



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

**Dipartimento dei Beni Culturali:
archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica**

Scuola di Dottorato di Ricerca in: Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo

Ciclo: XXVI

La fotografia industriale in Italia. 1933-1965

Direttore della Scuola: Ch.ma Prof.ssa Vittoria Romani

Supervisore: Ch.mo Prof. Carlo Alberto Zotti Minici

Dottorando: Angelo Pietro Desole

LA FOTOGRAFIA INDUSTRIALE IN ITALIA. 1933-1965

Della fotografia industriale	p. 5
1933-1939. Gli anni del furore	p. 27
<i>Apparati fotografici</i>	p. 59
1940-1947. Il coma	p. 87
<i>Apparati fotografici</i>	p. 101
1948-1958. L'età dell'oro	p. 113
<i>Apparati fotografici</i>	p. 144
1959-1965. La fine di un mondo	p. 165
<i>Apparati fotografici</i>	p. 178
Conclusioni	p. 191
Bibliografia	p. 195

Della fotografia industriale

C'è una splendida fotografia di Bruno Stefani, realizzata nell'agosto del 1941 per conto dello Studio Boggeri su commissione della Dalmine S. A., che ritrae un gruppo di giovani intenti a cantare, tutti stretti in un abbraccio collettivo attorno a uno di loro che suona una fisarmonica. L'atmosfera è festosa e il fatto che stiano a



Bruno Stefani per Studio Boggeri, agosto 1941.
Schilpario (BG), ricreazione al campeggio Campelli durante la scuola apprendisti.

torso scoperto lascia intuire un clima piacevole, tipico delle estati montane. Alcuni di loro guardano direttamente dentro l'obiettivo della macchina fotografica, insinuando così il sospetto che nella scena ci sia un'inconsapevole voglia

di mettersi in posa. Ma è un sospetto debole, la concitazione e gli sguardi allegri fanno propendere piuttosto per un genuino momento di divertimento, forse solo appena accentuato dalla presenza, ben chiara a tutti, del fotografo.

La foto, tra le tante cose che lascia trasparire, appare anche una sorta di esorcismo del momento storico, che vedeva milioni di quasi coetanei di quei giovani gettati nello spaventoso tritacarne della seconda guerra mondiale e l'apertura, proprio in quei giorni, del Fronte Orientale, summa tragica di tutto il conflitto. In questo senso non può essere certo un caso che i protagonisti

dell'immagine siano tutti maschi, suggerendo così un senso di cameratismo che rimanda all'idea fascista di una gioventù ottimisticamente protesa al futuro, idea cara alla propaganda del Ventennio e quanto mai necessaria durante il periodo bellico.

L'immagine è stata scattata a Schilpario, località turistica alpina del bergamasco già nota ai tempi della foto, presso il campeggio Campelli. Si tratta di un momento di svago durante la scuola estiva per apprendisti che le acciaierie Dalmine organizzavano all'interno di un ampio sistema di *welfare* aziendale e formazione dei dipendenti a tutti i livelli¹.

La fotografia di Stefani è anche, e prima di tutto, parte integrante di un progetto comunicativo molto attento, attraverso il quale l'azienda voleva trasmettere il proprio sforzo per la creazione di un «programma di attività materiale e spirituale» esteso a tutte le maestranze², progetto che prevedeva la produzione di una serie di album fotografici³ che portassero testimonianza di quelle opere sociali che per la Dalmine S.A. costituivano motivo di vanto e di orgoglio. All'interno di questo vasto progetto di comunicazione rientrava pure la produzione di alcuni filmati⁴.

1 *Dalmine, dall'impresa alla città. Committenza industriale e architettura*, a cura di Carolina Lussana, Dalmine, Fondazione Dalmine, 2003; *Dalmine 1906-2006. Un secolo di industria*, a cura di Franco Amatori e Stefania Licini, Dalmine, Fondazione Dalmine, s.d. [2006].

2 Cinzia Martignone, *Company town e politiche sociali nella comunicazione aziendale*, in: *Dalmine 1906-2006. Un secolo di industria*, cit., p. 277.

3 Il più importante è senza dubbio: *La Pro Dalmine. Le opere sociali e assistenziali della Dalmine S.A.*, [s.l.], 1939-XVII, realizzato dallo Studio Boggeri e con le foto di Bruno Stefani.

4 Con particolare riferimento alla foto in questione s'intende il documentario *Scuola Apprendisti*, prodotto nel 1941 dalla Incom e diretto da Michele Gandin, cfr: Cinzia Martignone, *Company town e politiche sociali nella comunicazione aziendale*, cit. Copia del documentario, oltre che nell'Archivio della Fondazione Dalmine, è conservata presso l'Istituto Luce. È possibile vederlo sul sito <http://www.archivioluce.it> con

Tutte le informazioni, e con esse le possibili interpretazioni, riguardo a questa foto partono da elementi che non riguardano direttamente il contenuto dell'immagine, quanto piuttosto elementi desumibili da ricerche e incroci con altre immagini o, come si è osservato, anche film documentari. Se eliminiamo questo apparato extratestuale ciò che resta è, appunto, il semplice contenuto: un gruppo di ragazzi colti in un momento di festa. Posto in questo modo il problema, possiamo ancora dire di trovarci di fronte a una fotografia industriale? Se presa isolatamente, fuori da un contesto descrittivo che le accosti altre immagini e testi mettendola in diretto rapporto con essi, questa fotografia potrebbe raccontare qualsiasi cosa; ed è molto più vicina a una foto familiare che a una foto industriale, almeno secondo i comuni sistemi interpretativi. Ci troviamo davanti alla registrazione di un frammento qualsiasi di ricreazione tra giovani, che potrebbe avere valore per le persone presenti, per gli storici del periodo, per i collezionisti di immagini *vintage*, ma che poco o nulla ci dice dell'industria che la commissionò. Ma allora che cos'è una "fotografia industriale"?

La risposta che decidiamo di dare appare cruciale per la costruzione di un percorso critico all'interno di un genere fotografico così importante e sfuggente com'è l'oggetto di questo studio. Se pensiamo alla fotografia industriale come a quella fotografia che si fa carico della documentazione di impianti di lavorazione, fabbriche, insediamenti produttivi, colti nel loro rapporto col territorio e con uno sguardo particolare rivolto alle tecnologie produttive, ma anche con una forte attenzione all'universo dei lavoratori, dagli operai agli impiegati e fino ai quadri, ci

numero di catalogo D007104 (ultima consultazione 31/01/2014). Si può vedere che, durante il campeggio, agli allievi veniva anche impartito un sommario addestramento militare.

troviamo in grossa difficoltà a far rientrare l'immagine di Bruno Stefani all'interno di questo apparato iconografico.

Non si può però non tenere in seria considerazione il fatto che già dall'Ottocento le grandi industrie tendevano a non essere semplici produttrici di beni e servizi. Ampie pratiche di azione sociale costituivano parte integrante delle attività di cui un'azienda si faceva carico. Basti pensare a tutto il mondo dei villaggi operai, dal villaggio di Crespi d'Adda costruito sul finire dell'Ottocento per volontà di Cristoforo Benigno Crespi con lo scopo di dare abitazioni ai suoi operai e dotato di scuola, parco, casa del medico, casa del curato, tutto organizzato secondo un preciso sistema gerarchico e ideologico, a partire dalla stessa organizzazione urbanistica⁵; oppure il villaggio Leumann alle porte di Torino, progettato da Pietro Fenoglio per gli operai del cotonificio⁶; o anche la "Nuova Schio" voluta dall'imprenditore laniero Alessandro Rossi e per lui costruita da Antonio Caregaro Negrin; e così via per gli altri numerosissimi esempi distribuiti su tutta l'Italia⁷ e riguardanti non solo il settore dell'industria tessile. Ai villaggi operai vanno poi aggiunti i percorsi di formazione, non solo lavorativi ma anche culturali, i quali vedevano coinvolti i dipendenti di ogni grado, dal semplice operaio al dirigente, altro importante tassello della politica di sostegno ai dipendenti. E' un modello che sarà definito *welfare* aziendale e che rappresenterà per molte grandi industrie il fondamento stesso delle ragioni imprenditoriali. Questo modello non si esaurirà con

5 AA.VV., *Villaggi operai in Italia. La Val Padana e Crespi d'Adda*, Torino, Einaudi, 1981

6 Carla Federica Gütermann, *Leumann: storia di un imprenditore e del suo villaggio modello*, Torino, Piazza, 2006.

7 Augusto Ciuffetti, *Casa e lavoro. Dal paternalismo aziendale alle comunità globali. Villaggi e quartieri operai in Italia tra Otto e Novecento*, Narni, Giada, 2004.

l'Ottocento ma proseguirà a lungo, spesso perfezionandosi, per larga parte del Novecento ed elaborando nuove forme durante il periodo del grande sviluppo economico. Il caso di Adriano Olivetti sarà forse l'emblema e l'apice di questo modo di intendere l'azienda. L'Olivetti sarà una fabbrica totale che si baserà sul modello partecipativo dell'operaio al processo produttivo, anche se, come rilevato da Franco Amatori, «forse il tratto più originale dell'opera di Adriano Olivetti, in un'Italia che sembra tesa a produrre per produrre, è la volontà di creare una “comunità a misura d'uomo” armonizzando il luogo di lavoro con gli altri luoghi della socialità, la fabbrica con il territorio. Olivetti elabora piani regolatori per Ivrea e la sua area circostante, il Canavese, e si lancia sia nella costruzione di centri culturali sia nella realizzazione di investimenti produttivi - impianti di irrigazione, rimboschimenti e attrezzature cooperative - così che l'agricoltura possa tenere il passo dell'industria. Cerca quindi di contribuire alla soluzione del maggior problema nazionale, portando lavoro al Sud con iniziative industriali in Campania e in Basilicata, dove ripropone gli stessi obiettivi perseguiti nel Canavese»⁸.

Se la parabola dell'Olivetti appare, per tanti motivi, come unica e irripetibile, molte altre aziende perseguirono comunque fini comunitari che andavano parecchio al di là della semplice contingenza produttiva. Tra queste si trovano praticamente tutte le più grandi industrie, quelle che saranno la spina dorsale dello sviluppo economico italiano. Ognuna di esse intraprenderà una propria strada di congiunzione tra il capitalismo produttivo e forme di sviluppo sociale a esso legato. Della Dalmine, così come dei grandi gruppi tessili, si è già detto sopra. Varrà la

⁸ Franco Amatori, *La grande impresa*, in: *Storia d'Italia. Annali 15. L'industria*, a cura di Franco Amatori, Duccio Bigazzi, Renato Giannetti, Luciano Segreto, Torino, Einaudi, 1999, p. 743.

pena di citare anche la Pirelli che, con Giovanni Battista prima e Alberto dopo, promuoverà a Milano vasti piani di edilizia popolare destinata ai propri dipendenti, farà aprire una stazione ferroviaria adiacente alla fabbrica per agevolare i pendolari (stazione oggi ancora attiva e detta Greco-Pirelli), istituirà scuole di formazione, concorsi interni, cineforum, biblioteche e varie iniziative culturali, tutte destinate ai propri lavoratori. Il gruppo Ansaldo, e con esso IIVA, Finsider, Cornigliano, sarà particolarmente attivo nei corsi di formazione per l'avviamento al lavoro e nelle attività del dopolavoro, con particolare attenzione alle colonie per i figli dei dipendenti. Grande attenzione agli aspetti legati al dopolavoro viene posta anche da parte dell'ENI, soprattutto nel periodo in cui alla guida dell'azienda siederà Enrico Mattei. Notevole è pure il caso di Sesto San Giovanni, "città delle fabbriche"⁹ per eccellenza, grazie alla contemporanea presenza della Falck, della Breda, della Ercole Marelli, della Campari, e di altre ancora, esempio nel quale la città stessa, con tutte le sue strutture e servizi, appare una diretta emanazione del mondo industriale, fusione simbiotica di fabbrica e casa che ha generato un senso di appartenenza e orgoglio operaio tale da farla definire *la Stalingrado d'Italia*.

Questo variegato universo sociale che, dal punto di vista strettamente produttivo, poco o niente aveva a che vedere con la fabbrica, ma che pure ne costituiva l'ossatura ideologica – dal punto di vista dell'ideologia aziendale, ovvio – si accompagnava ad aspetti comunicativi di assoluto interesse. La comunicazione aziendale svolgeva alcune funzioni chiave di questo percorso: comunicare all'esterno quanto si andava facendo per creare consenso intorno all'azienda;

9 AA.VV., *La città delle fabbriche. Viaggio nella Sesto San Giovanni del '900*, Sesto San Giovanni, ISMEC, 2002.

comunicare all'interno per creare senso di appartenenza tra i lavoratori; dare prestigio all'azienda grazie alla collaborazione con i più importanti grafici, designer, illustratori e, naturalmente, fotografi.

All'interno della poderosa macchina della propaganda industriale un ruolo di assoluta rilevanza verrà giocato dagli *house organ*, le riviste aziendali. Già diffuse in alcuni casi a inizio secolo, conosceranno in Italia uno sviluppo straordinario a partire dal dopoguerra, quando tutti i principali gruppi industriali italiani si doteranno di un proprio periodico e, in non pochi casi, di più di uno. Si trattava di riviste destinate ai lavoratori per informarli in merito alle iniziative dell'impresa, ai piani di sviluppo, agli eventi riguardanti la vita in fabbrica. Ma presto queste riviste ampliarono i propri orizzonti aprendosi all'esterno della fabbrica per guardare alla società in tutti i suoi aspetti, non escluso un intenso rapporto con l'arte contemporanea. I casi furono vari e diversi per portata e ambizione ma il livello raggiunto fu mediamente alto, con punte di assoluta eccellenza come nei casi straordinari della rivista «Pirelli»¹⁰ o di «Civiltà delle macchine»¹¹, entrambe fondate e dirette nel primo periodo da Leonardo Sinisgalli, anomala figura di intellettuale che era nel medesimo tempo ingegnere, poeta, storico, in alcuni casi perfino fotografo.

In questo percorso di realizzazione di un sistema sociale legato al mondo delle fabbriche, che riguarda in maniera diretta la costruzione dell'identità aziendale, la fotografia ha giocato un ruolo tutt'altro che secondario, sebbene spesso

10 «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica», Organo ufficiale della Pirelli, pubblicato dal novembre 1948 all'aprile 1972.

11 «Civiltà delle macchine», Organo ufficiale di Finmeccanica, pubblicato dal gennaio 1953 al luglio 1979.

sottovalutato nella sua portata complessiva. Essa è stata la delegata prima a trasmettere verso l'esterno i valori ideologici, sociali, tecnici e pubblicitari, che le industrie volevano trasmettere. Gli archivi fotografici aziendali traboccano di immagini che testimoniano la costruzione di questo sistema sociale legato alla fabbrica, aspetto chiave dell'organizzazione interna alla cui documentazione, e divulgazione, le industrie dedicavano grande attenzione. Non è esagerato affermare che la fotografia industriale rappresenti il grande fiume carsico che ha corso sotterraneamente a qualsiasi forma comunicativa dell'Italia industriale, dando costante nutrimento alle radici di un sistema culturale e visivo di cui non sono ancora stati studiati appieno i risvolti e le incidenze di lungo termine, e nella cultura visiva popolare e in quella alta.

Tanto più importante appare il ruolo della fotografia quanto più sottoposto a criticità è il destino dell'industria, come accaduto nel momento di passaggio dalla società rurale alla società industriale. Momento che ha il suo atto storico fondativo nel 1933 con la creazione dell'IRI, colosso pubblico che nell'arco di pochi decenni finirà per inglobare e controllare tutti i principali gruppi italiani in un'ipertrofia che sarà poi la causa prima del suo collasso¹².

Alla luce di quanto detto, la domanda che ci eravamo posti all'inizio partendo dalla fotografia dei ragazzi festanti fatta da Bruno Stefani, e cioè che cos'è la fotografia industriale, sembra dipendere non tanto da come intendiamo la fotografia, quanto da come intendiamo il concetto di "industria". Possiamo pensare alla fotografia industriale come a una fotografia di fabbriche, cicli produttivi e

12 Lucio Avagliano, *Stato e imprenditori in Italia. Le origini dell'IRI*, Salerno, Palladio, 1980; Id, *La mano visibile in Italia. Le vicende della finanziaria IRI (1933-1985)*, Roma, Studium, 1991.

lavorativi, solo se pensiamo semplicisticamente all'industria come a un insediamento produttivo, solo se consideriamo fabbrica e industria come termini equivalenti. Ma appare evidente che il concetto d'industria è un concetto molto più ampio, che implica aspetti tecnologici e organizzativi che si trovano a essere inscindibilmente legati a valori economici, sociali e culturali e che solo grazie a questi ultimi i primi acquistano pienamente senso.

La fotografia industriale va dunque intesa come un complesso prodotto della cultura visiva di un dato periodo che si fa carico dell'interazione comunicativa tra istanze aziendali e contesti politici e sociali. Tutto questo non esclude dall'analisi gli aspetti estetici e linguistici propri della fotografia, anzi: non sarebbe possibile raccontare gli stilemi espressivi e le variazioni storiche intercorse nel genere, i sottili cambiamenti del gusto e le personali declinazioni dei singoli autori, i contesti geografici nei quali matura un modo di fotografare e le influenze esterne, prescindendo da questi aspetti. Ma questi da soli non riuscirebbero a rendere ragione dell'oggetto che va sotto il nome di "fotografia industriale" e che può essere correttamente studiato e interpretato solo a partire da un ragionamento sull'industria. Questo perché è la diretta committenza di un'azienda che fa di una fotografia una fotografia industriale.

