

Raffaele De Berti (Università di Milano)

*La fotografia nel racconto d'attualità
in «L'Illustrazione» (1929-1930)*

1. *Il contesto fotografico internazionale e l'Italia*

Negli anni Venti la fotografia si afferma a livello internazionale nella stampa illustrata e, in particolare in Germania, Francia, e Stati Uniti, sia come arte popolare, sia come arte d'avanguardia. Più in generale, si è ormai in presenza di una svolta nella cultura visuale, nella quale la fotografia, come il cinema, si propone come fonte d'informazione, di racconto per immagini e anche come esperienza estetica e sperimentale. In particolare il 1929, con la mostra di Stuttgart *Film und Foto (FiFo)*, è considerato il punto d'arrivo per l'affermazione del cosiddetto movimento della Nuova Visione (*Neue Sehen*), di cui Moholy-Nagy è il principale esponente, nel quale dominano gli effetti visivi con inquadrature dall'alto, dal basso, la ripresa ravvicinata di dettagli, l'uso di fotomontaggi, in un rifiuto netto della corrente del pittorialismo che aveva dominato nei primi due decenni del Novecento.

Per altro, come ha ben dimostrato Olivier Lugon¹, l'apoteosi della Nuova Visione raggiunta con la mostra alla *FiFo* coincide con l'inizio del suo declino, dietro l'accusa di un formalismo che ripete meccanicamente inquadrature angolate, inflazionandole con la loro grande diffusione. Si auspica, invece, già alla fine degli anni Venti, un ritorno a una maggiore semplicità, senza manipolazioni, incarnata da due grandi modelli: «la Nuova Oggettività (*Neue Sachlichkeit*) di Albert Renger-Patzsch da una parte e il classicismo degli americani dall'altra»², quest'ultimo già ben rappresentato nella sezione americana della *FiFo*, curata da Edward Steichen e Edward Weston e dedicata alla fotografia diretta (*straight photography*) con lavori, fra gli altri, di Charles Sheeler e dello stesso Edward Steichen. In questo panorama complesso, che vede fra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta una grande vivacità della fotografia con la convivenza

¹ O. LUGON, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans. 1920-1945*, Electa, Milano 2008, pp. 44-47 (ed. or. *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*, Éditions Macula, Paris 2001).

² *Ibid.*, p. 47.

di correnti diverse e che s'intrecciano fra Europa e Stati Uniti, non vanno dimenticate anche la scoperta e la valorizzazione dell'opera di Eugène Atget con la pubblicazione nel 1930 della monografia *Atget, photographe de Paris* contemporaneamente in Francia, Germania e Stati Uniti.

In Italia tra la seconda metà degli anni Venti e gli anni Trenta in ambito fotografico resiste ancora il pittorialismo, ma come ha osservato Gabriele D'Autilia:

«alcuni innovatori italiani cambiano, se non lo sguardo, i contenuti: ferro e cemento si sostituiscono alle pastorelle originando una nuova retorica, con una decontestualizzazione nuova degli elementi dell'immagine e la scelta di inquadrature verticali. Tagli influenzati anche dalle esigenze di impaginazione delle riviste, che ora accolgono più volentieri le foto»³.

Inoltre, come ricorda lo stesso D'Autilia, tra il 1927 e il 1936 numerose sono «le mostre che accolgono idee internazionali»⁴. Si può notare, allora, anche in Italia la presenza, fra gli altri, di uno «stile documentario» che, più o meno consapevolmente o mediato da scelte estetiche più astratte rispetto a quelle estere, «intende cercare una sorta di oggettività attiva, che non solo pretenda di restituire le cose in quanto tali ma le renda, con la stessa operazione, significative e leggibili»⁵. Questo avviene in modo particolare nell'uso delle fotografie in relazione a un testo scritto, di cui diventano parte complementare per farne un racconto d'attualità da pubblicare sulle riviste illustrate.

Infatti, con la grande espansione negli anni Venti della rotocalcografia, una tecnica di riproduzione fotomeccanica che consentiva di riprodurre con buona qualità un alto numero di fotografie su carta di scarsa qualità, si diffondono in Europa e negli Stati Uniti riviste illustrate come la francese «Vu» (1928)⁶, nelle quali la fotografia ha un ruolo centrale, integrato in un processo di forte innovazione anche dal punto di vista grafico e

³ G. D'AUTILIA, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Einaudi, Torino, p. 212.

⁴ *Ibid.*, p. 214.

