

ROBERTO DEL GRANDE

Il rumore dell'archivio fotografico.

Fotografie d'arte negli archivi di Paolo Monti, Giorgio Colombo ed Enrico Cattaneo

Il rumore dell'archivio fotografico come fonte per la storia dell'arte

Questo intervento nasce dalla volontà di analizzare i cambiamenti di significato delle fotografie d'arte utilizzate in diversi supporti di veicolazione; tre casi di studio che si riferiscono ad altrettante serie fotografiche scattate negli anni sessanta da Paolo Monti (Novara, 1908 - Milano, 1982), Giorgio Colombo (Milano, 1945) ed Enrico Cattaneo (Milano, 1933).

L'analisi della serie fotografica di Monti prende le mosse da un articolo pubblicato su una rivista d'arte per risalire alle motivazioni che hanno portato alla produzione delle fotografie che accompagnano il testo.

Nel caso di Colombo abbiamo preso spunto da un volume monografico per analizzare il rapporto tra contesto di produzione delle immagini e la loro pubblicazione.

Per Cattaneo è stato affrontato un percorso di analisi inverso, partendo dai provini fotografici dell'allestimento di una mostra in una galleria d'arte siamo approdati ad alcune riflessioni attorno all'uso delle immagini nelle successive veicolazioni. In tutti i casi abbiamo analizzato i materiali originali conservati negli archivi dei fotografi.

Analizzare la fotografia d'arte degli anni sessanta come fonte per la storia dell'arte comporta mettersi in relazione con gli archivi dei fotografi che hanno lavorato in questo ambito e con i loro mediatori, che possono essere gli stessi fotografi, i collezionisti, gli archivisti, i catalogatori e i sistemi informativi di descrizione delle immagini. In molti casi è ancora possibile decifrare il contenuto di tali archivi grazie ai loro autori. Gli esempi analizzati rappresentano tre casi diversi approcci all'archivio come fonte per l'arte.

L'archivio fotografico di Paolo Monti, di proprietà della fondazione BEIC,¹ è conservato presso il Castello Sforzesco di Milano, ed è ordinato e descritto per unità archivistiche. Tale descrizione permette un primo inquadramento dei materiali conservati nell'archivio tramite le informazioni che il fotografo apponeva sulle scatole e sulle buste in cui ordinava il suo lavoro. La fruizione di questi materiali è mediata dalla descrizione archivistica compilata nel sistema informativo della Regione Lombardia, e dai colloqui con il personale dell'Archivio fotografico del Castello.

Il secondo caso di studio viene dall'archivio di Giorgio Colombo. Fisicamente molto ben ordinato e conservato, il materiale in esso custodito è descritto tramite un database relazionale, ideato dallo stesso fotografo circa vent'anni fa, e da lui curato con parsimonia sino a oggi. Il fotografo ha digitalizzato gran parte dell'archivio. Il database contiene le informazioni sulle fotografie, sulle sue collezioni di libri e di opere d'arte. Tutte le informazioni sono messe in relazione tra loro, sicché è possibile eseguire numerose ricerche interrogando in maniera opportuna l'archivio digitale. Per esempio si può risalire alle fotografie di un artista o di una sua opera, sapere dove sono state pubblicate e visualizzarne immediatamente una versione digitale. Colombo ha scelto di pubblicare online buona parte del materiale censito nel suo archivio.²

Nel caso di Enrico Cattaneo il materiale contenuto nel suo archivio è mediato dalla memoria del fotografo, oltre che da una serie di quaderni che fungono da inventario e dove si può trovare, ordinata cronologicamente, la descrizione dell'attività del fotografo. Parte dei negativi è completamente provinata e dunque consultabile sfogliando gli album che raccolgono i provini. Il restante materiale fotografico, i documenti, i libri, le opere d'arte, gli apparecchi fotografici, ecc. non è censito. Per aver contezza di una parte di essi possono essere utili alcune tesi di laurea.³ Nulla è presente online e la digitalizzazione delle fotografie è avvenuta a seguito di richieste editoriali.

Gli esempi citati dimostrano come gli archivi fotografici siano accessibili tramite diverse forme di mediazione che determinano, a loro volta, la qualità delle informazioni da essi desumibili.

Inoltre, considerato che l'archivio è un luogo di costruzione, di accumulazione e di sedimentazione⁴ di oggetti e di tracce relativi alla vita e alla carriera professionale di un individuo, si risconterà un'ulteriore complicazione nell'approcciarsi ad esso. L'archivio non può infatti essere compreso senza conoscere la storia del suo artefice. Simmetricamente, la storia del suo artefice non può essere narrata senza conoscere il suo archivio. Questo aspetto appare in tutta la sua evidenza quando si entra negli archivi dei fotografi d'arte, per cui le fotografie note al pubblico sono solo una parte insignificante rispetto all'intera consistenza.

Concretamente, l'archivio contiene una tale quantità d'immagini e di altri materiali per cui la gestione stessa è spesso difficoltosa. Nel suo aspetto materiale, l'archivio fotografico è un'enorme raccolta di oggetti di natura fisica diversificata: positivi (stampe d'epoca e stampe recenti), negativi, diapositive, provini, documenti di vario genere, scatole, buste, riviste, pubblicazioni specialistiche e spesso, per i fotografi d'arte, collezioni di opere e di libri, oltre a tutti i materiali d'uso e gli strumenti del mestiere accumulati nel tempo.

È vero anche che una parte rilevante delle fotografie utilizzate a scopo editoriale esce dallo studio (per ciò che concerne l'epoca attinente alla nostra

analisi: stampe e diapositive) per confluire (o perdersi) in altri archivi, quelli degli editori, degli artisti, dei critici e, più generalmente, degli operatori del settore. Nondimeno, anche in questo caso, ciò che resta dell'archivio rappresenta una quantità di immagini gestibile solo grazie ai mediatori di informazioni sopra citati.

Un'ulteriore prospettiva di analisi è data dal mutamento di significato delle immagini contenute nell'archivio nella loro fase di veicolazione e utilizzo. In questa fase le fotografie estratte dall'archivio diventano immagini nuove, vengono integrate in supporti diversi e assumono nuovi significati in funzione dell'uso che ne viene fatto. Tuttavia il legame con il luogo di origine non viene meno. Queste immagini, infatti, rientrano nell'archivio, seppur trasformate nell'aspetto e nel contenuto, e si sedimentano sugli scatti originari, determinandone una continua evoluzione.

Infine, per chiudere questa carrellata sugli attributi dell'archivio fotografico, va sottolineato come, alla base di ogni fotografia, risieda un "atto fotografico"⁵ determinato da precisi obiettivi e specifiche motivazioni, che meritano un'analisi graduale: pur essendo legati al momento specifico in cui si è generato lo scatto, essi richiedono un inquadramento storico-critico più allargato, sul contesto produttivo e sul loro autore, senza mai dimenticare la natura di opera in continua evoluzione che è l'archivio/studio fotografico.

In ambito storico-artistico, la complessità dell'archivio fotografico è stata troppo spesso evitata, concependo l'archivio come la semplice somma di singole componenti e operando, di conseguenza, una riduzione al valore indicale di ogni singola fotografia. La nostra intenzione è, al contrario, di mettere in luce il carattere complesso e proteiforme dell'archivio, attraverso i diversi contesti di lettura – riviste, cataloghi, stampe originali, negativi, provini, siti online, ecc. – delle immagini fotografiche in esso contenute. Il nostro obiettivo è duplice: definire le motivazioni dell'atto fotografico; valutare lo spostamento di significato delle immagini fotografiche in relazione ai nuovi contesti di pubblicazione. È nel rapporto col contesto di lettura che si può misurare la distanza tra il significato originario e quello attribuito nei successivi passaggi editoriali. A ogni passaggio la fotografia assume un diverso significato in relazione al nuovo supporto in cui viene veicolata e alla funzione che deve ricoprire agli occhi di chi la usa. Come per ogni produzione simbolica, l'utilizzatore si pone di fronte alle immagini con un suo specifico punto di vista, creando un caleidoscopio di significati possibili. Nel valutare tale caleidoscopio è necessario avere la consapevolezza della propria aggiunta di significato, del proprio punto di vista, del fatto che ogni lettura fotografica è un gesto attivo, un atto di relazione. Questa relazione sarà tanto più soddisfacente quanto più si avrà consapevolezza della stratificazione dei significati che l'immagine porta con sé.