Fotografare una fabbrica, degli operai, dei macchinari, delle opere sociali, non basta per considerare quell'immagine come fotografia industriale se a essa manca il diretto rapporto con l'industria di riferimento. Un rapporto che può essere di esplicita committenza o di successiva acquisizione ma che prevede comunque un legame, un passaggio, un'interazione, tra fotografo, immagine fotografica e industria. La fotografia industriale non è tanto un soggetto, una tecnica, uno stile,

quanto piuttosto un *rapporto*, la sottile mediazione tra esigenze propagandistiche, divulgative e comunicative di un'azienda e il gusto, la cultura visiva, lo stile di un fotografo. Ma è anche un genere, cioè un dialogo interno tra le immagini, un rincorrersi di temi e soggetti, un continuo creare e reinterpretare tipologie differenti di visione. Di più: si può pensare alla fotografia industriale come a un *metagenere* fotografico che raggruppa dentro di sé altri generi come l'architettura, il ritratto, il *reportage*, lo *still life*, la micro e la macro fotografia; ogni genere diventa veicolo espressivo per le istanze aziendali. È una dialettica continua tra le direttive della committenza, emanate da appositi uffici di comunicazione¹³, finalizzate alla creazione di una riconoscibile identità aziendale oltre che a un'efficace persuasività comunicativa, e l'apporto del fotografo il quale, interpretando quelle direttive secondo la propria sensibilità, contribuisce a indicare nuove vie all'identità aziendale stessa. Si tratta di un continuo travaso di esigenze, stili, esperienze, che permettono una spesso proficua commistione di idee che fa crescere l'azienda nella propria autoconsapevolezza e il fotografo nella propria capacità di affrontare diverse istanze senza rinunciare alla propria personale capacità di interpretazione, ma anzi facendone il perno della propria professionalità.

Quali siano le norme che regolavano queste collaborazioni non è semplice dedurre, se non, di volta in volta, per via empirica. Almeno fino a tutti gli anni settanta del Novecento infatti i fotografi lavoravano in assenza di un contratto scritto, seguivano una metodologia di lavoro che oggi potremmo definire da *free*

13 Fabio Lavista, *Fra analisi e propaganda: uffici studi e relazioni pubbliche nella seconda metà del Novecento*, in: *Comunicare l'impresa. Cultura e strategie dell'immagine nell'industria italiana (1945-1970)*, a cura di Giorgio Bigatti e Carlo Vinti, Sesto San Giovanni, Fondazione ISEC, 2010, pp. 29-68.

lance. In pratica l'azienda contattava un fotografo, di solito scelto tra una rosa di fidati, e gli chiedeva di realizzare un servizio su qualche aspetto della vita in fabbrica (la visita di un'autorità, la messa in funzione di un nuovo macchinario, una ben definita tipologia di prodotti, l'inaugurazione di uno stabilimento, le attività dei dipendenti, le opere del *welfare* aziendale, ecc...) Il fotografo si presentava all'orario stabilito, scattava le foto che riteneva necessarie, le stampava e le proponeva alla ditta, la quale decideva quali comprare e quali no. Dunque il fotografo, per ottimizzare la giornata e portare a casa il massimo guadagno, realizzava immagini che sapeva di poter vendere con maggiore facilità all'azienda e difficilmente si arrischiava a proporre tagli inusuali che avrebbero potuto causare il rigetto del materiale (per il quale il fotografo aveva sostenuto le spese di sviluppo e stampa). Questo può aiutare a spiegare anche le disparità formali nelle immagini di uno stesso autore, allorquando lavori per un'azienda piuttosto che un'altra, ma anche all'interno della medesima azienda nei casi in cui il referente per la comunicazione sia una certa persona o invece un'altra. Da parte sua l'azienda chiamava un fotografo piuttosto che un altro perché già ne conosceva i modi di lavoro e lo stile e dunque dava fiducia all'estro del professionista per la buona riuscita del servizio, ne apprezzava e ricercava "lo stile".

È quindi un sistema di interazione, quello tra azienda e fotografo, di difficilissima esplicitabilità, perché affidato a un legame principalmente fiduciario, a una stratificata serie di non detti, di tacite intese, di reciproche aspettative, talvolta anche di simpatia personale tra il responsabile della comunicazione aziendale e l'operatore, che a lungo non ha trovato alcuna formalizzazione scritta ma che non

può essere in nessun caso ignorato o sottovalutato se si vogliono comprendere appieno i meccanismi di produzione della fotografia industriale.

Chi può dire quanto la siderurgia bresciana abbia beneficiato, in termini di immagine, orgoglio comunitario e coscienza dei propri mezzi grazie alle immagini realizzate dallo Studio Negri¹⁴ per oltre un cinquantennio? O quanto invece, avvalendosi di un regime pressoché monopolistico nel territorio per quanto riguardava la fotografia industriale, lo Studio Negri abbia potuto sperimentare e affinare tecniche e codici espressivi?

La stessa cosa è avvenuta con lo Studio Reale Fotografia Giacomelli, che per mezzo secolo ha documentato l'area di Porto Marghera, dalla fondazione lagunare al periodo del grande sviluppo per arrivare alle prime dismissioni intorno agli anni settanta. Un rapporto privilegiato che ha costruito l'iconografia dell'industria lagunare e che, al medesimo tempo, ha permesso allo Studio di sviluppare una professionalità nella fotografia industriale che ha portato i suoi operatori ai vertici nazionali del genere¹⁵.

O ancora: chi sarebbe capace di quantificare quanto la Olivetti sia stata debitrice allo Studio Boggeri per la memorabile campagna pubblicitaria della MP1 che, nel 1934, lanciò definitivamente nel mondo le macchine da scrivere della casa di Ivrea, istituendo allo stesso tempo un paradigma di qualità comunicativa che

14 *Storia e immagini dell'industria bresciana nelle lastre del fotografo Negri*, Brescia, Negri & Grafo, 1987.

15 *Venezia Novecento. Reale Fotografia Giacomelli*, Milano, Skira, 1998; *Porto Marghera, il Novecento industriale a Venezia*, a cura di Sergio Barizza e Daniele Resini, Treviso, Vianello, 2004.

sarebbe stato negli anni una cifra distintiva dell'azienda¹⁶, e quanto invece lo Studio Boggeri abbia beneficiato dal rapporto così libero e stimolante con una committenza di tanto prestigio?

La fotografia industriale è quindi quel linguaggio che sfrutta lo specifico fotografico per le necessità di una data azienda in un dato periodo.

Dunque tutte le foto nate su committenza aziendale sono da ritenersi fotografie industriali? Da quanto appena detto parrebbe di sì, ma anche su questo punto è bene essere cauti e cogliere le sfumature implicite.

Come considerare altrimenti, in quest'ottica, le foto dei calendari? Si pensi ai casi eclatanti dei calendari Pirelli¹⁷ o Lavazza¹⁸ che, attraverso servizi fotografici affidati ad autori di enorme richiamo, hanno creato un'importante tassello dell'identità aziendale. Eppure per quanto le si guardi queste foto, spesso di elevatissima fattura tecnica, non si riesce a farle rientrare nei canoni della fotografia industriale, quanto piuttosto all'interno della fotografia di moda.

È un discrimine sottile e di non semplice definizione. Perché se è vero che tutte le foto industriali sono tali perché legate alla committenza dell'industria, è vero anche che non tutte le committenze dell'industria si traducono in una fotografia industriale.

La fotografia industriale si connota casomai come percorso critico e storico tracciato a partire da una serie di immagini e dalle relazioni internamente intessute

¹⁶ Carlo Vinti, *L'impresa del design: lo stile Olivetti. Una via italiana all'immagine di impresa*, Luccioni, Angeli di Rosora, 2010.

¹⁷ *Calendario Pirelli*, Milano, Rizzoli, 2006, 5 voll.

¹⁸ *Lavazza, con te partirò. 20 anni, 240 mesi, 170 immagini*, a cura di Fabio Novembre, Milano, Rizzoli, 2011.

tra di loro. Da questo punto di vista la committenza è un requisito necessario ma non esauriente il discorso. Bisogna aggregare al discorso fotografico un discorso di tipo storico, culturale, economico che contestualizzi la fotografia nel più ampio racconto di un periodo, come prodotto storico e, a sua volta, produttore di storia. Un'analisi che consideri la storia della fotografia industriale solo a partire dallo specifico fotografico è destinata a fallire in partenza proprio perché costretta a perdersi nei rivoli di una definizione metodologica inevitabilmente incerta nell'identificazione del suo stesso oggetto. Concepire invece la fotografia come parte di un discorso più ampio, come attore di una scena corale, come snodo cruciale di pratiche visive e ideologiche, può portare a meglio definire il modo attraverso il quale una cultura come quella industriale ha elaborato i propri linguaggi comunicativi e, in pari tempo, il modo attraverso il quale una società ha recepito questi linguaggi. Può aiutare a incanalare in un alveo storiograficamente compatto le tracimazioni del discorso, spesso indecise tra storia sociale e storia fotografica.

Attraverso questo approccio lo specifico fotografico - cioè la storia della fotografia, il linguaggio, la tecnica - diventa, al pari della committenza, tassello di una più ampia ricostruzione della cultura visiva di un'epoca. Esso è un elemento dal quale non si può prescindere ma che da solo non rende conto delle sfumature e della complessità di cui questa storia è investita.

Guardando le cose da quest'angolazione appare evidente la necessità di ripensare i modi attraverso i quali interpretare la fotografia industriale. Non sembra più sostenibile la lettura storiografica che l'ha implicitamente condannata in quanto espressione del pensiero borghese. A questo proposito nel 1981 Arturo Carlo

Quintavalle scriveva: «Il fotografo si trova nell'impossibilità di comprendere le situazioni che viene riprendendo o, meglio, le comprende nell'ottica della conservazione perché, salvo poche eccezioni, egli vive nella fascia della piccola borghesia che si confronta sempre con la situazione della fascia sociale immediatamente superiore e che rifiuta il proletariato e le sue situazioni».¹⁹ È un'interpretazione che appare dettata dalle contingenze storiche e dal pensiero di quegli anni, politicamente orientato a cercare, anche nella fotografia, tracce di un discorso sociale, ma che pure è arrivata pacificamente ai giorni nostri senza che vi fosse una sostanziale revisione di questo lapidario giudizio. Quintavalle critica la fotografia industriale perché vi scorge una rappresentazione dell'ideologia borghese. La lettura appare più che fondata, le conclusioni meno. La fotografia industriale, in quanto prodotto della committenza industriale, è certamente espressione del pensiero capitalista, ne esprime l'ideologia e, va detto senza esitazioni, la condivide. Affermare che questa sia una debolezza, una falla morale, un peccato originario, è però un passo niente affatto conseguente e anzi perfino arbitrario, quando non addirittura illecito dal punto di vista storico. Anche Cesare Colombo cade in quest'equivoco quando scrive che «è mancata lungo un secolo una posizione indipendente o critica, capace di interagire anche creativamente col mondo della fabbrica. Perciò ritroviamo pari pari, nelle foto, le stratificazioni sociali, le mode, le convenzioni e i simboli di potere aziendale che identificano sempre la

19 Arturo Carlo Quintavalle, *Il lavoro e la fotografia*, in: *Storia fotografica del lavoro in Italia*, a cura di Aris Accornero, Uliano Lucas, Giulio Sapelli, Bari, De Donato, 1981, p. 312.

filosofia dei vertici aziendali.»²⁰ Quintavalle lo dice esplicitamente, Colombo lo lascia intuire, entrambi però danno un giudizio negativo sulla fotografia industriale dal punto di vista ideologico, perché troppo vicina all'impresa e troppo lontana ai lavoratori, paradigma che entrambi avrebbero preferito inverso. Tutti e due naturalmente la apprezzano, e forse perfino la amano, ma per ragioni meramente estetiche. La fotografia industriale è sempre stata una fotografia caratterizzata da grande maestria tecnica, attenzione formale, capacità di racconto, tutti elementi che non passano inosservati e che, per gli storici e critici, costituiscono poli di grande interesse. Questi aspetti da soli non colgono però le motivazioni che ne stanno alla radice, le cause che animano il modo stesso attraverso il quale si produce. La fotografia industriale è prima di tutto una fotografia di *scopo*, un mezzo comunicativo messo in campo dalle aziende per propagandare all'esterno una ben definita immagine aziendale. L'aspetto estetico, lungi dall'essere poco rilevante, andrebbe però considerato come un semplice espediente retorico, un artificio linguistico che può servire a raggiungere, meglio di altri, le finalità persuasive della comunicazione aziendale. L'ecletticità di quello che abbiamo definito un metagenere, il suo aprirsi a diversi linguaggi, le sue apparenti disomogeneità stilistiche anche all'interno di un singolo autore, sono tutte varianti di un unico percorso di costruzione di un immaginario culturale che ha al suo centro la fabbrica e la produzione. Un'eventuale valutazione della fotografia industriale dovrebbe essere fatta a partire dal raggiungimento degli scopi prefissati e non dalla sua, sempre opinabile, riuscita estetica o empatia verso le classi lavoratrici. La fotografia

20 Cesare Colombo, *La fabbrica di immagini. L'industria italiana nella fotografia d'autore*, Firenze, Alinari, 1988, p. 17.

industriale, in quanto prodotto della committenza industriale, è sempre e solo espressione del pensiero borghese e capitalista. Che questo possa non piacere ad alcuni appartiene alla normale dialettica critica, ma che un'ideosincrasia ideologica diventi metro di giudizio storico è forse un eccesso ermeneutico che non trova fondamento scientifico. La valutazione dell'immagine industriale andrebbe piuttosto fatta a partire da elementi interni, valutandone cioè il grado di adeguatezza alle contingenze comunicative di una determinata azienda. Ritenere che la committenza sia qualcosa che "pieghi" la fotografia industriale²¹ compromettendo, almeno in parte, la capacità di espressione del fotografo è un assunto sbagliato in partenza. La committenza non "piega", ma forma e plasma l'essenza stessa della fotografia industriale. Senza committenza non ci sarebbe fotografia industriale, come senza edifici non ci sarebbe fotografia di architettura e senza volti umani non ci sarebbero ritratti. L'abilità del fotografo, ciò che gli viene richiesto e per cui viene chiamato, consiste specificamente nel dare corpo per immagini alle politiche di comunicazione aziendale.

Per questo è da ritenersi non produttivo da un punto di vista scientifico l'approccio che vorrebbe considerare come fotografi industriali autori quali Laszlo Moholy-Nagy, Jacob Riis, Lewis Hine, Gabriele Basilico o altri maestri della storia della fotografia. Si tratta piuttosto di autori che hanno fatto del mondo e dei luoghi del lavoro il perno di una ricerca personale interessata ad aspetti sociali o politici, architettonici o formali, ma che non possono in alcun modo essere considerati fotografi industriali, proprio perché è mancato loro il rapporto con una committenza

21 Roberta Valtorta, *Professione fotografo dell'industria*, in: *Fotografi in archivio: studio Da Re*, Dalmine, Fondazione Dalmine, 2012, p. 19.

specifica. Considerare questi fotografi come industriali vorrebbe dire accettare l'idea che la fotografia industriale sia tale per ragioni visive, legate alla scelta dei soggetti; vorrebbe dire accettare l'idea che basta fotografare una fabbrica o un operaio per avere una fotografia industriale. Anche Zannier cade nell'equivoco quando parlando di *Man at work* di Lewis Hine²² lo colloca tra la fotografia industriale, fatto che di per sé colloca il fotografo in un'area ideologia conservatrice. Scrive Zannier che Hine «s'era infine evidentemente adeguato, non soltanto ai luoghi comuni sul lavoro dell'uomo, ma a una ideologia populista, integrandosi quindi in un sistema politico già reazionario, che qui si affida del progresso, della competitività industriale, del capitalismo, che allora si voleva celebrare proprio con il simbolo dell'*Empire*, utilizzando un mezzo modernamente persuasivo, e di facile e ampia veicolazione, com'era ormai divenuta la fotografia»²³.

Tutta la linea critica presa in esame tradisce chiaramente l'intento politico di voler tentare di dare sostanza proletaria alla fotografia industriale per "eivarla" dal rango di strumento del potere capitalista, ma si infrange irrimediabilmente di fronte al fatto di non essere in grado di raccontare l'industria; casomai di proporre una critica sociale. L'aspetto politico di questo versante critico diventa così il punto debole proprio dal punto di vista analitico.

Tra i fotografi appena citati solo Gabriele Basilico fa eccezione; non certo per il suo lavoro sulle fabbriche Milanesi²⁴ - uno dei capolavori della fotografia europea

22 Lewis Hine, *Man at work. Photographic studies of modern men and machines*, New York, MacMillan, 1932.

23 Italo Zannier, *L'industria in posa*, in: *I fotografi e l'industria. Rassegna di fotografia industriale*, Roma, Cedis, 1989, pp. 18-19.

24 Gabriele Basilico, *Milano. Ritratti di fabbriche*, Milano, Sugarco, 1981.

del dopoguerra - ma piuttosto per il suo lavoro su diretta committenza per diverse aziende, come l'AEM, la Pirelli o l'Unione Regionale delle Bonifiche, Irrigazioni e Miglioramenti Fondiari della Lombardia, che confluì nella pubblicazione di uno splendido volume²⁵. Basilico fu un grande fotografo industriale per la sua capacità di mettersi al servizio delle aziende che lo chiamarono, producendo lavori di qualità altissima, e non per le sue meticolose indagini sul territorio e il paesaggio urbano. Indagini che costituiscono un capitolo appassionante della storia della fotografia ma non di quella industriale.

Il periodo che questo studio prende in considerazione - gli anni che vanno dal 1933 al 1965 - costituisce per la fotografia industriale un paradigma quasi unico grazie alle eccezionali condizioni storiche che vengono a collimare in esso.

