326.
[78] Il terzo era già stato segnalato dalla studiosa: cfr. DELLA VALLE 2001, p. 315.

> subito il re rinchiuse il libro del poeta, e voltossi alla pittura, et a quella fermò la vista con grande admirazione[79].

> Quello che ritrae de rilevo, si debbe aconciare in modo tale, che l'occhio della figura ritratta sia al pari de l'occhio di quello che ritrae; e questo si farà [in] una testa, la quale avessi a ritrarre di naturale, perché universalmente le figure over [le] persone che scontri per le strade tutti hanno i loro occhi a l'altezza dei tuoi, e se tu li facessi o più alti o più bassi, verresti a dissimigliare il tuo *ritratto*[80].

> Questa abitazione vol essere scoperta all'aria, colle pariete del colore incarnato, e li *ritratti* si faccino di state, quando li nugoli copreno il sole[81].

L'uso del termine nell'accezione moderna è ben evidente. Si noti inoltre che, per il secondo esempio citato, disponiamo del corrispondente testo autografo (cod. A, c. 90), realizzato intorno al 1492: la datazione dell'originale, per quanto approssimativa, ci consente di fugare anche gli ultimi dubbi residui contro il primato leonardiano avanzati da un'occorrenza rintracciata in Bembo (negli *Asolani* del 1505) e da una in Raffaello (nella lettera a Francesco Francia datata 1508), e che figurano come prime attestazioni nei principali strumenti lessicografici[82].

Prima dell'affermazione del nuovo termine tecnico *ritratto*, il comportamento linguistico degli scrittori d'arte si può sintetizzare – ancora una volta con l'aiuto della Della Valle[83] – in questo modo: quando vogliono alludere all'operazione del riprendere, raffigurare dal vero una persona, questi si servono regolarmente del verbo *ritrarre*, ma quando devono indicare l'oggetto finale, il risultato di tale operazione, non trovando il termine corrispondente, ricorrono a parole come *immagine*, *effigie*, *figura*. Davvero esemplificativo, a tal proposito, appare il passo del Ghiberti citato dalla studiosa:

> all'ombra della lucerna lineò nel muro la faccia sua tanto perfectamente che .lla *effigie* d'esso giovane era maravigliosa. Veggendo lo 'ngegno delle linee circundate, el padre tolse creta e fecie la faccia del giovane in modo tale che pareva essa testa la sua propria[84].

Ecco dunque che quando l'autore della porta del Paradiso rievoca la nascita dell'arte e della tecnica della raffigurazione della figura umana parla di *effigie*, e «non si serve mai del termine *ritratto*, né nella parte sull'arte moderna né nelle parti in cui traduce o rielabora fonti classiche, da Plinio a Vitruvio»[85].

Varcata la soglia del Cinquecento, invece, l'uso di *ritratto* diventa sempre più diffuso: si ritrova in Tiziano, in Pietro Aretino, nel Cellini e, naturalmente, nel Vasari, che ne codifica definitivamente il significato impostosi nella nostra lingua (es. «Né m'è parso fatica, con spesa e disagio grande, per maggiormente rinfrescare la memoria di quelli che io tanto onoro, di ritrovare i *ritratti* e mettergli inanzi alle Vite loro»[86]). Dal Vasari al Baldinucci, poi, il passo è

[79] LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 151.
[80] *Ivi*, p. 187.
[81] *Ivi*, p. 189.
[82] Cfr. *DELI*, s.v. *ritrarre* e *GDLI*, s.v. *ritratto*[2]. Il *TB* rimanda addirittura al trattato del Lomazzo (1584), e *CRUSCA* 1729-1738 a una lettera di Giovanni Della Casa: «Del *ritratto* bisogna dar la colpa a Tiziano, che s'è fuggito per non lo fare». A proposito dell'occorrenza bembiana – accolta come prima attestazione dal *DELI* – andrà detto che l'esempio «è fuorviante, perché il termine è usato, negli *Asolani*, nella locuzione *far ritratto a qualcuno* 'assomigliare'» (DELLA VALLE 2001, p. 315, in nota); tale valore non sfugge, invece, al *GDLI*, che lo segnala a parte.
[83] Cfr. DELLA VALLE 2004, p. 323.
[84] GHIBERTI/BARTOLI 1998, pp. 53-54.
[85] *Ivi*, p. 324.
[86] Cfr. VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, I, p. 176.

breve: nel suo *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* l'accademico definisce il *ritratto* come «Figura cavata dal naturale»[87]. La fortuna del termine non si arresta, come si accennava all'inizio, ai confini nazionali: dall'italiano, con la concorrenza di spagnolo e portoghese, l'inglese conia il raro *retrait* (anche *retrate*), a partire dal 1590, mentre il tedesco assorbe *Ritratto*, senza adattamento, dal 1838[88].

Un altro termine che si lega indissolubilmente al nome di Leonardo è, poi, quello di *prospettiva aerea*: il caso è ben noto agli studiosi di lessico artistico ed è stato ricordato anche dallo stesso Biffi[89], pertanto ci soffermeremo su di esso soltanto brevemente. Il nostro artista-ingegnere, anzitutto, individua e distingue tre tipologie di prospettiva: quella «liniale» (cioè 'lineare'), quella «di colore» o «aerea», e quella «di spedizione». Il passo seguente è contenuto nel manoscritto di Francia A (c. 98) e non confluisce nel *Libro di Pittura*:

> Come sono di tre nature prospettive. La prima s'astende intorno alle ragione del diminuire – e dicesi prospettiva diminuitiva – le cose che si allontanano dall'occhio. La seconda contiene in sé il modo del variare i colori che si allontanano dall'occhio. La terza e ultima s'astende alla dichiarazione come le cose devono essere men finite, quanto più s'allontanano. E nomi sono questi: *prospettiva liniale*, *prospettiva di colore*, *prospettiva di spedizione*[90].

Mentre la prima si realizza secondo precise regole matematiche e geometriche che incidono sulle dimensioni delle figure – gli oggetti sono rappresentati tanto più piccoli quanto più lontani devono apparire –, le altre due, potremmo dire, giocano su un effetto ottico dato dall'esperienza: la *prospettiva di colore* o *aerea* si vale infatti delle variazioni tonali in rapporto alla distanza dell'oggetto da rappresentare, allo spessore dello strato d'aria interposto, alla posizione della sorgente luminosa; la *prospettiva di spedizione*, invece, consiste nel rappresentare gli oggetti tanto meno definiti nei particolari quanto più devono risultare lontani[91]. Quest'ultima tecnica, almeno dal punto di vista terminologico, non sembra aver avuto seguito: secondo il *GDLI* la locuzione *prospettiva di spedizione* è attestata unicamente in Leonardo[92]. Diverso, invece, l'impatto della *prospettiva aerea*, soprattutto dal punto di vista teorico: l'innovativa tecnica di matrice vinciana rappresenta, com'è stato detto, «il superamento della prospettiva lineare, con il passaggio dalla resa dello spazio attraverso la griglia geometrica a una restituzione corporea della profondità realizzata attraverso lo sfumato»[93]. La netta contrapposizione nei confronti della visione prospettica tradizionale, chiusa, finita, è chiaramente sottolineata da Leonardo mediante il ricorso all'aggettivo *aereo* con il valore di 'aperto'[94].

---

87 Cfr. BALDINUCCI-PARODI 1975, p. 137.
88 Cfr. *DIFIT*, s.v. *ritratto*.
89 Cfr. BIFFI 2013, pp. 195-196.
90 Cfr. *E-LEO*.
91 Cfr. *GDLI*, s.v. *prospettiva*[1] e *DA*, s.v. *prospettiva*, p. 643. La definizione più completa di *prospettiva aerea* è data da Leonardo nel cap. 262 della *Parte Seconda* del *Libro di Pittura* (cfr. LEONARDO DA VINCI-PEDRETTI 1995, I., p. 249).
92 Cfr. *GDLI*, *ibidem*. Non trovo la locuzione neppure nei *corpora* dell'*ATIR*, dell'*AOD* o del *TLIO-Db*.
93 *L'ITALIANO TRA SCIENZA, ARTE, TECNOLOGIA* 2009, p. 104. Un certo riferimento alla necessità di variare l'intensità cromatica con l'aumentare della distanza si trova espresso già dal Cennini, benché il principio sembri funzionare all'esatto contrario: «Digrada i colori, in fresco, di bianco senza tempera; e in secco, con biacca e con tempera; e dà lor quella ragione, che dai a una figura di scuro o di rilievo. E quando hai a fare le montagne, che paiano più a lungi, più fa' scuri i tuo' colori; e quando le fai dimostrare più appresso, fa' i colori più chiari» (CENNINI/BRUNELLO 1971, p. 94). Non si esclude, naturalmente, un errore di trascrizione (cfr. SALVI 2005b, p. 93).
94 Cfr. DELLA VALLE 2001, p. 324, in nota. Il contrasto tra prospettiva geometrica e prospettiva aperta è ripreso, seppur in termini diversi, anche nel *Vocabolario* del Baldinucci: «*Prospettiva* detta da' Greci Scenographia, parte essenzialissima della Pittura. Questa (secondo ciò che ne scrive Pietro Accolti nel suo libro intitolato l'Inganno dell'occhio) è una rappresentativa sezione della piramide visiva. Questa prospettiva è quella, secondo lo stesso

L'espressione leonardiana ricorre, ad esempio, nelle *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (1642) di Giovanni Pietro Bellori; si legga come il biografo romano descrive la *Comunione di San Girolamo* dipinta da Domenico Zampieri (il Domenichino):

> [...] mirabile ancora è lo studio con cui egli accordò insieme tutte le parti, avvantaggiandosi vicendevolmente i lumi, l'ombre, le mezze tinte e li colori, li quali rompendosi in se stessi trapassano soavemente l'uno all'altro senza estremi, e se ne genera la *prospettiva aerea* nel diffondersi per tutto l'aria da un corpo all'altro, per li suoi gradi, con termini insensibili[95].