⁵ LUGON, *Lo stile documentario in fotografia*, cit., p. 206. A questo proposito per quanto riguarda l'ambito italiano, sia pure in relazione al solo tema della rappresentazione della povertà, si vedano le osservazioni in D. FORGACS, *Margini d'Italia. L'esclusione dall'Unità a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2015, pp. 43-47 (ed. or. *Italy's Margins. Social Exclusion and Nation Formation since 1861*, Cambridge University Press, Cambridge 2014).

⁶ Per approfondimenti sull'esperienza di «Vu» si veda M. FRIZOT, C. DE VEIGY, «Vu». *Le magazine photographique 1928-1940*, Éditions de la Martinière, Paris 2009. Per l'ambito americano è interessante notare come caso esemplare in relazione alle riviste illustrate quello di Walker Evans studiato da D. CAMPANY, *Walker Evans. The magazine work*, Steidl, Göttingen 2014.

dell'impaginazione. Una pur rapida ricognizione di queste riviste evidenzia come le tendenze in atto nelle mostre e nelle pubblicazioni dedicate alla fotografia vi si riflettano ampiamente, diventando i rotocalchi il vero luogo privilegiato della grande diffusione di massa della fotografia, dove le nuove tendenze moderniste o della Nuova Oggettività coesistono con la tradizione pittorialista, specialmente in ambito italiano. Inoltre nei rotocalchi la fotografia può riconfigurarsi nella sua significazione in relazione al testo scritto di cui fa parte, all'impaginazione e alla didascalia o al titolo che il redattore le conferisce.

2. «L'Illustrazione» (1929-1930)

Il primo rotocalco italiano è «Il Secolo Illustrato» pubblicato da Mondadori che adotta la nuova tecnica di stampa nel 1925 e che ne cederà la proprietà, insieme ad altre testate, a Rizzoli nel 1927⁷.

Rizzoli si colloca come l'editore principe dei rotocalchi illustrati, con una strategia comunicativa innovativa a tutto campo che cerca di coprire con diverse testate e costanti rimodulazioni delle formule editoriali tutto le tipologie di pubblico possibili. Tra la seconda metà degli anni Venti e il 1930 l'editore Rizzoli presenta le seguenti pubblicazioni, oltre al citato «Il Secolo Illustrato»: «Piccola» «Cinema Illustrazione» (nata nel 1930), «L'Illustrazione» e «Il Secolo XX» nel quale si fonderà nell'ottobre 1930 «L'Illustrazione».

Proprio «L'Illustrazione», nato nel 1926, rappresenta uno straordinario caso di studio esemplare perché nel breve arco temporale tra il 1929 e il 1930, prima di essere inglobato dal «Il Secolo XX», il rotocalco si modifica nel formato, nell'impostazione grafica, nell'uso del colore e della fotografia, e nel taglio di articoli e rubriche in sintonia con quanto sta avvenendo nel panorama internazionale coevo, con particolare riferimento ai modelli francesi. Alla sua direzione nel biennio considerato si succedono Aldo Molinari, Enrico Cavacchioli e Casimiro Wronowski e soprattutto vi lavora tutta la

⁷ Sulla diffusione della stampa a rotocalco in Italia e i rapporti con la fotografia rimando a *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, a cura di R. De Berti, I. Piazzoni, Atti del convegno (Milano, 2-3 ottobre 2008), Cisalpino, Milano 2009; e a B. CINELLI ET AL., *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Bruno Mondadori, Milano 2013. Per quanto riguarda l'esperienza di «Il Secolo Illustrato» si veda R. DE BERTI, «La settimana del mondo su un metro quadrato di carta»: la fotografia in «Il Secolo Illustrato» tra la fine degli anni Venti e gli anni Trenta, in *La fotografia come fonte di storia*, a cura di G. P. Brunetta, C.A. Zotti Minici, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2014, pp. 129-154.