Dal punto di vista storico e politico assistiamo al passaggio da una dittatura a un sistema democratico, da una Monarchia a una Repubblica, da un suffragio limitato a un suffragio universale. Nel mezzo di questi passaggi si impongono, con una violenza fino ad allora sconosciuta, lo sconvolgimento di una guerra mondiale e la ridefinizione di molti degli assetti nazionali che avevano costituito la storia dell'Europa.

Guardando agli aspetti di storia economica l'Italia entra nel suo periodo di massimo sviluppo economico con la nascita dell'IRI prima, la ricostruzione del dopoguerra poi e quindi gli anni del cosiddetto boom economico.

²⁵ *Architetture d'acqua per la bonifica e l'irrigazione*, fotografie di Gabriele Basilico, testi di Giorgio G. Negri et al., Milano, Electa, 1999.

Nella produzione industriale il design diventa la cifra distintiva di uno stile italiano da esportare nel mondo, l'affermazione di un gusto raffinato che si imporrà su scala internazionale come mai era avvenuto prima.

Anche i movimenti artistici conoscono in questo periodo una vertiginosa evoluzione; culmina e conclude il periodo delle avanguardie storiche, si apre la fase neorealista e ci si avvia verso i linguaggi della contemporaneità.

Infine la fotografia si perfeziona i sistemi tecnici e inizia a imporsi come linguaggio artistico a tutto tondo, slegandosi definitivamente dalla concezione dell'oggettività ottocentesca o del pittorialismo. Nasce il moderno *reportage* e prende strada l'idea della fotografia come linguaggio critico del presente.

Di nessuno di questi mutamenti la fotografia industriale è stata spettatrice passiva, in ognuno di essi ha svolto una funzione di racconto perseguendo i propri obiettivi e sviluppando le proprie peculiarità, che sono quelle di un linguaggio di confine tra istanze molteplici, delle quali gli stessi fotografi non sempre hanno avuto piena cognizione. Quando l'industria cresceva la fotografia industriale sperimentava, quando l'industria entrava in crisi la fotografia industriale segnava il passo: segni inequivocabili di un rapporto simbiotico che non può essere ridotto a peccato della storia.

In un suo celebre scritto Baudelaire sosteneva che la fotografia doveva essere «l'ancella delle scienze e delle arti, ma ancella piena di umiltà»²⁶. Parafrasando il poeta si potrebbe oggi dire che la fotografia industriale è stata l'umile ancella della comunicazione industriale, il mezzo espressivo capace di dare forma visiva a un

26 Charles Baudelaire, *Il pubblico moderno e la fotografia*, in: *Opere*, Milano, Mondadori, 1996, p. 1196. Lo scritto è del 1859.

progetto ideologico di larga portata quale è stato quello della cultura industriale in Italia.

1933-1939

Gli anni del furore

Il 1933 è davvero un anno straordinario per la cultura italiana, per la storia dello sviluppo economico del Paese e, come conseguenza delle due, per le sorti della fotografia industriale. Nel corso di questo anno convergono politiche, istanze culturali e linguaggi che negli anni precedenti avevano a lungo covato. Trovano sbocco innovative concezioni artistiche, si affacciano alla scena culturale personalità di primissimo piano, si affermano realtà economiche nuove e, in generale, soffia un vento di cambiamento e creatività che sembra voler scuotere il presente e sfidare la tragicità del cammino che la Storia ha invece inesorabilmente intrapreso. C'è un percettibile entusiasmo in ogni ambito della cultura, dall'architettura, che vive un periodo di irripetibile fecondità, alla pittura, alla grafica, alla fotografia. Le arti visive scoprono praterie espressive e invadono con le loro idee ogni campo della vita. Non meno importanti sono i mutamenti economici e sociali. La formazione di un sistema di controllo e gestione della vita industriale, l'espansione delle politiche agricole e, non ultima, la ventura coloniale, portavano al vertice quelli che Renzo De Felice definì "gli anni del consenso", spianando altresì la via alla costruzione dello "Stato totalitario". In questo grande tumulto la fotografia industriale ebbe il suo ruolo e conobbe anch'essa le sue prime grandi fortune.

Il 23 gennaio di quell'anno a Roma venne fondato l'Istituto per la Ricostruzione Industriale (IRI). Si trattava di un istituto a carattere temporaneo creato per arginare la pesante esposizione di alcuni importanti gruppi bancari, organizzati secondo il sistema di banca mista allora assai in uso, nei confronti di grandi aziende

manifatturiere nazionali¹. Essendo le banche detentrici di quote nei principali gruppi industriali del Paese la crisi si stava pericolosamente, e velocemente, scaricando sul sistema produttivo. L'idea riparatrice fu quella di creare una società partecipata dallo Stato che risanasse i debiti delle banche acquisendo, in cambio, i pacchetti azionari delle proprietà industriali e decretando, da quel momento in poi, la netta separazione tra banca e impresa. Lo Stato entrava così a far parte in modo diretto nell'amministrazione di alcune delle più importanti aziende italiane guidandone l'azione. La gestione della delicata iniziativa venne affidata, direttamente da Benito Mussolini, ad Alberto Beneduce, tecnocrate di lunghissimo corso e comprovata esperienza, uno dei pochi, se non l'unico, capace di gestire con la dovuta lucidità e competenza l'imponente macchina che si andava costruendo e, al tempo stesso, di intessere rapporti ai più alti livelli del regime senza creare frizioni con Mussolini, ma anche mantenendo l'autorità necessaria per imporre azioni non sempre unanimemente condivise². L'IRI fagocitò da subito al suo interno una serie di aziende strategiche indirizzandone l'attività verso approdi non meramente economici ma spesso anche politici, pur nel rispetto rigoroso del bilancio, così come imposto da Beneduce. La costituzione dell'IRI, rileva Segreto, fu un'operazione che «assunse forme e dimensioni del tutto anomale rispetto agli altri paesi capitalistici», finendo così per gettare le basi per la «trasformazione dello

1 Lucio Avagliano, *“La mano visibile” in Italia. Le vicende della finanziaria IRI (1933-1985)*, Roma, Studium, 1991, pp. 25-42.

2 Cfr.: Mimmo Franzinelli e Marco Magnani, *Beneduce. Il finanziere di Mussolini*, Milano, Mondadori, 2009.

Stato in imprenditore industriale»³, caratteristica che rimarrà eccezionale nel panorama occidentale facendo dell'Italia un paese con un livello di statalismo industriale paragonabile solo a quello dell'Unione Sovietica⁴, dove lo statalismo era però la ragione stessa dell'esistenza politica dello Stato. Nel primo decennio di vita l'esperienza dell'IRI è indissolubilmente legata all'esperienza del fascismo, del quale è certamente la più complessa emanazione dal punto di vista della politica economica; un'emanazione che porta al suo interno, nella sua concezione, nelle strategie e nelle funzioni, diversi elementi qualificanti dell'ideologia fascista. Principalmente con l'IRI prese avvio un sistema di nazionalizzazione di fatto delle più grandi imprese del periodo, che determinò il grande sviluppo industriale dell'Italia negli anni trenta e poi durante la ricostruzione e nel cosiddetto *boom* economico. Ma il gigantismo sproporzionato dell'Istituto, nel lungo termine, divenne la sua principale debolezza strutturale causandone il collasso a partire dalla fine degli anni settanta.

Guardando a quegli eventi dal punto di vista culturale si troveranno elementi di interesse non inferiori a quelli economici. Si può infatti far risalire alla creazione dell'IRI la nascita di una diversa concezione del ruolo dell'industria nella società e una più spiccata coscienza della sua funzione per lo sviluppo di un Paese che, fino a quel momento, era stato sostenuto da una grande massa contadina e da poche grandi aziende private situate prevalentemente nelle aree settentrionali. Non fu certamente l'IRI a farsi carico di questo processo, né tutto ciò rientrava tra i suoi

3 Luciano Segreto, *Storia d'Italia e storia dell'industria*, in: *Storia d'Italia. Annali 15. L'industria*, a cura di Franco Amatori, Duccio Bigazzi, Renato Giannetti, Luciano Segreto, Torino, Einaudi, 1999, pp. 51-52.

4 Ivi, p. 53.

interessi specifici, tuttavia le azioni che esso mise in atto causarono questo mutamento culturale; le politiche espansive e le istanze modernizzatrici furono tutt'altro che irrilevanti per l'affermarsi di un sistema comunicativo nuovo, capace di dare voce e celebrazione a un Paese che si voleva orgoglioso del proprio avanzare verso il futuro.

Le sanzioni internazionali comminate all'Italia nel 1935 a seguito dell'aggressione all'Abissinia danno il via alla politica dell'autarchia, risposta del regime alla comunità internazionale coerente con le politiche protezionistiche e la filosofia isolazionista che fino allora avevano guidato l'etica del fascismo; in questo clima, il 24 giugno del 1937, l'IRI si trasforma da struttura temporanea in ente permanente⁵, dotato di quote di partecipazione, non di rado di maggioranza, in tutte le più grandi industrie nazionali. Un "mostro" economico senza eguali che dominerà la vita economica nazionale fino a tutti gli anni ottanta.

Il fatto che l'IRI fosse una creatura del fascismo, la fondamentale «premessa del passaggio allo Stato corporativo»⁶, non è un elemento secondario nella valutazione dei meccanismi di propaganda e comunicazione che a esso si associarono inestricabilmente. Il fascismo aveva infatti compreso da subito l'importanza dell'industria, e più ancora della propaganda legata all'industria, per la costruzione di un ideale di progresso e riscatto sociale finalizzato al consenso. La fotografia, più ancora del cinema, fu l'arma principale per creare questo consenso

5 In realtà l'IRI fu pensato e voluto da Mussolini come ente permanente fin dalla sua costituzione, venne però presentato e gestito all'inizio come ente temporaneo per contingenti ragioni di vantaggio politico. Cfr. Renzo De Felice, *Mussolini e il Fascismo. Gli anni del consenso, 1929-1936*, Torino, Einaudi, 2006 (1° ed. 1974), pp 168-169 e 176.

6 Lucio Avagliano, *"La mano visibile" in Italia*, cit., p. 36.

grazie alla sua capacità di diffondersi capillarmente attraverso giornali, manifesti, pubblicazioni. È stato giustamente scritto che «una storia dell'industria in Italia non può prescindere dalle vicende di quegli anni, che vanno dal 1922 al 1943. Un periodo nel quale la fotografia industriale, promossa dalle stesse aziende, si integra con quella del regime fascista, in un intreccio propagandistico e di documentazione storica particolarmente emblematico nei confronti di problemi di metodo rispetto alla costituzione di una memoria dell'industrializzazione»⁷.

Si può far risalire questa presa di coscienza già al 1925. Dopo la presa del potere con la “marcia su Roma” nel 1922 e l'omicidio Matteotti nel 1924, per il fascismo si rendeva infatti indispensabile un'azione di governo che non fosse di semplice conquista violenta del consenso, ma che mostrasse una reale capacità di azione nel tessuto sociale ed economico del Paese, coerente con gli ideali e le aspettative che il fascismo “rivoluzionario” aveva generato. Fu allora che Benito Mussolini diede il via alla “battaglia del grano”, cioè a quel vasto piano di autosufficienza alimentare che doveva emancipare l'Italia dalla dipendenza dei paesi esportatori di cereali⁸. Si trattava del primo serio banco di prova per il nuovo regime; era un'operazione che univa politica, economia e propaganda in una massa unica e inscindibile, tipica dei totalitarismi. La “battaglia”, sebbene finalizzata alla crescita agricola, ebbe profonde influenze anche sulla crescita industriale; dipesero infatti direttamente dalla “battaglia del grano” il grande sviluppo chimico di

⁷ Angelo Schwarz, *La fotografia come prodotto e auto rappresentazione della società industriale*, in: *Memoria dell'industrializzazione. Annali della Fondazione Luigi Micheletti*, 3, a cura di Pier Paolo Poggio e Alberto Garlandini, Brescia, Fondazione Luigi Micheletti, 1987, p. 315.

⁸ Cfr.: Alessandra Staderini, *la politica cerealicola del regime: l'impostazione della battaglia del grano*, «Storia contemporanea» A. IX n. 5/6, dicembre 1978, pp. 1027-1079.

quegli anni che si portava dietro lo sviluppo delle attività estrattive. Si pensi alle miniere di pirite, particolarmente presenti in Toscana nella zona del grossetano, area detta anche delle “colline metallifere”, e presenti pure, in minor parte, sull’isola d’Elba. La pirite era la materia prima indispensabile per la produzione di acido solforico, a sua volta elemento chiave, una volta miscelato con ossa animali, per ottenere il perfosfato e cioè il principale fertilizzante chimico dell’epoca. Gli scarti della cottura della pirite erano poi utilizzati come materiale ferroso nella produzione siderurgica, altra industria che proprio in quegli anni conosceva una crescita vertiginosa. E si pensi anche alle miniere di carbone e alle cave di calcare, due elementi che, opportunamente combinati in diversi forni di cottura, permettono la produzione di calciocianamide, altro grande protagonista tra i fertilizzanti chimici, prodotto soprattutto nel centro Italia negli stabilimenti della *Ternichimica* di Terni e dell’*Elettrocarbonium* di Ascoli Piceno⁹.

Mediante la diretta gestione di questi processi di estrazione¹⁰, trasformazione e raffinazione, l’industria chimica divenne in quegli anni la principale del Paese, un primato che avrebbe mantenuto a lungo, ben più del mai pienamente risolto tentativo siderurgico o delle singole industrie manifatturiere, troppo legate all’iniziativa privata per potersi porre come modelli forti di politica industriale nazionale all’interno del regime.

Questo grande sforzo politico e produttivo non poteva non essere accompagnato da un altrettanto imponente sforzo comunicativo. Quando si pensa allo sviluppo

9 Dal 1992 la denominazione dello stabilimento diverrà *SGL Carbon*.

10 La principale industria chimica dell’epoca, la Montecatini, controllava direttamente anche le maggiori miniere italiane.

agricolo di quegli anni, e a tutti i sottotesti simbolici che lo accompagnarono, vengono in mente ai più i filmati girati nell'Agro Pontino che mostravano al lavoro il Duce "esperto trebbiatore, metodico, volenteroso e tenace", filmati prodotti dall'Istituto Nazionale Luce nella seconda metà degli anni trenta, allo scoccare dell'ora autarchica e che, sigillando il trionfo dell'uomo sulla "morta terra" a seguito dell'opera di bonifica, riecheggiano in tutto e per tutto il clima della "battaglia del grano" dei primi anni¹¹; battaglia che, informava la propaganda, aveva ormai raggiunto a pieno il suo scopo, come testimoniato dai quintali di grano raccolti e dai volti dei contadini festanti **[figg. 1.1-2]**. Meno note all'immaginario collettivo sono forse le campagne comunicative che le aziende chimiche misero in atto sin da subito per sfruttare i benefici di una così importante campagna agricola, la quale si traduceva in una massiccia richiesta di fertilizzanti, un mercato che in quegli anni conosce una crescita esponenziale **[fig. 1.3]**. La Montecatini, che era la più importante di queste aziende, da subito si mosse con grande sapienza in questa direzione¹². Già dal 1921 l'azienda si era dotata di uno specifico "Ufficio Propaganda" con la funzione di gestire al meglio verso l'esterno la propria immagine e con un occhio di riguardo per il mezzo fotografico¹³. Fu proprio la "battaglia del grano" a essere vissuta dall'industria chimica come il momento di massima espansione e un'occasione formidabile di imporre i propri fertilizzanti sul

11 Per un'approfondita disamina dei valori simbolici della "battaglia del grano" e della complessa macchina di propaganda che la regolava si veda: Simonetta Falasca Zamponi, *Lo spettacolo del fascismo*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003 (1° ed. 1997), pp. 226-243.

12 Cfr.: Francesca Magliulo, *L'immagine fotografica della Montecatini. Documentazione tecnica e propaganda durante il fascismo*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, corso di laurea in Lettere Moderne, relatore: Duccio Bigazzi, correlatore: Giulio Sapelli, A.A. 1997-'98.

13 Ivi, pp. 67-70.

mercato¹⁴. Lo sforzo comunicativo messo in piedi dalla Montecatini fu davvero enorme, se rapportato agli standard dell'epoca, e finì per diventare in seguito null'altro che il modello comunicativo della moderna fotografia industriale. Se nei filmati e nei racconti della trebbiatura nell'Agro Pontino si manifestava l'essenza della propaganda fascista, quella legata al regime e, prima di tutto, al corpo di Mussolini¹⁵, nelle fotografie industriali della Montecatini, così come delle altre industrie chimiche del periodo, la questione si faceva più sottile. In quelle immagini venivano mostrati impianti, macchinari, operai al lavoro, cicli produttivi; un universo rappresentativo teoricamente "neutro", di pura documentazione, ma che invece era la celebrazione della modernità e un chiaro invito a un futuro prospero e di benessere per tutti. Ci troviamo di fronte a un sistema visivo di grande complessità, al tempo stesso documentativo, estetico e ideologico, anzi: tanto più ideologico quanto più estetico, assecondando in questa sede la tesi di Simonetta Falasca Zamponi secondo la quale «le considerazioni di carattere estetico furono davvero essenziali per la costruzione del progetto fascista e si radicarono profondamente nel cuore della sua identità»¹⁶.