La *prospettiva aerea* ci permette di agganciare agilmente al nostro *excursus* almeno altri due termini marcati da un indelebile contrassegno leonardiano, cioè *chiaroscuro* e *sfumato*. Infatti, come osserva Cesare Brandi, «l'impostazione nuova di Leonardo consisté nell'oltrepassare, pur col nome naturalistico di prospettiva aerea, la datità della pittura così come si era configurata nello spazio geometrizzato della prospettiva lineare [...]. Ma ci voleva un mezzo tecnico per raggiungere questo "continuum": fu lo sfumato. Il chiaroscuro da mezzo tecnico per fingere il volume, divenne la messa in opera dello spazio infinito, senza chiuse e senza traguardi»[96].

I due termini risultano cruciali, tanto da un punto di vista tecnico-artistico quanto da uno linguistico, per un inquadramento della figura leonardiana; fatto che non è sfuggito agli studiosi di entrambe le parti. In particolare, nel fascicolo di *Lingua Nostra* del settembre 1951[97] compariva un saggio di Gianfranco Folena interamente dedicato al *Chiaroscuro leonardesco* – questo il titolo – e «destinato a divenire paradigmatico e con valore di esemplificazione didattica riguardo alla formazione dei composti asindetici»[98]. Nello scritto, infatti, l'illustre filologo attribuiva a Leonardo l'invenzione del primo composto copulativo (o *dvandva*) della lingua italiana, *chiaroscuro* appunto, e ricostruiva l'entroterra terminologico entro cui questo si sviluppava, la «preistoria del termine»[99]: dal *lumen et umbrae* della tradizione latina, al *lume et ombra* o *bianco e nero* dell'Alberti fino ai *chiari e uscuri* di Piero della Francesca)[100]. Gli studi successivi, com'è noto, hanno dimostrato come il composto *chiaroscuro* fosse in realtà pseudo-leonardiano, in quanto frutto di un errore di trascrizione introdotto da Guglielmo Manzi nella sua edizione del *Libro di Pittura* del 1817 e stranamente ripetuto nella monumentale edizione critica pubblicata dal Ludwig nel 1882[101]. Ecco i due passi in questione (nella lettura ripresa da Folena[102] e nella trascrizione della nostra edizione di riferimento, quella di Carlo Vecce):

MANZI	PEDRETTI-VECCE
l'occupano di *chiaro scuro*, notando il sito, la quantità e figur d'ombre e lumi	occupano di *chiaro e scuro*, notando il sito, la quantità e figura d'ombre e lumi[103]
e questo è il *chiaro scuro*, che i pittori dimandano lume et ombra	è questo: il *chiaro e scuro*, ch'e' pittori dimandano lume et ombra[104]

Autore, e secondo ciò che noi pure ne intendiamo, alla quale unitamente sta appoggiata la ragione del disegno, e la maravigliosa operazione del pennello, nelle proporzionate intensioni d'ombre, e di lumi. Leonardo da Vinci, nel suo Trattato di Pittura, disse: che il Giovane che vuole alla pittura applicare, dee prima d'ogni altra cosa imparar Prospettiva, per le misure d'ogni cosa [...]» (BALDINUCCI/PARODI 1975, p. 129).

95 Cfr. BELLORI/BOREA 1976, p. 322.

96 BRANDI 1980, pp. 283-284.

97 Ora in FOLENA 1991, pp. 242-254

98 SALVI 2005a, p. 9.

99 FOLENA 1991, p. 247.

100 Cfr. *Ivi*, pp. 245-248.

101 Cfr. LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, pp. 68-69.

102 Cfr. FOLENA 1991, p. 250.

103 LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 164.

104 *Ivi*, p. 167.

Un «vistoso abbaglio»[105] che portò di fatto il Folena a retrodatare erroneamente la prima attestazione di *chiaroscuro* al *Libro di Pittura* di Leonardo. Il primato della formazione del composto spetta invece a Giorgio Vasari, che lo utilizza nelle *Vite* sin dall'edizione Torrentiniana del 1550:

> Per che di lì a poco tempo lavorò di verde-terra nel chiostro vicino alla sagra di Masaccio alcune storie di *chiaro scuro*, et in molti luoghi in chiesa in più pareti in fresco dipinse[106].

> Fece in Monte Giordano di Roma una facciata di *chiaro scuro*; et in Santa Maria di Anima, alla porta del fianco che va alla Pace, fece in fresco un S. Cristofano d'otto braccia, che bonissima figura è tenuta e con grandissima pratica lavorata [...][107].

> Le quali istorie sono di *chiaro scuro* lavorate in fresco con una destrissima pratica[108].

Un recente studio di Paola Salvi, in proposito, rileva un dato molto interessante: la frequenza con cui l'autore delle *Vite* impiega la formula senza copula aumenta nel passaggio dall'edizione Torrentiniana a quella Giuntina del 1568, tendendo a sostituire sia la variante *chiaro oscuro* che quella con copula[109]. Dal punto di vista metodologico, il Vasari intende la tecnica chiaroscurale in due modi: da un lato, come effetto luministico-volumetrico in una pittura policroma, e dall'altro come una tecnica monocromatica che simula gli effetti del rilievo scultoreo (*grisaille*). Sarà in questo secondo senso che il termine confluirà, poi, nel *Vocabolario* del Baldinucci: «*Chiaroscuro*. Pittura d'un color solo, al quale si dà rilievo con chiari e con iscuri del color medesimo»[110].

Secondo gli studi della Salvi, a Leonardo non spetta più neppure il primato della locuzione con copula, cioè *chiaro e scuro*, che la studiosa rileva nel *Libro dell'Arte* del Cennini[111]; un esempio:

> Come tu de' dare, [secondo] la ragione della luce, *chiaro e scuro* alle tue figure, dotandole di ragione di rilievo. [...] E se venisse che la luce venisse o risprendesse per lo mezzo in faccia, o vero in maestà, per lo simile metti il tuo rilievo *chiaro e scuro* alla regione detta[112].

L'uso leonardiano resta comunque innovativo rispetto al passato sul piano della concezione teorica: quando il Cennini spiega al pittore come mettere il «rilievo *chiaro e scuro*» secondo la «ragione», cioè secondo le regole suggerite dalle diverse angolazioni dei raggi

---

105 *Ivi*, p. 68.

106 Vita di Fra' Filippo Lippi, cfr. VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, III, p. 329.

107 Vita di Giovan Francesco detto il Fattore, cfr. VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, IV, p. 332.

108 Vita di Andrea Del Sarto, cfr. VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, IV, p. 371.

109 Cfr. SALVI 2005b, pp. 98-99.

110 BALDINUCCI/PARODI 1975, p. 33. La definizione sarà ripresa, pressoché identica, della quarta impressione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*: «Pittura d'un color solo, al quale si dà rilievo con chiari, e con iscuri del medesimo colore» (cfr. *CRUSCA* 1729-1738, s.v. *chiaroscuro*).

