

**MARTA SIRONI**

## **Nuova estetica dell'oggetto:**

**la rivista *Imago* tra comunicazione visiva e tecniche di stampa**

“E così una rivista ha da essere, se vuol presentarsi viva, in amoroso contrasto con lui, l'occhio. I racconti devono balzare via dalle pagine come oggetti che si dilatano, prendono nuove dimensioni nello spazio, ingombrano i piani vuoti. I comma e i corollari critici devono svettare all'insù, all'ingiù, di lato, come forme più che come idee.”

L'assenza di una collezione completa nel catalogo dei periodici nazionali delle quattordici uscite della rivista *Imago*, edita dallo stabilimento di Fotoincisione Bassoli di Milano tra il 1960 e il 1971, basterebbe a giustificare la necessità di una sua prima sistematizzazione. A questa ragione si deve aggiungere il ruolo innovatore della rivista, quale occasione di sperimentazione verbo-visuale così come di un'ampia gamma di soluzioni tipografiche e cartotecniche, in un momento determinante per la crescita della grafica italiana che proprio nella Milano degli anni sessanta ha avuto il suo momento di massima espansione.

Nell'esperienza confluiscono, infatti, gli interessi per la comunicazione e per le relazioni tra le arti (poesia, letteratura, critica, architettura, grafica, pittura, fotografia) dell'art director Michele Provinciali e quelli di carattere più tecnico del committente, direttore e finanziatore dell'impresa, l'industriale Raffaele Bassoli, proprietario dell'omonima azienda di fotoincisione con sede a Milano, in via Accademia 29.<sup>2</sup>

Una Milano dove produzione e creatività trovano allora un momento di reciproca osmosi: una città in grande espansione economica ed edilizia in cui, più di ogni altra parte d'Italia, era viva la sensazione dell'avvento di una nuova epoca industriale che forzava a rinnovate relazioni con la tradizione. Obiettivo della rivista era pertanto ampliare le potenzialità espressive di parola e immagine al di là di soluzioni prestabilite, costituendo anzitutto una sfida tecnica per l'azienda che avrebbe così potuto dare saggio di una vasta gamma di soluzioni incrementando non solo le proprie relazioni con i creativi ma soprattutto con gli stampatori e l'industria della carta che erano i suoi principali clienti.<sup>3</sup>

I singoli numeri a uscita irregolare sono confezionati in un cofanetto di cartoncino contenente una busta di carta, con all'interno manufatti di varia fattura, misura e materiale a costituire una *Wunderkammer* da collezionare e al contempo da utilizzare. Sia per la rarità della collezione completa sia per

rendere conto dei numerosi contributi che non saranno nominati o analizzati nello specifico, si crede indispensabile accompagnare l'articolo con la descrizione del contenuto dei quattordici numeri della rivista.

Michele Provinciali e lo scrittore Aldo Borlenghi, firmatari del primo editoriale, definiscono a larghe linee l'intento della rivista, delineandone il raggio d'azione in un ambito che non fosse limitato al progetto grafico ma piuttosto a quel momento caratteristico di ogni atto creativo quando l'idea prende forma al di là dell'"ambiguo gusto dell'esperimento" andando a indagare il "(...) momento pratico e umile del lavoro, di cui poi il risultato conserverà ancora il segno distintivo d'una educazione alla chiarezza espressiva, al rilievo spirituale fatto scaturire negli oggetti: fatti segno originale."<sup>4</sup> Un credo che *Imago* s'impegna a sviluppare progressivamente, senza un piano prestabilito ma con l'imperio di "un'esigenza di limpidezza e controllo, nel tradurre ogni dato della natura, della vita, nei segni espressivi della nostra esperienza".<sup>5</sup>

L'iniziale indirizzo della rivista è radicato a Provinciali, grafico di ampia cultura e interessato a un esteso rapporto tra le discipline creative, prospettiva che gli deriva probabilmente dalla formazione come storico dell'arte e dalla successiva specializzazione al New Bauhaus di Chicago, esperienza essenziale non solo per la sua carriera di visual designer, che si rafforzava così in direzione di una "fenomenologia della visione",<sup>6</sup> ma base essenziale anche per capire *Imago*, un tentativo di far convergere varie forme di sperimentazione artistica verso una loro concretizzazione attraverso soluzioni tecniche offerte dall'industria.

I numeri della rivista, almeno per tutte le prime cinque uscite corrispondenti alla direzione artistica di Provinciali, non riportano un titolo identificativo anche se dall'editoriale e nel complesso dei singoli contributi è quasi sempre intuibile una comune linea di ricerca.

Nel caso della prima uscita, per esempio, il punto di partenza è la questione della "verità oggettuale" e della sua traduzione stilistica in opera d'arte. Il simulacro dell'oggetto è rievocato anzitutto da uno scritto di Aldo Borlenghi<sup>7</sup> che ripercorre la sensibilità leopardiana per gli "oggetti" che, fin da bambino, il poeta di Recanati tentava di leggere e interpretare secondo leggi "stilistiche", come espresso nel suo *Discorso di un italiano attorno alla poesia romantica* ampiamente citato da Borlenghi:

Ed io mi ricordo ch'essendo piccino, costumava non solamente spassarmi ad avvivare, e guardare e mostrare altrui per maniera come se vivessero, ma eziandio cercare e trovare in alcuni vestigi di sembianza umana, secondo ch'allora mi pareano, evidenti, negli alberi ch'erano lungo le strade per cui mi menavano, e in altre cose tanto remote da ogni similitudine umana, che io stimo

per certo d'avere a muovere il riso specificandone qualcheduna, come dire i caratteri dell'alfabeto, e seggiole e vaselli e altri arnesi di cento specie, e cose simili; nelle quali in oltre mi figurava di scorgere parecchie diversità di fisionomia, che reputandole argomento di buona o cattiva indole, m'erano poi motivo d'amar queste o d'odiar quelle.<sup>8</sup>

La lettura critica di Borlenghi evidenzia il piano riformatore dell'opera leopardiana nella ricerca e riconoscimento di "oggetti presenti, che la fantasia non abbia da fare un passo per trovarli, e si contentano del piacere secco e grosso di quelle tali immagini, lasciando il sugoso e sostanzioso e squisito della natura"<sup>9</sup>. Il contributo letterario esce in forma di libretto (cm 15x12) impaginato da Provinciali e stampato da Lucini come del resto sarà per la riproposizione, sempre curata e introdotta da Aldo Borlenghi, di un testo di Umberto Saba sulla guerra di Libia composto nel 1915, uscito con il secondo numero di *Imago*.<sup>10</sup>

Il soggetto di ricerca della prima uscita dà modo ai fratelli Pier Giacomo e Achille Castiglioni di proporre il loro "sgabello per telefono" ricavato da un sellino di bicicletta (*Sella*, 1957)<sup>11</sup> presentandolo insieme a un ricco apparato iconografico atto a restituire un quadro più generale del loro modo di progettare. Le fotografie di macchinine di latta raccolte in un viaggio in Persia così come un insolito ritratto che mostra i due fratelli in una piazza deserta a lanciare petardi (1958), sono tenute insieme dal testo introduttivo di Giansiro Ferrata che, riprendendo il dibattito avvenuto durante il Ventennio sull'architettura come forma di "opposizione italiana al fascismo", intende ristabilire da quel punto le basi progettuali dei Castiglioni. Sia per la libertà nell'utilizzare elementi industriali come fossero "object trouvé", sia per l'ampia gamma semantica proposta dai loro allestimenti fieristici, in riferimento in particolare al Padiglione Rai alla Fiera Campionaria del 1958 dedicato all'Eurovisione,<sup>12</sup> "con le sue antenne o ciminiere e le sue luci che sembravano esprimere un'identica profusione sentita, partecipata con freschezza. Tutto era limpido e nitido ma non si aveva paura di riferirlo a un mondo più inquieto, dentro e fuori di noi" [fig.1].<sup>13</sup>