Paolo Monti, dalla rivista all'archivio

Paolo Monti è uno dei principali fotografi italiani del secolo scorso. La sua attività inizia da fotoamatore negli anni quaranta. Dal 1949 il fotografo intraprende un originale percorso attraverso la sperimentazione della fotografia astratta, intrecciata con i coevi esiti di alcuni movimenti pittorici, come alcune opere possono testimoniare: *Scomposizione*, la serie sui *Muri* (dal 1951), i *Manifesti strappati* (dal 1952) o l'eloquente *Omaggio all'informale* (1953).

Nel 1954, anno del suo passaggio al professionismo, Monti è fotografo della X Triennale di Milano e inizia a collaborare con riviste quali *Domus*, *Stile e industria*, *Casabella*, *Zodiac*, *Ottagono* e altre pubblicazioni specializzate in architettura e design. Parallelamente egli rinsalda i legami col mondo dell'arte proseguendo una serie di ritratti d'artista iniziata nel decennio precedente e consolidando i rapporti con la cultura milanese, procedendo nell'evoluzione di un suo linguaggio fotografico.⁶ Nei primi anni sessanta approfondisce alcuni aspetti della documentazione fotografica degli artisti in atelier collaborando con la rivista d'arte *Metro*.

Una prima riflessione sui rapporti tra archivio fotografico e storia dell'arte scaturisce proprio dallo studio di un articolo di *Metro* accompagnato dagli scatti di Monti. L'articolo, firmato dal critico d'arte Marco Valsecchi e dedicato all'artista Ben Nicholson,⁷ dà il segno della presenza del fotografo italiano nell'arte contemporanea. Inoltre ci dà modo di rappresentare un aspetto di particolare interesse per quanto riguarda l'uso della fotografia nell'ambito della critica dell'arte: la descrizione di un artista a partire dalla documentazione del suo atelier.

Nell'articolo in questione, le fotografie di Paolo Monti fungono da semplici illustrazioni dello studio dell'artista. La serie fotografica di Monti non viene presentata dal critico come un'interpretazione dello spazio, o come una visione personale dell'ambiente, ma esclusivamente come un accompagnamento al testo.

Pur non citandole e non facendo riferimento esplicito a esse Valsecchi pare usare le fotografie a supporto della descrizione dell'atelier: "In uno scaffale si allineano bottiglie e grossi bicchieri, vasi, coppe, tutti di vetro bianco che mandano un luore freddo e trasparente" [fig. 1; fig. 2; fig. 3; fig. 4; fig. 5; fig. 6].⁸ Il critico milanese racconta ciò che vede nello studio, la luce, le trasparenze, ammiccando alle opere ma restando ancorato al dato visivo. Ad esempio, nell'incipit dell'articolo – dunque in posizione strategica –, si può notare il raddoppiamento del verbo "vedere": "L'ingresso dello studio di Ben Nicholson sta dietro la casa, e quindi il lago non si vede e non si vede Ascona sulla sinistra, bluastro tra il velo leggero di nebbia [...]" (si confronti la descrizione con [fig. 7]).⁹ In un altro passaggio la dimensione visiva è evocata,

a contrario, dalla presenza di schermi che impediscono l'esplorazione dello sguardo e che, per questo motivo, lo sollecitano: "La grande vetrata d'ingresso è schermata da un leggero velo bianco; l'altra finestra è ricavata nello spiovente del soffitto di legno, anch'essa è schermata da una tela bianca".¹⁰ Non tutte le fotografie di Monti rispondono ai passaggi descrittivi del testo di Valsecchi. Per esempio, tra i negativi dell'archivio, non si trova alcuna fotografia della vetrata d'ingresso. Tuttavia, l'articolo procede per immagini e spunti visivi che riecheggiano l'attenzione ai particolari visivi registrati dal fotografo che si sofferma, assecondando un'inclinazione ben riconoscibile nella sua produzione artistica, sulla vegetazione spontanea che cresce tra i sassi della parete della scalinata esterna [[fig. 8](#); [fig. 9](#); [fig. 10](#)].¹¹

Nell'articolo di Valsecchi si manifesta un altro modo di intendere il rapporto testo/immagine di grande interesse. L'autore racconta il momento in cui Nicholson, durante l'incontro-intervista, usa le fotografie per spiegare il proprio processo creativo. L'artista proietta alcune delle fotografie scattate dalla moglie, Felicitas Vogler, che hanno ispirato le sue opere:

Perché possa vedere dalle fotografie della moglie, da quali infiniti motivi la sua emozione è trattenuta o sollecitata, con un'agilità sorprendente rimuove da una camera della sua casa un letto, rizza contro la parete sgombra uno schermo, colloca il proiettore, spegne le lampade e nell'ombra improvvisa sfilano lentamente i rettangoli colorati con i paesaggi toscani e con le case bianche delle isole greche, i piccoli particolari ingranditi dei mattoni, della calce scalfita, di una riga d'ombra sul muro abbacinante di sole. Gli chiedo se questi monumenti antichi [...] gli suggeriscono dei motivi di lavoro. [...] mi risponde, bisogna guardare alle opere del passato con amore, soggiunge, con rispetto, ma senza dimenticare che noi veniamo dopo e con altri problemi e altre intenzioni. [...] Il suggerimento che ne ricava è quindi di misura, di livello, difficilmente esprimibile a parole, più facilmente accostabile con le immagini.¹²

L'artista, dunque, per spiegare l'origine della sua ispirazione, abbandona la parola in favore delle immagini. Valsecchi stesso, nel riportare questa esperienza percettiva, abdica al tentativo di tradurre con le parole le sensazioni suscitate dalla visione delle immagini, limitandosi a riportare ciò che vede (verrebbe da dire: a fotografare le fotografie proiettate).

Così, tutto il testo è fortemente caratterizzato dalle immagini. Esso si rivela, più che un articolo di critica, una "narrazione fotografica" dell'incontro tra il critico e il pittore. La parte prettamente critica, ovvero il riemergere della supremazia della parola sull'immagine, è rinviata al fondo del testo, nelle cinque domande che compongono l'intervista vera e propria, riportata in discorso diretto.

Senza indugiare ulteriormente nell'analisi dell'articolo di Valsecchi passiamo a indagare il movente della produzione degli scatti. Dalle iscrizioni sulle buste

che contengono i negativi e i positivi della collezione Monti si può dedurre che il fotografo ha svolto diversi sopralluoghi presso lo studio dell'artista. Sono presenti, infatti, tre serie datate 1960, 1950-1960 e 1959-1960. La descrizione della prima serie, scritta a mano da Monti sulla scatola che contiene un solo negativo, è: "Ben Nicholson. Brissago". La descrizione della seconda serie di 14 negativi è: "Casa Nicholson/ Brissago"; e sulla stessa scatola si trova anche l'indicazione: "7 Località varie". La descrizione della terza serie di 9 negativi è: "Ben/ Nicholson".

Dalla descrizione catalografica delle serie ricaviamo i seguenti dati: "Documentazione dello studio di Ben Nicholson e ritratti dell'artista per catalogo della mostra alla Galleria Lorenzelli: 'Ben Nicholson', catalogo della mostra, Milano 1960, Bergamo, Tip. Conti, 1960".¹³ Tuttavia, nel catalogo ivi citato, non ci sono fotografie di Monti. I crediti fotografici riportano i seguenti autori: "Foto Wells, Bergamo e Alberto, Locarno" e, per le fotografie a colori, "Felicitas Vogler".¹⁴ È dunque escluso che la produzione del catalogo della mostra sia la motivazione per cui Monti scatta le fotografie dell'atelier di Nicholson.

Analizzando il catalogo della mostra ritroviamo, come autore del testo introduttivo, Marco Valsecchi. È molto probabile che la redazione di *Metro*, o direttamente lo stesso Valsecchi, abbia chiesto a Monti le fotografie per l'articolo su Nicholson. Non sappiamo quale fu la precisa richiesta della committenza né siamo a conoscenza della data esatta degli scatti.¹⁵ Sappiamo che nessuno di essi è stato incluso nella produzione del catalogo della mostra milanese. Valsecchi, che si occupa sia dell'articolo sulla rivista sia del catalogo della mostra, preferisce non usare le fotografie di Monti nel catalogo. Una ragione per questa scelta si può ritrovare nel confronto tra il testo introduttivo al catalogo e quello scritto per l'articolo di *Metro* già analizzato. Se dovessimo collocare il primo testo, lo annovereremmo tra i testi tradizionali di presentazione critica, con la citazione dei precedenti pittorici, la contestualizzazione storico-artistica, la descrizione della poetica, ecc. Non vi è alcun richiamo a immagini dello studio del pittore. Le fotografie di Monti non sono dunque di alcuna utilità.