111 Cfr. SALVI 2005b. Un cenno alla presenza della formula con copula nel *Libro dell'arte* è, in realtà, presente sin dal Folena, che però tende a ridimensionarne l'importanza: «Ma nel Cennini l'ombra e la luce sono entità per sé stanti, poste solo in rapporto con l'illuminazione esterna, e manca veramente il concetto di chiaroscuro e la locuzione *lumi ed ombre*», e le espressioni *chiaro e scuro*, accanto alle formazioni verbali *aombrare* e *imbiancheggiare*, «per quanto significative di un'esigenza tecnica, saranno occasionali e prive di unità concettuale» (FOLENA 1991, p. 247, in nota). Così ribatte Licisco Magagnato nell'*Introduzione* all'edizione del *Libro dell'arte* curata da Franco Brunello: «a nostro parere, il valore delle locuzioni cenniniane sono pregnanti espressioni della visione giottesca che il Cennini ha del disegno e indicano lo spirito nuovo della sua concezione plastica della pittura» (CENNINI/BRUNELLO 1971, p. XVII, in nota). Cfr. anche DELLA VALLE 2001, p. 324, in nota.

112 CENNINI/BRUNELLO 1971, pp. 10-11.

luminosi, sembra parlare ancora di 'chiaro' e 'scuro' come di due entità nettamente distinte, e non di un effetto di trapasso graduale, sfumato, di luce e ombra. Leonardo, invece, pur distinguendo ancora le due parole, si riferisce a un procedimento di variazione chiaroscurale del colore decisamente più complesso:

> Il *chiaro e lo scuro*, cioè i lumi e l'ombre hanno un mezzo, il quale non si può nominare né chiaro né scuro, ma equalmente partecipante di esso *chiaro e scuro*; et è alcuna volta equalmente distante al chiaro e allo scuro, et alcuna volta più vicino a l'un ch'a l'altro[113].

Il *chiaroscuro* del Vinciano è dunque un *chiaroscuro* «intermedio»[114], che ben corrisponde alla visione pittorica ricercata attraverso lo sfumato.

Dopo il Vasari, il termine si trova impiegato – ancora nella forma con copula – nel *Dialogo di Pittura* (1548) di Paolo Pino:

> La terzia [parte della pittura, n.d.a.] è la pratica del saper accomodare il vivo a buon lume; conoscere il bello, perché molte cose propie sono belle in sé, che fatte in pittura paiono isgraziate e goffe; aver buona maniera nel disegnare; saper [...] trattegiar di penna, ma lo *chiaro e scuro* è il più presto e più util modo e il migliore, perché si può ben unire il tutto e dar più mezze tinte e più chiare[115].

> [...] e non voler restrignere tutte le fatture del mondo in un quadro, n'anco disegnare le tavole con tanta istrema diligenza, componendo il tutto di *chiaro e scuro*, come usava Giovan Bellino, perch'è fatica gettata, avendosi a coprire il tutto con li colori [...][116].

O nel *Dialogo della Pittura* (1557) del Dolce:

> Fu anco Polidoro da Caravaggio grande e raro pittore, bellissimo inventore, pratico et ispedito disegnatore e molto imitator delle cose antiche. È vero ch'egli non riusciva nel colorito, e le sue cose eccellenti sono di *chiaro e scuro* a fresco[117].

Al di là dei confini nazionali, il tecnicismo italiano si diffonde dapprima in Francia, dov'è attestato a partire dall'ultimo decennio del Cinquecento (nella forma *clair-obscur*)[118]; in seguito il termine si trova anche in inglese (forse a partire dal 1635) e in tedesco (dal 1825), sempre nella forma non adattata *chiaroscuro*[119].

Passiamo ora allo *sfumato*. Anche in questo caso ci troviamo di fronte a un tecnicismo documentato dalla trattatistica precedente a Leonardo, ma di cui Leonardo diventa un indiscusso innovatore. Così, ad esempio, viene descritta la tecnica pittorica nell'*Enciclopedia Treccani online*:

---

113 LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, II, p. 398.
114 Così è definito in *DA*, s.v. *chiaroscuro*, p. 145.
115 Cfr. BAROCCHI 1960-1962, I, p. 114.
116 *Ivi*, pp. 115-116.
117 *Ivi*, p. 199.
118 Cfr. *DIFIT*, s.v. *chiaroscuro*. Si noti che una delle più antiche definizioni di *chiaroscuro* in lingua francese, si trova proprio nel *Traitté* di Roland Fréart de Chambray: «la juste et naturelle dispensation des ombres et des lumières, ce qu'on appelle le clair et l'obscur» (*E-LEO*, *Traitté de la Peinture de Leonard de Vinci*, p. 111). La segnalazione è tratta da MOTOLESE 2012, p. 196.
119 Cfr. *DIFIT*, s.v. *chiaroscuro*.

> *Sfumato* Procedimento chiaroscurale usato in pittura da Leonardo da Vinci: a differenza del chiaroscuro dei pittori fiorentini del Rinascimento, lo *s[fumato]* leonardesco annullò la linea di contorno e attenuò il risalto plastico, per ottenere maggior compenetrazione tra figura e atmosfera; dopo Leonardo, lo stesso procedimento, usato da mediocri seguaci, si materializzò spesso in un pesante ombreggiamento[120].

Andrà da subito precisato che in Leonardo il termine non ha ancora quella autonomia sostantivale che abbiamo potuto riscontrare, ad esempio, per la voce *ritratto*: *sfumato* è usato sempre ed esclusivamente come forma participiale o aggettivale del verbo *sfumare*. Qualche esempio:

> E se la tua figura è in casa oscura, e tu la vedi di fora, questa tal figura ha l'ombre oscure *sfumate*, stando tu per la linea del lume [...][121].

> Metti la tua tela in telaro, e dagli colla debole, e lascia seccare, e disegna, e da' l'incarnazioni con pennelli di setole, e così fresche farai l'ombra *sfumata* a tuo modo. [...] *Sfumato* che tu hai, lascia seccare, poi ritocca a secco con lacca e gomma [...][122].

Il *GDLI* – che attribuisce a Leonardo il primato dell'attestazione del participio passato – individua invece in Francesco Milizia (1797) il primo impiego sostantivato di *sfumato*:

> *Sfumato* è un modo di dipingere, che lascia una incertezza nella terminazione del contorno, e ne' dettagli delle forme, quando si guarda l'opera da vicino; ma in giusta distanza sparisce ogni indecisione. Questa maniera è gradevole; è naturale: gli oggetti ad una certa distanza pajono indecisi, perché inviluppati più o meno in vapori. Lo *sfumato* par ch'escluda il sentimento. La carriera dell'arte è sì vasta che si giunge alla gloria per varie strade[123].

Al di là del risultato pittorico, l'uso del verbo *sfumare* (e del participio *sfumato*) è già preciso in Cennino Cennini: a proposito del modo di tingere la pergamena e di brunirla, ad esempio, l'autore del *Libro dell'arte* consiglia di non agire direttamente sulla pergamena, ma attraverso un foglio sovrapposto, perché «fregando la pietra da brunire sopra la tinta, per lo suo lustro toglie il lustro dello stile quando disegni; ed eziandio l'acquarella che vi dài su non v'appariscono *sfumati* e chiare, come fa a modo detto in prima»[124]. E altrove: «Poi abbi un pennelletto di varo mozzetto; intingilo nello inchiostro e strucalo bene; e con esso cominci ad aombrare ne' luoghi più scuri, riducendo e *sfummando* a poco a poco»[125]. Successivamente, Leon Battista Alberti, pur non ricorrendo alle forme *sfumare* o *sfumato*, parla di pittori che

> prima quasi come leggerissima rugiada, per in fino a l'orlo coprirebbono la superficie di qual bisognasse bianco o nero; poi di sopra a questa un'altra e un'altra; e così a poco a poco

[120] Cfr. ET, s.v. *sfumato*. Suggestive anche le parole con cui descrive la tecnica Leonardo Sinisgalli in *Furor mathematicus*: «Leonardo vide per primo l'ombra ai margini della luce, vide che luce e ombra, giorno e notte, sono presenti in ogni attimo, e che spetta a ciascuno di noi una parte di tenebra. Egli riesce a cambiare tutta l'ottica, a sfigurare il mondo, a dare alle cose un contorno ormai solo allusivo, correggendone con lo *sfumato* la 'disgratia' del disegno» (cfr. *GDLI*, s.v. *sfumato*, §. 11).
[121] LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI, I, p. 186.
[122] *Ivi*, II, p. 348.
[123] Cfr. *GDLI*, s.v. *sfumato*, §. 11 e *DA*, s.v. *sfumare*. Per il *TB*, tanto il verbo quanto il participio passato, sono attestati per la prima volta a partire dal Vasari. Il *DELI*, s.v. *sfumare*, attribuisce a Vasari il primato per il verbo, pur individuando un participio presente *sfumante* in Cennini.
[124] CENNINI/BRUNELLO 1971, pp. 19-20.
[125] *Ivi*, p. 173.

> farebbono che, dove fusse più lume, ivi più bianco; da torno, mancando il lume, il bianco si perderebbe quasi *in fummo*[126].