squadra di giovani scrittori che sono alle dipendenze della Rizzoli o collaborano alle sue diverse testate. In particolare è da ricordare il grande apporto di Cesare Zavattini, vero futuro motore innovatore di tutta la stampa illustrata di Rizzoli, che dal numero del 22 settembre 1929, in coincidenza con il rinnovamento della veste grafica e del formato di «L'Illustrazione»⁸, inizia la propria collaborazione con la rubrica ... *Novecentodue* e che vi pubblicherà molti altri testi: da brevi racconti come *Sul Duomo*, *Giardini pubblici* o *Donne al volante: incrocio pericoloso* ad articoli di critica cinematografica firmati con i suoi diversi pseudonimi (in particolare Don X)⁹. Accanto a Zavattini troviamo letterati e intellettuali molto attivi anche nell'ambito più strettamente giornalistico come Raffaele Carrieri, con i suoi articoli da Parigi, Vincenzo Costantini per gli scritti d'architettura, Ambrogio Caccia Dominioni, Giuseppe Mormino e Alfredo Segre con i loro reportage dai luoghi più lontani ed esotici del mondo (Figg. 1-2). Inoltre si contano interventi sugli argomenti più vari: dai paesaggi pittoreschi italiani a luoghi e aspetti della vita quotidiana nelle città, dal racconto dei lavori più umili (*Mezz'ora col primo che capita*) alle corrispondenze dalle principali capitali europee: a firmarli è – senza essere un elenco esaustivo – una galleria di autori come Giovanni Battista Angioletti, Antonio Aniante (pseudonimo di Antonio Rapisarda), Massimo Bontempelli, Mario Bonfantini, Paolo Buzzi, Mario Buzzichini, Mario Casalino, Umberto Vittorio Cavassa, Enrico Emanuelli, Enrico Falqui, Piero Gadda, Antonello Gerbi, Carlo Otto Guglielmino, Arturo Loria, Guido Mazzali, Lavinia Mazzucchetti, Gian Gaspare Napolitano, Lino Pesaro, Vittorio Racca, Mario Serandrei. Dai nomi citati si può capire come siano rappresentate le principali correnti letterarie dei primi tre decenni italiani del Novecento, dalla più flebile eco futurista al prevalente rondismo e post-rondismo fino al novecentismo di Bontempelli con il suo realismo magico. Certamente, tutti sono accomunati dal desiderio di entrare in relazione con la modernità culturale europea. In molti casi viene pubblicato un

⁸ Con il numero 22 del 22 settembre 1929 la rivista riprende le pubblicazioni dopo circa tre mesi di sospensione (il numero 21 era dell'1 giugno) conservando la direzione di Aldo Molinari, cui subentrerà, dal numero del 27 ottobre, Enrico Cavacchioli; entrambi furono affiancati come redattore capo da Filippo Piazzi. Si tratta di un rinnovamento significativo che porta la fogliatura da 8/12 pagine a 16 e che punta decisamente verso la creazione di un rotocalco dal taglio moderno con un buon numero di fotografie integrate con i testi d'impronta giornalistica. Nell'analisi che segue ci si concentrerà particolarmente su quest'ultimo arco temporale di «L'Illustrazione».

⁹ Sulla collaborazione di Zavattini a «L'Illustrazione» si veda C. ZAVATTINI, *Dite la vostra. Scritti giovanili* (a cura di G. Conti), Guanda Editore, Parma 2002, pp. 76-79. Nel volume sono ripubblicati gli interventi di Zavattini nella rubrica *Novecentodue* e altri racconti brevi, senza però le fotografie che li accompagnavano e di cui erano parte integrante.

testo inedito, che poi uscirà successivamente in altre riviste o raccolte. In genere si tratta di servizi di una o due pagine accompagnati da fotografie che illustrano il tema trattato. Purtroppo solo molto raramente nelle didascalie sono indicati gli autori degli scatti o l'agenzia fotografica, ma tra le scarse occorrenze si segnalano firme molto attive a Milano negli anni tra le due guerre, come Ferdinando Pasta¹⁰, Egidio Scaioni, Bruno Stefani. Con ogni probabilità per le fotografie dall'estero sono utilizzate quelle di agenzie internazionali, che arrivavano a centinaia nelle redazioni di giornali e riviste, anche se poi la censura fascista esercitava i propri controlli.

Come si è detto, il biennio considerato è, dal punto di vista della storia della fotografia, decisivo, con la convivenza di diversi orientamenti; e «L'Illustrazione» presenta chiaramente l'eco di quanto avviene in campo internazionale, tanto da dare conto con un servizio firmato da Antonello Gerbi dell'8 dicembre 1929 della tappa berlinese della mostra *Film und Foto*. Il servizio, su due pagine, è illustrato con tre fotografie di Moholy-Nagy presenti in mostra («L'attrice berlinese Ellen Frank»; «Vele al vento»; «Balconi») e una di Sasha Stone («Cartoteca»); a testimonianza della rilevanza data all'avvenimento la copertina dello stesso numero riporta una foto a tutta pagina di Sasha Stone («Sole») e la seguente didascalia: «Alla Mostra "Film und Foto" di Berlino. Di questa mostra e delle novità e curiosità fotografiche che v'erano esposte, si discorre ampiamente alla pagina sette»¹¹.