Questo vuol forse dire che la fotografia industriale durante il fascismo fu una fotografia di propaganda? Certamente, ma non solo. La convinzione che si vuole portare avanti è che *tutta* la fotografia del periodo fascista fosse una *fotografia fascista*. In essa confluivano codici rappresentativi, istanze espressive, significati culturali, che rimandavano, in maniera talvolta implicita talvolta esplicita, a ideali

14 Ivi, pp. 64-110.

15 Sergio Luzzato, *Il corpo del duce*, Torino, Einaudi, 1998; Sergio Luzzato, *L'immagine del duce. Mussolini nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Roma, Editori Riuniti, 2001.

16 Cfr.: Simonetta Falasca Zamponi, *Lo spettacolo del fascismo*, cit. p. 24.

fascisti. La celebrazione del lavoro, i corpi stessi dei lavoratori infaticabili, proprio come il duce, le prospettive vertiginose, il culto macchinistico, la modernità e il progresso, sono tutti elementi di un'ideologia intrinsecamente fascista. Si ha la sensazione, osservando le fotografie industriali di quegli anni, che davvero sia scoccata "l'ora del destino"¹⁷, il momento in cui il rinnovamento diventa l'inarrestabile motore della storia. È un'affermazione questa che non va interpretata nel senso di un giudizio morale o politico, quanto piuttosto il tentativo di guardare dall'interno le ragioni e i modi della fotografia industriale in un periodo di grande fermento culturale, economico, storico, politico.

Il dibattito sulla fotografia in quegli anni si interroga sull'eventuale artisticità del mezzo, aprendo discussioni a tutto tondo sul linguaggio e le forme. I testi di Achille Bologna, Ermanno Scopinich, Alex Franchini Stappo e Giuseppe Vannucci Zauli testimoniano della vitalità di questo dibattito¹⁸, ma anche testimoniano della provincialità e del ritardo coi quali in Italia veniva affrontato il tema; basti pensare a quanto era stato fatto e scritto in Germania già dai primi anni venti¹⁹ per avere la proporzione dell'abisso culturale ed estetico nel quale la fotografia italiana faticosamente arrancava. In questo contesto la vera svolta si ha nella fotografia di genere piuttosto che in quella "di ricerca": la teoria segna il passo ma la pratica avanza spedita. Sono la fotografia di architettura e quella industriale a marcare il solco maggiore nello sviluppo del linguaggio fotografico moderno in Italia. E non è

17 Furio Jesi, *Cultura di destra*, Milano, Garzanti, 1993 (1° ed. 1979), pp. 11-20.

18 Achille Bologna, *Come si fotografa oggi*, Milano, Hoepli, 1935; Ermanno Federico Scopinich, *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, Milano, Domus, 1943; Alex Franchini Stappo e Giuseppe Vannucci Zauli, *Introduzione per una estetica fotografica*, Firenze, Cionini, 1943.

19 Coke Van Deren, *Avanguardia fotografica in Germania 1919-1939*, Milano, Il saggiatore, 1982.

certo un caso che entrambi i generi prosperino grazie all'impetuoso avanzamento dei rispettivi soggetti.

L'architettura vive il periodo del razionalismo e delle feroci polemiche che lo animano e lo contraddistinguono; l'industria invece, come si è appena detto, conosce una crescita senza precedenti e una politica di chiaro appoggio, testimoniata dalla creazione dell'IRI. Ma entrambi i soggetti, architettura e industria, sono anche degli strategici cavalli di battaglia del fascismo, culturale il primo ed economico il secondo. Dall'architettura doveva venire una spinta ideologica unificatrice di stampo fascista; come ha rilevato Paolo Nicoloso «In Italia si è di fronte [...] in quegli anni a un progetto politico di vasto respiro, che fa leva sull'architettura per manipolare le coscienze degli individui, per regolare il codice identitario del popolo»²⁰. Davanti a tale progetto, e davanti alle violente contrapposizioni, anche e soprattutto politiche, che lo segnavano, la fotografia non poteva certo chiamarsi neutrale. Così la fotografia d'architettura di quegli anni conosce in Italia uno splendore che non sarà mai più eguagliato negli anni che seguiranno. Ma a questo grande balzo in avanti del linguaggio mancano peculiarità proprie, c'è piuttosto un chiaro incanalamento nei codici nordeuropei, quelli del Bauhaus prima di tutto. Tutt'altra cosa è la fotografia industriale che conosce una spettacolare evoluzione e, nella conoscenza e commistione del fervore internazionale, costruisce una sua propria identità e vede proporsi una serie di fotografi che si specializzeranno in questo genere diventando tra i più apprezzati

²⁰ Paolo Nicoloso, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino, Einaudi, 2008, p. XVIII. Dello stesso autore si veda anche: *Architetture per un'identità italiana. Progetti e opere per fare gli italiani fascisti*, Udine, Gaspari, 2012.

del periodo. Una storiografia miope e protesa a cancellare tutto quello che dal fascismo veniva, nella convinzione - errata - che riconoscere valore e dignità culturale a manifestazioni fasciste in senso pieno volesse dire riconoscere dignità al fascismo, ha trascurato quanto fu fatto in quegli anni dalla fotografia. Bruno Stefani è forse l'emblema di questa drammatica rimozione, ma si possono aggiungere i nomi di Vincenzo Aragozzini, Antonio Negri, Antonio Paoletti, Giorgio Vasari e tanti altri ancora. Questi fotografi occupano oggi, nei casi fortunati, un posto secondario nella narrazione della fotografia in Italia, ma nel periodo in cui furono attivi erano le eccellenze riconosciute del mestiere, chiamati, Stefani in particolare, a realizzare campagne di documentazione in tutto lo stivale e richiesti da tutte le principali industrie che ambissero ad avere la garanzia di un impeccabile servizio.

L'avvio della battaglia del grano fu indubbiamente lo scollinamento che permise all'industria chimica di esprimere tutto il suo potenziale, ma in quegli anni crebbero a dismisura tutte le grandi industrie, la siderurgica, la tessile, la manifatturiera. E la fotografia industriale crebbe con loro contribuendo, in un rapporto di reciprocità difficilmente esplicitabile, alla loro crescita.

Ritorniamo allora a quel 1933 da dove aveva avuto inizio il discorso. La nascita dell'IRI va certamente annoverata come lo spartiacque della cultura industriale italiana, ma anche altri eventi, in diversi ambiti, preparano il fertile terreno dove la fotografia industriale crescerà da semplice teoria di fabbriche con operai in posa, come si era data praticamente senza mutazioni sin dall'Ottocento, a sistema espressivo all'avanguardia.

Il primo di questi momenti, come detto, si lega al grande fervore intorno all'architettura, arte per eccellenza di qualsiasi governo totalitario²¹. Nel 1933 Giuseppe Pagano succede ad Arrigo Bonfigli come direttore editoriale di «Casabella», la più importante rivista di architettura in Italia²², Edoardo Persico lo affianca gestendo la parte comunicativa e grafica. Con Pagano «Casabella» diventa una rivista apertamente militante in difesa dei valori dell'architettura moderna. Siamo nel periodo della maturità del razionalismo e anche in anni in cui si gioca la partita decisiva tra modernisti e classicisti, partita che, come noto, si concluderà a favore di questi ultimi affossando un quindicennio di sperimentazione e creatività senza precedenti²³. Sotto la direzione di Pagano, e soprattutto grazie al memorabile lavoro di Edoardo Persico, «Casabella» rinnoverà la grafica e diventerà un punto di riferimento, anche e soprattutto visivo, per tutto il dibattito architettonico dell'epoca. La fotografia assumerà un ruolo principe in questo percorso e sarà il grimaldello linguistico attraverso il quale far passare i concetti ideologici dell'ala modernista.

Sempre nel 1933 inizia le pubblicazioni «Quadrante», rivista di architettura dal che si poneva in aperta opposizione ideologica a «Casabella» pur rivendicando i medesimi principi modernisti. Se «Casabella» era spesso in polemica con le scelte architettoniche e urbanistiche del regime, «Quadrante» era invece apertamente

21 Cfr.: Miguel Abensour, *Della compattezza. Architetture e totalitarismi*, Milano, Jaca Book, 2012 (1° ed. 1997).

22 Pagano in realtà firma il suo editoriale di insediamento nel numero del dicembre 1932, ma è solo a partire dal gennaio seguente che ha il ruolo ufficiale di direttore e che inizia il nuovo corso di «Casabella», sancito dal formato rinnovato.

23 Cfr.: *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, a cura di Silvia Danesi e Luciano Patetta, Milano, Electa, 1976.

fascista e mussoliniana²⁴. «Quadrante» era diretta da Pietro Maria Bardi e Massimo Bontempelli e vedeva tra i suoi collaboratori personalità di spicco come quella di Pierluigi Nervi. La disputa tra le due riviste fece progredire di molto il dibattito architettonico e, la grande qualità degli apparati fotografici, costituì uno standard per tutta la fotografia di architettura degli anni successivi.

L'importanza delle riviste di architettura investe la pratica fotografica in maniera diretta, spiega Zannier, perché in quegli anni «le architetture come soggetti, e non soltanto quelle mussoliniane, [...] divennero sempre più importanti, anche per le esigenze editoriali delle nuove riviste come «Domus» o *La Casa Bella*, e per le esposizioni d'architettura e *design*, come le Triennali, in cui l'immagine fotografica era la protagonista di ogni informazione e comunicazione. Fu anche per questo motivo che molti architetti e *designers* iniziarono a dedicarsi a questa tecnica, con Leica o Rolleiflex, per soddisfare personalmente l'assenza di immagini dedicate a questo settore, non essendo sufficienti i soliti archivi (Alinari, Anderson, Vasari, ecc...), il cui catalogo era, d'altronde, quasi esclusivamente dedicato all'arte antica e monumentale»²⁵. La fotografia di architettura diventa il codice espressivo della modernità molto più di qualsiasi altro genere, proprio perché documentazione della modernità e, al tempo stesso, veicolo espressivo dei correlati valori estetici e ideologici.

L'industria, in questo fermento, non avrà certo un ruolo secondario grazie alla crescita costante del suo valore culturale e dell'attenzione politica a essa dedicata;

24 Cfr. David Rifkind, *The battle for modernism, Quadrante and the politicization of architectural discourse in fascist Italy*, Venezia, Marsilio, 2012.

25 Italo Zannier, *Storia della fotografia italiana. Dalle origini agli anni '50*, Bologna, Quinlan, 2012, pp. 250-251.

era dunque palese che la comunicazione fosse attenta ai valori della modernità. Si consideri inoltre che le fabbriche diventavano allora il banco di prova delle più ardite sperimentazione architettoniche, in quanto considerate per loro stessa natura l'essenza del funzionalismo. Basti pensare all'apologia che fece Le Corbusier nel 1923, nel suo celebre *Verso una architettura*, dei silos granai, dei motori a vapore, dei ponti in acciaio o della fabbrica del Lingotto a Torino che l'ing. Giacomo Mattè Trucco aveva disegnato pochi anni prima²⁶; i grandi edifici industriali, spesso senza autore²⁷, sono visti dal grande architetto svizzero come paradigmi del perfetto funzionalismo e dell'assoluta razionalità costruttiva. Tutto in essi è orientato a uno scopo – la produzione – e sviluppato secondo principi di economicità, consequenzialità delle fasi lavorative, modificabilità, accessibilità²⁸. La strada era stata spianata a inizio secolo da Peter Behrens che, nel 1908, aveva progettato le officine AEG di Berlino, seguito nel 1913 da Walter Gropius e dalle sue Officine Fagus ad Alfeld. Con queste due opere l'architettura industriale entra a pieno merito nelle tendenze innovatrici dell'architettura grazie ai suoi innati requisiti di funzionalità e produttività. Il culmine di questa tendenza viene raggiunto nel 1932, quando Fritz Schupp e Martin Kremmer realizzano il pozzo XII e la cockeria della miniera dello Zollverein a Essen: è il capolavoro dell'architettura industriale del

26 Le Corbusier, *Verso una architettura*, a cura di Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolini, Milano, Longanesi, 1973 (1° ed. 1923).

27 Una suggestione questa dell'anonimato architettonico che attraverserà la cultura industriale per larga parte del '900. Basti pensare che il primo, fondamentale, volume fotografico pubblicato da Bernd e Hilla Becher, un catalogo di torri dell'acqua, gasometri, forni da calce, altoforni, torri di raffreddamento, ecc..., era intitolato appunto *Anonyme Skulpturen*, Düsseldorf, Art-Press, 1970.

28 Cfr.: Raffaele Raja, *Architettura industriale. Storia, significato e progetto*, Bari, Dedalo, 1983, in particolare le pp. 24-47; Gillian Darley, *Fabbriche. Origine e sviluppo dell'architettura industriale*, Bologna, Pendragon, 2007 (1° ed. 2003), in particolare le pp. 75-104.

secolo e un modello ineguagliato di funzionalità, estetica e modernità, celebrato in innumerevoli pubblicazioni e, sul finire del secolo, una volta conclusa l'attività mineraria, entrato nella lista UNESCO dei patrimoni dell'umanità.

Gli esempi fatti sono naturalmente, data la loro eccezionalità, degli *unica*, che però indicarono la via di un rinnovamento degli edifici produttivi. Pur senza arrivare a questi livelli è chiaro che anche in Italia le forme dell'architettura industriale stavano conquistando un interesse che andava ben oltre quello della semplice funzionalità produttiva e diventavano a pieno diritto parte integrante del dibattito estetico sulla modernità. Le fabbriche assurgevano così a soggetti privilegiati anche per la fotografia di ricerca. Il testo seminale dell'avanguardia fotografica del periodo, *Pittura Fotografia Film* pubblicato nel 1925 da Lászlò Moholy-Nagy²⁹, presenta al suo interno numerose immagini di ciminiere, complessi industriali, motori, e altre suggestioni visive di carattere industriale. C'è poi un cospicuo numero di immagini di micro e macrofotografia, radiografie, variazioni sui lunghissimi o brevissimi tempi di esposizione, che richiama le fotografie scientifiche a uso interno che saranno presto in uso nei laboratori industriali preposti alla ricerca e allo studio sui prodotti. L'immaginario industriale e la fotografia sembrano già rincorrersi all'alba dell'avanguardia.

Dunque l'architettura è al centro dello sviluppo artistico di quegli anni e i commentatori più sensibili intuiscono presto la portata di questo cambio di paradigma, come nel caso di Marziano Bernardi che, nel 1935, affermava non fosse «da escludersi che la funzione di comando assunta dall'architettura, da qualche anno, nei confronti delle arti figurative [...] abbia profondamente influito su

29 Lászlò Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, Torino, Einaudi, 2010 (1° ed. 1925).

questo nuovo gusto fotografico, a poco a poco guidandolo ad includere nelle sue preferenze argomenti scarni, lineari, geometrici, peso ed equilibrio di masse, senso del volume, percezione d'una bellezza puramente figurativa e plastica»³⁰.

Appare chiaro a questo punto come per molte aziende realizzare fotografie delle proprie linee produttive fosse un modo per propagandare all'esterno un'immagine di modernità, di innovazione e di slancio verso il futuro. L'estetica macchinista richiamava senza dubbio l'urlo dei futuristi, che smaltita la prima sbornia avanguardista si era presto fatto latrato di regime, ma implicitamente si eleggeva anche portavoce di un'inesausta produttività non priva di valori, oltre che politici, soprattutto simbolici. La fabbrica è il luogo dove si costruisce la modernità, fotografare la fabbrica vuol quindi dire fotografare la modernità nel suo divenire, nella sua essenza più pura.

Lo sviluppo tecnologico, unito all'espansione economica, inoltre aveva portato a riprogettare molti impianti, a costruire nuovi edifici industriali e a farlo secondo i modi della nuova architettura. La documentazione degli edifici industriali diventa rapidamente un genere a sé stante che coniuga architettura, avanguardia, tecnicismo, politica, in una massa visiva di grande impatto e dalla sicura presa culturale. Nelle pubblicazioni del periodo con la dicitura "fotografia industriale" si intendono espressamente le fotografie di fabbriche e di impianti, preferibilmente

30 Marziano Bernardi, *Spiriti e forme della fotografia attuale*, in: Achille Bologna, *Come si fotografa oggi*, cit, pp. 15-16.

inquadrati secondo tagli sghembi o dal basso, in ossequio alla lezione delle avanguardie storiche³¹.

Le industrie aprono le porte ai fotografi, chiedono che siano i migliori tra loro a riprendere le strutture, mostrano orgogliosamente i propri impianti e ne divulgano l'immagine in mostre, fiere, pubblicazioni, eventi pubblici. La Fiera di Milano diventa il più importante evento comunicativo del Paese, lo spettacolo dove va in scena il grande progresso industriale e dove è la fotografia a raccontare tutto questo con sorprendente successo a folle immense, una partecipazione di popolo impensabile fino a pochi anni prima per eventi di questo tipo. La fotografia statica dell'Ottocento, che vedeva gli operai immobili in posa davanti alle macchine, le linee produttive rigidamente allineate nelle loro lignee costruzioni, viene spazzata via quasi all'improvviso. Si fa strada una narrazione condotta spesso su un doppio registro: da un lato la ripresa architettonica, che restituisce gli edifici secondo i codici della fotografia razionalista ma concedendosi delle incursioni nell'avanguardia pura quando si tratta di ritrarre ciminiere dal basso, strutture metalliche intersecantesi, tubi, pensiline, sventramenti paesaggistici; dall'altro lato si afferma un nuovo modo di raccontare il lavoro, un senso epico della fatica con l'operaio al centro, che diventa simbolo del coraggio e del dominio dell'uomo sugli elementi più virulenti. È il caso in particolare dell'industria siderurgica, nella quale le colate roventi di acciaio fuso, i getti che prorompono dalle siviere, i carroponi che si librano sul vuoto, costituiscono un teatro di straordinario impatto visivo. A riprova di ciò basti pensare che nel 1933, nelle acciaierie di Terni, Walter Ruttmann girerà *Acciaio*, acclamato

31 Si sfoglino a questo proposito volumi come: Achille Bologna, *Come si fotografa oggi*, cit.; oppure: Ermanno Federico Scopinich, *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, cit.

capolavoro dell'avanguardia storica, che dell'estetica siderurgica fa un monumento unico e indimenticabile.