In modo simile Leonardo, quando così si raccomanda al pittore:

> Quando tu, disegnatore, vorrai fare bono et utile studio, usa nel tuo disegnare di far adagio; e giudicare infra i lumi quali e quanti tenghino il primo grado di chiarezza, e similmente infra l'ombre quali sieno quelle che son più scure che l'altre, et in che modo si mischiano insieme, e le quantità; [...] et in ultimo che ·lle tue ombre e lumi sien uniti sanza tratti o segni a uso di *fumo*[127].

Il ventaglio delle varianti morfologiche del termine impiegate da Leonardo è ulteriormente arricchito, poi, dal ricorso alla forma *sfumoso*, di cui il *Libro di Pittura* offrirebbe proprio la prima attestazione[128]:

> [...] e questa tal figura ha grazia, e fa onore al suo imitatore per essere lei di gran rilievo e ·lle ombre dolci e *sfumose*, e massime in quella parte dove manco vede la oscurità della abitazione, imperò che quivi son l'ombre quasi insensibili [...][129].

> Dove l'ombra confina col lume, abbi rispetto dov'è più chiara o scura e dov'ella è più o men *sfumosa* in verso il lume[130].

Successivamente i termini *sfumare*/*sfumato* si fanno via via sempre più frequenti tra i principali scrittori d'arte cinquecenteschi, dal Dolce all'Armenini, passando naturalmente dal Vasari[131]. I tecnicismi confluiscono senza riserve, quindi, nel *Vocabolario* del Baldinucci:

> *Sfumare.* Unire i colori; ed è quello che fanno i Pittori, doppo aver posato il colore a suo luogo nella tela o tavola, per levare tutte le crudezze de' colpi, confondendo dolcemente fra di loro chiaro con mezza tinta, o mezza tinta con lo scuro, a fine che il passaggio dall'uno all'altro venga fatto con un tale digradamento, che la pittura anche a vista vicina apparisca morbida e delicata senza colpi di pennello[...].
> *Sfumato.* add. da sfumare, che à unito i colori.[132]

Dall'Italia, infine, lo *sfumato* s'impone alle altre lingue europee: il tecnicismo è accolto dal francese (a partire dal 1758), dal tedesco (dal 1838) e dall'inglese (dal 1847) senza adattamenti[133].

Un altro termine su cui varrà la pena soffermarsi è *imprimitura*, tecnicismo attestato per la prima volta proprio a partire dal Vinciano[134]. Con *imprimitura* (o *imprimatura*) s'intende la preparazione, per lo più composta di gesso stemperato con colla, che i pittori stendono sulla tavola o sulla tela per renderla idonea a ricevere i colori e per garantirne la durata[135]. Si tratta

126 ALBERTI/BERTOLINI 2011, p. 293.
127 LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 180. Del passo sopravvive l'autografo (cod. A, c. 107v).
128 Cfr. *GDLI*, s.v. *sfumoso*.
129 LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 186.
130 *Ivi*, p. 306. Si ha il riscontro con l'originale (cod. A, c. 111v).
131 Cfr. *DA*, s.v. *sfumare*, p. 778.
132 BALDINUCCI/PARODI 1975, p. 151.
133 Cfr. *DIFIT*, s.v. *sfumato*. Cfr. anche MOTOLESE 2012, soprattutto p. 116.
134 Cfr. *GDLI*, *DELI* e *CRUSCA* 1863-1923, s.v. *imprimitura*. Il *DEI*, s.v. *imprimere*, lo attesta a partire dal XVI sec.; il *TB* a partire dal Vasari. Non ho riscontrato occorrenze anteriori a quelle leonardiane nei *corpora* di riferimento (*TLIO* e *TLIO-Db*, *ATIR*, *AOD*).
135 Cfr. *GDLI*, s.v. *imprimitura*.

dunque di un termine che, con ogni probabilità, proviene direttamente dal sapere pratico-artigianale delle botteghe dell'epoca e che Leonardo non manca di rilevare e accogliere fra i suoi appunti:

> Dipingi la tua pittura sopra della carta tirata in telaio, ben dilicata e piana, di poi da' una buona e grossa *imprimatura* di pece e mattone ben pesto; di poi la *imprimatura* di biacca e giallorino, poi colorisci, e vernicia d'olio vecchio chiaro e sodo, et appiccalo al vetro ben piano. Ma meglio fia a fare un quadro di terra ben vetriato e ben piano, e poi da sopra esso vetriato la *imprimatura* di biacca e giallorino [...][136].

È tuttavia il Vasari a consegnare il termine alla grande trattatistica d'arte cinquecentesca e a decretarne, così, la fortuna nei secoli successivi. Nella sezione *Della Pittura* contenuta nell'*Introduzione alle tre arti del disegno*, Vasari descrive compiutamente l'intero procedimento della *mestica* o *imprimatura*, dall'ingessamento all'incollamento, in relazione alla pittura a olio su tavola:

> Ma conviene far prima una mestica di colori seccativi, come biacca, giallolino, terre da campane, mescolati tutti in un corpo e d'un color solo, e quando la colla è secca, impiastrarla su per la tavola e poi batterla con la palma della mano tanto ch'ella venga egualmente unita e distesa per tutto: il che molti chiamano *imprimatura*[137].

Al tecnicismo ricorre anche l'Armenini parlando «dei diversi modi del colorire a oglio»:

> Or, finiti di tritar i colori et acconci per queste vie, si fa poi di alcuni di essi una certa composizione con alquanto della predetta vernice, la qual si dà da per tutto nella superfizie, percioché ci è necessario un letto così per cagione dell'aiuto degli altri colori, al qual li diciamo *imprimatura*, e ciò fanno alcuni con biacca, gianolino e terra di campane, altri con verderame, biacca e terra di ombra[138].

In generale, tuttavia, l'autore dei *Precetti* (1587) tende a preferire la voce *mestica*, termine in concorrenza con il nostro già nell'opera vasariana[139]. Non diversamente il Baldinucci, il quale, pur non disdegnando l'uso di *imprimitura* nelle *Notizie de' Professori*, nel *Vocabolario* sceglie di porre a lemma *mestica*, voce evidentemente avvertita come più comune fra gli addetti ai lavori[140], nonché resa autorevole dall'opera del biografo aretino[141]: «*Mestica* f. Composto di diverse terre, e colori macinati con olio di noce, o di lino; serve per dare alle tele o tavole, che si vogliono dipignere; e dicesi anche dagli Artefici *imprimitura*»[142].

L'atteggiamento delle lingue europee, invece, si mostra più favorevole alla prima opzione, quella adottata da Leonardo, che viene accolta abbastanza precocemente dallo

136 LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, II, p. 348.
137 VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, I, p. 134. Il termine è presente già nell'edizione Torrentiniana (1550).
138 BAROCCHI 1971-1977, II, pp. 2288-2289.
139 Nel Vasari ricorre con frequenza la dittologia *mestica o imprimatura*; ad esempio: «[...] e poi secco, si gli dà di *mestica* o *imprimatura*, come si disse nel capitolo avanti a questo» (VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, I, p. 135); «Fatto ciò, se li dà una o due mani di colla dolce e dapoi la *mestica* o *imprimatura* [...]» (*Ivi*, p. 137).
140 Sfruttando il motore di ricerca dell'*ATIR*, rileviamo appena 31 occorrenze della forma *imprimitura/-e* (o *imprimatura/-e*), contro le 108 di *mestica/-che*.
141 Stando ai principali dizionari storici, l'autore delle *Vite* rappresenta la prima fonte per l'attestazione del termine (cfr. *GDLI*, *TB*, *DELI*, tutti s.v. *mestica*). Si noti, comunque, che nel Vasari *mestica* può indicare anche la 'mescolanza di colori' sulla tavolozza (cfr. anche *DA*, s.v. *mestica*): es. «usò Parri i colori sodi nel far le *mestiche* e le tinte, mettendogli con molta discrezione dove gli parea che meglio stessono» (*Vita di Parri Spinelli*, VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, III, pp. 113-114).
142 BALDINUCCI/PARODI 1975, p. 97

spagnolo (si ritrova, ad esempio, nell'*Arte de la pintura* di Pacheco degli anni 1634-1638 nella forma *imprimadura*)[143], e più tardi dall'inglese, in cui è attestato il prestito diretto *imprimatura* soltanto dal 1802[144].