Le osservazioni di Gerbi sulla mostra sono di grande interesse perché danno conto degli orientamenti del mondo intellettuale italiano più avanzato in relazione alla fotografia. Gerbi predilige la fotografia diretta, «quella devota al vero», come le fotografie scientifiche, documentarie, di monumenti d'arte, di attualità, di polizia; mentre è critico con quelle che inclinano «verso il pittoresco a buon mercato (specialmente in Francia); verso l'astratto e l'oscuro intenzionale, come i "fotogrammi" spiritici di Man Ray, [...] verso la scenetta di genere (Krull), [...] verso la ingegnosità propagandistica (*fotocomposizioni* di Grosz, ecc.) e verso il cinematografo (i russi specialmente)»¹². D'altro canto ritiene che nella mostra ci siano cose eccellenti:

¹⁰ Di Ferdinando Pasta in particolare si segnala uno dei rari casi di servizio fotografico firmato, dal titolo *Il terremoto nel Vulture*: a tutta pagina, è costituito da cinque immagini, il cui autore è indicato come «(Fot. Pasta – Servizio esclusivo per "L'Illustrazione")». Si tratta di un vero e proprio reportage senza testo, cui è dedicata anche la copertina del numero, accompagnato solo da brevi didascalie di commento alle fotografie che raccontano il dopo-terremoto: «L'Illustrazione», 1930 (31), 3, p. 13.

¹¹ «L'Illustrazione», 1929 (33), p. 1.

¹² A. GERBI, *Ritratto delle cose di Germania. La Mostra "Film e Foto"*, «L'Illustrazione», 1929 (33), p. 10.

«I tedeschi, in particolare, si servono dell'obbiettivo come di uno strumento penetrante e analitico che disintegra gli aspetti abituali delle cose e ne scopre strutture, ombre, angoli e trame incredibili. [...] Ma non si pensa a cavillose riserve davanti al *Gazometro* di Bruehl (Nuova York), che nel suo scorcio verticale appare gonfio di un faticoso respiro; al paesaggio lunare che nella scuola di Halle è stato scoperto fotografando delle scodelline di carta per *fondants*; ai tubi, ai porti, alle macchine, alle ciminiere, vivi e superbi nella nudità – “essenziale” direbbe un esteta – del loro stile (Weston, Sheeler, e in genere gli americani); alle creste di ghiacciaio che la luce illumina in una cartoteca; all'inerzia stanca di una tastiera di macchina da scrivere (Steiner), all'orgoglio dei grattacieli a gradinate puntanti verso il sole, alla limpida intensità di tante nature morte (e qui starebbe meglio la parola tedesca, *Stilleben*, vita silenziosa). Una stoffa sgualcita, la mano di uno scultore, dieci maschere in fila, una forchetta che non trova nel piatto più nulla da inforcare e se ne sta sull'orlo, delusa e dispettosa: ecco delle vere, delle *belle* fotografie, ecco gli elementi, se non forse di un'arte nuova, di un nuovo amore delle cose»¹³.

Per Gerbi l'occhio della macchina fotografica è in grado di leggere e di restituire all'osservatore un significato più profondo dell'immagine, che va oltre i semplici contorni realistici. A dimostrazione della predilezione di Gerbi per un certo tipo di fotografia e di come quest'ultima possa essere integrata con il testo scritto, si può ricordare un suo reportage dalla Germania sulle officine Klingenberg, che forniscono l'energia elettrica a Berlino, pubblicato il 23 febbraio 1930. Le due pagine del servizio sono occupate da ben otto fotografie (Fig. 3), di cui tre attribuite in didascalia a Sasha Stone, che hanno come soggetto l'imponenza delle ciminiere e i grandi macchinari installati all'interno della centrale, e che riprendono, almeno nel caso della fotografia con le ciminiere, l'immagine che lo stesso Stone pubblica nel volume fotografico *Berlin in Bildern* pubblicato nel 1929 insieme ad Adolf Behne. Il testo di Gerbi unisce alla descrizione delle imponenti macchine e del funzionamento della centrale una dimensione letteraria che guarda oltre la mera oggettività descrittiva e che lascia al lettore e osservatore delle fotografie immaginare anche quello che la fotografia apparentemente non mostra:

«Davanti alle caldaie e ai generatori si poteva dire: le macchine di *Metropolis* sono giocattoli in confronto [...]. Si ha l'impressione che la civiltà delle macchine appartiene al regno dello spirito come una

¹³ Ivi.

religione o una lingua, e che perciò anche un congegno può avere un significato eterno, così come un'opera d'arte o un'azione di stato [...]. Non è pittoresca, questa vita delle macchine, non è scenografica. Nelle illustrazioni non vedrete il solito affaccendarsi degli uomini intorno agli apparecchi. Strenua e segreta è la loro attività»¹⁴.