Come ha ricordato recentemente Giancarlo Iliprandi<sup>14</sup> sarebbe riduttivo intendere la riproduzione ingrandita di un biglietto ferroviario – il cartoncino rosa di un biglietto del treno rimasto immutato dalla sua prima apparizione ottocentesca – come un contributo di Pop Art *ante litteram*. Provinciali intende piuttosto perseguire una nuova estetica capace di superare "la grande muraglia della rivoluzione" per "trovare una saldatura, aprire un varco verso il mondo dei nonni", considerando "i tagli netti" avvenuti vuoi in termini repressivi – "roghi di libri e di arte degenerata" – vuoi in direzione di un rinnovamento radicale – da Adolf Loos a Piet Mondrian – comunque sintomatici di una chiusura verso un passato che si è inteso cancellare:

(...) era tutto accademia, volgarità e menzogna quello che la rivoluzione ha tagliato fuori? Sul gran mare dell'art informel, dei tetti a terrazza, delle copertine dei rotocalchi, balla un rettangolo rosa, un biglietto di corsa semplice delle Ferrovie dello Stato. È un cartoncino che scopre senza pudore la materia prima umilissima (paglia, senz'altro), che odora di vecchia tipografia fiorentina, che ci tramanda la fantasia ingenua di un anonimo professore di disegno.<sup>15</sup>

Di Provinciali è pure la collezione di saponette che – secondo la lettura di Raffaello Baldini – oltre a ricordare un gusto da “pasticciere” ereditato dalla professione del padre, lascia percepire “il piacere di pensare certi oggetti fuori dal contesto ordinario, di scoprirvi una pura materia espressiva, senza assolutamente far ricorso a lenti deformanti, ma lasciando che essi parlino un loro linguaggio diretto e coerente”.<sup>16</sup>

Solo apparentemente meno connesso al tema nel primo fascicolo è il contributo di Pino Tovaglia che prende le mosse da un soggetto iconografico di tale fortuna popolare da potersi considerare una vera e propria presenza iconica: il carabiniere. La lettura dell'opera data da Baldini coniuga il dato di realtà – la presenza del carabiniere nella vita della città con un preciso riferimento a Milano<sup>17</sup> – per arrivare alla descrizione dell'opera di Tovaglia: “un grande foglio di carta uso mano” su cui l’“uomo d'ordine”<sup>18</sup> passa in rassegna “121 carabinieri”. Un processo di “oggettivazione” di un'immagine guardata fin dall'infanzia attraverso quell'illustrazione popolare che aveva canonizzato la figura del carabiniere, secondo alcuni passaggi essenziali ricordati da Baldini nell'introduzione: dalla scena dell'arresto del brigante Musolino, in copertina ai principali fogli illustrati d'inizio Novecento poi riformulata da tanta editoria popolare per tutti gli anni trenta, fino alle tavole di Achille Beltrame sulla *Domenica del Corriere* [fig. 2].

Anche se uscito a distanza di due anni, il secondo numero della rivista è tematicamente accomunabile al primo tanto da sembrarne un approfondimento, probabilmente sempre sotto la direzione di Borlenghi (che firma l'editoriale) e di Provinciali. Riportano all'ideale dialogo con il mondo dei “nostri nonni”, già evocato nel primo numero, sia l'almanacco disegnato da Provinciali – un intricato intreccio numerico dei giorni dei dodici mesi secondo un ordine che parrebbe derivato dalla definizione del dizionario Tommaseo-Bellini citata in apertura dell'editoriale: “Questi sono almanacchi: dicesi a chi parla fantasticando in qualsiasi cosa fuori del vero e del certo” – sia l'introduzione storica di Giancarlo Fusco a un ricamo trovato nella casa di villeggiatura della famiglia degli architetti Gian Emilio, Piero e Anna Monti, emblematica del tentativo della rivista di porsi da ponte tra manufatti e testimonianze del passato e il loro permanere nelle forme del progetto e della creatività contemporanee.

È soprattutto il quesito estetico relativo all'oggetto a tornare come tema prevalente, anzitutto nel contributo che unisce i saggi fotografici degli allievi del corso serale condotto da Provinciali alla Scuola Umanitaria di Milano, dove l'oggetto quotidiano è considerato il punto di partenza per esprimere la propria esperienza personale e sul quale esercitare la varietà di punti di vista, evitando qualunque astrazione, accrescendo piuttosto quella sensibilità dello sguardo utile per le applicazioni *en plein air* e professionali della fotografia [fig. 3].<sup>19</sup>

Entro questo stesso ambito d'indagine s'inserisce anche la "Ricostruzione teorica di un oggetto immaginario" di Bruno Munari, una composizione ottenuta attraverso la giustapposizione casuale di residui di carta di vario colore e forma appartenente a una serie di opere iniziate nel 1956 come un esercizio capace di capovolgere la scientificità della ricostruzione storica per abbandonarsi, con uguale rigore, a "ricostruzioni (...) liberamente suggerite dallo stesso frammento e completate scrupolosamente dalla fantasia, fino a rendere visibile l'intero oggetto immaginato"<sup>20</sup>. Un metodo ripreso nel racconto di Dino Buzzati che lo accompagna – "L'arte di ricostruire anche da piccoli frammenti intere composizioni letterarie vittime di incendi, crolli, inondazioni, bombardamenti, guerre e malattie infettive"<sup>21</sup> – a dimostrare l'intento della rivista di formulare sempre una stretta interazione tra immagine e testo [fig. 4].

Nel secondo fascicolo fa la sua prima comparsa anche il pittore veneziano Fulvio Bianconi, arrivato nel capoluogo lombardo a ventidue anni alla fine degli anni trenta, dove Raffaello Baldini lo ritrae in preda a una progressiva follia per la sua volontà di capire tutto:

(...) i giapponesi e le mondane, gli "oggetti volanti" e i metalmeccanici, la gente che dorme in grandi letti e gli orafi aztechi, il professor Zanzotto che dipinge ogni giorno Piazza san Marco, i fotografi americani e quello che lo supera urlando in Giulietta. Non vuol perdere niente, nemmeno il gesto di un controllore del treno, e per capire tutte queste cose lavora e parla con la febbre.<sup>22</sup>

Un ritratto che corrisponde al carattere dell'artista così come ai suoi disegni nervosi, dialettali, acuti appunti di realtà realizzati in un flusso ininterrotto. Molti di questi frammenti sono fatti confluire nei manifesti, contenuti in una cartella intitolata "Disegni", dove all'ispirazione al reale e alle follie dell'artista si unisce la grande cultura visiva del pittore: basti pensare all'unico manifesto che presenta un solo disegno, l'originalissima ora d'aria dei carcerati dove, pur essendo evocato il noto dipinto di Van Gogh, la soluzione è affidata solo al potere espressivo delle pennellate reiterate e delle espressioni rese con tratti essenziali [fig. 5].

Per restituire la poliedricità dell'artista, Baldini utilizza un'istantanea del suo studio con una caleidoscopica visione del suo operare:

Una parete è piena fino al soffitto di 'vetri' coloratissimi. In un cassetto ci sono fotografie fatte a mano, con imbuto di carta e altre macchinette, alla stampatrice. A un cavalletto c'è un quadro a olio quasi finito. Su un canterano ci sono manifesti, copertine di libri, biglietti di auguri, dépliants. (...) Non è escluso che un giorno egli parta alla ricerca di un vecchio campo d'aviazione militare in vendita, che stenda su questo campo tutti i suoi disegni e porti, in silenzio, gli amici a visitare la grande carta geografica del suo fantastico e candido furore.<sup>23</sup>

Il terzo numero si presenta in modo inconsueto con un unico racconto a episodi di Domenico Tarizzo sulla velleità e frenesia di successo dei giovani nel clima neo-capitalistico milanese, illustrato da Franco Rognoni: un numero movimentato, dal punto di vista tecnico, dalla stampa di alcune illustrazioni su carte da gioco del formato del fascicolo stesso.