Da ultimo, andrà sottolineato che una parte della fortuna del termine, così come la sua associazione al nome stesso di Leonardo, si devono essenzialmente alla *princeps* del *Trattato della Pittura* pubblicata a Parigi nel 1651: qui, come abbiamo visto, agli scritti del Vinciano era premessa una «Vita di Lionardo da Vinci descritta da Rafaelle Du Fresne», redatta in un bell'italiano privo di incertezze e, soprattutto, ricco di tecnicismi di matrice leonardiana (o più genericamente italiana)[145]. La padronanza del nostro lessico artistico rinascimentale è tale da consentire al Du Fresne di addentrarsi agevolmente in spiegazioni con dettagli tecnici, come accade appunto quando attribuisce alla «*imprimitura* troppo grossa» il distacco del colore nell'affresco della *Battaglia di Anghiari*:

> Havendosi circa l'anno 1503 a ornare nel palazzo di Fiorenza la sala del consiglio, fù per decreto publico eletto Lionardo per dipingerla. Fece egli per tal effetto un cartone pien d'arte e di belle considerationi, nel quale era espressa una historia del Piccinino: e già n'haveva colorito la più gran parte a oglio, quando accortosi che per l'*imprimitura* troppo grossa distaccavasi ogni cosa dal muro, et che le sue fatiche erano vane, abbandonò l'opera[146].

La *Battaglia di Anghiari* e la citazione dal Du Fresne ci spingono inevitabilmente all'analisi di un altro termine, cioè *cartone*. Il *cartone* è, come suggerisce il *GDLI*, il 'disegno preparatorio, su carta pesante, di uguali dimensioni dell'opera da eseguirsi, che verrà ricalcato su muro, su tavola, su vetro, su tappeti o arazzi'. In altri termini, il cartone equivale, grosso modo, al modello definitivo dell'opera: è «la traccia grafica che viene trasferita esattamente sull'intonaco, o sulla tavola o sulla tela da dipingere. Il che è possibile calcando i contorni con uno stiletto, o con il sistema dello spolvero, cioè bucherellando i contorni medesimi per farvi penetrare della polvere di carbone, che così riproduce il disegno sulla superficie sottostante dell'opera che si dovrà eseguire»[147]. Una dettagliata descrizione del metodo dei *cartoni* – tra i quali famoso è stato anche quello, perduto, della *Battaglia di Cascina* di Michelangelo – si trova nei capitoli dedicati alla pittura dell'*Introduzione alle tre arti* premessa alle *Vite* vasariane[148]. Anche i *Precetti* dell'Armenini, di poco posteriori, contengono un'ampia sezione sulla realizzazione del *cartone*: tecnica cui l'autore riconosce, oltre al vantaggio pratico, un notevole valore artistico, dal momento che

> si vede in un ben finito *cartone* esserci espresse di tutte le cose le difficultà più estreme, di maniera che, a seguir i termini di quello, si camina in sicurissima strada con un perfettissimo essempio et un modello di tutto quello ch'egli ha a fare. Anzi si può dire che quello sia l'istessa opera, fuor che le tinte [...][149].

[143] Cfr. MOTOLESE 2012, p. 148.
[144] Cfr. *DIFIT*, s.v. *imprimitura*.
[145] Come *ritratto*, *paese* per 'paesaggio', *Madonna*, *cartone*, *chiaro scuro*, ecc. Sull'argomento, cfr. MOTOLESE 2012, p. 192.
[146] Cfr. E-LEO, *Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci*, p. 15.
[147] *DA*, s.v. *cartone*.
[148] Cfr. in particolare il cap. XVI, intitolato «Degli schizzi, disegni, *cartoni* et ordine di prospettive; e per quel che si fanno et a quello che i pittori se ne servono» (cfr. VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, I, p. 117).
[149] BAROCCHI 1971-1977, II, p. 2026.

I principali dizionari di riferimento attestano l'uso del termine *cartone*, in questa specifica accezione tecnica, non prima di una lettera dell'Aretino (datata 1537)[150]:

> Veramente si cominciò a mutar verso tosto che si viddero i panni di Leone in capella lavorati da la seta e da l'oro sopra i *cartoni* disegnati e coloriti da Rafaello.[151]

Valeria Della Valle, in quell'illuminante articolo più volte citato, retrodata il termine al *Libro di Antonio Billi*, un'opera fiorentina di inizio Cinquecento contenente le biografie dei maggiori artisti della città toscana, da Cimabue a Michelangelo. «Tenendo conto del fatto», scrive la storica della lingua, «che la redazione del *Libro* va posta orientativamente fra il 1506 e il 1530, il testo offre spunti interessanti per contribuire a colmare lacune di cronologia lessicografica nel campo della terminologia artistica, e consente di operare alcune retrodatazioni»[152]. Ebbene, tra queste rientrerebbe anche quella del termine *cartone*, che nel *Libro* è attestato proprio in riferimento a Leonardo:

> Costui in disegno avanzò gli altri ed ebbe invenzioni bellissime, ma non colorì molte cose, perché mai in niente, ancor che belle, satisfece a sé medesimo [...]. Fece infiniti disegni maravigliosi e, f[r]a l'altre, una Nostra Donna e sant'Anna che andò in Francia, e uno *cartone* della guerra d'i Fiorentini quando ruppono Nicolò Piccinino, capitano del duca di Milano Filippo, ad Anghiari [...][153].

Si tratta, rispettivamente, del cartone raffigurante Sant'Anna (Fig. 1), realizzato probabilmente tra il 1498 e i primi anni del Cinquecento, oggi conservato alla National Gallery di Londra, e di quello preparatorio per l'affresco della *Battaglia di Anghiari* (perduto). L'impiego del tecnicismo nel passo citato, fa ancora notare la Della Valle, «prova l'ormai avvenuto passaggio del termine al valore di 'disegno preparatorio'»[154].

Tuttavia il termine, benché non nel *Libro di Pittura*, è documentato anche nello stesso Leonardo, e per di più in una carta – caso quanto mai raro tra gli scritti vinciani – di cui conosciamo con esattezza l'anno di composizione, cioè il 1505, perché è lo stesso Leonardo ad annotarvelo. Ciò consente di retrodatare ulteriormente, seppur di poco, l'anno della prima attestazione del tecnicismo.

> Addì 6 di giugno 1505, in venerdì, al toco delle 13 ore, cominciai a colorire in palazo. Nel qual punto del posare il pennello, si guastò il tenpo e ssonò a banco, richiedendo li omini a ragione. Il *cartone* si stracciò, l'acqua si versò, e rupesi il vaso dell'acqua che ssi portava. E subito si guastò il tenpo e piovve insino a ssera acqua grandissima. E stette il tenpo come notte[155].

La nota autobiografica, importante sul profilo storico quanto curiosa – la successione di 'disgrazie' descritta, che si scatena nonappena il pennello dello sfortunato artista sfiora la parete, non può che strapparci un sorriso –, è contenuta nella c. 1 del cod. 8936 della Biblioteca Nacional di Madrid (d'ora in poi indicato come cod. Madrid II), ed è interamente autografa.

---

150 Cfr. *GDLI*, s.v. *cartone* e *DELI*, s.v. *carta*. Il *DEI* lo attesta a partire dal XVI sec.; *TB* e *CRUSCA* 1729-1738 a partire dal *Riposo* di Raffaello Broghini (1584); *CRUSCA* 1863-1923 dalla *Vita di Michelangelo Buonarroti* di Ascanio Condivi, tutti s.v. *cartone*.

151 Cfr. ARETINO/PROCACCIOLI 1997-2003, I, p. 343, *Lettera a M. Gianfrancesco Pocopanno*.

152 DELLA VALLE 2001, p. 321. Per gli estremi cronologici entro cui l'opera andrà collocata, cfr. l'*Introduzione* di Fabio Benedettucci in BILLI/BENEDETTUCCI 1991, pp. 16-18. Si noti comunque che la terza sezione del *Libro*, quella contenente le biografie di Leonardo e di Michelangelo, deve essere stata redatta tra il 1527 e il 1530.

153 BILLI/BENEDETTUCCI 1991, pp. 102-103.

154 DELLA VALLE 2001, p. 323.

155 Per la trascrizione, cfr. *E-LEO*, cod. Madrid II, 1.

Lo stesso termine si ritrova poco oltre, alla c. 3v, all'interno del già menzionato elenco di ben 116 libri che l'artista compila a Firenze probabilmente come promemoria personale in vista di un nuovo trasferimento a Milano: la lista infatti, che si sviluppa su due carte, reca in testa le note «ricordo dei libr[i] ch'io lasscio serati nel cassone» (c. 2v) e «In cassa al munistero» (c. 3). A questo secondo gruppo di titoli appartiene «Un libro di cavalli schizati pel *cartone*»[156]: si tratta di un'attestazione del termine, purtroppo, piuttosto scarna e non contestualizzabile, ma l'uso tecnico di *cartone* mi pare piuttosto chiaro. La lettura, del resto, è confermata da Augusto Marinoni[157], secondo il quale tale libro, opera di Leonardo stesso, raccoglierebbe gli schizzi preparati proprio per l'allestimento del modello della *Battaglia di Anghiari*, cui l'artista stava lavorando in quegli stessi anni.