Non erano da meno i fotografi industriali, che nelle acciaierie realizzarono alcune immagini tra le più potenti degli anni trenta in Italia; alcune immagini di Bruno Stefani per le acciaierie Dalmine possono tranquillamente essere annoverate tra i capolavori della fotografia europea, non solo industriale, del decennio. Di Bruno Stefani merita anche di essere ricordato lo spettacolare lavoro sulle cave di marmo di Carrara, databile presumibilmente ai primi mesi del 1935. L'industria carrarese attraversava un momento di forte crisi ma aveva dalla sua il peso di un alto valore simbolico nella storia italiana, basti pensare all'epopea rinascimentale e alle opere di Michelangelo. Per questo motivo Mussolini intervenne personalmente presso la Montecatini e il suo presidente Guido Donegani imponendo l'acquisizione dell'azienda, secondo il meccanismo di *do ut des* che guidava i rapporti tra grande industria e fascismo³². Una volta entrata nell'orbita Montecatini anche l'azienda di Carrara diventa parte di quella macchina comunicativa che viaggiava allora a pieno regime. Lo Studio Boggeri di Milano viene incaricato di svolgere una campagna pubblicitaria e Bruno Stefani, che lavorava in quegli anni per lo studio milanese, è il fotografo prescelto. I risultati di quel lavoro trovano pubblicazione in diversi manifesti e nella pubblicistica aziendale **[fig. 1.29]** e vengono anche, in parte, pubblicati su un numero speciale di «Casabella» del 1937 dedicato al marmo³³ **[figg. 1.26-28]**. Emerge in questo lavoro con forza assoluta la capacità di Stefani di creare un'epica del lavoro a partire dagli stilemi dell'avanguardia, che vengono però

32 Franco Amatori, *La grande impresa*, in: *Storia d'Italia. Annali 15. L'industria*, cit., pp. 701-704.

33 Giuseppe Pagano, *Potenza del marmo*, , A. X n. 110, febbraio 1937, pp. 6-11.

rielaborati secondo una personale forma narrativa. Il lavoro è fotografia di propaganda pura – non si scordi che il marmo era per l'architettura monumentale fascista l'elemento fondamentale³⁴ – e al tempo stesso documentazione di un processo di lavoro poco noto, celebrazione di un materiale nobile, ricerca espressiva a tutto campo. In questo senso è certamente un vertice della fotografia degli anni trenta **[figg. 1.21-25]**.

In una rassegna sulle riviste di architettura di quegli anni non andrebbe trascurata «Domus», che era stata fondata a Milano da Giò Ponti nel 1928. «Domus» si caratterizza, rispetto alle altre riviste del periodo, per un taglio meno militante, per l'essere una pubblicazione rivolta a un pubblico borghese, al punto da inserire all'interno rubriche sull'arredamento “tradizionale” e perfino delle ricette³⁵. Ma l'attenzione prestata da «Domus» soprattutto al design sarà la chiave di volta per imporre in Italia uno stile fotografico, prevalentemente per quanto riguarda lo *still life*, di diretta derivazione dalla scuola nordeuropea di quegli anni. Su «Domus» sono frequenti articoli che mostrano i nuovi oggetti per la casa, progettati e costruiti secondo il nuovo gusto del modernismo. In questi articoli le immagini a corredo rappresentano di sicuro, almeno per noi, l'aspetto più interessante. Si tratta spesso di fotografie legate al design industriale di quegli anni, di chiara ascendenza Bauhaus. E di chiara ascendenza Bauhaus sono anche le fotografie, che ricalcano

34 Cfr.: Emilio Gentile, *Fascismo di pietra*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

35 Questo aspetto mondano di «Domus» scatenò il sarcasmo perfido delle riviste più impegnate. Per esempio la campagna abbonamenti di «Quadrante» per il 1937 informava beffarda che all'interno di quella rivista il lettore non avrebbe trovato “gli articoli di varietà, le foto dei salotti borghesi, le ricette culinarie”. «Quadrante», n. 35/36, ottobre XIV [1936], p. 1.

in tutto i codici comunicativi che venivano approntati nel nord Europa, si pensi a certe immagini di Lucia Moholy sui laboratori della scuola di Dessau [figg. 1.40-43].

All'interno della fotografia industriale questo tipo di immagini diventeranno uno specifico genere a sé stante: quello della fotografia di prodotto, elemento comunicativo fondamentale per l'industria manifatturiera. Il rapporto tra immagine e soggetto diventa, in questo codice, sfumato e complesso. Le stesse didascalie spesso sembrano descrivere più le fotografie che non gli oggetti rappresentati: una promiscuità fortissima che è però l'essenza stessa del meccanismo seduttivo che la fotografia industriale mette in campo. Le industrie infatti scopriranno presto l'importanza di comunicare all'esterno quanto si produceva. E con la scoperta di questa importanza si fa strada anche la comprensione delle difficoltà insite in queste rappresentazioni. Come far sembrare moderni, belli, funzionali, oggetti banali, di per sé privi di fascino, come tubi, laminati, polveri, alimenti? E come rendere con forza invece la bellezza e la complessità progettuale di oggetti dalle forme ricercate come teiere, sedie, macchine da scrivere, automobili? Le soluzioni sarebbero potute essere varie e diverse, ma si affermò (e fu un bene!) il paradigma avanguardistico e i codici visivi nati dalle sperimentazioni europee degli anni venti. «Domus» portò per prima in Italia questa cultura visiva; non è dato sapere quanto coscientemente ma è certo che Giò Ponti non fosse digiuno di fotografia³⁶, lecito dunque supporre – al meno – una sofisticata ricerca estetica.

Nell'evoluzione culturale di quegli anni un altro evento cardine, ancora nel 1933, è l'apertura a Milano di una nuova rivista: «Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica». Fondata e diretta da Attilio Rossi la rivista può senza dubbio

36 Cfr.: Giò Ponti, *Discorso sull'arte fotografica*, «Domus» A. V n. 53, maggio 1932, pp. 285-288.

essere considerata una delle perle dell'avanguardia italiana degli anni trenta. Al suo interno si ridiscutevano i principi espressivi di tutta la comunicazione del periodo, che appariva bolsa e inadeguata all'avanzare dei nuovi tempi. Con sensibilità, spirito polemico, e apertura all'Europa e non solo, «Campo Grafico» propose un nuovo modo di vivere la quotidianità, dai biglietti del bus ai menù del ristorante, dall'impaginazione dei testi sui quotidiani alla cartellonistica pubblicitaria, dai caratteri tipografici al lavoro sui retini fotografici, in una vertigine che sembrava voler ridisegnare ogni aspetto del vivere comune secondo i parametri estetici della contemporaneità. La breve e sfolgorante parabola di «Campo Grafico», radunando sotto di sé le migliori energie della grafica italiana, segnerà profondamente tutti gli anni trenta imponendosi come il parametro per qualsiasi forma comunicativa del periodo. La rivista non si occuperà direttamente di fotografia, salvo un numero monografico³⁷ e pochi sparuti articoli, improntati però a tradizionali analisi formali. L'importanza di «Campo Grafico» come rivista sta piuttosto nell'aver indicato con chiarezza e lucidità, per prima in Italia, che il valore della fotografia è nell'uso che se ne fa, nel modo attraverso il quale interagiscono l'accostamento di immagini, il formato e la loro disposizione, la resa di stampa, il rapporto con la parola scritta concepita anch'essa come un elemento visivo. Rimane magistrale in questo senso l'analisi che venne dedicata al lavoro di Persico su «Casabella», autentico saggio delle possibilità comunicative della pagina stampata ed esplicazione del lavoro di un protagonista della cultura del decennio³⁸. Impossibile non scorgere, in alcune

37 «Campo Grafico», A. 2 n. 12, dicembre 1934.

38 Guido Modiano e Anna Maria Mazzucchelli, *Tipografie di Edoardo Persico*, «Campo Grafico», A. 3 n. 11/12, dicembre 1935, pp. 230-243.

delle pubblicità industriali di quegli anni, la lezione della rivista, su tutte il formidabile collage ILVA di sapore costruttivista che appariva sulle pagine pubblicitarie delle riviste di architettura [fig. 1.55].

Ma il vero evento del 1933, quello destinato a causare la più perdurante cesura nel gusto visivo e nella comunicazione aziendale in Italia, è l'apertura a Milano dello Studio Boggeri, che per quarant'anni sarà il punto di riferimento della grafica pubblicitaria italiana³⁹ di matrice industriale. Antonio Boggeri, nato a Pavia nel 1900, si forma inizialmente alla musica diplomandosi al conservatorio con studi di violino. Nel 1924 viene assunto presso l'Alfieri & Lacroix, tra le maggiori tipografie in attività allora, dove impara la tecnica tipografica, decisiva nel suo percorso intellettuale e professionale⁴⁰. Tra le pubblicazioni che lo stabilimento editava figuravano anche *Commercial Art* e *URSS en construction*. Attraverso queste riviste Boggeri scopre l'opera di Edward Steichen restandone affascinato⁴¹. Boggeri aveva d'altronde iniziato giovanissimo a dedicarsi alla fotografia, sin dal 1916. E la fotografia rimarrà sempre il suo grande amore, che lo porterà a comprendere con sottigliezza il potenziale comunicativo delle immagini e i modi del loro uso, come testimoniato in diversi scritti⁴². Dopo le prime sperimentazioni del

39 Sullo Studio Boggeri si vedano: *Lo Studio Boggeri 1933-1973. Comunicazione visuale e grafica applicata*, Cinisello Balsamo, Pizzi, 1974; *Lo Studio Boggeri 1933-1981. Archetipi della seduzione grafica*, a cura di Bruno Monguzzi, Milano, Electa, 1981.

40 Cfr. Camilla Chiappini, *Antonio Boggeri. Considerazioni su un protagonista della grafica italiana*, «Ricerche di S/Confine», Vol. III n. 1, 2012, p. 139.

41 *Lo Studio Boggeri 1933-1981. Archetipi della seduzione grafica*, cit., p. 3.

42 Antonio Boggeri, *Commento*, in: *Luci ed ombre. Annuario della fotografia artistica italiana*, Torino, Il corriere fotografico, 1929, pp. 9-16; Id., *La fotografia nella pubblicità*, «La pubblicità d'Italia», A. I n. 5/6, novembre-dicembre 1937, pp. 16-25.

mezzo fotografico Boggeri si orienta rapidamente sulla grafica pubblicitaria, aprendo infine il suo studio.

Ma il 1933 è anche un anno di frattura profonda nella storia del mondo. In Germania il partito Nazionalsocialista dei Lavoratori Tedeschi va al potere e Adolf Hitler viene nominato cancelliere del Reich; le conseguenze di questa salita al potere segneranno per sempre la memoria collettiva, non solo in Occidente. Nell'ambito culturale ci saranno pesanti arretramenti e si concluderà con la forza una stagione creativa tra le più splendide che la Germania abbia mai avute. In particolare l'abiura della Repubblica di Weimar e la chiusura del Bauhaus saranno tra le ferite più dolorose inferte alla cultura tedesca, ed europea in genere, da parte del nazismo.

Tutto ciò ebbe ripercussioni anche in Italia. La chiusura del Bauhaus lasciò senza occupazione un cospicuo numero di giovani che in quella scuola si erano formati. Antonio Boggeri intuì l'occasione e, nel corso degli anni, ne chiamò alcuni a lavorare nel suo studio. Il principale di questi fu certamente Xanti Schawinsky. Nato nel 1904 a Basilea e formatosi al Bauhaus a partire dal 1924, alterna gli studi di fotografia a quelli di teatro, diventando l'assistente di Oscar Schlemmer per il quale disegna i bozzetti scenografici. Già nel 1926 Schawinsky tiene a Dessau la sua prima personale fotografica. Presto la sua ricerca si sposta sulla produzione industriale, pensando alla quale organizza le mostre "Arte e artigianato" a Magdeburgo nel 1929 e in seguito "Festa dei metalli" al Bauhaus nel 1931⁴³. La

43 Vittorio Fagone, *Xanti Schawinsky, dal Bauhaus al Black Mountain College. Fotografie 1929-1950*, in: *Xanti Schawinsky. La fotografia dal Bauhaus al Black Mountain College*, Locarno, Flaviana, 1981, [pagine non numerate].

collaborazione di Schawinsky con Boggeri dura appena tre anni, dal 1933 al 1936, quando l'artista svizzero decide di emigrare definitivamente negli Stati Uniti per sfuggire al pesante clima di antisemitismo che anche in Italia inizia a dilagare. Pure quei tre anni segneranno per la comunicazione industriale in Italia un punto di non ritorno in termini di evoluzione qualitativa e di mutamento di senso delle strategie pubblicitarie. Schawinsky porta in Italia, per la prima volta in modo diretto, l'esperienza del Bauhaus e quell'approccio capace di far interagire fotografia, disegno, grafica, design, architettura, in un sistema espressivo moderno, coerente e di chiara fruibilità. Il manifesto pubblicitario per l'Olivetti MP1 resterà il sigillo più celebre di quella collaborazione. Da Schawinsky Antonio Boggeri ricaverà infinita linfa, anche molto tempo dopo la sua partenza, per le innovative campagne pubblicitarie che stavano ridisegnando l'immagine della cultura aziendale in Italia **[figg. 1.33-37]**.

Il tratto distintivo dello studio Boggeri risiede nella capacità di radunare a sé le menti più creative del periodo e nel fonderne competenze e stili in un insieme omogeneo. L'uso dei linguaggi in Boggeri è aperto e libero, non ci sono vincoli, la contaminazione appare come il riconoscibile marchio di fabbrica. Così le fotografie vengono disegnate, colorate, ritagliate, la parola scritta si sovrappone al flusso grafico e ne diventa parte, la ricerca sui caratteri viaggia di pari passo a quella sui colori; manifesti, copertine, biglietti da visita, volantini, tutto viene manipolato e interpretato da Boggeri in quegli straordinari anni di creatività. In tutto il fermento di quel periodo la bussola privilegiata, il linguaggio principe, lo strumento comunicativo per eccellenza sarà proprio la fotografia, di cui Boggeri rappresentava una delle punte più avanzate in Italia, e dal punto di vista della ricerca e dal punto

di vista dei risultati estetici⁴⁴. Affine per retroterra culturale e stile a fotografi come Franco Grignani e Luigi Veronesi, Antonio Boggeri indirizza da subito il suo percorso fotografico verso una ricerca che trasformi le pratiche dell'avanguardia in linguaggio pubblicitario. In particolare in questo primo periodo della sua attività si specializza in *still life* molto ricercati e originali che uniscono il gusto astrattista delle forme a una pratica sottile di allitterazioni visive. Negli anni trenta Boggeri è già un fotografo nel pieno della propria maturità, capace di emanciparsi dalle sperimentazioni astrattiste per inseguire un linguaggio più narrativo, capace di dare forma a prodotti complessi come l'immagine dell'industria farmaceutica, un terreno assai impervio per la fotografia tradizionale ma consono a quella di ricerca. Si coniugano così le istanze moderniste con i rigidi requisiti della pubblicità e della comunicazione aziendale [figg. 1.31-32].

Boggeri è però anche conscio dei propri limiti e del fatto che la sua personale estetica non può essere adattata a ogni esigenza. Per questo motivo chiama a lavorare presso il suo studio anche altri fotografi, scegliendo con mano felice alcuni autori che segneranno un'epoca. Tra questi spiccano Schawinsky, di cui si è già detto, e Bruno Stefani che sotto lo Studio Boggeri inizierà una carriera che lo porterà a lavorare per le principali industrie italiane e a diventare il più importante fotografo industriale del decennio. Se fotografi come Schawinsky, Grignani e lo stesso Boggeri sono più propensi a muoversi nella fotografia pubblicitaria, riconducendone all'interno gli sperimentalismi che andavano sviluppando, Stefani

44 Sull'attività di fotografo di Boggeri si vedano: *Fotografie di Antonio Boggeri*, testo di Agnoldomenico Pica, Milano, Galleria del Levante, 1980; Camilla Chiappini, *L'attività fotografica di Antonio Boggeri (1900-1989)*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Parma, Dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società, corso di laurea in Storia e Critica delle Arti e dello Spettacolo, relatrice: Cristina Casero, A.A. 2011-2012.

invece si caratterizza come un fotografo di genere, legato a un approccio più “umile”, meno condizionato dalla necessità di mostrarsi moderno a tutti i costi. Pur essendo un autore colto e aggiornato alle novità del suo tempo, Stefani sceglie una strada meno remunerativa sul piano personale, quella cioè di far parlare i soggetti, di fare fotografie che raccontano la vita delle fabbriche e non invece il gusto del fotografo. Questo lo porterà a non vedere riconosciuto il suo lavoro in prospettiva storica⁴⁵ ma, nel periodo in questione gli procurerà una reputazione senza pari nel panorama della fotografia industriale in Italia. Per tutto il decennio è il fotografo più richiesto e documenta con i suoi scatti la maggior parte delle aziende italiane del periodo. Merita di essere ricordato, tra i tanti, il lavoro svolto nelle acciaierie Dalmine, cui si è accennato sopra. A partire dal 1937 la Dalmine si affida allo Studio Boggeri per ridefinire la propria immagine, loghi aziendali, pubblicitaria, manifesti, cataloghi. Stefani svolge diverse campagne fotografiche che documentano tutti gli aspetti della fabbrica, dal lavoro, con le impressionanti immagini delle colate d'acciaio fuso, alle lavorazioni “minori”, svolte manualmente tramite macchinari e utensili; dalle prove di laboratorio, nelle quali i materiali in produzione vengono testati, alle architetture, ritratte secondo prospettive audaci e contrasti violenti, per arrivare fino alla sala mensa, con i lavoratori ripresi in momenti di forte socialità. Immagini, queste ultime, che non hanno nulla da invidiare alla più avanzata reportagistica che oltreoceano si andava sviluppando proprio in quegli anni. Ci sono poi i lavori legati alle opere sociali, i villaggi operai, le

45 Basti pensare che nel volume retrospettivo del 1981 sullo Studio Boggeri vengono elencati in apertura i collaboratori dello Studio a partire dalla fondazione, ma Stefani non viene neppure menzionato. *Lo Studio Boggeri 1933-1981. Archetipi della seduzione grafica*, cit., p. 4

scuole, i teatri, i campeggi e le colonie che l'azienda metteva a disposizione dei propri lavoratori e delle loro famiglie. Queste campagne fotografiche trovavano poi sbocco nelle pubblicazioni interne con la quale la Dalmine propagandava i propri traguardi, sia divulgative che di carattere tecnico⁴⁶. Le medesime immagini verranno poi a lungo utilizzate dall'azienda anche in periodi successivi, a conferma della loro perdurante modernità⁴⁷ [figg. 1.4-20].