Tornata alla più usuale fisionomia con la quarta uscita, la rivista rivela la necessità di normalizzarsi, di andare oltre "il momento della prima più libera invenzione" per "rendersi capace di respirare in un proprio ambiente, di testimoniare d'una propria dimensione" definendo nello stesso editoriale quale proprio e distintivo carattere la "(...) precisione e chiarezza della realizzazione, in un minuto concordare di scelte cui è affidata la normalità del discorso visivo, o (dove il risultato meriti d'esser detto più compiuto) espressivo".<sup>24</sup> I contributi sono tra i più vari: dal manifesto con l'inventario di accessori per automobili collezionati da Provinciali alla fiaba "Il soldato e la ragazza"<sup>25</sup> disegnata da Alberto Longoni su un unico foglio di macchina; dai dipinti veneziani di Egidio Bonfante ai ritratti fotografici femminili di Cesare Colombo stampati senza retino come saggio della Fotomaster Bassoli fino alla finta busta segnaletica della polizia in cui Armando Testa sviluppa un suo tipico discorso pubblicitario [fig. 6].

Il quinto numero esce per il Natale 1963 e l'editoriale affidato al pittore Salvatore Fiume, dietro a un poetico elogio dell'asino pieno di evocazioni sacre, è al contempo un'ulteriore declinazione della poetica della rivista: "Quando mi capitò di udire per la prima volta il suo raglio osai pensare che ad un asino, come ad un paggio con la tromba, fosse stato affidato il compito di annunciare con un raglio la creazione del mondo."<sup>26</sup> Un fascicolo che pare tra i più vari<sup>27</sup> e senza un effettivo tema comune, probabilmente per il tentativo di Provinciali di far confluire molte delle proposte a cui teneva in prospettiva poi di lasciare la direzione artistica della rivista all'azienda.

Esce qui il primo contributo di Giancarlo Iliprandi capace di associare parole e immagini in un convulso interrogarsi sul fluire del tempo, una specie di pamphlet contro la fretta, a partire dalla riproduzione di una pagina d'agenda affollata d'appuntamenti, il susseguirsi di foto e disegni per lo più tratti dalla

rivista *Scinautico* di cui era allora art director e la copertina a leporello dove scorre la scrittura manuale senza pause secondo un flusso di coscienza che mescola sentire personale e progettazione grafica. Un flusso di parole che valgono anche solo per la loro carica grafica: “A dire il vero io volevo che il titolo fosse STOP in bastone stretto nero cliché base 22 cm oppure ALT o addirittura HALT alla nazi oppure BASTA e sarebbe significato basta con questo assurdo rincorrere il tempo ...”.<sup>28</sup>

Giulio Confalonieri utilizza del materiale “di scarto” della Bassoli, i fogli di pulizia dei torchi per illustrazioni e le pellicole con le prove di stampa del testo, appese in azienda a più strati tanto da comporre un gioco grafico spontaneo, con l’intento di ottenere, come recita la fascetta editoriale, l’“immagine oggettiva del libro, l’immagine di una lettura fermato allo stadio che precede la conoscenza” [fig. 7]. “Le automobili di carta” di Pino Tovaglia traducono l’auto in puro gioco grafico sulle tracce delle avanguardie del Novecento: “Pino Tovaglia che non sa distinguere il tubo di scappamento dalla leva del cambio, che per Natale porta il panettone al deposito tram di viale Molise, che ha scritto le parole della canzone ‘mirate ai pneumatici’”.<sup>29</sup>

Dalla sesta uscita la rivista viene confezionata all’interno dell’azienda, lavoro coadiuvato per la parte grafica da Enzo Belfanti – art director della Bassoli nonché autore delle pubblicità aziendali pubblicate sulle coeve riviste di settore – che si occupa in gran parte dell’ideazione di soluzioni che siano saggi dell’utilizzo delle attrezzature aziendali.

Nell’editoriale firmato da Giovanni Arpino, autore allora entrato nella cerchia aziendale per il libro a lui dedicato nella collana dei “Quaderni di Imago”<sup>30</sup>, si riformula l’indirizzo estetico della rivista:

La rivista che si chiamò di cultura sa di volano, di conversazione in salotto, di duelli e volontarismi, di passeggiate in carrozza, di clan esclusivi, di peccati tra le trine. Il nostro occhio l’ha cancellata dall’orizzonte di lettura, il nostro occhio non può più guardarla se non nei suoi rari attimi di vocazione per il museo. Ogni colpa si può far risalire al nostro occhio, deformato, bisognoso di nuove trasformazioni, di nuove cose su cui poggiare, ruotare, rinfrangersi: avremo il mobile antropomorfo nello studio come avremo le pillole in tasca contro l’appetito. È sempre l’occhio che lo vuole. Adeguarci alla sua fame è la nostra legge. Noi gli siamo schiavi. Lui stesso è il punto focale della fretta, della noia da vincere, dei paesaggi da contraffare. E così una rivista ha da essere, se vuol presentarsi viva, in amoroso contrasto con lui, l’occhio. I racconti devono balzare via dalle pagine come oggetti che si dilatano, prendono nuove dimensioni nello spazio, ingombrano i piani vuoti. I comma e i corollari critici devono svettare all’insù, all’ingiù, di lato, come forme più che come idee.<sup>31</sup>

All’esplicito programma presentato nell’editoriale non segue in realtà una convincente scelta di pezzi, ad eccezione della “Cordonatura in bianco” di AG Fronzoni, introdotta da Germano Celant che ricorda appunto come “in questo



‘oggetto grafico’ la cordonatura non è da intendersi come operazione meccanica, ma come interferenza tra linea, volume e spazio, che viene acquistando a seconda delle combinazioni, delle trame, delle scansioni temporali e delle ripetizioni spaziali un suo valore estetico” [fig. 8].<sup>32</sup>

Il numero successivo sembra riallacciarsi idealmente al primo attraverso gli omaggi che Egidio Bonfante dedica, “in forma di scarpa”, a Umberto Boccioni, Giuseppe Capogrossi, Juan Mirò, Jean Dubuffet, Wols e Jackson Pollock, a ricordare l’immagine della scarpa utilizzata per il primo editoriale divenuta il simbolo della rivista, ed ora trasformata nella medaglia dell’Ordine della Vecchia Scarpa (riprodotta in copertina alla busta contenete le immagini di Bonfante) con la quale venivano omaggiati gli artisti collaboratori.<sup>33</sup>

Il tradurre immagini o idee in segni convenzionali fu, dai primordi, operazione magica, follia propiziatoria culminata nell’invenzione diabolica degli alfabeti e dei numeri. Il disegno figurativo prima, poi la pittura e quindi le tecniche della visione, sembrarono confinare l’ideogramma, il geroglifico, lo stesso fregio tipografico, nel regno della pura casualità e in una funzione meramente decorativa. La grafica moderna invece, ritornando nel mondo dei simboli, fa ricorso alla potenza del segno, alla forza significativa di una combinazione di chiaroscuro, di bianco e di nero o di colore, ottenuta con le varie tecniche a stampa; ritrova in un risultato imprevedibile l’ordine misterioso del possibile, la sua legge della infinita variazione; recupera la follia al patrimonio delle azioni umane, alla loro somma, nella quale entrano indiscriminatamente gli addendi della ragione e dell’istinto, dell’irrazionalità e dell’inconscio. Il grafico è in effetti un vero folle che mette di fronte o a contrasto vari stadii della materia per ottenere rappresentazioni, la cui logica si afferma quasi sempre a posteriori e va a collocarsi nell’anagrafe foltissima delle forme.<sup>34</sup>

Dall’editoriale si evidenzia il tentativo di definire il lavoro del grafico, interesse costitutivo della rivista, la cui priorità non è solo di riprodurre ‘opere d’arte’ quanto piuttosto mettere in pratica la “disposizione alchemica” dei nuovi professionisti che “scelgono oggetti, li associano o scompongono secondo analogie non apparenti, in una lotta che si placa in altra conquistata immagine, ‘imago mundis’ e al tempo stesso ‘sui generis’, cioè personale visione di un frammento del reale e istituzione della sua totalità”.<sup>35</sup>

Tra le proposte “sui generis” si ricorda, in questa stessa uscita, “il grande pezzo” – “centro per una torta per cinquecento, un trofeo di zucchero lavorato dove appaiono riprodotti gli stemmi delle città d’Italia, con in mezzo il blasone del vecchio regno” – conservato “in una grande cornice, sotto vetro, e insidiato a mezz’aria dai tentacoli di un lampadario Liberty” ritrovato in un ristorante ‘ancien régime’ del Varesotto durante i sopralluoghi di Pietro Chiara e Giancarlo Iliprandi alla ricerca di antichi splendori Liberty.<sup>36</sup>

Nel numero sono presentate pure le variazioni grafiche sul cerchio di Max Huber e l’intervento di Sergio Dangelo, trasformato dalla redazione in una



sorta di albo a fumetti: le due anime opposte della sperimentazione visiva dei primi anni sessanta che di lì a breve verranno incorporate nell'estetica ibrida del decennio successivo [fig. 9; fig. 10].