Che la committenza provenga direttamente da Valsecchi, o che al contrario sia mediata dalla redazione di *Metro*, poco importa. Fondamentale è invece il fatto che sia Valsecchi a decretarne l'uso, e dunque il significato: la rivista è il luogo di un trattamento sperimentale del rapporto testo/immagine, dove la priorità è data dallo specifico fotografico. È lecito vedere nell'articolo di Valsecchi uno dei primi sintomi di un uso inedito della fotografia da parte delle riviste specializzate, e non un semplice vezzo stilistico proprio alla sua scrittura. L'utilizzo, nel catalogo di Nicholson, di una comunicazione tradizionale, basata sulla parola, ne è la prova.

Nella successive uscite di *Metro* si incontreranno veri e propri reportage¹⁶: gli articoli di Giuseppe Marchiori su Scheider e su Jean Dubuffet, il contributo di Candido Volta su Hans Hartung e il testo di Franco Russoli su Emilio Rodriguez Larrain, tutti accompagnati da fotografie scattate da Monti.

La collaborazione tra *Metro* e Paolo Monti – e alcuni altri fotografi¹⁷– offre un modello interessante di committenza nell'ambito editoriale artistico, che tuttavia, rimarrà un esempio sporadico nel panorama dell'editoria dell'arte dei primi anni sessanta.

Giorgio Colombo, dall'oggetto artistico alla veicolazione delle fotografie

Con Giorgio Colombo incontriamo una delle poche figure di professionisti capace, dopo i primi anni di gavetta, di dedicarsi esclusivamente alla fotografia d'arte. Colombo comincia a fotografare verso i vent'anni. Grafico, fotografo, amante dell'arte contemporanea, collezionista, si è sempre contraddistinto per la meticolosità del suo operare.

Grazie all'assiduo contatto con artisti e galleristi, Colombo diventerà uno dei più importanti fotografi dell'Arte povera in Italia.¹⁸ Numerose anche le frequentazioni con gli artisti stranieri della Minimal Art, di cui documenta le opere passate nelle gallerie italiane e internazionali.

Colombo è tra gli *habitués* delle vernici milanesi, e documenta sistematicamente gli eventi cui partecipa. Quest'attività inizia per passione già nel 1963.¹⁹ Parallelamente all'attività fotografica, Colombo lavorerà in zinco-tipografia, come grafico in un'agenzia pubblicitaria, come art director per la casa editrice Achille Mauri e per lo studio Sottsass, approdando infine all'Olivetti Corporate Image.

Nel 1971²⁰ apre il proprio studio fotografico con l'obiettivo di dedicarsi esclusivamente d'arte.²¹ Da questo momento, Colombo stabilisce rapporti preferenziali con numerose gallerie:

frequentavo in particolare l'Apollinaire, Il Naviglio, L'ariete e anche altre. Il rapporto più stretto è stato con Franco Toselli che in quegli anni faceva le mostre più all'avanguardia, esponendo gli artisti che poi sono diventati i grandi. Ho praticamente documentato tutta l'attività della sua galleria dal 1970 in poi.²²

Agli inizi, il lavoro di Colombo non è formalizzato tramite contratti e committenze.²³ Via via che la sua frequentazione con le gallerie si fa più assidua, il fotografo inizia a intessere rapporti con molti artisti: “in modo particolare con Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Ettore Spalletti. Tra i critici un rapporto importante è stato quello con Tommaso Trini in particolare nel periodo di Data”.²⁴

Ma, racconta il fotografo, la vera svolta avviene grazie all'incarico di documentare la collezione Panza di Biumo, che lo impegnerà per ben 25 anni:

Una collezione molto importante e molto impegnativa sul piano della documentazione e della conservazione dell'archivio. Questo mi ha dato i mezzi per lavorare esclusivamente per l'arte. Intanto le fotografie, fatte molti anni prima, che quasi nessuno voleva, sono diventate importanti e richieste dagli editori e dai musei.²⁵

Prima di questo lavoro, le esperienze più rilevanti in ambito artistico sono: una collana di volumi uscita per l'editrice Mauri, di cui Colombo era art director,²⁶ il primo dei quali dedicato a Enrico Castellani; il catalogo di un'esperienza artistica di Mario Ceroli del 1972; il volume *Once Upon A Time* con fotografie di Colombo e testi di Lawrence Weiner del 1973 e, a partire dal 1964, la documentazione delle Biennali di Venezia.

Di queste esperienze, la prima è, per questo studio, la più interessante. Il volume su Castellani esprime, infatti, una singolarità nell'uso della fotografia nell'impaginato ed è esemplare di alcune forme di riuso delle immagini nel circuito di veicolazione dell'arte.

Enrico Castellani pittore, volume monografico del 1968, in formato quadrato 30x30 cm, si compone di una serie di testi dell'artista Vincenzo Agnetti e d'immagini, a colori e in bianco e nero, di vario soggetto, divise tra fotogrammi tratti da un video documentaristico sull'artista e scatti realizzati in gran parte da Colombo. Le fotografie di Colombo sono, per così dire, immagini "mancanti" rispetto ai materiali esistenti prima della produzione del libro. Nascono cioè dalla necessità di colmare delle mancanze nell'insieme delle immagini relative all'artista realizzate sino al quel momento. A tal fine riprendono Castellani in diversi momenti: all'opera o in altre situazioni informali, con colleghi e collaboratori.

Sebbene le immagini di Colombo possano assumere quasi il valore di un reportage, crediamo che il loro "senso" risieda altrove. Esse non nascono dall'interesse specifico del fotografo di indagare l'attività dell'artista, né da una committenza mirata alla documentazione dell'atto creativo. Sebbene siano il risultato di strette frequentazioni tra il fotografo e l'artista, ripreso anche durante momenti di lavoro, a monte sono motivate dalla loro funzione editoriale; finalizzate a colmare quei vuoti nella rappresentazione della figura dell'artista esclusivamente per la costruzione del volume. Ed è in questo senso che si deve intendere l'atto produttivo.

In generale, il volume dedicato a Castellani è dominato dalle immagini. I testi si limitano a descrivere la processualità del lavoro dell'artista.²⁷ Agnetti, autore dei testi, insiste sui particolari dell'opera e della sua costruzione. In questo è pienamente supportato da diverse sequenze di decine d'immagini che

affrontano gli stessi temi, e si concentrano sulle qualità materiche dei quadri. Questa moltiplicazione delle immagini emerge formalmente simulando la presentazione di una serie di provini fotografici e di diversi stralci di pellicole cinematografiche; dal lato contenutistico, essa imita le forme, la loro continua moltiplicazione nelle opere di Castellani, quel reticolo geometrico elementare che è alla base delle tele dell'artista. In questo gioco di fotogrammi s'interpongono stralci di opere a doppia pagina che, a confronto con i "provini" delle pagine precedenti, assumono l'aspetto di gigantografie. Altre immagini, si susseguono a rappresentare le opere in dimensioni minime. A intervalli regolari, il lettore ritrova i ritratti dell'artista e del suo *entourage* e quadri a piena pagina.

Il testo e le immagini sono intrecciati in una griglia rigida, una matrice aritmetica, che richiama il linguaggio del testo. Agnetti usa formule pseudo-matematiche che danno il senso del lavoro di Castellani, sospeso tra la rigidità del programma pittorico e l'apertura all'infinito dei numeri e del loro uso.

Nello sfogliare il libro si trovano materiali diversi, dalle stampe a colori e in bianco e nero, alle parole stampate su cartoncino o su veline semi opache, che danno un carattere di imprevedibilità al volume. Il libro, ad esempio, si apre su una sorta di carta d'identità dell'artista, stampata su una velina che ne lascia trasparire il volto e si chiude con le parole di Agnetti²⁸ – che opportunamente data il testo – sempre con il gioco della trasparenza, stavolta su un'opera in costruzione. Infine, a dare un valore aggiunto al libro, vi è allegato un multiplo di Castellani in PVC bianco.