Sulla stessa lunghezza d'onda di Gerbi per quanto riguarda le riflessioni più generali sulla fotografia appare uno scritto di Mario Serandrei *Intorno alla fotografia. Primi appunti* (Fig. 4), del 12 luglio 1930¹⁵, ivi pubblicato per la prima volta a dimostrazione di come «L'Illustrazione» sia un luogo rilevante di riflessione sulla fotografia.

Per Serandrei la fotografia non rientra nell'estetica delle vecchie arti e non riproduce la realtà in modo piatto: basta guardare alle riviste illustrate con le fotografie d'attualità per capire come

«Le cose e gli avvenimenti colti dall'obbiettivo acquistano forza ed evidenza particolari, che non possedevano nella loro naturale realtà; senza alcun speciale artificio, la realtà assume nella fotografia valori nuovi, in parte anche imprevisi [...] noi non crediamo a un semplice tecnicismo fotografico rivolto alla ripresa della realtà, quale essa sia, ma bensì a una tecnica sorretta da una chiara comprensione dei valori insiti negli oggetti da fotografare, valori di ordine puramente architettonico (struttura fisica) o di significato e di contenuto (morali, sociali, ecc.). [...] Vogliamo sperare che non saremo accusati di "realismo". Il realismo letterario e artistico in genere, che si era proposto di essere cronaca e "fotografia" non è mai riuscito (o è riuscito male) ad essere così ed è caduto nel vecchio romanticismo quando non è stato piatta e noiosa descrizione. Bisogna convincersi, insomma, che la fotografia è un fatto del tutto nuovo e importantissimo che viene a interessare direttamente l'attività spirituale contemporanea»¹⁶.

L'articolo è poi illustrato da quattro esempi di fotografie con relative didascalie che vogliono dar conto di tipologie diverse: dal ritratto ottocentesco di una poetessa alla moderna arte del ritratto con una foto di Arturo Bragaglia che riprende «una nota scrittrice»; dalla fotografia scientifica di una mantide

¹⁴ Id., *Ritratto delle cose di Germania. Klingenberg*, «L'Illustrazione», 1930 (8), p. 9.

¹⁵ Sottolineo l'importanza della data, perché l'articolo è ripubblicato praticamente identico nella rivista di Blasetti «Il Cinematografo» il 30 settembre 1930; e poi ancora in «Tevere» il 15 ottobre con il titolo «L'Arte» *Fotografica*: ciò a dimostrazione di come la rivista non riciclasse il già pubblicato, ma spesso fosse un luogo di prima pubblicazione. Cfr. *Mario Serandrei. Gli scritti. Un film. Giorni di gloria*, a cura di L. Gaiardoni, Scuola Nazionale di Cinema – Il Castoro, Roma 1998, pp. 278-280.

¹⁶ M. SERANDREI, *Intorno alla fotografia. Primi appunti*, «L'Illustrazione», 1930 (28), p. 7.

molto ingrandita («fotogramma di un film L.U.C.E.») al «pathos fotografico con la fotografia di una scena di massa del film *Atlantic* di É.A. Dupont»¹⁷.

3. *Il racconto d'attualità*

Se Gerbi e Serandrei riflettono sulla natura e l'utilizzo della fotografia, nella rivista troviamo, accanto alle consuete pagine dei rotocalchi dedicate a una serie d'immagini di cronaca dal mondo e degli avvenimenti della settimana (Fig. 5), l'interessante uso delle immagini per illustrare brevi racconti d'attualità sugli argomenti più vari, privilegiando le notazioni di costume.

Si preferisce qui utilizzare il termine «racconto d'attualità» a quello di reportage per sottolineare la dimensione letteraria di questi articoli, nei quali alla firma del testo molto raramente si accompagna quella dell'autore degli scatti fotografici, anche se è prevedibile che l'impatto emozionale delle immagini fotografiche sulla gran parte dei lettori sarà stato maggiore di quello dei testi scritti. Si tratta di una forma ibrida che prepara il passaggio a quel fotogiornalismo che in Italia si affermerà negli anni Quaranta e Cinquanta a partire dalla rivista «Tempo» (1939), con autori come Federico Patellani¹⁸.

In «L'Illustrazione» si possono individuare due grandi strategie di utilizzo delle fotografie che accompagnano i racconti di attualità: una in cui le fotografie sono un prolungamento del testo, quasi un commento informativo ulteriore, ma con un certo grado d'indipendenza dallo scritto e didascalie autonome; l'altra nella quale le fotografie sono parte integrante del racconto perché le didascalie riprendono con una citazione diretta brevi frasi dello scritto.