A partire dal 1933 dunque in Italia il panorama della fotografia industriale conosce quella che può essere definita una rivoluzione: un mutamento profondo dei codici, delle forme, degli usi del mezzo. È l'industria stessa che cambia di senso nel Paese e si apre verso una modernità non priva di rischi, specie nel rapporto ambiguo con il regime fascista e le sue implicazioni. L'attivismo del regime nel modernizzare il Paese porta spesso conseguenze favorevoli all'industria. Si pensi al caso delle grandi bonifiche, la più ideologica, la più celebrata, la più sfavillante delle opere fasciste ma, al tempo stesso, la più effettivamente necessaria e, nel lungo termine, indovinata operazione pubblica del ventennio fascista. Sulla bonifica dell'Agro Pontino è stato detto e scritto tutto, altre realtà hanno avuto meno fortuna storiografica. Per esempio il caso di Torviscosa, città sorta dal nulla in poco più di dieci mesi nel 1938 grazie a una bonifica completata in tempi record. È un'opera

46 Tra le varie pubblicazioni del periodo, tutte curate dallo Studio Boggeri, si possono citare: *La Pro Dalmine. Le opere sociali e assistenziali della Dalmine S.A.*, [s.l.], 1939-XVII, che verrà ripubblicato col medesimo titolo nel 1942 presentando alcune piccole variazioni nell'impaginato e nella scelta delle immagini; *Dalmine s.p.a. catalogo generale*, [s.l.], 1942-XX (ma stampato nel dicembre 1941), un catalogo dell'azienda a uso dei clienti con le caratteristiche dei prodotti e i loro impieghi, una pubblicazione tecnica che viene però corredata da diverse immagini di Stefani.

47 È il caso di un numero di *Conversazioni*, l'house organ aziendale, che ancora negli anni sessanta pubblicava immagini di Stefani degli anni trenta come normali illustrazioni della produzione in fabbrica. «Conversazioni», A. XI n. 6, giugno 1964, p. 5.

colossale, convergenza unica e irripetibile di tutta l'ideologia autarchica. A Torviscosa trovano concretizzazione la bonifica di un'area assai depressa, un vasto piano agricolo per la coltivazione della canna gentile, un impianto industriale della SNIA di enormi dimensioni volto a produrre fibre tessili e che avrà valore strategico per l'industria nazionale, una città di fondazione dotata di ogni necessità (case operaie, teatro, refettorio, piazze). L'impianto industriale porta a compimento le ricerche fatte nello stabilimento SNIA di Cesano Maderno, nel quale era stata scoperta la possibilità di ottenere cellulosa dalla canna gentile (*Arundo Donax*), emancipandosi così dalle esportazioni di legno di faggio dai paesi nordici. La città venne costruita come *company town* intorno alla fabbrica della SNIA Viscosa, la quale era alimentata dalle coltivazioni di canna che avevano preso il posto della palude⁴⁸. La nascita e lo sviluppo di Torviscosa fu un'opera straordinaria dal punto di vista industriale, principalmente grazie all'attività di Franco Marinotti, ma costituì anche un formidabile momento di propaganda fascista, proprio nell'ottica di ineguagliato esempio autarchico. All'inaugurazione dello stabilimento presenziò Mussolini in persona assieme alle più alte cariche del regime, l'evento venne ovviamente immortalato da fotografi e cineoperatori e, nel corso dei primi anni, così come negli anni della fondazione, lo stabilimento fu oggetto di numerose campagne fotografiche volte a mostrarne la magnificenza architettonica e la modernità produttiva. Campagne che poi faranno da veicolo per le numerose pubblicazioni

48 Sulla lavorazione della viscosa a partire dalle canne realizzerà un cortometraggio Michelangelo Antonioni: *Sette canne e un vestito* (1949), girato in parte a Torviscosa e in parte a Varedo, i due maggiori stabilimenti della SNIA Viscosa.

propagandistiche dell'azienda. La prima di queste fu il volume edito nel 1941⁴⁹ che raccontava puntualmente la costruzione della città e della fabbrica. Il volume, ricco di dati tecnici e statistici, è soprattutto una grande celebrazione per immagini della nascita di Torviscosa. Dalla palude agli scavi, alle fondazioni, alla costruzione, alla messa in opera, tutto viene documentato da straordinarie immagini **[figg. 1.44-47]**. Le fotografie portano la firma dello Stabilimento fototecnico Crimella, importante studio milanese attivissimo in quegli anni nella fotografia industriale. In particolare le immagini di Torviscosa vennero realizzate da Vincenzo Aragozzini, che in quegli anni lavorava per Crimella e non aveva ancora aperto il suo proprio studio⁵⁰. Sebbene, data l'importanza di Torviscosa, siano stati moltissimi i fotografi attivi nello stabilimento (la Reale Fotografia Giacomelli, il Luce, Stefani, ecc...), Aragozzini sarà il fotografo ufficiale degli ampliamenti e degli sviluppi della fabbrica, che fotograferà regolarmente sino agli anni sessanta⁵¹, ben oltre la fine della sua esperienza in seno allo Studio Crimella, consolidando un rapporto di fiducia che lo porterà a essere per decenni il fotografo ufficiale SNIA. Il volume di Aragozzini per Crimella del 1941 può essere ritenuto uno dei lavori di fotografia industriali più belli degli anni trenta. Prodotto allo scadere del decennio e pubblicato quando la guerra era ormai cruda realtà, può essere inteso come lo straordinario canto del cigno di un decennio irripetibile che vide l'affermarsi della fotografia industriale tra le realtà artistiche principali del Paese.

49 *Torviscosa la città della cellulosa*, [s.l.], ufficio di propaganda della SNIA Viscosa, 1941.

50 Paolo Regattin, *Un occhio fotografico sulla città nuova di Torviscosa: "Aragozzini dello Studio Crimella – Milano"*, in: Enea Baldassi, Alessandro Bazzoffia, Paolo Regattin, *Torviscosa: architettura e immagine fotografica della nuova città industriale del Novecento*, Udine, Guarnerio, 2004, pp. 47-66.

51 Ivi, p. 62.

Un'altra opera colossale dell'Italia fascista è Porto Marghera, cioè il progetto di dotare una città come Venezia, nota in tutto il mondo per le sue architetture e i suoi canali, di un grande polo industriale. I lavori, fortemente voluti dal conte Giuseppe Volpi, iniziarono già alla fine degli anni dieci nell'area cosiddetta dei "botteneghi". Complice la crisi del dopoguerra prima e del '29 poi e la mancanza di adeguate politiche, lo sviluppo dell'area partì a rilento. Solo a partire dalla metà degli anni trenta Marghera inizia a svilupparsi con grande energia⁵². Data la sua enorme portata l'opera coinvolse le principali aziende di quegli anni, Montecatini, Edison, Ilva, Sade, ecc..., e, conseguentemente, ebbe l'attenzione di numerosi operatori, non di rado di grande importanza. La Reale Fotografia Giacomelli fu senza dubbio lo studio più coinvolto, tra i tanti operativi sul campo. Si trattava dello studio che per quasi mezzo secolo aveva raccontato Venezia nei suoi momenti pubblici e privati⁵³, Biennali, mostre del cinema, feste, vicoli, e che quindi sembrava lo studio eletto per un racconto della nascita e dello sviluppo di Porto Marghera⁵⁴. I Giacomelli, e i loro collaboratori, furono artefici di un "eclettismo di provincia" tramutato in tratto di originalità⁵⁵ che ha pochi riscontri nella fotografia del periodo. Le loro immagini abbandonano i furori avanguardisti di cui si è detto sopra e riportano la narrazione su toni più pacati, quasi a voler ricollocare lo sviluppo industriale e il lavoro nel

52 Rolf Petri, *Fra le due guerre*, in: *Porto Marghera. Il Novecento industriale a Venezia*, a cura di Sergio Barizza e Daniele Resini, Ponzano, Vianello, 2004, p. 36.

53 Cfr. *Venezia Novecento. Reale Fotografia Giacomelli*, a cura di Daniele Resini, Milano, Skira, 1998.

54 Tra gli operatori impegnati a Marghera un ruolo di primo piano lo ebbe anche lo Studio Ferruzzi, cfr: Daniele Resini, *Il lavoro del porto*, in: *Venezia e il suo porto; immagini, documenti e progetti per i settant'anni dell'ente portuale*, a cura di Fiorella Bulegato e Daniele Resini, Venezia, Marsilio, 1999, p. 11.

55 Daniele Resini, *Immagini dal Novecento*, in: *Venezia Novecento. Reale Fotografia Giacomelli*, cit., p. 23.

normale fluire delle cose, quasi una visione umanista. È lo sguardo austero ed elegante che una città ricca di cultura come Venezia riservò allo stordente paesaggio industriale che nella laguna sembrava voler fare da controcanto ai monumenti della storia [figg. 1.52-54].

È importante inoltre non dimenticare gli imponenti lavori di infrastrutture che si realizzarono in quegli anni. Grande rilevanza va data all'elettrificazione della Valtellina, necessaria per sostenere lo sviluppo industriale della città di Milano e resa possibile dalla municipalizzata Aem⁵⁶, che avvenne già a partire dagli anni dieci con la costruzione della centrale idroelettrica di Grosotto, e che dagli anni venti conobbe una brusca accelerazione. Questi lavori furono fondamentali per supportare la crescita industriale di Milano e cambiarono profondamente il paesaggio di una valle che, fino ad allora, era stata poco o nulla intaccata dall'avvento della modernità. La documentazione di questi lavori costituì parte fondamentale del processo di conquista industriale di quei territori e venne affidata negli anni dall'Aem a diversi fotografi, quali Chiolini, Ferrari, Moreschi. Ma il fotografo di punta degli anni trenta è Antonio Paoletti, nato a Livorno nel 1881 ma trasferitosi a Milano con la famiglia appena prima di compiere otto anni⁵⁷. Paoletti, il cui studio era stato aperto nel 1908, iniziò a lavorare con la Edison già dalla fine

56 Salvatore Carrubba, *Cent'anni di riformismo ambrosiano*, in: *L'energia di Milano. I cento anni di Aem e lo sviluppo della città. Una storia fotografica*, a cura di Gabriele d'Autilia, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 26-31.

57 Jessica Brigo, *Antonio Paoletti fotografo (1881-1943)*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, corso di laurea in Lettere Moderne, relatori: Giorgio Zanchetti e Silvia Paoli, correlatore: Antonello Negri, A.A. 2001-02, pp. 1-2.

degli anni venti⁵⁸, facendosi così le ossa nel campo specifico dell'energia elettrica. I lavori per l'Aem degli anni trenta segnano una spettacolare evoluzione tecnica e linguistica che collocano Paoletti tra i grandi interpreti del decennio **[figg. 1.48-51]**. Oltre ai lavori in Valtellina, dove documentò la costruzione di centrali, dighe, elettrodotti, il fotografo si dedicò alla città di Milano, della quale ritrasse la nascente modernità, simboleggiata proprio dalla diffusione capillare dell'energia elettrica: nuove centraline, le officine della Bovisa, i lampioni, la città illuminata di notte, compongono un grande affresco della Milano industriale nel periodo della grande espansione che precedette la seconda guerra mondiale. La fotografia di Paoletti pare oscillare tra "oggettività e astrazione"⁵⁹ che sono poi i due poli all'interno dei quali si può far rientrare tutta la fotografia industriale degli anni trenta, una dicotomia che non è oppositiva ma dialettica e che riassume la tensione tra necessità documentative e spinte avanguardistiche.

58 Cfr.: *ivi*, pp. 47-71 e Jessica Brigo, *Paesaggi elettrici. La fotografia industriale di Antonio Paoletti*, «L'Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti e della modernità», A. 1 n. 2, giugno 2004, p. 160.

59 *Ivi*, p. 161.



1.1 Mussolini trebbia il grano nell'Agro Pontino, 1938.
Fermo immagine da cinegiornale dell'Archivio Luce



“Dopo di Dio viene Lui. Dio ci dà il pane, Egli ce lo lavora e ce lo difende”. Queste commosse parole, informa la voce fuoricampo del cinegiornale, erano state pronunciate da una contadina confusa tra la folla in occasione della trebbiatura del 1938 nell’Agro Pontino alla quale aveva partecipato anche Mussolini.

La battaglia del grano è giunta al suo culmine. La politica autarchica trova in questo culmine la sua principale giustificazione. Sono gli ultimi fuochi del regime, ormai giunto a conclusione. La guerra è già alle porte.

1.2 Il Duce trebbiatore.

pagina da: *Forze produttive all'avanguardia*, Milano, Fiera di Milano, 1939, p. 55



1.3 La battaglia del grano e la politica autarchica promossa dal regime fascista avevano permesso un formidabile sviluppo dell'industria chimica, principalmente grazie alla produzione di fertilizzanti.

La Montecatini sarà, tra le aziende del settore, quella che si imporrà più di tutte, ponendo proprio in quegli anni le basi della sua titanica espansione.





1.4 Bruno Stefani per Studio Boggeri, *Dalmine, acciaieria Martin Siemens, esterno*, 1937. AFFD, DA_F_p00009_040 © Dalmine s.p.a. Archivio Fondazione Dalmine.



1.5 Bruno Stefani per Studio Boggeri, *Dalmine, acciaieria elettrica, parco rottami*, 1938. AFFD, DA_F_p00009_052 © Dalmine s.p.a. Archivio Fondazione Dalmine.

A partire dal 1937 e fino all'inizio degli anni quaranta, le acciaierie Dalmine commissioneranno allo studio Boggeri diversi lavori. Dallo studio dei loghi ai depliant e alla pubblicitistica aziendale. In queste occasioni Bruno Stefani realizzerà diverse campagne fotografiche che interesseranno i lavoratori, il ciclo produttivo, le architetture e le opere sociali.

Il *corpus* complessivo di queste campagne può essere annoverato tra i capolavori della fotografie europea degli anni trenta.



1.6 Bruno Stefani per Studio Boggeri, *Dalmine, acciaieria elettrica, parco rottami*, 1938. AFFD, DA_F_p00009_048. © Dalmine s.p.a. Archivio Fondazione Dalmine.



1.7 Bruno Stefani per Studio Boggeri, *Dalmine, acciaieria elettrica, colata in fossa*, 1937.
AFFD, DA_F_p00009_036, © Dalmine s.p.a. Archivio Fondazione Dalmine.



1.8 Bruno Stefani per Studio Boggeri, *Dalmine, reparto tubi per trivellazione, filettatura*, anni trenta.
AFFD, DA_F_p00065_015, © Dalmine s.p.a. Archivio Fondazione Dalmine.