L'intervento di Colombo è da un lato ideativo e grafico, quando imposta insieme all'artista la dinamica del volume; dall'altro fotografico, nel momento in cui realizza gli scatti "mancanti" per completare l'opera. Le nuove fotografie sono pensate in funzione di un progetto che tende a una sorta di mimesi delle idee artistiche di Castellani. L'atto fotografico di Colombo si fa completo proprio nel momento in cui le fotografie sono scelte e inserite, tra le altre, nel volume.

Ad esempio, guardiamo uno scatto che registra Castellani al lavoro su un'opera. Analizzando il provino [fig. 11] s'individuano due momenti: un viaggio in automobile, e l'artista alle prese con un'opera. Tra i due momenti, l'unico ritenuto utile, o interessante, dal circuito artistico – dopo la pubblicazione del volume del 1968 – è il secondo. La sequenza fotografica rappresenta una pedissequa e ripetitiva narrazione del fare pittorico di Castellani. Le immagini insistono sul gesto dell'artista nell'atto di completare la sua tela.²⁹ In tal modo, le fotografie s'innestano inequivocabilmente tra le altre sequenze di fotogrammi proposte nel volume; e anzi, si può dire che il fotografo realizzi questi scatti rifacendosi a esse, coerentemente con il progetto editoriale.

Riprendiamo ora il percorso di veicolazione di due fotografie tratte dall'intera sequenza e seguiamone le tracce. Dopo l'uso originario per il volume edito da Achille Mauri, e un'apparizione in un catalogo del 1972 per la Galleria Forma di Genova,³⁰ la fotografia del particolare della tela [fig. 12] diventa l'immagine del poster e dell'invito di una mostra antologica tenutasi a Ravenna nel 1984. Successivamente verrà usata in apertura del volume monografico sull'artista, curato da Bernard Blistène, nel 2011.³¹

In quest'ultimo volume, ad accompagnare la prima pagina del testo del curatore, è utilizzata un'altra fotografia scattata nella medesima occasione [fig. 13]. Vale la pena soffermarsi per un breve inciso sull'uso dell'immagine in bianco e nero. In effetti, la fotografia originaria di Colombo è a colori. Nel resto del volume le fotografie delle opere sono stampate a colori e con ciò si esclude un'eventuale imposizione editoriale sull'uso o meno del colore, spingendoci a supporre che la fotografia è stata consapevolmente trasformata in bianco e nero. La scelta di stampare in bianco e nero questa immagine, così come le altre della sezione critico-biografica del volume, è dettata, ai nostri occhi, dalla ricerca di un effetto di sedimentazione del tempo sull'evento ormai passato.

Tornando alle immagini tratte dal provino, la seconda [fig. 14] inizia a essere utilizzata negli anni duemila come *pendant* delle descrizioni biografiche di Castellani. Nel 2001, Germano Celant la inserisce nella sua monografia sull'artista.³² Tra il 2008 e il 2014 è utilizzata nei cataloghi delle gallerie d'asta Christie's e Sotheby, quasi a conferma della veridicità dell'evento pittorico, come indizio di autenticità delle opere presentate nelle pagine dedicate all'artista.

Dunque, l'analisi del contesto in cui avviene lo scatto e dei successivi contesti di veicolazione delle fotografie permette di misurare la distanza tra il significato originario e i significati prodotti dai successivi usi. Le immagini pubblicate dopo il 1968 non permettono di capire le motivazioni sottese alla realizzazione delle fotografie, né di valutare il valore aggiunto – quella sorta di mimesi delle idee artistiche di Castellani – di cui esse potrebbero essere portatrici. Le successive pubblicazioni si limitano a mostrare, a indicare la presenza dell'artista e dell'opera in un determinato tempo e spazio. Le immagini, in questi casi, ricoprono diverse funzioni: sono manifesti pubblicitari, usate per la loro capacità di seduzione; servono come illustrazioni del tempo che fu; oppure attestano un atto (quello pittorico) che, indubbiamente, “è stato” (per rifarsi alla nota formula di Roland Barthes).

Tutto ciò non fa che confermare due ipotesi di base. In primo luogo dimostra quanto è connaturato alla fotografia, ossia che essa assume il significato dettato dalla funzione che le viene attribuita, tanto più se è utilizzata singolarmente e se l'estrazione dalla serie originale è fortemente riduttiva. In secondo luogo attesta un'inclinazione dell'ambito storico-artistico di limitare

la lettura fotografia al suo valore indicale.

Enrico Cattaneo, dall'archivio alla storia dell'arte

Enrico Cattaneo è fotografo d'arte dalla metà degli anni sessanta, dopo un decennio di frequentazione del circuito fotografico amatoriale.³³ Nella sua lunga carriera Cattaneo ha affrontato quasi ogni genere di fotografia, da quella di paesaggio a quella sperimentale, da quella pubblicitaria a quella di reportage, scegliendo di specializzarsi nella documentazione d'arte. Quest'ultimo genere comprende numerose varianti sul tema: le opere pittoriche, la scultura, la scultura urbana, le performance, le installazioni, i vernissage, ecc. Qui analizzeremo un genere specifico di fotografia che i fotografi d'arte sono chiamati a sviluppare dalla seconda metà degli anni sessanta: l'allestimento delle mostre in galleria. In questo tipo di attività si fa evidente il rapporto tra il fotografo, l'artista e gli eventuali collaboratori, e l'ambiente. Evidentemente alcuni allestimenti paiono più interessanti di altri, in particolare laddove l'artista non si limita a esporre le opere, ma interagisce con l'ambiente circostante.

La serie fotografica realizzata da Cattaneo per l'allestimento della mostra di Gino De Dominicis, del novembre 1970, alla galleria Toselli, è, in questo senso, esemplare. L'esposizione del 1970 è la prima personale di De Dominicis a Milano, e segue quelle di Ancona e di Roma.

De Dominicis lavora, com'è visibile nella prima serie di negativi [fig. 15], con una squadra di collaboratori che danno all'azione una dimensione festosa.³⁴ I materiali con cui l'artista prenderà possesso dello spazio irrompono nella sala espositiva, spinti a fatica da una decina di persone. Tutto il primo rullo di fotografie è il divertente racconto visivo dell'entrata in scena di un grande sasso,³⁵ trasportato su un transpallet a mano, che mette in difficoltà il gruppo. Alcune immagini, grazie all'obiettivo grandangolare che piega le pareti e le porte incorniciando l'opera, esaltano il macigno indomabile [fig. 16]. Cattaneo produce 45 scatti per questa sequenza, dall'arrivo dell'opera alla sua posa definitiva. Il resto del rullino è dedicato al posizionamento di un indifeso gattino in una scatola di vetro³⁶ (ben 10 scatti), a un'asta di ottone che sale dal pavimento al soffitto³⁷ [fig. 17] e alle persone che gravitano nella galleria.

Nella seconda serie di negativi, realizzati poco prima dell'inaugurazione, in sala ci sono solo De Dominicis e il fotografo. L'artista sembra qui più concentrato e attento alle sue opere, già situate nello spazio. La dimensione chiassosa percepita nella serie precedente si perde, sostituita da un'immagine raccolta, in cui l'artista sembra vivere un momento di solitaria verifica del proprio operato. Analogamente, Cattaneo verifica, fotografandole, tutte le opere in sala. I due non paiono comunicare. Si respira un'atmosfera silenziosa. De Dominicis contempla le sue opere nello spazio, consapevole della presenza del fotografo, ma senza guardare l'obiettivo. Cattaneo continua la sua

panoramica di opere. Ogni tanto include anche l'artista. Alla fine della sequenza, però, De Dominicis misura, spalle al fotografo, il cilindro immaginario. Poi, uscendo dalla scena, come a chiudere l'atto, sbuca con sguardo curioso fuori dalla porta [fig. 18; fig. 19].

Il nostro piano di lettura mira a traguardare il punto di vista di Cattaneo, che, approfittando dell'occasione, trasgredisce al suo compito – fotografare le opere – per raccontare l'intera mostra.