Benché il termine sia attestato anche altrove, in Leonardo[158], l'assenza nei vari dizionari storici di un rimando ai passi citati andrà giustificata anche alla luce delle vicende dello stesso manoscritto madrileno, rinvenuto (assieme al cod. 8937) in circostanze assai fortunate e fortunose[159] non prima del 1967. Il primato leonardiano sembra comunque confermato dal fatto che non trovo attestazioni anteriori a quelle vinciane neppure nei *corpora* del *TLIO-Db*, dell'*ATIR* o dell'*AOD*.

Data l'assenza del termine nel *Libro di Pittura* e data la scarsa (o scarsissima) circolazione degli altri manoscritti, la fortuna del tecnicismo nei secoli successivi andrà ascritta, al solito, al suo impiego nella grande trattatistica d'arte dei secc. XVI-XVII[160]. Oltre confine, il *DIFIT* documenta l'uso di *cartone* nella lingua francese a partire dal 1641, nella forma *carton*, e nell'inglese dal 1671, nella forma *cartoon* (mentre *cartons* e *cartone* sono varianti settecentesche).

L'ultimo termine preso in esame in questo nostro breve percorso attraverso il lessico artistico leonardiano è il verbo *schizzare*, adoperato con il significato, tuttora vitale, di 'disegnare rapidamente, delineare una figura nei tratti essenziali, allo scopo di fissare l'ispirazione del momento e, spesso, con l'intenzione di svilupparla successivamente in un'opera più compiuta'[161]. In termini più leonardiani, potremmo semplicemente dire 'comporre grossamente per fissare l'invenzione'[162].

Dal punto di vista teorico, è Paolo Pino il primo scrittore a fornirci un'idea più compiuta del ruolo dello *schizzo* nel processo dell'elaborazione artistica rinascimentale: nel suo *Dialogo di Pittura* (1548) egli ravvisa nello *schizzo* un componimento grafico già dotato di valore pittorico autonomo, in quanto esso comprende non solamente la «circuscrittione», cioè i contorni dell'immagine, ma anche il «darle chiari e scuri a tutte le cose, il qual modo voi l'addimandate

156 *Ivi*, 3. Cfr. anche MACCAGNI 1974, p. 297.

157 Cfr. LEONARDO DA VINCI/MARINONI 1987, p. 256.

158 Nel cod. Atlantico, ad esempio, si legge: «Fa domane figure discendenti infra l'aria di varie forme di *cartone*, cadenti dal nostro pontile. E poi disegna le figure e li moti che fanno li discensi di ciascuno in varie parte del discenso» (cfr. *E-LEO*, cod. Atlantico, 147).

159 Cfr. MACCAGNI 1974, p. 288.

160 Il metodo dei *cartoni* è ampiamente spiegato anche dal Baldinucci: «*Cartoni* per far disegni d'opere m. Più fogli squadrati, appiccati insieme, e fattone un sol foglio. Servono a' Pittori per disegnarvi l'opere che voglion fare, dopo averne fatti disegni e studj in piccole carte. Di poi accomodano essi *cartoni* sopra la tavola o muro, dove la pittura deve farsi, calcando i dintorni sopra la mestica, o intonaco, con istile d'avorio, o legno duro, cui cede la calcina, per esser fresca, e riceve in sé tutte le linee. E volendo segnare sopra mestica, o imprimitura di gesso, forano minutamente i dintorni di essi *cartoni*, e sopra quelli fanno passare, o biacca o gesso, o brace polverizzata, che arrivando alla tela, o tavola, lascia in essa il contorno dell'opera; e questo dicono spolverizzare [...]» (BALDINUCCI/PARODI 1975, p. 30).

161 Cfr. *GDLI*, s.v. *schizzare*[1], §. 17.

162 Cfr. soprattutto il passo già citato (v. *supra*, p. 7): «Adonque, pittore, *componi grossamente* le membra delle tue figure, e attendi prima alli movimenti apropriati alli accidenti mentali de li animali componitori della storia che alla bellezza e bontà delle loro membra. Perché tu hai a intendere che, se tal *componimento inculto* ti reuscirà *apropriato alla sua invenzione*, tanto magiormente satisfarà, essendo poi ornato della perfezzione apropriata a tutte le sue parte». Lo 'schizzo' è, dunque, un «componimento inculto», approssimato.

schizzo»[163]. Qualche anno dopo Ludovico Dolce, ancor più chiaramente, scrive: «Voglio ancora avertire che, quando il pittore va tentando ne' primi *schizzi* le fantasie che genera nella sua mente la istoria, non si dee contentar d'una sola, ma trovar più invenzioni e poi fare iscelta di quella che meglio riesce, considerando tutte le cose insieme e ciascuna separatamente; come soleva il medesimo Rafaello, il quale fu tanto ricco d'invenzione»[164]. Altrettanto interessante e precisa si profila la definizione offerta dal Vasari:

> Gli *schizzi* [...] chiamiamo noi una prima sorte di disegni che si fanno per trovare il modo delle attitudini et il primo componimento dell'opra; e sono fatti in forma di una ma[c]chia e accennati solamente da noi in una sola bozza del tutto. E perché dal furor dello artefice sono in poco tempo con penna o con altro disegnatoio o carbone espressi solo per tentare l'animo di quel che gli sovviene, perciò si chiamano *schizzi*. Da questi dunque vengono poi rilevati in buona forma i disegni, nel far de' quali, con tutta quella diligenza che si può, si cerca vedere dal vivo, se già l'artefice non si sentisse gagliardo in modo che da sé li potesse condurre[165].

La linea ideale che attraversa e collega la terminologia dei nostri trattati d'arte conduce, al solito, al *Vocabolario* del Baldinucci, che così definisce *schizzo* e *schizzare*: «*Schizzo*, o *Schizzi*, m. Dicono i pittori quei leggierissimi tocchi di penna o matita, con i quali accennano i lor concetti senza dar perfezzione alle parti; il che dicono *schizzare*»[166]. Tanto il sostantivo quanto la forma verbale godranno, com'è noto, di un'ampia fortuna fuori d'Italia: il francese accoglie le forme *esquisse* ed *esquisser*, entrambe attestate dal 1567; il tedesco *Skizze*, dal 1630, e *skizzieren*, dal 1774; l'inglese le forme *schizzo* (dal 1686) o *skizzo*, al plurale *schizzos* e *scizzi* (ma del resto anche lo stesso *sketch* è un italianismo indiretto mediato dall'olandese o dal tedesco)[167].

Ma facciamo un passo indietro e torniamo alle origini della diffusione del verbo *schizzare* nel serbatoio terminologico dei nostri artisti. Gli strumenti lessicografici rilevano l'uso del verbo per lo più a partire da un verso delle *Rime burlesche* del Bronzino: «e sia mente, quando voi *schizzate* / o donna o uom per dipignerlo poi, / che cattiva maniera non facciate»[168]. Tuttavia, come si ricorderà, il tecnicismo si ritrova in quel medesimo «Libro di cavalli *schizati* pel cartone» che abbiamo rinvenuto nelle liste del cod. di Madrid II (c. 3) di Leonardo: l'elenco, date le ben note abitudini di scrittura del Vinciano, che riempie i suoi quaderni procedendo a ritroso, dall'ultima carta alla prima, deve essere stato compilato immediatamente prima di quella notarella autobiografica datata «6 di giugno 1505»[169]. Dal momento che non trovo occorrenze di *schizzare* in documenti anteriori nei *corpora* di riferimento[170], l'attestazione leonardiana nel codice madrileno ci offre, ancora una volta, la preziosa possibilità di retrodatare il tecnicismo e di confermare quanto già possa definirsi maturo, negli appunti vinciani, il processo di sviluppo del nostro vocabolario tecnico-artistico.