Un esempio della prima tipologia è il racconto di Massimo Bontempelli *Luci a Parigi* (Fig. 6): nel testo lo scrittore ricorda in prima persona l'esperienza della profonda trasformazione subita da Montmartre, per ritrovarsi alla fine del breve racconto nella notte parigina e scoprire «d'un tratto la vera natura dell'architettura moderna. La quale è eminentemente notturna; ed è costituita dai giochi infiniti e dalle sorprese delle pubblicità luminose che respirano e battono il cuore sugli sfondi bassi ove i fastigi

¹⁷ Ivi.

¹⁸ Per approfondimenti sull'importante figura di Patellani in relazione alla nascita in Italia del fotogiornalismo si rimanda, fra gli altri, al recente studio *Federico Patellani. Professione fotoreporter*, a cura di K. Bolognesi, G. Calvenzi, Museo di Fotografia Contemporanea – Silvana Editoriale, Milano 2015.

delle case si confondono con la tenebra rossastra scesa dal cielo»¹⁹. Le ben otto fotografie che incorniciano il testo di Bontempelli in un montaggio di grande dinamismo raccontano proprio i luoghi e le persone che abitano la notte parigina, alternando esterni e interni di locali come Le Dôme, il Lido, il Dancing della Rotonde, il Moulin Rouge, la vetrina di un fiorista, la manutenzione di «un antiquato fanale a gas» e infine la «visita ufficiale alle “Halles”, la notte dell'Epifania: l'allegria compagnia dei membri “del Comune libero del Vecchio Montmartre”»²⁰.

Un esempio della seconda tipologia è rappresentato dal racconto *Vitrine* di Carlo Otto Guglielmino (Fig. 7), nel quale i pensieri di un *flâneur* davanti a delle vecchie vetrine di periferia sono accompagnati da fotografie con didascalie che citano lo stesso testo: «“Vitrine”... abbandonate in ombra e in solitudine»²¹. Le fotografie riprendono le note immagini di Atget che proprio negli stessi mesi stanno conoscendo una grande fortuna internazionale.

Ad accomunare entrambe le tipologie, al di là della funzione delle fotografie, è il fatto che i testi nella maggior parte dei casi non siano dei reportage intesi come inchieste puramente informative e dallo stile asciutto, ma quasi sempre si caratterizzino come racconti con una forte mediazione poetico-lirica nell'uso del linguaggio unita all'indagine di costume o di osservazione della trasformazione in atto della realtà urbanistica e sociale.

Il letterato diventa giornalista sociale, osservatore a volte in prima persona, altre volte in terza persona, come nel caso di Arturo Loria, collaboratore di «Solaria», con *Sotto la torre Eiffel* (Fig. 8) che, con l'espedito di una seduta spiritica tra Ercole e gli architetti che l'hanno costruita, la descrive, pur in forma poetica, nei suoi dettagli tecnici:

«Ercole (*con la clava*) Sì, vedo che la torre è leggera, che è aerea, che non può soffrire del vento il quale è reso vano dagli innumerevoli spazi tra ferro e ferro. Questo anch'io trovo ammirevole: disarmare Eolo offrendo il vuoto alla sua furia ch'ei non può frenare e vede andar dispersa. [...] Che trasparenza! Vedo la testa di ogni chiodo alle giunture e agli incroci dei ferri. Vedo una selva di sbarre, un labirinto magico, un miracolo in ogni punto»²².

Le due grandi fotografie che illustrano l'articolo hanno un taglio decisamente modernista, con riprese dal basso e dall'alto; e vale la pena ricordare le didascalie, che riprendono direttamente frasi del testo di Loria:

¹⁹ M. BONTEMPELLI, *Luci a Parigi*, «L'Illustrazione», 1930 (11), p. 8.

²⁰ Ivi.

²¹ C. OTTO GUGLIELMINO, *Vitrine*, «L'Illustrazione», 1930 (15), p. 10.

²² A. LORIA, *Sotto la torre Eiffel*, «L'Illustrazione», 1930, (16), p. 7.

«... E i quattro archi come sono grandi e slanciati: sembrano quattro porte trionfali»; «Un fiore matematico: ... la torre è leggera... è aerea...».

Un'importante notazione riguarda sempre le due fotografie, che ricordano in modo palese le famose immagini della *Tour Eiffel* scattate da Germaine Krull del 1927, che sono pubblicate anche su «Vu» per illustrare l'articolo del 30 maggio 1928 di Florent Fels *Dans toute sa force*.