Anche in questo caso le operazioni di riuso sono numerose. L'immagine della “misurazione” del cilindro invisibile sarà utilizzata più volte, fino a essere pubblicata come copertina di *Flash Art*, n. 241, del febbraio-marzo 1999, numero in parte dedicato a De Dominicis. Come in altri casi relativi al lavoro di Cattaneo, o come negli esempi di veicolazione delle fotografie di Colombo per Castellani, anche qui la drastica estrazione delle fotografie dalla serie è causa di una decisa ri-attribuzione di significato. La copertina citata come esempio segue le logiche commerciali della scelta delle immagini di copertina, ne valuta dunque le qualità estetiche e la capacità attrattiva, propone un'interpretazione intrigante dell'opera di De Dominicis, sottolinea il bizzarro e l'effimero, ammiccando alla complessa personalità dell'artista.

Non affronteremo in questo caso la diffusione editoriale delle fotografie di Cattaneo ma solo il riuso di parte dei materiali sopra esposti, per svolgere alcune considerazioni circa la loro rilettura nell'attuale ricerca storico-artistica. Citiamo ad esempio un recente saggio della studiosa Eleonora Charans³⁸ che mette in luce l'importanza della documentazione degli allestimenti in operazione artistiche volte all'effimero, come quelle proposte da De Dominicis.

Il volume è costruito attorno a una ricca documentazione fotografica di Cattaneo (tra cui il provino da noi analizzato), Colombo, Claudio Abate e l'agenzia CameraPhoto, definita *Iconografia di un'opera*. In questo caso, i provini di Cattaneo, e alcuni singoli fotogrammi, rappresentano la fonte insostituibile per i ragionamenti dell'autrice del volume e dimostrano come le sequenze fotografiche tratte dall'archivio siano un documento tanto imprescindibile quanto complesso: “è noto quanto la fotografia, nonostante richieda una certa perizia nel decifrarla, giochi un ruolo insostituibile”.³⁹

In aggiunta, in riferimento all'allestimento dell'opera 2^a *soluzione di continuità* alla Biennale del 1972, Charans scrive: “l'artista rifiuta la fotografia, ma sembra comporre l'allestimento pensando proprio a una ripresa fotografica”.⁴⁰ In questo caso, la storica, guardando le immagini delle mostre, si rende conto di quanto la fotografia giochi un ruolo fondamentale nel costruire i presupposti stessi dell'arte del periodo. L'idea di essere visti dal di fuori, infatti, di realizzare un'opera pensata per uno specifico spazio e che duri il solo tempo dell'esposizione, non può che nascere dalla possibilità che essa venga

documentata. Il ritratto di spalle di De Dominicis più sopra considerato è, in questo senso, eloquente [fig. 19].

Conclusioni

Negli anni sessanta si formano fotografi, come Cattaneo e Colombo, in grado di assorbire le istanze degli artisti e di supportarle, a volte anche solo con la loro presenza, apparecchio fotografico alla mano. I contributi che la fotografia ha dato, in termini generali, all'arte contemporanea, sono numerosi e di rilievo. Tra gli altri, essa ha insegnato agli artisti a “pensarsi dal di fuori”, a non concentrarsi su di sé, in quanto creatori o ideatori dell'opera, ma come parte di un tutto che è l'esibizione. La fotografia spinge gli artisti a sostituire l'opera al centro della scena, una scena di cui essi sono anche l'origine.

Alla stregua di Hans Namuth e Jackson Pollock, che rimane l'esempio cardine del nuovo rapporto tra artista e dispositivo fotografico, gli artisti italiani della metà degli anni sessanta giungono a una consapevolezza estrema della presenza del fotografo nell'ambiente di lavoro. E non possono non resistere alla tentazione di rivolgere la loro arte – o di volgere le spalle, come De Dominicis con Cattaneo – all'obiettivo, facendo entrare, di fatto, la visione fotografica nel processo creativo.

Lo studioso Giuliano Sergio, discutendo la pervasività della fotografia nelle prassi artistiche dell'Arte povera, sottolinea, in maniera a nostro avviso pertinente, come l'arte del periodo dia largo spazio al concetto di autorappresentazione,⁴¹ finalizzato in molte occasioni a creare una sorta di mitologia degli artisti. Questa gestione accurata delle immagini, da parte degli artisti e degli operatori del settore (critici e galleristi), è possibile solo in un mondo in cui la fotografia è, in tutti i sensi, strumento culturale pervasivo.

Letto da questo punto di vista, l'esempio dell'uso della fotografia nell'Arte povera porta a considerare la fotografia non come testimonianza, ma come preesistenza, come strumento mentale – conscio o meno – integrato al processo creativo.

Nel 1931, nel discutere i rapporti tra fotografia e arte, Walter Benjamin scriveva che il dibattito sulla funzione dell'arte:

ometteva di gettare anche solo un'occhiata al fenomeno sociale, ben più ovvio, dell'arte in quanto fotografia... – e proseguiva riferendosi alla fotografia artistica – eppure l'effetto della riproduzione fotografica delle opere d'arte riveste per la funzione dell'arte un'importanza molto maggiore dell'elaborazione più o meno artistica di una fotografia.⁴²

Poco righe dopo l'autore ribadiva il suo ragionamento: “tutti gli accenti si spostano se, invece di considerare la fotografia in quanto arte, si considera l'arte in quanto fotografia”.⁴³

Ora, le parole di Benjamin sono indirizzate a contrastare un atteggiamento riduttivo nei confronti della fotografia. Nel contempo però esse segnalano anche un passaggio epocale in cui la fotografia entra a pieno titolo nello spazio artistico, e incoraggiano a concentrare l'attenzione della critica e degli artisti verso l'analisi della funzione che l'arte ricopre piuttosto che verso la sua estetica.

Proprio gli anni sessanta segnano un particolare momento di convergenza tra arte e fotografia e anche uno dei periodi più significativi di analisi della funzione stessa dell'arte. Ciò avviene in una scena artistica avvolta in uno spazio fotografico, senza il quale il meccanismo stesso dell'arte non può funzionare. Questo spazio – parte di ciò che si definisce, nello stesso periodo, “civiltà delle immagini”⁴⁴– modifica la percezione della realtà, pervade la fase progettuale dell'opera, fino a entrare nella produzione dell'oggetto artistico finito.

In questo spazio s'innestano significativamente alcuni aspetti evolutivi della fotografia del periodo. Gli anni cinquanta, per esempio, segnano l'invasione della fotografia nei media, in particolare nei rotocalchi. Questo fenomeno tocca da vicino il circuito dell'arte.⁴⁵ Alcuni commentatori, poi, tracciano un parallelo tra l'attenzione al banale, agli aspetti minori della realtà, ben riassunta nella fotografia americana degli anni sessanta, e le coeve prove degli artisti concettuali.⁴⁶ Aspetti minori della realtà, questi, che a bene vedere diventano essenziali nella vita di tutti i giorni, grazie alla diffusione della macchina fotografica nelle case di gran parte delle famiglie.

Vale la pena, infine, accennare all'importanza che il racconto fotografico assume nelle prove fotografiche d'autore, e che entra in buona misura anche nelle pratiche di documentazione dell'arte. Si vedano, ad esempio, alcuni lavori di Enrico Cattaneo o di Ugo Mulas, il cui contributo alla storia della fotografia viene letto, oggi, anche alla luce dell'uso dell'immagine seriale nell'arte.⁴⁷

Concludendo, analizzare gli archivi fotografici dei professionisti nella documentazione dell'arte è, a nostro parere, un passo fondamentale per la comprensione dello spazio in cui si è svolto il processo artistico durante gli anni sessanta.

Gli archivi andrebbero considerati come degli organismi viventi, capaci di reagire alle sollecitazioni di chi li interroga fornendo risposte mai scontate. Da un lato, essi danno prova degli eventi passati; dall'altro, permettono di ricostruire i significati che le fotografie hanno assunto in funzione dell'uso che ne è stato fatto. Possono inoltre far luce sulle motivazioni che hanno spinto

alla produzione delle immagini. Infine, sono una lente di ingrandimento sui contesti in cui le opere, gli artisti e gli operatori del settore si inseriscono e in cui si relazionano con il fotografo.

Una visione d'insieme dei contenuti degli archivi permette, in conclusione, di creare uno spazio fatto d'immagini in cui il referente fotografico non è più un oggetto muto a cui affibbiare un'etichetta, ma il tassello di un mosaico che, una volta ricostituito, ne dà tutt'altra consistenza e tutt'altro peso.