Il caso di *schizzare*, tuttavia, merita un'ultima riflessione. Il termine in esame risulterebbe documentato anche all'interno del *Libro di Pittura*, e più precisamente nel titoletto premesso al frammento n. 64 del cod. Urbinate: «Precetto intorno allo dissegno del *schizzare* istor[i]e et

163 Cfr. BAROCCHI 1960-1962, I, p. 114.
164 *Ivi*, I, p. 170.
165 VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, I, p. 121.
166 BALDINUCCI/PARODI 1975, p. 148.
167 Cfr. *DIFIT*, s.vv. *schizzare* e *schizzo*; cfr. anche BIFFI 2012, p. 62.
168 Cfr. *GDLI*, s.v. *schizzare*[1], §. 17, *TB*, *CRUSCA* 1729-1739, s.v. *schizzare*. Il *DELI* attesta il verbo a partire dal Vasari. La testimonianza più antica del sostantivo sarebbe invece, secondo il *GDLI*, s.v. *schizzo*, nel carteggio michelangiolesco: «Se questo *schizzo* non vi piace, ditelo a Urbino, acciò che io abbi tempo d'averne facto un altro doman da ·ssera, come vi promessi» (*Lettera a Tommaso de' Cavalieri in Roma*, 1533); per *DELI*, *DEI*, *TB* e *CRUSCA* 1729-1738, tutti s.v. *schizzo*, in alcune rime di Francesco Berni.
169 Madrid II, 1 (v. *supra*).
170 Cfr. *TLIO-Db*, *ATIR*, *AOD*.

figure»[171]. Tale titolo, tuttavia, non è accolto dall'edizione critica utilizzata, che lo relega in apparato, preceduto dalla sigla V^2, e mette a testo soltanto «Precetti»[172]. Con V^2, infatti, i curatori identificano le correzioni e le aggiunte ai titoli apposte sul manoscritto da una seconda mano: «si tratta di un revisore» – come avverte Carlo Vecce nella *Nota al testo* premessa all'edizione – «linguisticamente affine al Melzi, sia perché non interviene mai in correzioni grafiche e fonetiche, sia perché dimostra nella propria scrittura gli stessi fenomeni settentrionali di V^1 [sigla che identifica gli interventi di revisione dello stesso Melzi, n.d.a.]: scempiamenti, raddoppiamenti, forme prive di anafonesi, *sc* palatale resa con *s-ss*, uso dell'articolo plurale *li*, apocope [...], mancanza di sincope [...]»[173].

In definitiva, se escludiamo – come ci sembra ragionevole – la validità di tale attestazione, il termine *schizzare* ricorre, all'interno di tutto il *corpus* dei manoscritti autografi leonardiani (salvo sviste), in quell'unica fugace occorrenza offerta dal codice madrileno. Non c'è traccia, poi, del sostantivo *schizzo*. Come abbiamo visto, Leonardo preferisce espressioni come «comporre grossamente»[174] o «porre le figure digrossatamente»[175] o, ancora, «bozzare»[176]: come interpretare questa assenza? Si potrebbe pensare che Leonardo avvertisse il termine *schizzare* come appartenente a un registro basso, di bottega; il che spiegherebbe anche, d'altro canto, il suo impiego in un contesto più che mai personale (come può esserlo un *memorandum* con la lista dei libri lasciati nel cassone prima di partire). Ma è solo un'ipotesi. Questo, assieme a molti altri[177], è un caso che mette in rilievo quanto debbano ancora essere indagati le origini del nostro lessico artistico e il ruolo, certamente non secondario, svolto della riflessione leonardiana. Con questi nostri brevi appunti abbiamo tentato di sondare un terreno che è in larga parte ancora inesplorato, muovendoci secondo più direttrici: da un lato verso il passato, riagganciando il lessico leonardiano a quello della tradizione di matrice artigiana o cenniniana e, al contempo, a quello del sapere 'alto' di derivazione albertiana; da un altro verso il futuro, individuando le prime attestazioni e la vitalità di molte di esse attraverso il tempo e lo spazio; infine, ruotando intorno a Leonardo stesso, indagando le sue sperimentazioni da onomaturgo. La mappa finale che, seppur a grandi linee, si è venuta disegnando, ha restituito un profilo lessicologico quanto mai complesso, capace di offrire una straordinaria sintesi del lessico delle arti formatosi in tutto l'arco del Quattrocento, ma anche pronto ad aprirsi a prospettive d'indagine nuove, «di natura sempre più teorica, e cioè scientifica, attraverso ogni fase della carriera di Leonardo pittore»[178].

171 Ecco il testo del breve frammento: «Il bozzar delle storie sia pronto, e 'l membrificare non sia troppo finito; sta contento solamente a' siti d'esse membra, i quali poi a bell'agio piacendoti [le] potrai finire». Riscontro con l'originale in cod. A, 88v (LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 175).

172 *Ibidem*, p. 175.

173 *Ivi*, I, p. 97, in nota. Nella stessa pagina Carlo Vecce indica anche alcune delle ipotesi più probabili per un'identificazione di questa 'mano': la scelta potrebbe ricadere su un allievo o un collaboratore del medesimo Melzi, come Girolamo Figino, il Lomazzo, Dionigi Maggiore o Carlo Urbino.

174 *Ivi*, p. 175.

175 *Ivi*, p. 219.

176 *Ivi*, p. 175.

177 Penso a termini che hanno attraversato, sia pure incidentalmente, i miei percorsi di ricerca per questo rapido *excursus*, come *acquaforte* 'acido nitrico', *basso rilievo* e *tutto rilievo*, *contralume* per 'controluce', *legnoso* 'privo di morbidezza, statico (detto di pittore)', *lucidare* 'ricopiare per sovrapposizione un disegno sopra un foglio di carta trasparente', *posato* 'la posizione della figura umana in un ritratto, posa di un modello', *rame* 'lastra che si usa come supporto per smalto', *scorto* 'scorcio' e *scortare* 'raffigurare, dipingere in scorcio', *trasparente* 'che non copre la superficie su cui è steso (detto di un colore o di uno smalto)': un piccolo campione di tecnicismi di cui Leonardo rappresenta, secondo il *GDLI*, la prima fonte.

178 LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, I, p. 18.

Fig. 1: Leonardo da Vinci, *Sant'Anna, la Madonna, il Bambino e san Giovannino*, 1500 ca., National Gallery, Londra

BIBLIOGRAFIA

Banche dati, dizionari, enciclopedie

AOD (*Archivio dell'Opera del Duomo*)
OPERA DI SANTA MARIA DEL FIORE (Firenze), *Gli anni della cupola. 1417-1436. Archivio digitale delle fonti dell'Opera di Santa Maria del Fiore*, Edizione di testi con indici analitici e strutturati a cura di M. Haines, Rappresentazione in HTML a cura di J. Büttner (Max Planck Institut per la Storia della Scienza, Berlino), consultabile al sito www.operaduomo.firenze.it/cupola.

ATIR
Art Theorists of the Italian Renaissance, Cambridge 1998 (in CD-ROM).

CRUSCA 1729-1738
Vocabolario degli Accademici della Crusca, Quarta impressione, I-VI, Firenze 1729-1738.

CRUSCA 1863-1923
Vocabolario degli Accademici della Crusca, Quinta impressione, I-XI, Firenze 1863-1923.

DA
Dizionario d'Arte, a cura di L. Grassi e M. Pepe, Torino 1995.

DIFIT
Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco, a cura di H. Stammerjohann, E. Arcaini *et alii*, Firenze 2008.

DEI
Dizionario Etimologico Italiano di C. Battisti e G. Alessio, I-V, Firenze 1950-1957.

DELI
Dizionario Etimologico della Lingua Italiana di M. Cortelazzo e P. Zolli, seconda edizione in volume unico a cura di M. Cortelazzo e M.A. Cortelazzo, Bologna 1999.

E-LEO
Archivio digitale per la consultazione dei manoscritti rinascimentali di storia della tecnica e della scienza, banca dati realizzata dalla Biblioteca Leonardiana di Vinci e consultabile al sito www.leonardodigitale.com.

ET online
Enciclopedia Treccani online, consultabile al sito www.treccani.it/enciclopedia/.

GDLI
Grande Dizionario della Lingua Italiana, a cura di S. Battaglia, I-XXI, Torino 1961-2002.

LEI
Lessico Etimologico Italiano, edito per incarico della Commissione per la Filologia romanza da M. Pfister, Wiesbaden 1984.

REW
Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1972.

TB
Dizionario della lingua italiana, nuovamente compilato da Nicolò Tommaseo e Cav. Professore Bernardo Bellini [...], I-IV, Torino 1861-1879.

TLIO
Opera del Vocabolario Italiano (Istituto del CNR - Firenze), *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, consultabile al sito http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/.

TLIO-Db
Opera del Vocabolario Italiano (Istituto del CNR - Firenze), *Tesoro della lingua italiana delle origini*, banca dati del *Corpus OVI dell'italiano antico*, consultabile al sito http://gattoweb.ovi.cnr.it/.

Studi ed edizioni

ALBERTI/BERTOLINI 2011
L.B. ALBERTI, *De pictura (redazione volgare)*, a cura di L. Bertolini, Firenze 2011.

ALTIERI BIAGI 1998
M.L. ALTIERI BIAGI, *Fra lingua scientifica e lingua letteraria*, Pisa-Roma-Venezia-Vienna 1998.

ARETINO/PROCACCIOLI 1997-2003
P. ARETINO, *Lettere*, a cura di P. Procaccioli, I-VII, Roma 1997-2003.

BALDINUCCI/PARODI 1975
F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, nota critica di S. Parodi, Firenze 1975 (riproduzione anastatica dell'edizione del 1681).