È impossibile rendere conto qui dei tanti racconti di attualità presenti in ogni numero della rivista e che spaziano dall'Italia all'Europa, dagli Stati Uniti all'Africa e all'Asia, ma la domanda più in generale da porsi è: chi sceglieva le fotografie che accompagnavano i testi e quanto lo scrittore poteva esercitarvi un controllo? Difficile, allo stato attuale della ricerca, dare una risposta sicura: probabilmente per molti racconti si trattava di scelte redazionali, più o meno concordate con il giornalista-scrittore, se si escludono casi come quelli di Zavattini e di assidui collaboratori che potevano forse intervenire direttamente nelle scelte. In ogni caso si può osservare una coerenza stilistica fra scelta delle immagini e testi: a scritti che puntano sulle bellezze dei paesaggi italiani si accompagnano in genere fotografie di tradizione pittorialista, come nel caso di Piero Gadda, *Giro d'Italia senza guida. Cinque nidi sugli scogli*²³ (Fig. 9); mentre per racconti minimalisti come *Nature morte. Latteria* di Raffaele Carrieri (Fig. 10) si hanno fotografie documentarie essenziali in grado di evocare atmosfere che superano la pura rappresentazione dell'apparente mero dato realistico per cogliere, in tutta la loro intensità, la «vita silenziosa» degli avventori di una latteria.

Difficile perciò dare una definizione univoca delle tendenze fotografiche presenti in «L'Illustrazione», pur notando un progressivo orientamento verso lo «stile documentario», perché il carattere dominante è l'eterogeneità, l'ibridazione fra generi diversi che è quanto accade nel più complesso contesto del modernismo fotografico nella Parigi tra le due guerre, vero punto di convergenza di tutti i principali fotografi europei e americani²⁴. Per altro, l'influenza dei modelli culturali e visivi francesi è evidente nel rotocalco italiano e in particolare per il racconto d'attualità, che risente in molti casi delle esperienze di autori come Francis Carco e Pierre Mac Orlan e delle loro narrazioni della vita a Montmartre nei primi due decenni del Novecento. In particolare, studi recenti, come quello di Chéroux, hanno recuperato la nozione di «fantastico sociale» di Mac Orlan, per definire la produzione artistica europea degli anni tra le due guerre, dalla

²³ P. GADDA, *Giro d'Italia senza guida. Cinque nidi sugli scogli*, 1929 (23), p. 13.

²⁴ A questo proposito si veda C. CHÉROUX, *Du cosmopolitisme en photographie. Portrait de Paris en échangeur culturel*, in *Voici Paris. Modernités photographiques. 1920-1950*, a cura di Q. Bajac, C. Chéroux, Centre Pompidou, Paris 2012, pp. 31-41

letteratura al cinema, dalla canzone alla fotografia, caratterizzata da una forma d'inquietudine latente nelle persone a fronte della modernizzazione della vita urbana e delle sue contraddizioni, che trova nella fotografia dei segni molto evidenti:

«parce qu'elle rend parfaitement compte de l'inquiétude qui peut émaner des situations les plus banales: une ombre qui s'allonge sur un mur, un objet familier soudainement "depaysé" parce que vu sous un nouvel angle, un lieu connu étrangement transfiguré par la lumière blafarde d'un réverbère, etc.»²⁵.

Le stesse inquietudini sottolineate da Chéroux per la Francia sono presenti anche nell'articolo e nelle fotografie dell'articolo di Carrieri già citato. Carrieri è uno dei collaboratori più assidui della rivista e passa dalla rubrica *Nature morte* alle molte corrispondenze da Parigi per la rubrica *Ritratto delle cose di Francia* come, ad esempio, in *Montmartre* del 18 maggio 1930, dove le influenze del romanzo *Le quai des brumes* (1927) di Mac Orlan pubblicato nel 1927 sono evidenti per l'ambientazione a Montmartre e la descrizione dello storico locale *Au Lapin Agile*:

«Al *Lapin Agile*, il Gesucristo in croce, di cartapesta, annerito dal fumo del *Capsta*, guarda pietosamente una partita di pugilato fra pesi massimi del Sudan, schizzata accanto alla sua quinta costola. La *mère Lapin*, musa-stufa come ai tempi delle battaglie cubiste, è rimasta col dito medio sulla terza corda della cetra in cerca di un accordo... Ora non funziona più a carbone; ha nella pancia tre elementi di termosifone»²⁶.

Si può ricordare nella stessa rubrica anche l'articolo, sempre di Carrieri, *I Mercanti di pulci* del 6 luglio 1930, accompagnato da quattro fotografie che riprendono venditori più o meno improvvisati sparsi nelle strade di Parigi (Fig. 11).