La sfida è enorme, vista la quantità di materiale esistente. Tuttavia, soltanto attraverso l'analisi degli archivi fotografici si potrà misurare l'impatto della fotografia sull'arte dell'epoca e, al contempo, l'impatto della fotografia dell'arte sulla fotografia. L'intuizione di Walter Benjamin si rivelerà, allora, in tutta la sua attualità: “attraverso il peso assoluto assunto del suo valore di esponibilità, l'opera d'arte diventa una formazione con funzioni completamente nuove, delle quali quella di cui siamo consapevoli, cioè quella artistica, si profila come quella che in futuro potrà venir riconosciuta come marginale. Certo è che attualmente la fotografia, e poi il cinema, forniscono gli spunti più fecondi per il riconoscimento di questo dato di fatto”.⁴⁸

TAVOLE

1-6 Paolo Monti, Casa-studio di Ben Nicholson, Brissago (Svizzera), 1960 ca. Nr. da R 14336 a R 14341, negativi su pellicola. © Fondazione Beic, Milano -Civico Archivio Fotografico.

7 Paolo Monti, Casa-studio di Ben Nicholson, Brissago (Svizzera), 1960 ca. Nr. R 14335, negativo su pellicola. © Fondazione Beic, Milano -Civico Archivio Fotografico.

8-10 Paolo Monti, Casa-studio di Ben Nicholson, Brissago (Svizzera), 1960 ca. Nr. R 13172, R 13179, R 13181, negativi su pellicola. © Fondazione Beic, Milano -Civico Archivio Fotografico.

11 Giorgio Colombo, Enrico Castellani, 1968. Nr. 0950p004n23, provino su carta. Photo © Giorgio Colombo, Milano.

12 Giorgio Colombo, Particolare di una tela nello studio, 1968. Nr. 0950p004n23, negativo su pellicola. Photo © Giorgio Colombo, Milano.

13 Giorgio Colombo, Enrico Castellani mentre lavora nello studio, 1968. Nr. 0950c0014, diapositiva. Photo © Giorgio Colombo, Milano.

14 Giorgio Colombo, Enrico Castellani mentre lavora, 1968. Nr. 0950p004n06, negativo su pellicola. Photo © Giorgio Colombo, Milano.

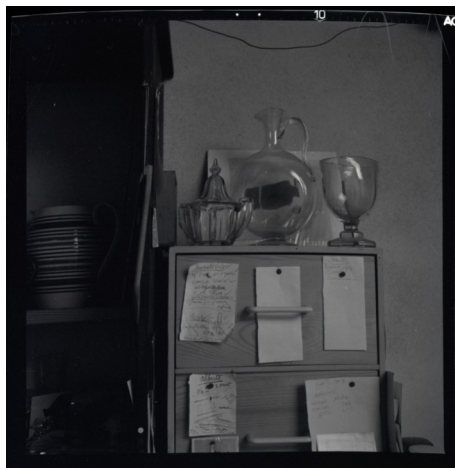
15-16 Enrico Cattaneo, allestimento della mostra di Gino De Dominicis alla galleria Toselli, novembre 1970. Nr. neg. 1946, ingrandimenti di alcuni fotogrammi del provino su carta. Photo © Enrico Cattaneo, Milano.

17 Enrico Cattaneo, allestimento della mostra di Gino De Dominicis alla galleria Toselli, novembre 1970. Nr. neg. 1945, ingrandimento di un fotogramma del provino su carta. Photo © Enrico Cattaneo, Milano.

18-19 Enrico Cattaneo, allestimento della mostra di Gino De Dominicis, alla galleria Toselli, novembre 1970. Nr. neg. 1954, ingrandimenti di alcuni fotogrammi del provino su carta. Photo © Enrico Cattaneo, Milano.



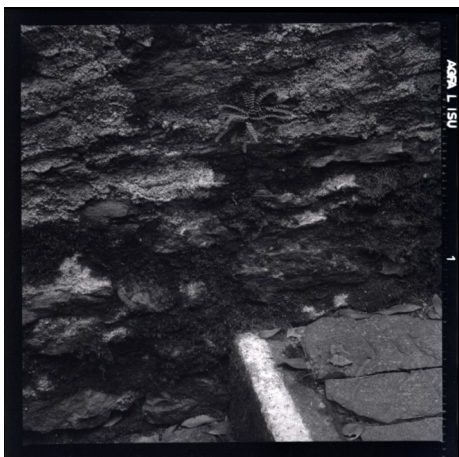




1-6 Paolo Monti, Casa-studio di Ben Nicholson, Brissago (Svizzera), 1960 ca. Nr. da R 14336 a R 14341, negativi su pellicola. © Fondazione Beic, Milano -Civico Archivio Fotografico.



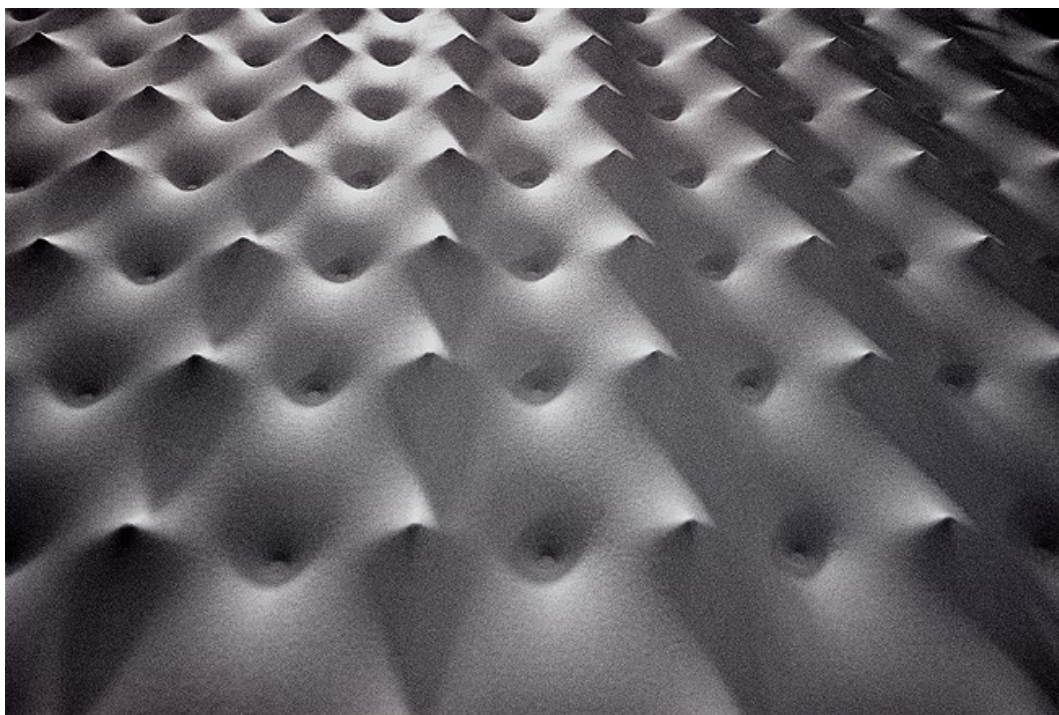
7 Paolo Monti, Casa-studio di Ben Nicholson, Brissago (Svizzera), 1960 ca. Nr. R 14335, negativo su pellicola. © Fondazione Beic, Milano - Civico Archivio Fotografico.



8-10 Paolo Monti, Casa-studio di Ben Nicholson, Brissago (Svizzera), 1960 ca. Nr. R 13172, R 13179, R 13181, negativi su pellicola. © Fondazione Beic, Milano -Civico Archivio Fotografico.



11 Giorgio Colombo, Enrico Castellani, 1968. Nr. 0950p004n23, provino su carta. Photo © Giorgio Colombo, Milano.



12 Giorgio Colombo, Particolare di una tela nello studio, 1968. Nr. 0950p004n23, negativo su pellicola. Photo © Giorgio Colombo, Milano.