BAROCCHI 1960-1962
P. BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, I-III, Bari 1960-1962.

BAROCCHI 1971-1977
Scritti d'arte del Cinquecento, a cura di P. Barocchi, I-III, Milano-Napoli 1971-1977.

BAROCCHI 1981
P. BAROCCHI, *Storiografia artistica: lessico tecnico e lessico letterario*, «Studi di Lessicografia Italiana», 3, 1981, pp. 5-27.

BELLORI/BOREA 1976
G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, introduzione di G. Previtali, Torino 1976.

BERTOLINI 2000
L. BERTOLINI, Su*lla precedenza della redazione volgare del* De Pictura *di Leon Battista Alberti*, in *STUDI PER UMBERTO CARPI* 2000, pp. 181-210.

BIFFI 2007
M. BIFFI, *La terminologia tecnica dell'Alberti tra latino e volgare*, in *Alberti e la cultura del Quattrocento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, organizzato dal Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti e dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali (Firenze 16-18 dicembre 2004), a cura di R. Cardini e M. Regoliosi, Firenze 2007, II, pp. 655-682.

BIFFI 2008
M. BIFFI, *La lingua tecnico-scientifica di Leonardo da Vinci*, in *Prospettive nello studio del lessico italiano*, Atti del IX Congresso SILFI (Firenze 14-17 giugno 2006), Firenze 2008, pp. 129-136.

BIFFI 2012
M. BIFFI, *Italianismi delle arti*, in *ITALIANO PER IL MONDO* 2012, pp. 52-71.

BIFFI 2013
M. BIFFI, *Alcune prime osservazioni sulla lingua artistica di Leonardo*, «Studi di Memofonte», 10, 2013, pp. 183 e sgg.

BILLI/BENEDETTUCCI 1991
Il Libro di Antonio Billi, a cura di F. Benedettucci, Anzio 1991.

BOLELLI 1982
T. BOLELLI, *Leopardi linguista e altri saggi*, Messina-Firenze 1982.

BRANDI 1980
C. BRANDI, *Disegno della pittura italiana*, Torino 1980.

CENNINI/BRUNELLO 1971
C. CENNINI, *Il Libro dell'arte*, commentato e annotato da F. Brunello, con una introduzione di L. Magagnato, Vicenza 1971.

DELLA VALLE 2001
V. DELLA VALLE, *"Ci vuol più tempo che a far le figure". Per una storia del lessico artistico italiano*, in *Le parole della scienza. Scritture tecniche e scientifiche in volgare (secoli XIII-XV)*, Atti del convegno (Lecce 16-18 aprile 1999), a cura di R. Gualdo, Galatina 2001, pp. 307-326.

DELLA VALLE 2004
V. DELLA VALLE, *«L'ispendervi parole non sarebbe molto profittevole». Appunti sul lessico delle arti nei trattati dei secoli XV e XVI*, in *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia: dissimmetrie e intersezioni*, Atti del III convegno ASLI - Associazione per la storia della lingua italiana (Roma 30-31 maggio 2002), a cura di V. Casale e P. D'Achille, Firenze 2004, pp. 319-330.

DIONISOTTI 1995
C. DIONISOTTI, *Appunti su arti e lettere*, Milano 1995.

FOLENA 1957
G. FOLENA, *Noterelle lessicali albertiane*, «Lingua Nostra», 18, 1957, pp. 6-10.

FOLENA 1991
G. FOLENA, *Il linguaggio del caos*, Torino 1991.

GARIN 1961
E. GARIN, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti*, Firenze 1961.

GHIBERTI/BARTOLI 1998
L. GHIBERTI, *I Commentarii*, introduzione e cura di L. Bartoli, Firenze 1998

ITALIANO PER IL MONDO 2012
Italiano per il mondo. Banca, commerci, cultura, arti, tradizioni, a cura di G. Mattarucco, Firenze 2012.

LANDINO/CARDINI 1974
C. LANDINO, *Scritti critici e teorici*, edizione a cura di R. Cardini, Roma 1974.

LEONARDO DA VINCI/MARINONI 1987
LEONARDO DA VINCI, *Scritti letterari*, a cura di A. Marinoni, Milano 1987.

LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995
LEONARDO DA VINCI, *Libro di Pittura*, I-II, a cura di C. Pedretti, trascrizione critica di C. Vecce, , Firenze 1995.

LETTERATURA ITALIANA 1982-2000
Letteratura italiana, I-X, diretta da A. Asor Rosa, Torino 1982-2000.

LETTURE VINCIANE 1960-1972
Leonardo da Vinci letto e commentato da Marinoni, Heidenreich, Brizio, Reti, De Toni, Mariani, Salmi, Pedretti, Steinitz, Maccagni, Garin, Vasoli, Letture vinciane I-XII (1960-1972), a cura di P. Galluzzi, Firenze 1974.

L'ITALIANO FRA SCIENZA, ARTE, TECNOLOGIA 2009
L'italiano tra scienza, arte, tecnologia, a cura di A. Antonini, E. Benucci *et alii*, Firenze 2009.

MACCAGNI 1974
C. MACCAGNI, *Riconsiderando il problema delle fonti di Leonardo: l'elenco di libri ai fogli 2 verso - 3 recto del Codice 8936 della Biblioteca Nacional di Madrid*, in *LETTURE VINCIANE* 1960-1972, pp. 275-307.

MANNI 2008a
P. MANNI, *Percorsi nella lingua di Leonardo: grafie, forme, parole*, in XLVIII Lettura vinciana (Vinci 12 aprile 2008), Firenze 2008.

MANNI 2008b
P. MANNI, *Riconsiderando la lingua di Leonardo*, «Studi linguistici italiani», 34, Roma 2008, pp. 11-51.

MARASCHIO 1972
N. MARASCHIO, *Aspetti del bilinguismo albertiano nel «De Pictura»*, «Rinascimento», 12, 1972, pp. 183-228.

MARINONI 1944-1952
A. MARINONI, *Gli appunti grammaticali e lessicali di Leonardo da Vinci*, *L'educazione letteraria di Leonardo* (I) e *Testo critico* (II), Milano 1944-1952.

MOTOLESE 2012
M. MOTOLESE, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)*, Bologna 2012.

SALVI 2005a
P. SALVI, *Chiaroscuro. Le definizioni di Leonardo e il 'composto' vasariano*, «Lingua Nostra», 66, fasc. 1-2, 2005, pp. 8-21.

SALVI 2005b
P. SALVI, *Chiaroscuro. L'origine nel Libro di Cennino Cennini*, «Lingua Nostra», 66, fasc. 3-4, 2005, pp. 92-99.

STUDI PER UMBERTO CARPI 2000
Studi per Umberto Carpi. Un saluto da allievi e colleghi pisani, a cura di M. Santagata e A. Stussi, Pisa 2000.

VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987
G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento a cura di P. Barocchi, I-VI, Firenze 1966-1987.

VECCE 1993
C. VECCE, *Scritti di Leonardo da Vinci*, in *LETTERATURA ITALIANA* 1982-2000, *Le Opere. Dal Cinquecento al Settecento*, t. II, Torino 1993, pp. 95-124.

ABSTRACT

Il lessico artistico di Leonardo, testimoniato principalmente dagli appunti raccolti nel *Libro di Pittura*, si presenta come una straordinaria sintesi della terminologia delle arti figurative sviluppatasi in tutto l'arco del Quattrocento: dal sapere pratico-artigianale di bottega, che guarda all'artista ancora come all'esecutore di un'*ars mechanica*, fino a quello teorico-scientifico promosso dalla rivoluzione albertiana, che per la prima volta assimila la rappresentazione artistica a uno strumento di conoscenza dei fenomeni naturali. Tuttavia, pur affondando le proprie radici in un entroterra così ampio e variegato, il quadro lessicale offerto dalle carte vinciane si mostra pronto ad accogliere – di pari passo con la sperimentazione tecnico-artistica di Leonardo pittore – termini indiscutibilmente originali o innovativi, e destinati ad avere, seppur attraverso strade ancora da indagare, un'ampia fortuna nel tempo e nello spazio.

Leonardo's artistic lexicon, mainly attested in his *Libro di Pittura*, is an extraordinay abstract of figurative arts terminology developing during the fifteenth century: from the practical know how of the workshops, in which the artist is still considered a simple artisan, up to the theoretical and scientific revolution started by Leon Battista Alberti, who compares, for the first time, the artistic representation to an instrument of study of natural phenomena. Nevertheless, even if the vocabulary background inherited by Leonardo is already wide and varied, the lexical outlook documented in his manuscripts is enriched by words absolutely original and innovative (in parallel with his technical-artistic experiments and innovations). The new terms introduced by Leonardo will have great success in time and space, even if through paths still to be discovered.