Il termine di «fantastico sociale» può certamente essere utilizzato per definire molte immagini d'attualità di «L'Illustrazione»: quando si soffermano sulla descrizione di grandi macchinari delle centrali elettriche come nell'articolo *Ritratto delle cose di Germania. Klingenberg* di Gerbi; o sui momenti di lavoro degli spazzacamini nell'articolo *Lo stufaio* di Giuseppe Raimondi per la rubrica *Mezz'ora col primo che capita* (Fig. 12); o nello sguardo dalle guglie della cattedrale di Milano sulle persone che si muovono nella piazza sottostante nel testo di Zavattini *Io...e Milano. Sul Duomo* (Fig. 13).

²⁵ *Ibid.*, p. 40.

²⁶ R. CARRIERI, *Ritratto delle cose di Francia. Montmartre*, «L'Illustrazione», 1930 (20), p. 15.

Per chiudere questa rapida carrellata sui racconti d'attualità e a dimostrazione dell'eterogeneità degli argomenti e dei contributi fotografici si può ricordare un altro intervento firmato da Carrieri: *Rapporto sul ferragosto* del 24 agosto 1930²⁷ (Fig. 14), nel quale il racconto tra l'ironico e il melanconico di una giornata di Ferragosto è accompagnato da una serie di fotografie d'impronta modernista con riprese da diverse angolazioni, dal basso e dall'alto, di situazioni di vita quotidiana: dal traffico cittadino al camion bloccato dalle pecore in una strada di campagna, dalla colazione all'aperto in un'osteria al solitario davanzale ripreso dall'interno di una casa in una fotografia di Bruno Stefani. Da notare è anche la grafica dell'impaginato, che presenta ben sette immagini ritagliate in diversi formati, come in una sorta di montaggio cinematografico d'avanguardia con un grande impatto visivo sul lettore/spettatore.

Ma per suggellare questa sintetica rassegna sul racconto d'attualità e il ruolo della fotografia ci si può soffermare su una straordinaria immagine (Fig. 15) posta come quarta di copertina nello stesso numero del servizio sul Ferragosto e che rappresenta probabilmente l'uscita delle maestranze da una fabbrica accompagnata dalla didascalia «Fin dalle prime ore del mattino...» (dalle cronache del Ferragosto) – L'avanguardia dell'armata cittadina abbandona le posizioni²⁸. La fotografia è una perfetta sintesi di realismo e astrazione, che unisce struttura architettonica moderna e movimento della folla nella città come in una sinfonia urbana, e che emblematicamente sintetizza quell'ibridazione delle diverse tendenze del panorama culturale e fotografico europeo tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta che si è definito con il termine «fantastico sociale», ma per la quale si potrebbe anche usare la forse più divulgata nozione cinematografica di «realismo poetico», la cui eco si ritrova evidentemente anche in Italia, almeno in una rivista come «L'Illustrazione».

Purtroppo l'esperienza di «L'Illustrazione» si chiude da lì a poco con il numero del 5 ottobre 1930, congedandosi con parole che potrebbero essere prese come anticipazione della formula di rotocalchi futuri, nei quali il fotogiornalismo diventerà protagonista: «Interessare piacevolmente ed originalmente i lettori: gettando cioè rapidi sguardi e curiosi su ciò che accade nel mondo, lasciandone il commento alla penna di buoni scrittori informati e competenti: documentare con prontezza i fatti della cronaca con le migliori immagini fotografiche»²⁹.

Si può, allora, guardare oltre il caso esemplare di «L'Illustrazione», che pur nella sua breve vita, diventa un luogo privilegiato per lo studio della

²⁷ ID., *Rapporto sul Ferragosto*, «L'Illustrazione», 1930 (34), pp. 8-9.

²⁸ «L'Illustrazione», 1930 (34), p. 16. Purtroppo non è stato possibile, almeno per ora, identificare luogo e autore della fotografia anche se si potrebbe ipotizzare l'ambito tedesco.

²⁹ LA REDAZIONE, *Avviso*, «L'Illustrazione», 1930 (40), p. 2.

fotografia in Italia in un momento cruciale per almeno quattro aspetti, qui non in ordine di priorità.

Il primo è la volontà di operare sul piano dell'estetica e della teoria della fotografia da una posizione innovativa e non compromissoria rispetto alla tradizione nazionale, come dimostrano gli interventi di Gerbi e Serandrei. In secondo luogo si evidenzia l'intento di applicare un modello di lettura del reale che conglobi l'apporto dei letterati, primi sociologi della società di massa, e le immagini fotografiche. Un terzo punto è il desiderio di proporre un nuovo occhio sul mondo capace di fare sintesi tra passato e presente, architettura e arte, cronaca e storia. Infine, l'eredità ideale di questa rivista, che con le problematiche da essa poste, costituisce l'inconscio del dibattito e della prassi sulla fotografia e i rotocalchi per oltre quindici anni a venire.