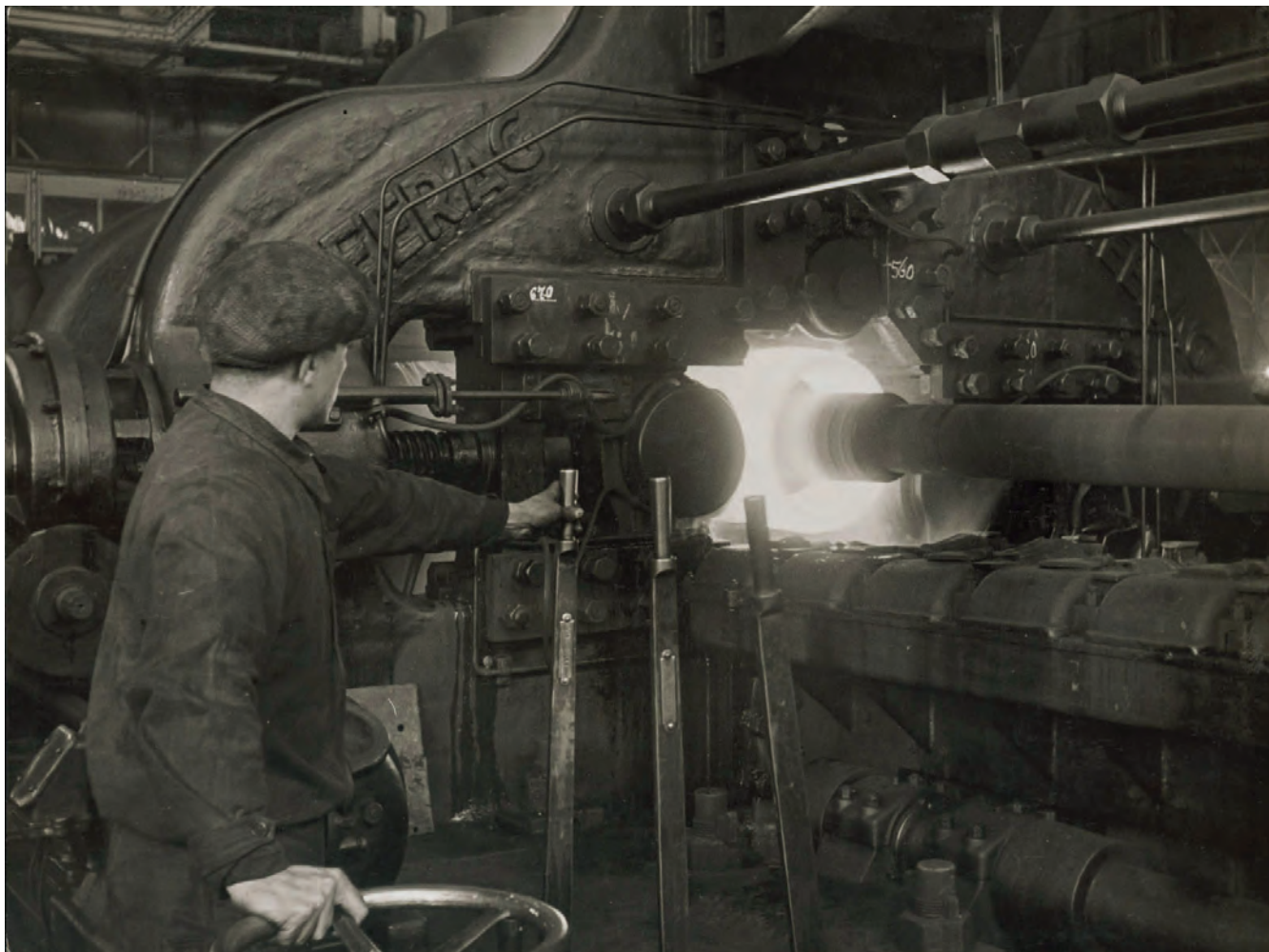


1.9 Bruno Stefani per Studio Boggeri, *Dalmine, acciaieria Martin Siemens, scorificazione*, 1937
AFFD, DA_F_p00009_045,
© Dalmine s.p.a. Archivio Fondazione Dalmine.

Nell'ambito della fotografia industriale pochi soggetti hanno la forza esplosiva dell'acciaio. La materia fusa che erutta dalle siviere si presta perfettamente alla costruzione di un immaginario visivo di enorme impatto

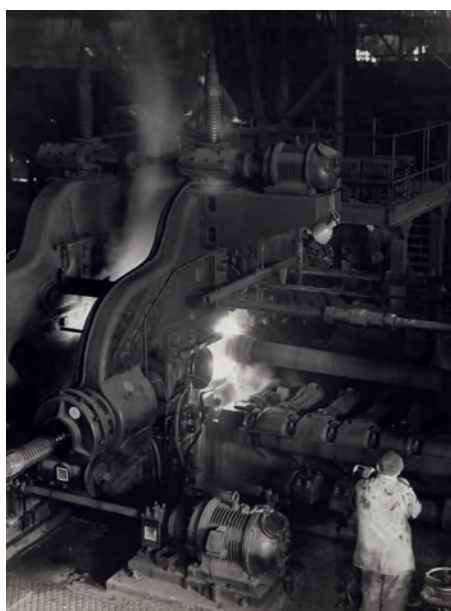


1.10 Bruno Stefani per Studio Boggeri, *Dalmine, acciaieria Martin Siemens, spillaggio*, 1937
AFFD, DA_F_p00009_042, © Dalmine s.p.a. Archivio Fondazione Dalmine.

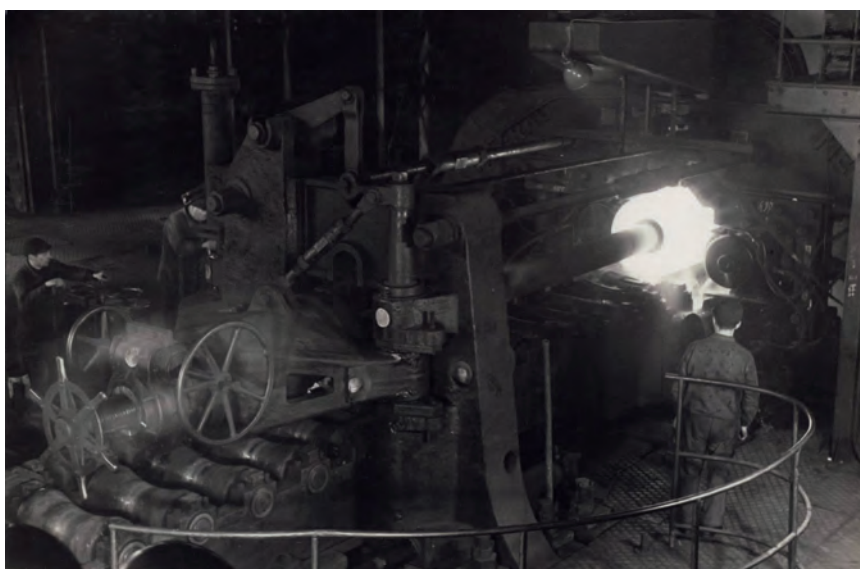


1.11 Bruno Stefani per Studio Boggeri, *Dalmine, laminatoio obliquo, lavorazione del lingotto*, 1939.
AFFD, DA_F_p00032_020, © Dalmine s.p.a. Archivio Fondazione Dalmine.

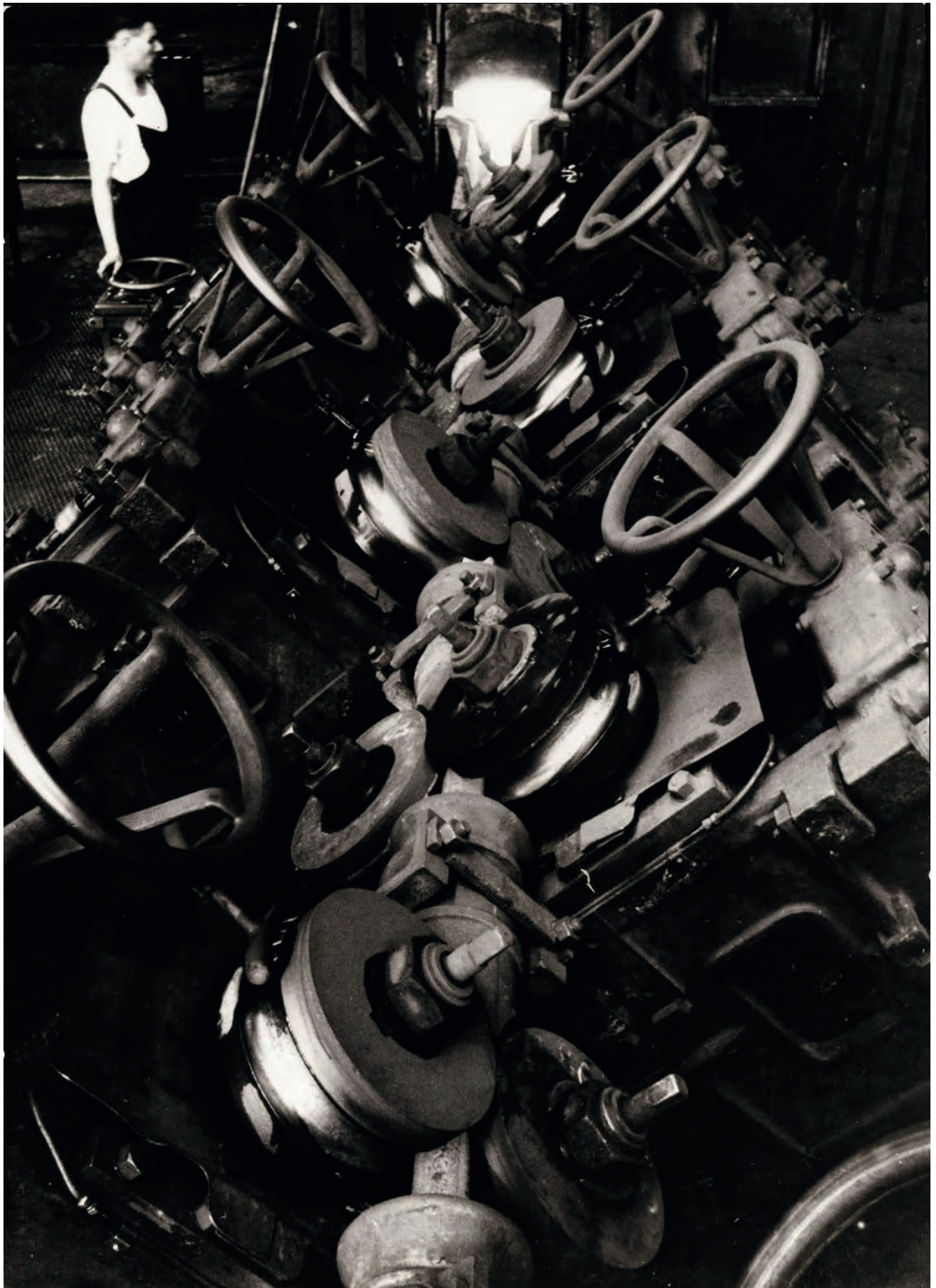
La capacità di investire il lavoro di un senso epico è un tratto caratteristico delle fotografie industriali di Stefani. Una sensibilità che lo pone al vertice del genere per quanto riguarda le riprese di operai al lavoro.



1.12 Bruno Stefani per Studio Boggeri, *Dalmine, laminatoio obliquo, lavorazione del lingotto*, 1939.
AFFD, DA_F_p00032_020,
© Dalmine s.p.a. Archivio Fondazione Dalmine.



1.13 Bruno Stefani per Studio Boggeri, *Dalmine, laminatoio obliquo, uscita del forato*, 1939.
AFFD, DA_F_p00032_035,
© Dalmine s.p.a. Archivio Fondazione Dalmine.



1.14 Bruno Stefani per Studio Boggeri, *Dalmine, laminatoio riduttore*, 1936.
AFFD, DA_F_p00032_006, © Dalmine s.p.a. Archivio Fondazione Dalmine.



1.15 Bruno Stefani per Studio Boggeri,
*Dalmine, reparto trivellazione, verifica del profilo
della filettatura con microscopio portatile, 1938*
AFFD, DA_F_p00065_008,
© Dalmine s.p.a. Archivio Fondazione Dalmine.



1.16 Bruno Stefani per Studio Boggeri,
*Dalmine, laboratorio centrale, prove di scorrimento a
caldo, 1938*
AFFD, DA_F_p00082_007,
© Dalmine s.p.a. Archivio Fondazione Dalmine.



1.17 Bruno Stefani per Studio Boggeri, *Dalmine, mensa aziendale, operai a tavola*, 1937
AFFD, DA_F_p00116_040,
© Dalmine s.p.a. Archivio Fondazione Dalmine.



1.18 Bruno Stefani per Studio Boggeri, *Dalmine, mensa aziendale, operai a tavola*, 1937
AFFD, DA_F_p00116_038, © Dalmine s.p.a. Archivio Fondazione Dalmine.



1.19 Bruno Stefani per Studio Boggeri, *Dalmine, colonia elioterapica "Cesare Molinero", bambini*, 1938
AFFD, DA_F_p00129_026,
© Dalmine s.p.a. Archivio Fondazione Dalmine.

I tagli sghembi e le riprese dal basso vengono usati da Stefani con grande naturalezza. quelli che erano tratti distintivi dell'avanguardia storica divengono elementi di una narrazione che tiene sempre al centro dell'attenzione il soggetto e mai il fotografo



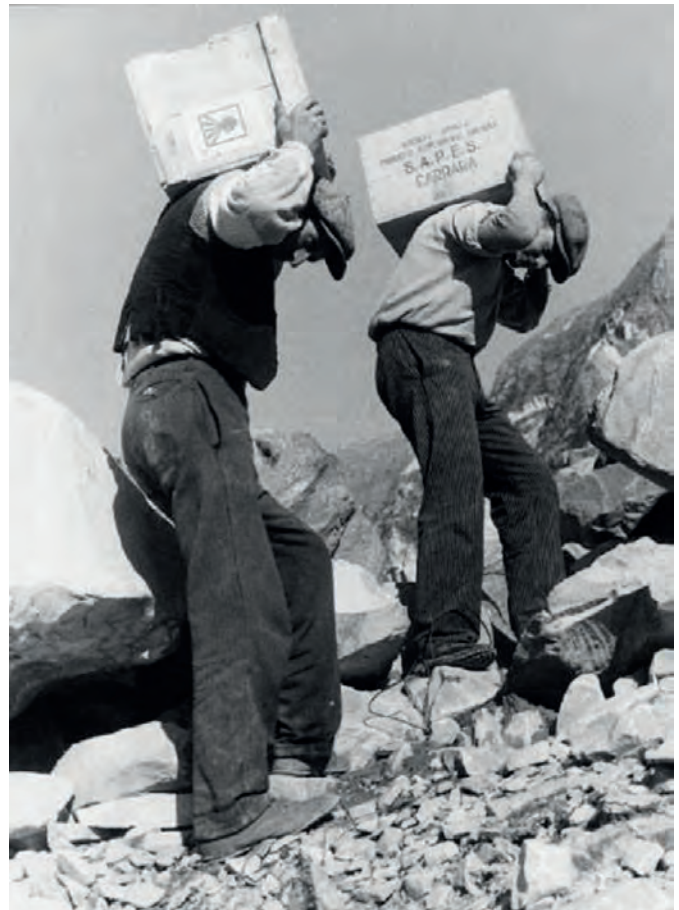
1.20 Bruno Stefani per Studio Boggeri, *Castione della Presolana (BG). Colonia montana "Mario Garbagni". Ginnastica*, 1937
AFFD, DA_F_p00136_002,
© Dalmine s.p.a. Archivio Fondazione Dalmine.



1.21 Bruno Stefani, *Veduta della cava con operai*, Carrara, 1935, Fondo Edison EDS_ST_DV_70



1.22 Bruno Stefani, *Due operai sistemano il filo elicoidale per il taglio dei blocchi di marmo*, Carrara, 1935, Fondo Edison EDS_ST_DV_153



1.23 Bruno Stefani, *Operai al lavoro*, Carrara, 1935, Fondo Edison EDS_ST_DV_2263



1.24 Bruno Stefani, *Il suonatore di corno annuncia l'esplosione in cava*, Carrara, 1935, Fondo Edison EDS_ST_DV_83

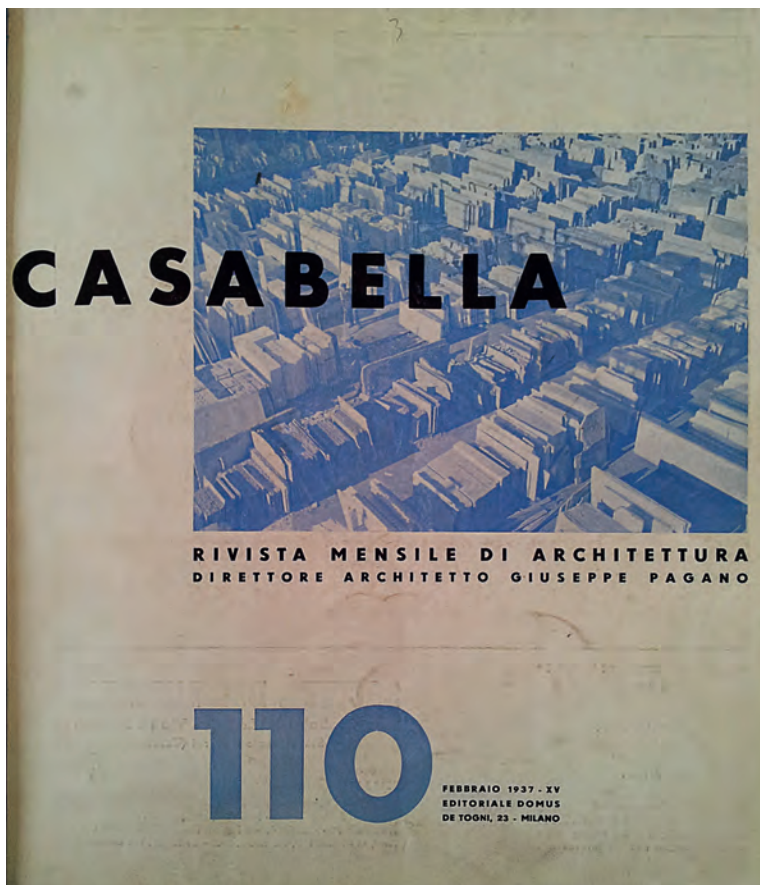
Con questo lavoro sulla cave di marmo di Carrara Bruno Stefani sigilla un altro dei suoi capolavori degli anni trenta. La forte valenza simbolica dell'industria carrarese univa il glorioso passato, soprattutto rinascimentale, con la retorica dell'architettura fascista, che dal marmo traeva vigore e rappresentatività.

Stefani coniuga l'epica del lavoro individuale, suo inconfondibile marchio distintivo, con la celebrazione di un paesaggio straordinario. Le strutture di lavorazione non vengono mostrate per non "sporcare" questo tipo di narrazione. Il bianco accecante del marmo sotto la luce del sole favorisce l'uso di contrasti marcati che, uniti ai tagli dal basso, accentuano l'idea di modernità grazie ai loro diretti riferimenti all'avanguardia, soprattutto di scuola tedesca.