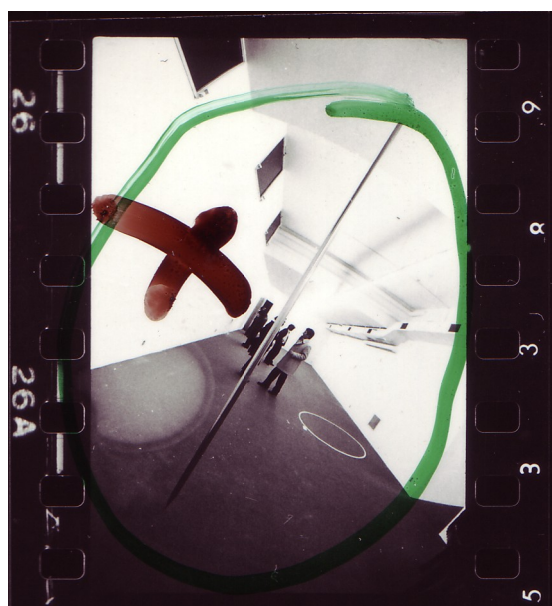
13 Giorgio Colombo, Enrico Castellani mentre lavora nello studio, 1968.
Nr. 0950c0014, diapositiva. Photo © Giorgio Colombo, Milano.



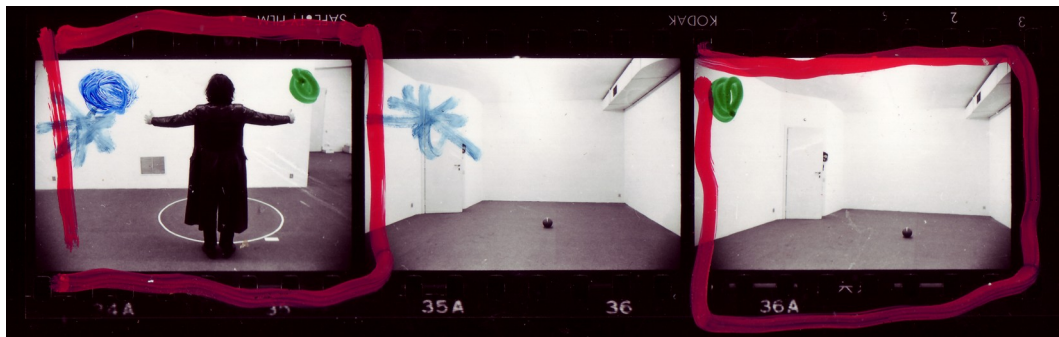
14 Giorgio Colombo, Enrico Castellani mentre lavora, 1968. Nr. 0950p004n06, negativo su pellicola. Photo © Giorgio Colombo, Milano.



15-16 Enrico Cattaneo, allestimento della mostra di Gino De Dominicis alla galleria Toselli, novembre 1970. Nr. neg. 1946, ingrandimenti di alcuni fotogrammi del provino su carta. Photo © Enrico Cattaneo, Milano.



17 Enrico Cattaneo, allestimento della mostra di Gino De Dominicis alla galleria Toselli, novembre 1970. Nr. neg. 1945, ingrandimento di un fotogramma del provino su carta. Photo © Enrico Cattaneo, Milano.



18-19 Enrico Cattaneo, allestimento della mostra di Gino De Dominicis, alla galleria Toselli, novembre 1970. Nr. neg. 1954, ingrandimenti di alcuni fotogrammi del provino su carta. Photo © Enrico Cattaneo, Milano.

- ¹ Le opere di Monti sono conservate presso numerose collezioni italiane. Nel 2008 la Fondazione Biblioteca europea di informazione e cultura (BEIC) ha acquisito l'intero patrimonio dell'Istituto Paolo Monti, oggi depositato presso il Civico Archivio fotografico di Milano. Oggi fruibile anche on line:
https://commons.wikimedia.org/wiki/Categoria:Photographs_by_Paolo_Monti. Accesso il 17 dicembre 2017.
- ² Cfr. www.giorgiocolombo.it. Accesso il 17 dicembre 2017.
- ³ In particolare meritano una citazione: Cecilia Comani, *L'archivio fotografico di Enrico Cattaneo. Artisti e gallerie d'arte a Milano*. (Università degli Studi di Parma, relatore prof. Mario Cresci, a. a. 2000-2001); Valentina Corbetta, *Enrico Cattaneo: La poetica narrata* (Accademia di belle arti di Brera, prof. Andrea del Guercio, 2009-2010).
- ⁴ Per un approfondimento teorico sull'archivio fotografico si rimanda a Tiziana Serena, "L'archivio fotografico: possibilità derivate", in *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Storia e tutela. Territori veneti e limitrofi*, a cura di Anna Maria Spiazzi, Luca Maioli, Corinna Giudici (Venezia, 29 ottobre 2008). Atti del Convegno (Crocetta del Montello: Terra Ferma, 2010), 103-25.
- ⁵ Cfr. Philippe Dubois, *L'atto fotografico* (Urbino: Quattro venti, 1996).
- ⁶ Come ha giustamente sottolineato il critico della fotografia Antonio Arcari: "La lunga serie dei ritratti di artisti, che si inaugura a Venezia e si intensifica fin dai primi anni della sua permanenza a Milano, sta a testimoniare non solo la spontaneità dei rapporti che egli riesce a stabilire con la cultura milanese, non solo la sua capacità nell'affrontare e risolvere i problemi del ritratto fotografico al di fuori della tradizione cavalliana dei Vender e dei Finazzi, ma testimonia anche la sua partecipazione al dibattito del nostro tempo, tra organicità e astrazione, tra figurativi e non figurativi": Antonio Arcari, *Paolo Monti* (Milano: Fabbri, 1983), 10.
- ⁷ Marco Valsecchi, "Visita a Ben Nicholson", *Metro*, 1 (1960): 18-29.
- ⁸ Le fotografie sono pubblicate nell'articolo *ibid.*, 43-44.
- ⁹ La fotografia non è pubblicata nell'articolo.
- ¹⁰ *Ibid.*, 18.
- ¹¹ Le fotografie non sono pubblicate nell'articolo. A proposito della produzione artistica di Monti, alcune delle sue sperimentazioni fotografiche sono pubblicate curiosamente nelle pagine immediatamente precedenti dello stesso numero della rivista *Metro*. L'intervento del critico Giuseppe Marchiori presenta alcune di queste fotografie a supporto di un ragionamento a favore di una scultura di matrice naturalistica: "La scultura [...] ha infranto i limiti delle anguste concezioni, si è allineata con le altre arti nella ricerca delle infinite possibilità aperte alla fantasia da una nuova contemplazione della natura": Giuseppe Marchiori, "Non confondiamo per favore la natura con l'arte", *Metro*, 1 (1960): 14. La fotografia, per quanto mai citata nel testo di Marchiori, accompagna il discorso del critico su artisti come Lynn Chadwick e Henry Moore, ed è trattata, per analogia, come la più vicina tecnica d'interpretazione della natura. Paradossalmente queste prove fotografiche sono ideate da Monti come ricerca artistica ai limiti dell'astrazione.
- ¹² *Ibid.*, 29.
- ¹³ Queste indicazioni sono riportate nel campo della scheda di catalogazione ICCD tipologia F, LRO: Luogo della Ripresa Occasione.
- ¹⁴ Cfr. *Ben Nicholson* (Milano: Galleria Lorenzelli, 1960). Cat. (Bergamo: Conti, 1960).
- ¹⁵ Il primo numero di *Metro* reca come data di stampa il 10 dicembre 1960 in calce alla pagina 117; la mostra milanese di Nicholson è del novembre dello stesso anno.
- ¹⁶ È interessante anche la dicitura relativa alle

fotografie. Nel secondo numero della rivista, Paolo Monti viene accreditato come segue: “Fotografie di Paolo Monti – Metro”, “Reportage di Paolo Monti”, o con il solo nome. In ciò emerge, implicitamente, la natura professionale specifica della committenza. Il nome di Monti è tra i più ricorrenti, ed è l'unico a cui è associato il termine reportage.

¹⁷ Nel frontespizio della rivista *Metro*, almeno fino all'ottava uscita del 1963, vengono citati i nomi dei fotografi, dato non scontato per i periodici del tempo. Tra questi, alcuni si possono definire collaboratori fissi: Charles Rotmil, Felicitas Vogler, Virginia Dortch, Ugo Mulas, Paolo Monti e Rudolph Burckhardt. Rimando qui all'articolo di Giada Centazzo presente in questo numero di *Palinsesti*.

¹⁸ Per un approfondimento sugli artisti e le opere riprese da Colombo si veda il sito <http://www.giorgiocolombo.it>. Accesso il 17 dicembre 2017. La bibliografia specifica sul fotografo è molto scarna. Si veda per un primo approccio alla sua attività: Walter Guadagnini, *Fotografie ed eventi artistici in Italia dal '60 all'80* (Modena: Cooptip, 1988).