Nella presentazione dell'ottavo numero il critico d'arte Raffaele De Grada cerca di conciliare la natura ibrida di *Imago* che pur considerandosi una rivista d'arte – nel suo presentare “disegni, litografie, quadri” – “(...) tende a superare il limite dell'opera in sé e a farci riconoscere un motivo d'arte nell'oggetto preso a sé, con tutte le sollecitazioni a rinnovare la fantasia che esso può portare”, riferendosi nello specifico allo stampo di legno per stampa su stoffa utilizzato come immagine identificatrice del numero. Una tendenza che si ritrova nella cartella di “Pittura casuale” di Enzo Belfanti, introdotta dallo stesso De Grada, dove i fogli di pulizia del pennello utilizzati sul banco di lavoro assumono valore autonomo di opera d'arte [fig. 11].

Nello stesso numero è pubblicato il manifesto “Basta con i rumori”: un'ulteriore sintesi verbo-visuale messa a punto da Iliprandi giocando sul contrasto semantico tra il disegno “classico” e il rumore prodotto dal linguaggio onomatopoeico dei cartoons. Nella prospettiva del superamento dell'opera a favore delle sue qualità oggettuali è anche la raccolta di collage calcografici di Ernesto Treccani, vedute industriali disegnate a Parigi e poi tradotte a Milano in un esercizio grafico capace di trasformare le immagini originali: “Ho disegnato con la punta su zinco o rame il profilo delle fabbriche, dei ponti, dei docks. A Milano, al torchio, sovrapponendo le carte colorate sulla lastra ho ricostruito il colore”<sup>37</sup>.

Dal nono fascicolo si assiste a un'ulteriore svolta diretta a una maggiore strutturazione in termini editoriali, con l'introduzione del sottotitolo “proposte per una nuova immagine” e la fascia editoriale esterna alla custodia dove oltre a un'immagine identificativa del numero sono elencati i contributi [fig. 12]. Subentrano altresì sempre più apporti esterni a determinare il tema e la scelta dei materiali, sovente di carattere storico-documentario poi tradotti redazionalmente in saggi grafici. L'editoriale di Piero Recanicchi chiarisce gli ulteriori intenti della rivista:

Nessuno vorrà negare che la società contemporanea si trova da tempo coinvolta in una crisi di adattamento dei gusti alle nuove esigenze della comunicazione e dell'espressione; per cui, a volte, io mi chiedo quante siano, tra le persone che leggono *Imago*, quelle che veramente sanno scendere al fondo dei suoi contenuti, per intenderne la genuina natura e cogliere l'originale significato delle sue proposte. (...). È infatti partendo da queste posizioni e da questi confronti che noi riusciamo a comprendere l'esatta natura della crisi che ha spezzato il fronte del pensiero estetico, coinvolgendo molte persone in un totale disorientamento. A questo proposito, sarà anzi opportuno stabilire che il pericolo raramente viene dal settore artistico, oggi ricco di suggerimenti e fecondo di inventiva, ma piuttosto da quello dei valori umani, ancora in larga

parte confinati entro i ristretti limiti dell'accademismo, del paternalismo e dell'aristocrazia culturale. Se i prodotti dell'intelligenza non trovano che scarsi consumatori, se certe letture vengono mal eseguite, un'esplicita imputazione va infatti mossa a quella parte del pubblico che pretende ancora oggi di misurare gli aspetti della nostra realtà con criteri vecchi e stantii, investendosi di un'autorità passata, scolastica, ancor troppo legata ai metodi di quell'umanesimo tradizionale ed accademico che ormai ha fatto il suo tempo.<sup>38</sup>

Tra i materiali contenuti nel nono e decimo fascicolo tornano anche dei libri, come nelle prime due uscite, ora incentrati sul rapporto tra testo e fotografia: il reportage in terra friulana di Italo Zannier accompagnato dai versi di Peraldo Marasi [fig. 13] e *Milano Fuori porta* con fotografie di Victor Lattuada e testo di Giorgio Bocca.

Alla decima uscita di *Imago* collabora anche la grafica e illustratrice giapponese Aoi Kono, moglie di Max Huber, con un libretto mignon a leporello che simula una gabbia dello zoo dei leoni, dove a ogni pagina corrisponde una variazione grafica di fresca immediatezza, sulla scia dei suoi libri per bambini senza parole pubblicati dalla Emme di Rosellina Archinto, *Era inverno* e *Grande pesce*, entrambi del 1967 [fig. 14; fig. 15]. Nel decimo fascicolo si trova pure la "Struttura policiclica a controllo elettronico (SPCE)" di Eugenio Carmi esposta alla Biennale del 1966 e qui sintetizzata in tavole e schema di funzionamento accompagnate da un testo critico di Germano Celant: "Carmi, attraverso SPCE, presenta un repertorio di immagini-segnali che, seppur allo stato potenziale come utilizzazione sociologica, vengono a proporsi come nuove ipotesi visuali, facilmente leggibili mediante il codice posseduto da ogni spettatore di fronte ai segnali reali".<sup>39</sup> Una varietà di scelte completata dalle cartoline di Alberto Longoni associate a detti milanesi che si configurano come nuove "macchine inutili", dalla raccolta di xilografie di Luigi Spacal e infine da un secondo manifesto di Iliprandi, "Basta con le immagini": una selezione di opere tra le più rappresentative della stessa *Imago* a comporre un manifesto contro la convenzionalità delle immagini.

L'undicesimo fascicolo, a cura di Ando Gilardi, verrà sovvenzionato dall'archivio fotografico del Centro Informazione Ferrania, traducendo ormai in modo completamente diverso l'iniziale impulso di Provinciali a riconoscere l'eredità del passato come un vincolo per la moderna produzione estetica. In quest'uscita le scelte sono di carattere documentario – di grandissima importanza anche per la precocità d'interesse verso materiali poco frequentati dai creativi – tradotte graficamente dalla Bassoli. L'editto papale del 1861 per il regolamento degli stabilimenti fotografici, atto a disciplinare e schedare non solo chi si accingesse alla nuova professione ma chiunque fosse in possesso di una macchina fotografica; una raccolta di primi annunci di studi professionali di fotografia che mostra l'iniziale sospetto per la nuova professione con il ricorso sovente all'associazione tra diavolo e fotografo, e una cospicua

regolamentazione piena di divieti, soprattutto in riferimento alla documentazione bellica (divieto di fotografare morti e feriti o ancora, secondo le imposizioni di Napoleone III, gli edifici bombardati di Roma). Nel fascicolo è anche riprodotto quello che è considerato il primo reportage fotografico italiano, la fuga di Orsini da Castel S. Giorgio di Mantova, commentato da Luigi Crocenzi, in questi anni impegnato nel Centro per la Cultura nella Fotografia.

L'oggetto decontestualizzato torna a essere il soggetto del dodicesimo fascicolo con le fotografie di paracarri commentate da Gillo Dorfles. È soprattutto l'anti-collezione di oggetti di plastica raccolti sulla spiaggia di Viareggio da Provinciali a cogliere un frammento di quella crisi dell'immaginario che durante tutto il decennio la rivista *Imago* non aveva mai smesso di indagare. Ora alle soglie del 1968 anche le innovative ipotesi grafiche proposte dalla rivista, i corsi all'Umanitaria, le ricerche attorno all'autentica immagine fotografica sembrano naufragare e Giuseppe Pontiggia, chiamato a introdurre l'opera di Provinciali, preferisce non aggiungere asserzioni critiche ma riportare la cronaca del loro incontro allo studio milanese del grafico dove raccolte di quaderni, scatole di cerini e di tanti altri oggetti comuni appaiono a Provinciali da "conoscere e capire" come fossero il dato imprescindibile della sua stessa professione.<sup>40</sup>

Idealmente la vicenda di *Imago* potrebbe chiudersi con il leporello di quattro metri nel quale Provinciali cataloga fotograficamente i moderni reperti archeologici dei consumi sempre più velocemente rigettati che ricordano l'indirizzo iniziale della rivista e la necessità per Provinciali di vivere e interrogare il presente attraverso il filtro del passato anticipando il futuro, mettendo in pratica quel valore 'alchemico' del lavoro del grafico capace qui di trasformare "i consumi in archeologia".<sup>41</sup> La copertina della custodia con la lirica natura morta pittorica non contraddice il messaggio rendendo anzi ancora più evidente la sensibile ispirazione che Provinciali ricava dalla materialità dell'oggetto [fig. 16; fig. 17].

È appunto questa sua disposizione alla traduzione diretta del fatto percettivo – accresciuta sicuramente dall'esperienza formativa americana quando, come ricorda Baldini, "il professore gli fece arrotolare le maniche della camicia e immergere il braccio in un barile di olio pesante, poi in uno di sfere d'acciaio e infine in uno pieno di sabbia"<sup>42</sup> – da intravedere quale carattere distintivo della stessa *Imago*. Ed è proprio in America che, aiutato dalla distanza culturale e attraverso il filtro del mezzo fotografico, Provinciali inizia una modalità di lavoro fondata sulla catalogazione antropologica dei residui di una società in veloce trasformazione, lasciandosi alle spalle ogni questione legata alla rappresentazione affidandosi piuttosto all'autonoma vita materiale delle cose stesse, un segno del passato che diventa significativo per il futuro concretizzandosi in comunicazione.

La stessa poetica dell'oggetto esplorato per *Imago* – nella collezione di saponette e in quella di accessori per macchine, negli scatti degli allievi dell'Umanitaria e nello stesso esercizio eseguito dallo stesso Provinciali sui frammenti del quotidiano abbandonati – la si ritrova in molte sue opere su commissione, basti ricordare i dépliant pubblicitari dei casalinghi Kartell e delle scope Verbania (1957):

Di un oggetto o di una situazione o di un fatto egli vuole cogliere la radice semplicissima: (...) una caramella Baratti è una caramella Baratti: ma fotografata e stampata grande come una parete può diventare il 'memorial' del Liberty; una padella danese, riprodotta in negativo, è diventata alla IX Triennale, l'insegna del design industriale; per esaltare la dignità artigianale di una poltrona di classe, Provinciali 'rifà' la poltrona, ritagliandola da cartoni colorati, e la riproduce con accanto i ritagli.<sup>43</sup>

Una ricerca approdata alla metà degli anni settanta ai "quadri-oggetto"<sup>44</sup> e fino alle nature morte in ceramica, modellate sui contenitori di plastica gettati,<sup>45</sup> con i quali "ha ottenuto dei nuovi oggetti non più funzionali, non più consumabili, dove persiste ormai soltanto la 'funzione estetica'".<sup>46</sup>

Le ultime due uscite della rivista, pur mantenendo la caratteristica fisionomia e la varietà di apporti, si allontanano progressivamente dall'iniziale più originale stimolo alla sperimentazione grafica atta allo sviluppo e definizione stessa del lavoro del grafico.

Il fascicolo sponsorizzato dall'azienda di camini Società Italiana Superior, quello che avrebbe dovuto essere il numero 13, uscito per volontà del committente come il 14, vede ancora coinvolti molti dei collaboratori abituali: alcuni collage di Bianconi entrano in un gioco di fogli fustellati a forma di camino e sempre Bianconi disegna cartoline-menu su testi di Mario Soldati; Provinciali confeziona un libretto manoscritto e con suoi disegni di fresche memorie personali sulla vita nella campagna parmense, tra pittura, musica e le "fiamme smeraldine" sprigionate dai "ciocchi di gelso"; e infine la geniale interpretazione grafica di Iliprandi sui versi di una canzone popolare [fig. 18].

L'ultima uscita, commissionata della Pininfarina, ripropone firme e soluzioni grafiche usuali per la rivista declinandole sul tema dell'automobile di stile. Sono le parole di Giorgio Bocca a fare di nuovo il punto della situazione collocando non solo il tema del numero ma la vicenda della rivista stessa in prospettiva storica. Da giornalista attento alla stampa estera, Bocca s'interroga sull'immagine internazionalmente nota della cultura italiana, quali siano cioè gli uomini, i fatti e i manufatti ricordati all'estero:

Per il mondo oggi i nostri uomini di cultura sono alcuni personaggi del mondo dello spettacolo come Fellini, Rossellini, Visconti, alcuni grandi architetti come Nervi, i grandi sarti alla Pucci, gli *industrial designer* alla Zanuso, e i grandi

carrozzeri alla Pininfarina. Siamo tornati in un certo senso al Settecento, al grande artigianato italiano che insegnava la coreografia ai francesi, che costruiva Leningrado o Varsavia, che vendeva opere di oreficeria, di pittura di scultura in un'Europa che sapeva poco o niente dei nostri letterati e dei nostri pensatori. Forse perché oggi è latitante in Italia, quel potere politico che solo riesce a imporre la grande cultura del pensiero e che solo riesce a finanziare la grande cultura della scienza.<sup>47</sup>

Una considerazione che sembra voler evocare la storia stessa di *Imago*, una scommessa nell'ambito della comunicazione alla quale aveva risposto con entusiasmo e facendosene pieno carico un'azienda privata. Dopo aver fondato tutta la sua fortuna e sperimentazione sulla stampa dei clichés, alle soglie degli anni settanta la Bassoli si trova in ritardo rispetto al progredire delle tecniche di stampa, perdendo il primato che sin lì la distingueva. È la fine di un'esperienza che aveva trovato le proprie ragioni d'essere in un momento particolare della grafica italiana, dal 1968 messo radicalmente in crisi o comunque riformulato secondo nuove proposte.

## Indice dei fascicoli di *Imago*

### ***Imago* n. 1, maggio 1960**

Editoriale di Michele Provinciali e Aldo Borlenghi<sup>48</sup>

Achille e Pier Giacomo Castiglioni/Giansiro Ferrata, “Il sellino”

Alfa Gastaldi/Antonio Arcari, “Dal Bateau Mouche”

Michele Provinciali/Raffaello Baldini, “Il biglietto del treno”

Michele Provinciali/Raffaello Baldini, “Le saponette”

Pino Tovaglia/Raffaello Baldini, “121 carabinieri”

Aldo Borlenghi, “Lo stile, gli oggetti Leopardi”

Direttore responsabile Raffaele Bassoli, art director Michele Provinciali

Clichés: Bassoli

Fotografo: Mauro Masera

Stampa: G. Colombi; Crespi; A. Lucini

### ***Imago* n. 2, marzo 1962**

Editoriale di Aldo Borlenghi

Gian Emilio, Piero e Anna Monti/Giancarlo Fusco, “Punto a catenella”

Michele Provinciali/Giancarlo Fusco, “Almanacco psicoplegico”

Michele Provinciali/Antonio Arcari, “Alla riscoperta dell’oggetto”

Bruno Munari/Dino Buzzati, “Ricostruzione teorica di un oggetto immaginario”

Fulvio Bianconi/Raffaello Baldini, “Disegni”

Umberto Saba/Aldo Borlenghi, “Il figlio lontano”