¹⁹ “Ho seguito i corsi di pittura della scuola del Castello Sforzesco per quasi 5 anni, così ho cominciato a fotografare arte per mia documentazione personale. Dal 1963 ho iniziato a fotografare in modo sistematico le opere, gli artisti, gli avvenimenti che hanno costruito il mio archivio”. Tutte le citazioni di Giorgio Colombo riportate in questo articolo sono tratte da: Giorgio Colombo, intervista dell'autore, Milano, settembre 2013.

²⁰ Ibid.: “L'incontro con Ugo Mulas è stato importante, lui mi ha convinto che ero più fotografo che grafico, avevo 25 anni. Mi disse ‘il passo o lo fai adesso o sarà troppo tardi’, così ho lasciato un lavoro sicuro e ben pagato all'Olivetti e ho aperto lo studio”.

²¹ Ibid.: “Non era per niente facile fare soldi con l'arte, in particolare l'avanguardia. Per anni il mio credo è stato ‘fotografa l'arte e mettila da parte’ e farlo era anche costoso

(l'attrezzatura, i materiali, ecc.). Quindi dovevo accettare quello che offriva la committenza e che veniva pagato (moda, pubblicità, design, ecc.)”.

²² Ibid.

²³ Ibid.: “Per i primi anni non si può parlare di commesse, in quanto la frequentazione e l'interesse agli artisti emergenti nascevano per mia iniziativa. Poi proponevo agli editori le fotografie per la pubblicazione. I primi importanti incarichi, sempre sulle mie proposte, venivano dalla Condè Nast”.

²⁴ Non solo. Colombo sarà collaboratore di numerosi editori e riviste, stabilendo salde relazioni con alcuni di essi: le riviste dell'editore Condè Nast (*Vogue*, *Casa Vogue*), *Domus*; altri editori come Fabbri, Electa, Skira, Rizzoli. Infine, ricordiamo lo stretto rapporto con la rivista *Data* (dal 1971 al 1978), diretta da Tommaso Trini, e con *Flash Art* (dal 1969 a oggi).

²⁵ Colombo, intervista dell'autore.

²⁶ Ibid.: “All'epoca ero art director della casa editrice, quindi responsabile e autore per la grafica dei 4 volumi. Per Castellani e Baj sono anche mie tutte le fotografie, salvo alcuni materiali provenienti dagli archivi degli artisti. Per Fontana, tutte le fotografie sono di Ugo Mulas che ho conosciuto personalmente in quell'occasione”. I quattro volumi a cui Colombo si riferisce sono: Enrico Castellani, *Enrico Castellani pittore* (Milano: Mauri, 1968); Enrico Baj, *Enrico Baj* (Milano: Mauri, 1968); Lucio Fontana, *Fontana* (Milano: Mauri, 1968); Julio Le Parc, *Julio Le Parc* (Milano: Mauri, 1969).

²⁷ A titolo di esempio: “E il percorso (lavoro dell'artista) ha programmate le profondità che dovranno apparentemente occupare la superficie a disposizione. Non è il lavoro, il prodotto, che esce dalla materia, ma il lavoro che sottrae la materia, la occupa, la sostituisce. Il telaio stesso è già stato programmato dai punti, e i punti (dove la tela dovrà emergere e penetrare) dai chiodi

- e viceversa” (Castellani, *Enrico Castellani pittore*, 14).
- ²⁸ Ibid., 37: “Pertanto l'operazione combinatoria si avvicina a un punto inestimabile dove la posizione è relativa a tutti gli altri punti che comunque sono l'inizio. Il vettore che ci viene incontro si allontana. Milano 25-5-1968”.
- ²⁹ Ci permettiamo una breve nota sul modo di operare di Colombo. Da questo foglio di provino si può notare uno degli aspetti che salta all'occhio immediatamente quando si analizza la produzione del fotografo: quasi tutti suoi scatti sono calcolati. Raramente Colombo “spreca” fotogrammi. Non forza soluzioni che avranno risultati mediocri nel negativo. Lavora, supportato da una strumentazione adeguata, con una perizia tale da rendere anche gli istanti meno importanti tecnicamente riusciti.
- ³⁰ Cfr. *Enrico Castellani*. A cura di Franco Mello (Genova: Galleriaforma, 1972). Cat. (Genova: Galleriaforma, 1972).
- ³¹ Cfr. *Enrico Castellani*. A cura di Bernard Blistène (Parigi: Tornabuoni Art, 2011). Cat. (Poggibonsi: Forma / Tornabuoni Art, 2011).
- ³² *Enrico Castellani*. A cura di Germano Celant (Milano: Fondazione Prada, 2011). Cat. (Milano: Fondazione Prada, 2011), 324-325.
- ³³ Per un'introduzione a Cattaneo, cfr. Roberto Del Grande, “Su Enrico Cattaneo. Casi di studio dall'archivio di un fotografo d'arte milanese, 1960-1970”, *Studi di Memofonte* 5, 9 (2012): 3-37.
- ³⁴ Interessante il confronto con l'isolamento di Alighiero Boetti nell'allestimento della mostra Shaman Showman, alla galleria De Nieubourg di Milano nell'aprile del 1968, cfr. *ibid.*, 16-17.
- ³⁵ Si tratta dell'opera *Aspettativa di un casuale movimento molecolare generale in una sola direzione tale da generare un movimento spontaneo del materiale* del 1969.
- ³⁶ Il titolo dell'opera è *Seconda soluzione di immortalità* (l'universo è immobile) del 1970.
- ³⁷ L'opera *Equilibrio* 1.
- ³⁸ Eleonora Charans, Gino De Dominicis. *Seconda soluzione di immortalità* (Milano: Scalpendi, 2012).
- ³⁹ *Ibid.*, 55.
- ⁴⁰ *Ibid.*
- ⁴¹ Cfr. Giuliano Sergio, “Art Is the Copy of Art. Italian Photography in and after Arte Povera”, in *Light Years: Conceptual Art and the Photograph 1964-1977* (Chicago: Yale University Press, 2011), 163-71.
- ⁴² Walter Benjamin, “Piccola storia della fotografia”, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (Torino: Einaudi, 2000): 73.
- ⁴³ *Ibid.*
- ⁴⁴ Cfr. *Civilization de l'Image* (Parigi: Arthème Fayard, 1960) e *La civiltà delle immagini*, Almanacco Letterario Bompiani (Milano: Bompiani 1963).
- ⁴⁵ Riportiamo a titolo di esempio la riflessione dello storico e critico d'arte Luigi Carluccio che in un articolo del 1962 scriveva: “ormai non c'è giornale, o settimanale o rivista, e non importa quale sia la sua specializzazione che non abbia istituito una propria rubrica delle arti, che non faccia posto, con ampiezza sempre maggiore, alla riproduzione delle opere degli artisti o alla divulgazione dei casi della loro vita” (Luigi Carluccio, “Il collezionista d'arte moderna”, in *Annuario della vita artistica italiana nella stagione 1960-1961* (Torino: Bolaffi, 1962), IX). Più in generale per il rapporto tra rotocalchi e arte, cfr. *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, a cura di Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Maria Grazia Messina e Antonello Negri (Milano-Torino: Bruno Mondadori, 2013).
- ⁴⁶ Ad esempio Rosalind Krauss, *Reinventare il medium* (Milano: Bruno Mondadori, 2005), in part. il saggio “Oggetti specifici”, in *ibid.*, 37-47.
- ⁴⁷ Elio Grazioli, *Ugo Mulas* (Milano: Bruno Mondadori, 2010), 84: “In altri casi, sempre per mostrare nel ‘processo’ [...] Mulas rompe la fissità dell'immagine unica e

ricorre alla sequenza di diverse immagini, non semplicemente una quantità, ma un insieme selezionato e ordinato di immagini, metodo che acquisterà un'importanza particolare nel suo lavoro". Nelle pagine successive Grazioli parla anche dei provini pubblicati dal fotografo. Esempi di sequenze di immagini erano note grazie ai frammenti di videoarte o, ad esempio, alle opere di Andy Warhol, pubblicate sulle riviste d'arte in forma di sequenze di fotogrammi con modalità analoghe a quelle dei provini di Mulas a cui Grazioli fa riferimento; confluenze che meriterebbero ulteriore approfondimento.

⁴⁸ Benjamin, *L'opera d'arte all'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 28.