Direttore responsabile Raffaele Bassoli, art director Michele Provinciali

Clichés: Bassoli

Fotografi: Mauro Masera, Carmelo Balzarini

Stampa: Capellini; G. Colombi; Crespi; Scotti; A. Lucini

**Imago n. 3, s.d. [1962-63]**

Franco Rognoni/Domenico Tarizzo

Stampa: Tip. Marucelli, Milano

**Imago n. 4, marzo 1963**

Editoriale di Michele Provinciali e Aldo Borlenghi

Egidio Bonfante, "La pittura in festa, dalle feste alla macchia"

Cesare Colombo/Antonio Arcari, "Sette ritratti di ragazze"

Alberto Longoni, "Il soldato e la ragazza"

Michele Provinciali/ Raffaello Baldini, "Il manifesto dell'auto-accessorio"

Armando Testa/Romano Bertola, "Commissariato di P.S. Rapporto dell'infermiere capo Romano Bertola"

Alberto Soresina/Pino Pistorio, "Ci chiamavan tutti alla naia"

Direttore responsabile Raffaele Bassoli, art director Michele Provinciali

Clichés: Bassoli

Fotografo: Mauro Masera

Stampa: Stilo; Ind. Graf. Nicola Moneta; Tip. Grisetti; Grafiche F. Medaglia;

Archetipografia di Milano; Officina d'Arte Grafica A. Lucini

**Imago n. 5, novembre 1963**

Editoriale di Salvatore Fiume

Giulio Confalonieri, "Immagine di un libro"

Salvatore Fiume, "I Gatti"

Giancarlo Iliprandi, "I migliori anni della nostra vita"

Folco Lucarini, "Signor Lucarini n. 46 Il piano"

Roberto Maderna/Sergio Garassini, "Titolo"

Remo Muratore, "Icnografia"

Pino Tovaglia/Raffaello Baldini, "Automobili di carta"

Heinz Waibl/Antonio Tabet, "Anagramma"

Direttore responsabile Raffaele Bassoli, art director Michele Provinciali

Clichés e fotografie: Bassoli

Stampa: Cantarella; G. Colombi; Antonio Cordani, Off. Graf. Esperia; Grafiche

Gaiani; A. Lucini; Amilcare Pizzi; Ubezzi e Dones



**Imago n. 6, dicembre 1964**

Editoriale di Giovanni Arpino

Egidio Bonfante, “Parois perdues”<sup>49</sup>

Claudio Crespi/Guido Sperandio, “Il chiodo e la fustella”

Attilio Del Comune, “The Great Riccione’s Fratricide”

Mario Frabasile/Raffaello Baldini, “Pittura e congiuntura”

A.G. Fronzoni/Germano Celant, “Cordonatura in bianco”

Hazy Osterwalder (Studio Boggeri), “Frammenti di antiche liriche cinesi”<sup>50</sup>

Franco Rognoni/Domenico Tarizzo, [“Teatrino per la storia del Moro siciliano con appunti storia dell’umidità”]

Piero Sansoni, “Un alfabeto nuovo per una nuova rivista”<sup>51</sup>

Elena e Roberto Tocchi, “Storia di un crocifisso”

Ermanno Volpi, “Realtà e sogno della scherma”

Guido Bezzola, “Vademecum 1964 – 30 luglio”

Clichés e fotografie: Bassoli

Stampa: Arti Grafiche Fratelli Martinelli; Tip. Luigi Spada; Itec; Alessandro Reina; Grafica Gilcar;

G. Colombi; Tamburini; Serigrafia E. Barrera; Strada; Arti Grafiche F. Ghezzi; Grafica A. Nava; Cartotecnica Fustar; A. Lucini

Segreteria redazionale: Antonio Arcari, Enzo Belfanti, Franca Rossi

**Imago n. 7, agosto 1965**

Editoriale di Piero Chiara

Egidio Bonfante, “L’ordine della vecchia scarpa”

Sergio Dangelo, “Swoosh!”

Emilio De Maddalena, “Vetrina di minuterie metalliche”

Max Huber, “Cerchi”

Paolo Monti/Antonio Arcari, “Chimigrammi. Tra fotografia e pittura”

Renato Romiti, “Accensione di un’idea in un cervello elettrico”

Piero Chiara, “Il grande pezzo”

Clichés e fotolito: Fotoincisioni Bassoli

Stampa: Serigrafia E. Barrera; Arti Grafiche Crosignani; Officina d’Arte Grafica A. Lucini; Grafica Mazzucchelli; Arti Grafiche A. Nava; Arti Grafiche Sisar; Tamburini

Segreteria redazionale: Antonio Arcari, Enzo Belfanti, Franca Rossi

**Imago n. 8, dicembre 1965**

Editoriale di Raffaele De Grada

Floriano Bodini, "Il corpo"

Enzo Belfanti/Raffaele De Grada, "Pittura casuale"

Attilio Flora/Rodolfo Signifredi, "Un pittore da metter al muro"

Arno Hammacher/Antonio Arcari, "Scriccatura di una bramma"

Giancarlo Iliprandi, "Basta con i rumori"

Antonio Tabet, "Lay-out"

Ernesto Treccani, "Paesaggio industriale in collages calcografici"

Raffaele Carrieri, "Fare il poeta alla moda"

Clichés e fotolito: Fotoincisioni Bassoli

Stampa: Officina d'Arte Grafica A. Lucini; Arti Grafiche F. Ghezzi; Arti Grafiche Moretti, Aielli e Bramani; Arti Grafiche M. Bazzi; Maestri Arti Grafiche; Industrie Grafiche N. Moneta; Arti Grafiche A. Nava; Ars-Sutoria.

Segreteria redazionale: Antonio Arcari, Enzo Belfanti, Franca Caffrini, Franca Rossi

**Imago n. 9, dicembre 1966**

Introdotta il sottotitolo: *Proposte per una nuova immagine*<sup>52</sup>

Editoriale di Piero Racanicchi

Raffaele Carrieri, "Paesine: cento milioni di anni"

Fulvio Bianconi/Giuseppe Pistorio, "Presenza ingiustificata"

Sergio Coradeschi, "Chiudiletterati militari"

Paolo Greco, "Wood e Cassandra"

Ada e Roberto Maderna, "Sandwich mAn"

Titta Molinari/Carlo Munari, "Forma tipografica"

Italo Zannier/Pieraldo Marasi, "Immagini e poesie"

Raffaele Carrieri, "Chi è passato prima di me"

Riproduzioni grafiche: Bassoli Fotoincisioni

Stampa: Arti Grafiche Ambra; Antonio Cordani; Grafiche A. Nava; Giuseppe Moretti Arti Grafiche; Arti Grafiche L. Spada; SAGSA; Officina d'Arte Grafica A. Lucini

Redazione: Antonio Arcari, Enzo Belfanti, Franca Caffrini, Sara Maestri, Franca Rossi

**Imago n. 10, novembre 1967**

Editoriale di Giorgio Bocca

Egidio Bonfante, "Il giuoco della Borsa"

Eugenio Carmi/Germano Celant, "SPCE struttura policiclica a controllo elettronico"

Aoi Huber/Raffaello Baldini, "Il leone emblematico"

Giancarlo Iliprandi, "Basta con le immagini"

Victor Lattuada/Giorgio Bocca, "Milano fuori porta"

Alberto Longoni/Gabriele Fantuzzi, "Milano nei proverbi"

Luigi Spacal/Tullio Kezich, "Barche della laguna veneta"

Riproduzioni grafiche: Bassoli Fotoincisioni

Stampa: Arti Grafiche Castiglioni & Archenti; Arti Grafiche Francesco Ghezzi;

Officina d'Arte Grafica A. Lucini; SAGSA; SISAR; Cromotipia Ettore Sormani

Redazione: Enzo Belfanti, Franca Caffrini, Sara Maestri

**Imago n. 11, novembre 1967**

Immagini tratte dall'archivio fotografico del Centro Informazione Ferrania a cura di Ando Gilardi

Editoriale di Alfredo Todisco

Guido Bezzola, "Giustizieri e giustiziati"

Luigi Crocenzi, "Fuga di Orsini. Nel primo fumetto"

Ando Gilardi, "Carte-de-visite seipernove"

Marzo Nozza, "La difesa di Roma. Tombola patriottica"

Wladimiro Settimelli, "Fotografia arte diabolica"

Giuseppe Turroni, "Un francobollo per Garibaldi"

Riproduzioni grafiche: Bassoli Fotoincisioni

Stampa: Antonio Cordani; Officina d'Arte Grafica A. Lucini; A. Macciachini;

Grafiche Marucelli; Stabilimento Grafico Matarelli; Giuseppe Moretti Arti

Grafiche; SISAR

Redazione: Enzo Belfanti, Franca Caffrini, Sara Maestri

**Imago n. 12, novembre 1968**

Editoriale di Carlo Belloli

Michele De Cristofaro/Gillo Dorfles, "Paracarri"

Aldo Donini/Sara Maestri, "Tridimensione"

Enzo Belfanti /Giuseppe Pistorio, "La guerra del gesso"

Egidio Bonfante/Jorge Luis Borges, "Cosmogonie elettroniche"

Jolanda Schiavi/Marisa Rusconi, "Miniabito d'autore"

Michele Provinciali/Giuseppe Pontiggia, "Pop-arch"

Riproduzioni grafiche: Bassoli Fotoincisioni

Stampa: Arti Grafiche Castiglioni & Archeni; Arti Grafiche GILCAR; La Tipografia Varese; Mambretti Tipografia; Moneta Nicola Industrie Grafiche; Officina d'Arte Grafica A. Lucini; Stabilimento Grafico Scotti

Redazione: Enzo Belfanti, Sara Maestri

**Imago n. 14, ottobre 1969<sup>53</sup>**

sponsor la Società Italiana Superior

Editoriale di Mario Soldati

Michele Provinciali, "I ciocchi di Gelso"

Fulvio Bianconi/Giuseppe Pistorio, "Quadrare la fiamma"

Fulvio Bianconi/Mario Soldati, "Sei inviti per sei cene al camino"

Andrea [Bassoli]/Giorgio Bocca, "Il focolare non è in crisi"

Mario Frabasile/Mario Soldati, "Eros davanti al fuoco"

Giancarlo Iliprandi, "Lo spazzacamino"

Wolfango Soldati/Carlo Munari, "Il fuoco il ferro il legno la terra"

Riproduzioni grafiche: Bassoli Fotoincisioni

Stampa: Archetipografia di Milano; Antonio Cordani; Giuseppe Moretti Arti Grafiche; Pubblipresse di L. Bruni & C.

Redazione: Enzo Belfanti, Mirella Caffrini, Sara Maestri

**Imago n. 15, dicembre 1971**

Numero monografico dedicato alle automobili di stile, sponsor Pininfarina  
Editoriale di Piero Racanicchi

Pietro Gallino/Piero Racanicchi, “Autonatura: l’uomo protagonista del dramma nel conflitto tra natura e macchina”

Armando Testa, “Automostro: la potenza dei mostri deve essere conosciuta per non subire l’aggressione”

Ruggero Piccirilli, “Autoricerca: la spia tenta invano di trafugare le idee dalla mente dell’inventore [top secret]”

Silvio Coppola, “Autolinea: sensibilità d’artista identificata in curva matematica”

Giorgio Bocca, “Autostile: l’artigianato da calcolatore elettronico nuova immagine della cultura italiana”

Enzo Belfanti/Piero Chiara, “Autogioco: l’imitazione, per gioco, dell’oggetto ne garantisce il dominio e ne scongiura la pericolosità”

“Autocompetizione: rally passerella di curve tutte bruciate”

Riproduzioni: Bassoli Fotoincisioni

Stampa: Grafiche Francesco Ghezzi; Grafiche A. Nava; Tipografia Resch & Donà

Redazione: Enzo Belfanti, Andrea Bassoli, Mirella Caffrini

## TAVOLE

- 1 Pier Giacomo e Achille Castiglioni, "Il sellino", *Imago*, maggio 1960
- 2 Pino Tovaglia, "121 carabinieri", *Imago*, maggio 1960
- 3 Michele Provinciali, "Alla riscoperta dell'oggetto", *Imago*, marzo 1962
- 4 Bruno Munari, "Ricostruzione teorica di un oggetto immaginario", *Imago*, marzo 1962, (particolare)
- 5 Fulvio Bianconi "Disegni", *Imago*, marzo 1962
- 6 Armando Testa, "Commissariato di P.S. Rapporto dell'infermiere capo Romano Bertola", *Imago*, marzo 1963
- 7 Giulio Confalonieri, "Immagine di un libro", *Imago*, novembre 1963
- 8 AG Fronzoni, "Cordonatura in bianco", *Imago*, dicembre 1964
- 9 Max Huber, "Cerchi", *Imago*, agosto 1965
- 10 Sergio Dangelo, "Swoosh!", *Imago*, agosto 1965
- 11 Enzo Belfanti, "Pittura casuale", *Imago*, dicembre 1965
- 12 *Imago*, dicembre 1966
- 13 Italo Zannier e Pieraldo Marasi, "Immagini e poesie", *Imago*, dicembre 1966
- 14 Aoi Huber, "Il leone emblematico", *Imago*, novembre 1967
- 15 Aoi Huber, "Il leone emblematico", *Imago*, novembre 1967, (aperto)
- 16 Michele Provinciali, "Pop-arch", *Imago*, novembre 1968, (copertina)
- 17 Michele Provinciali, "Pop-arch", *Imago*, novembre 1968, (particolare)
- 18 Giancarlo Iliprandi, "Lo spazzacamino", *Imago*, ottobre 1969

- <sup>1</sup> G. Arpino, [Editoriale], *Imago*, dicembre 1964, p. n. n.
- <sup>2</sup> L'azienda nasce nel 1923 quando Carlo Bassoli rileva le poche macchine sopravvissute alla distruzione fascista della Tipografia de' *L'Avanti!*, della quale era stato il direttore della sezione fotomeccanica. Dopo la pausa bellica, la ripresa è condotta dai figli Renato e Raffaele, anche se ben presto Renato cederà la sua parte d'azienda per dedicarsi alla scultura. Il più significativo incremento tecnico è l'acquisizione del primo impianto Fotomaster d'Europa per la modificazione della struttura grafica delle immagini. Sintetiche informazioni sulla Bassoli si trovano nel catalogo aziendale stampato in occasione della Mostra Internazionale Grafica GEC, 1969.
- <sup>3</sup> Le indicazioni di tali collaborazioni per ciascun fascicolo sono precisate in appendice.
- <sup>4</sup> *Imago*, maggio 1960, p. n. n.
- <sup>5</sup> Ibid.
- <sup>6</sup> *Fenomenologia della visione* è anche il titolo di una mostra di sue opere svoltasi dal 18 al 6 maggio 1954 allo studio di architettura b 24 (nome derivato dall'indirizzo: via Borgonuovo 24 a Milano), alla quale è dedicato il tredicesimo bollettino del MAC.
- <sup>7</sup> Michele Provinciali impaginò il libro, inserto al primo numero di *Imago* del maggio 1960, Aldo Borlenghi, *Lo stile, gli oggetti Leopardi*, (Milano, Edizioni Imago: 1960), p. n. n.
- <sup>8</sup> Ibid.
- <sup>9</sup> Ibid.
- <sup>10</sup> Un altro inserto, nel secondo numero, fu impaginato da Provinciali: Umberto Saba, *Il figlio lontano* (Milano: Edizioni Imago, 1961), p. n. n.
- <sup>11</sup> Dall'1983 prodotto da Zanotta.
- <sup>12</sup> Con la partecipazione grafica di Heinz Waibl. Notizie e immagini sugli allestimenti RAI, si trovano nel volume impaginato da Pino Tovaglia, *RAI. Propaganda grafica della radiotelevisione italiana*, (Roma: RAI, 1963), CSAC, Archivio Provinciali.
- <sup>13</sup> Ibid.
- <sup>14</sup> "Una giornalista ha chiesto recentemente quale influenza abbia avuto la pop-art sulla progettazione grafica italiana negli anni Sessanta. Nessuno ho affermato, semmai il contrario. Ma prima che mi mettessi a sfogliare l'inevitabile album di ricordi, mi è apparso, uscendo dal contenitore di *Imago*, quel grande biglietto ferroviario rosa destinazione Pesaro. E mi scuso con Michelino. Considerarlo artista pop è abbastanza limitativo". Giancarlo Iliprandi, in *'Provinciali'. Antipasti*, a cura di Mario Piazza, (Milano: Aiap, 1999), p. n. n.
- <sup>15</sup> Raffaello Baldini, "Il biglietto del treno", *Imago*, maggio 1960, p. n. n.
- <sup>16</sup> Raffaello Baldini, "Le saponette", *Imago*, maggio 1960, p. n. n.
- <sup>17</sup> "Ieri erano alla stazione centrale, passeggiavano a due a due sul piazzale dei binari; o a San Siro, sempre a due a due, e sentivano da fuori gli urli della folla alla partita; o in Galleria, o sotto il portico della Scala, con l'ampio mantello (...)", R. B. [Raffaello Baldini], "121 carabinieri", *Imago*, maggio 1960, p. n. n.
- <sup>18</sup> Ibid.
- <sup>19</sup> Considerazioni condotte da Antonio Arcari sulla selezione di fotografie.
- <sup>20</sup> Bruno Munari, "Ricostruzione teorica di oggetti immaginari in base a frammenti di residui seguendo un metodo d'indagine casuale sulle forme, la materia e le strutture", *Domus*, gennaio 1957, 72-73; in riferimento alla mostra tenutasi alla "Saletta dell'arte" Milano (S. Babila 2) nel novembre 1956. Munari tornerà a questa serie di opere dalla metà degli anni sessanta e nel decennio successivo.
- <sup>21</sup> Dino Buzzati, "Ricostruzione teorica di un oggetto immaginario", *Imago*, marzo 1962, p. n. n.
- <sup>22</sup> Raffaello Baldini, introduzione ai "Disegni" di Bianconi, *Imago*, marzo 1962, p. n. n.
- <sup>23</sup> Ibid.
- <sup>24</sup> Michele Provinciali e Aldo Borlenghi, [Editoriale], *Imago*, marzo 1963, p. n. n.
- <sup>25</sup> Nota anche come *La storia di un soldato*.
- <sup>26</sup> Salvatore Fiume, [Editoriale], *Imago*, novembre 1963, p. n. n.
- <sup>27</sup> Viene presentata in tutta la sua varietà



- nell'articolo: "Imago. Una proposta grafica esemplare. Forse la rivista del futuro", *Sipradue*, ottobre 1964, 43-45.
- <sup>28</sup> Giancarlo Iliprandi, "I migliori anni della nostra vita", *Imago*, novembre 1963, p. n. n.
- <sup>29</sup> Dal testo introduttivo di Raffaello Baldini.
- <sup>30</sup> Giovanni Arpino, fotografie di Emilio Frisia, testi di ID. e Giovanni Arpino, "Quaderni di Imago" 3, 1964; gli altri della serie: Giuseppe Guerreschi, fotografie di Tranquillo Casiraghi, testi di ID., Mario De Micheli, Giuseppe Guerreschi, "Quaderni di Imago" 1, 1964; Floriano Bodini, fotografie di Pepi Merisio, testi di Luciano Bianciardi e Duillio Morosini, "Quaderni di Imago" 2, 1964; Giancarlo De Carlo, fotografie di Cesare Colombo, testi di Vittorio Sereni, Carlo Bo, Egidio Mascioli, Giancarlo De Carlo, "Quaderni di Imago" 4, 1964; Ernesto Treccani, fotografie di Toni Nicolini, testi di Antonio Arcari ed Ernesto Treccani, "Quaderni di Imago" 5, 1967; Giovanni Pintori, fotografie di Ugo Mulas, testi di Libero Bigiaretti, Libero De Libero, Giovanni Giudici, "Quaderni di Imago" 6, 1967.
- <sup>31</sup> Giovanni Arpino, [editoriale], *Imago*, no. 6, dicembre 1964, p. n. n.
- <sup>32</sup> Germano Celant, "Cordonatura in bianco", *Imago*, no. 6, dicembre 1964, p. n. n.
- <sup>33</sup> Testimonianza raccolta da chi scrive nel giugno 2016 da Enzo Belfanti, che si ringrazia per la cortese disponibilità.
- <sup>34</sup> Piero Chiara, [Editoriale], *Imago*, agosto 1965, p. n. n.
- <sup>35</sup> Ibid.
- <sup>36</sup> Ricerche che approderanno tra l'altro al volume *Addio Liberty* (Varese: Tipografia Varese, 1967) con fotografie di Giancarlo Iliprandi e prefazione di Piero Chiara.
- <sup>37</sup> Ernesto Treccani, "Paesaggio industriale in collages calcografici", *Imago*, dicembre 1965, p. n. n.
- <sup>38</sup> Editoriale di Piero Racanicchi, *Imago*, dicembre 1966, p. n. n.
- <sup>39</sup> Germano Celant, "SPCE struttura policiclica a controllo elettronico", *Imago*, novembre 1967, p. n. n.
- <sup>40</sup> Dall'introduzione di Giuseppe Pontiggia, "Pop-arch", *Imago*, novembre 1968, p. n. n.
- <sup>41</sup> Una variante compositiva di questi stessi "reperti" è stata pubblicata sulla rivista *Queen* (14 febbraio 1968) dietro al titolo "Primary Plastic Age", accompagnata dalla didascalia: "Plastic flotsam from an Italian beach, gathered and assembled by Michele Provinciali. They are possibly the only really indestructible objects of our time".
- <sup>42</sup> Raffaello Baldini, "I simboli di Provinciali", *Rassegna Grafica*, novembre-dicembre 1958, p. n. n.
- <sup>43</sup> Ibid.
- <sup>44</sup> Come li ha definiti Giorgio Celli, *Michele Provinciali, il mondo pensato per oggetti* (Pesaro: Edizioni Nobili, 1979), 9.
- <sup>45</sup> "Gli oggetti emarginati di Michele Provinciali", *Domus*, ottobre 1986, 74-77; in riferimento alla mostra al Centrodomus di Milano, 5-23 settembre 1986.
- <sup>46</sup> Gillo Dorfles, *Provinciali. Sentimento del tempo* (Bologna: Grafis, 1986).
- <sup>47</sup> Giorgio Bocca, "Autostile: l'artigianato da calcolatore elettronico nuova immagine della cultura italiana", *Imago*, dicembre 1971, p. n. n.
- <sup>48</sup> Nei primi cinque numeri non vi era alcun indice, aggiunto dalla sesta uscita prima su un foglio sciolto e in seguito sui risguardi interni della custodia. I contributi qui indicati per le prime cinque uscite sono stati tratti confrontando il contenuto dei fascicoli alle indicazioni contenute nel catalogo delle *Edizioni Imago 1966*, conservato nel numero 9 della rivista consultata presso lo CSAC (Centro Studi e Archivio della Comunicazione) dell'Università di Parma, archivio Pino Tovaglia. Per colmare alcune lacune del sesto fascicolo è stata consultata la copia conservata dagli eredi Bassoli, per cui ringrazio vivamente Andrea Bassoli.
- <sup>49</sup> Non presente nella copia di Tovaglia, consultato nella copia conservata dagli eredi Bassoli, Milano.
- <sup>50</sup> Non presente nella copia di Tovaglia, consultato nella copia conservata dagli eredi Bassoli, Milano.
- <sup>51</sup> Non presente nella copia di Tovaglia, consultato nella copia conservata dagli eredi Bassoli, Milano.

<sup>52</sup> All'interno si trova il catalogo *Edizioni Imago* 1966.

<sup>53</sup> L'assenza del fascicolo 13 nella numerazione è dovuta, come spiegato nel testo, alla volontà del committente del fascicolo.