La fotografia di propaganda del periodo fascista conquista qua una delle sue vette più alte.

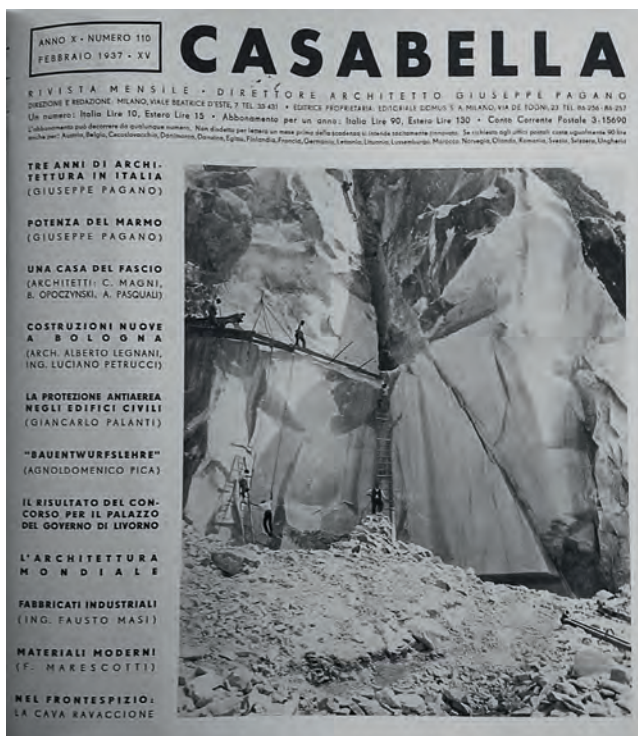


1.25 Bruno Stefani, *Esplosione in cava*, Carrara, 1935, Fondo Edison EDS_ST_DV_2260



1.26 «Casabella», A. X, n. 110, febbraio 1937, copertina

Nel febbraio del 1937 *Casabella* celebra il marmo e la sua potenza con un articolo di Giuseppe Pagano. Le fotografie di Bruno Stefani sono l'indispensabile correlativo oggettivo al discorso del direttore.



1.27 «Casabella», A. X, n. 110, febbraio 1937, p. 1.

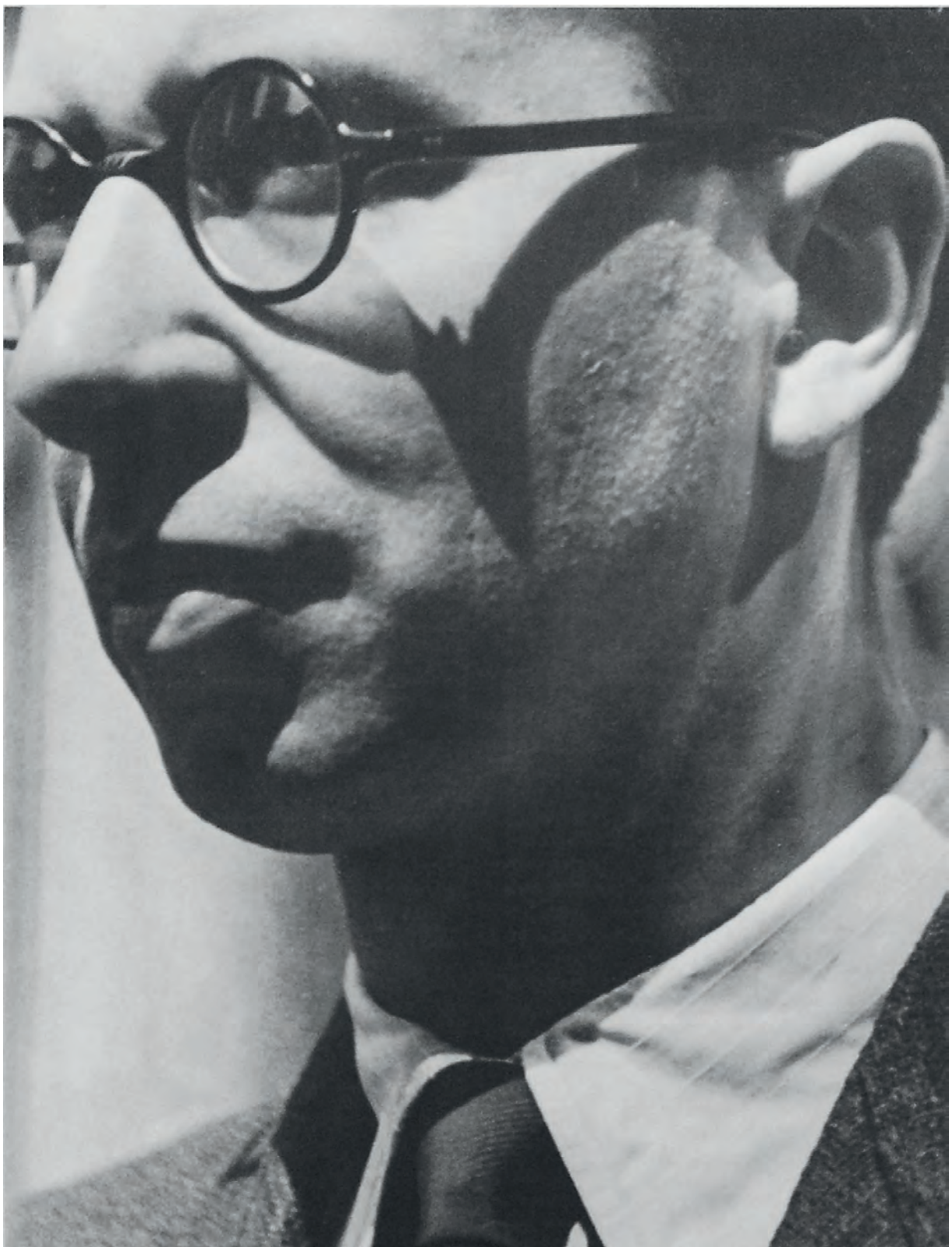


1.28 «Casabella», A. X, n. 110, febbraio 1937, p. 9.



1.29 La monografia del 1937 *Società generale marmi e pietre d'Italia*, pubblicata per conto della Montecatini, venne curata interamente dallo Studio Boggeri. Il lavoro di grafica e impaginazione fu realizzato da Kathe Bernhardt e le fotografie erano quelle di Stefani.





1.30 Bruno Stefani, *Ritratto di Antonio Boggeri*, 1935



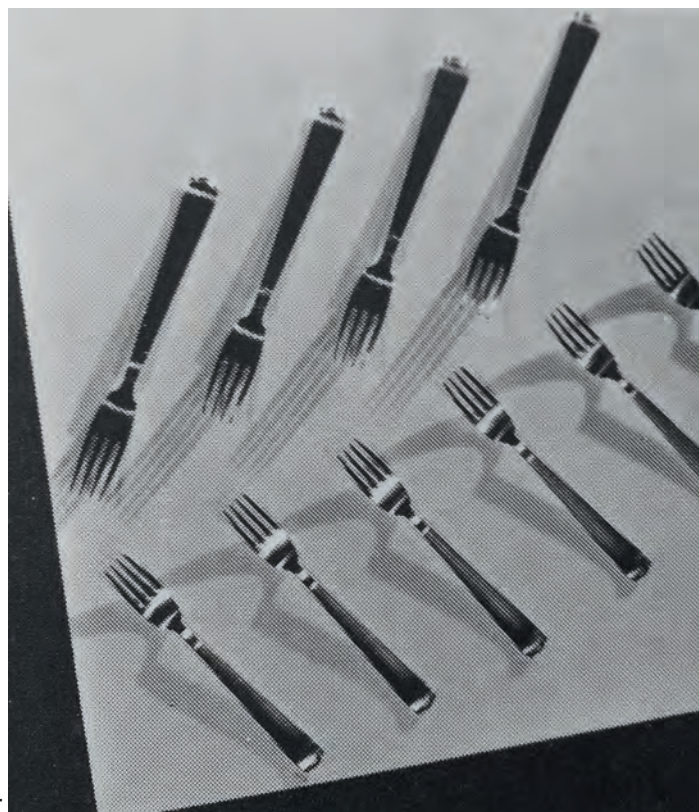
1.31 Antonio Boggeri, *Rodina*, 1937

Rodina era il nome del farmaco a base di acido acetilsalicilico che, a partire dagli anni trenta viene prodotto dalla Farmitalia, la costola farmaceutica della Montecatini, approfittando dello scadere del brevetto Bayer sull'aspirina.

Si trattava di un analgesico di uso comune per il quale Antonio Boggeri curò la campagna pubblicitaria

La fotografia è esemplare dello stile fotografico di Boggeri e del suo gusto per i forti contrasti.

Non è stato possibile identificare l'azienda che commissionò l'immagine



1.32 Antonio Boggeri, *Posate*, 1934



1.33 Xanti Schawinsky per Studio Boggeri, *Manifesto per Olivetti MP1*, 1934

Le campagne pubblicitarie per la Olivetti che Xanti Schawinsky realizzerà nel suo breve periodo allo Studio Boggeri vanno annoverate tra i massimi traguardi della grafica pubblicitaria italiana novecentesca.

Forte della sua esperienza formativa al Bauhaus Schawinsky si approccia alla fotografia in modo estremamente libero: la ritaglia, la scontorna, la colora, l'assembla, la fa interagire col testo e con i disegni.

Per la fotografia industriale si aprono nuovi orizzonti espressivi.



1.34 Xanti Schawinsky per Studio Boggeri, *Pieghevole per Olivetti M40*, 1934

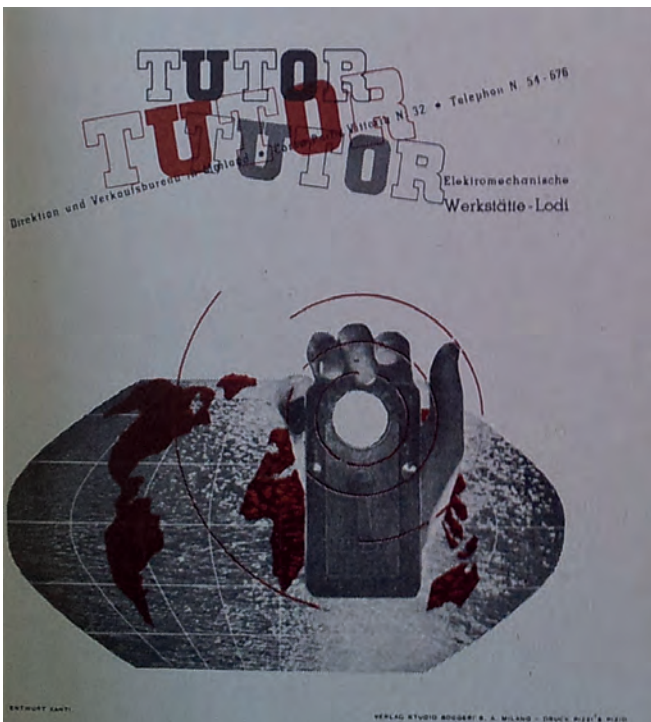


1.35 Xanti Schawinsky per Studio Boggeri, *Pubblicità Cinzano*, 1933



1.36 Xanti Schawinsky per Studio Boggeri, *Pubblicità Motta*, 1933

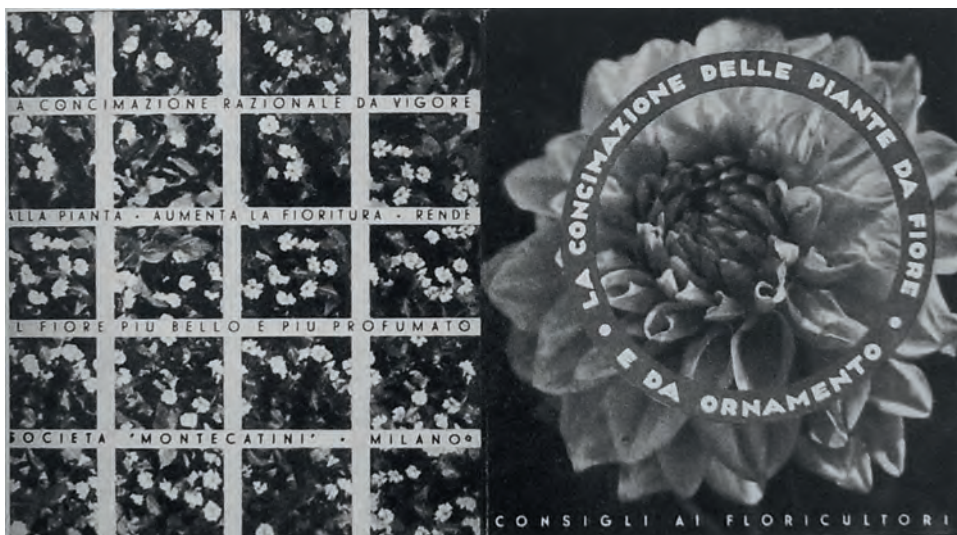
Nelle campagne pubblicitarie di Schawinsky si rivela il suo talento nell'uso del fotomontaggio. Appaiono chiare, ancora una volta, le influenze del Bauhaus.



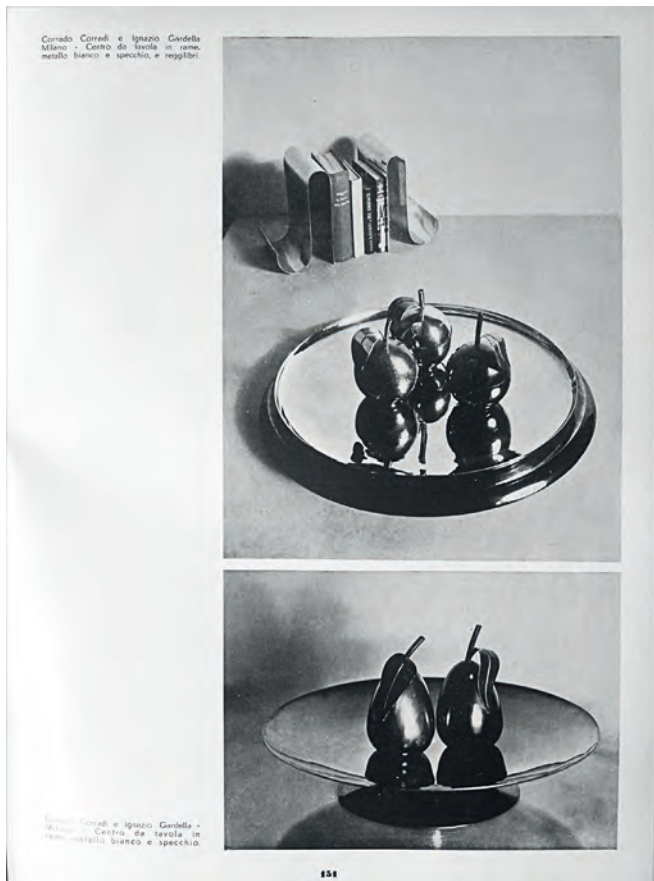
1.37 Xanti Schawinsky per Studio Boggeri, *Piegehevole per Tutor (dispositivo elettromagnetico)*, 1934



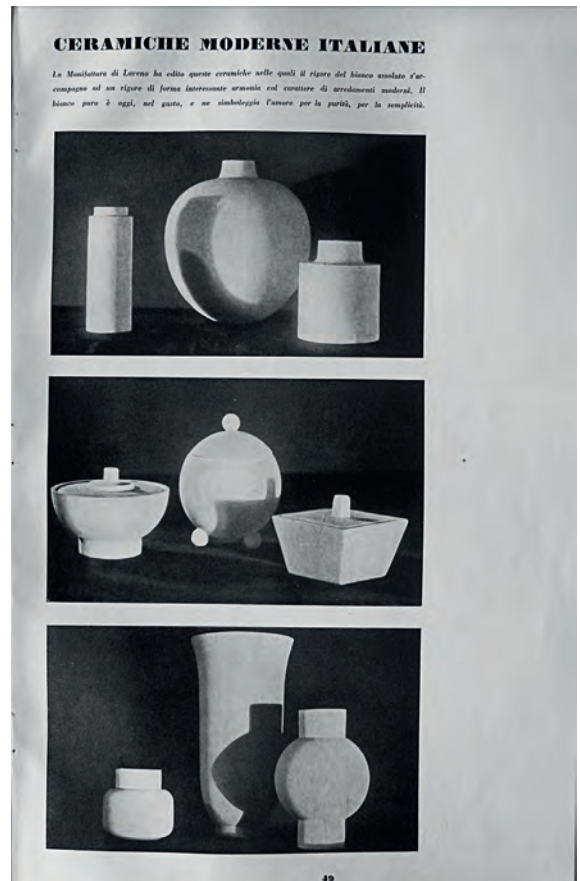
1.38 Karl Gerstner per Studio Boggeri, *Calzificio PRM*, 1938



1.39 Marcello Nizzoli per Studio Boggeri, *Pubblicità per fertilizzanti Montecatini*, 1933



1.40 «Domus», A. VI, n. 63, marzo 1933, p. 151.



1.41 «Domus», A. VII, n. 73, gennaio 1934, p. 49.

Con *Domus* arriva in Italia il gusto per le forme moderniste del design. Quanto fosse forte il servizio reso dalla fotografia nel veicolare questo gusto appare evidente. Le composizioni geometriche, i tagli di luce secchi e spioventi, l'impaginazione simmetrica, tutto contribuisce a veicolare una sensazione di purezza delle forme ed essenzialità. Una lezione che arriva dritta dall'estetica del Bauhaus e che ebbe in Lucia Moholy la principale esponente di questo modo di trattare lo *still life*.

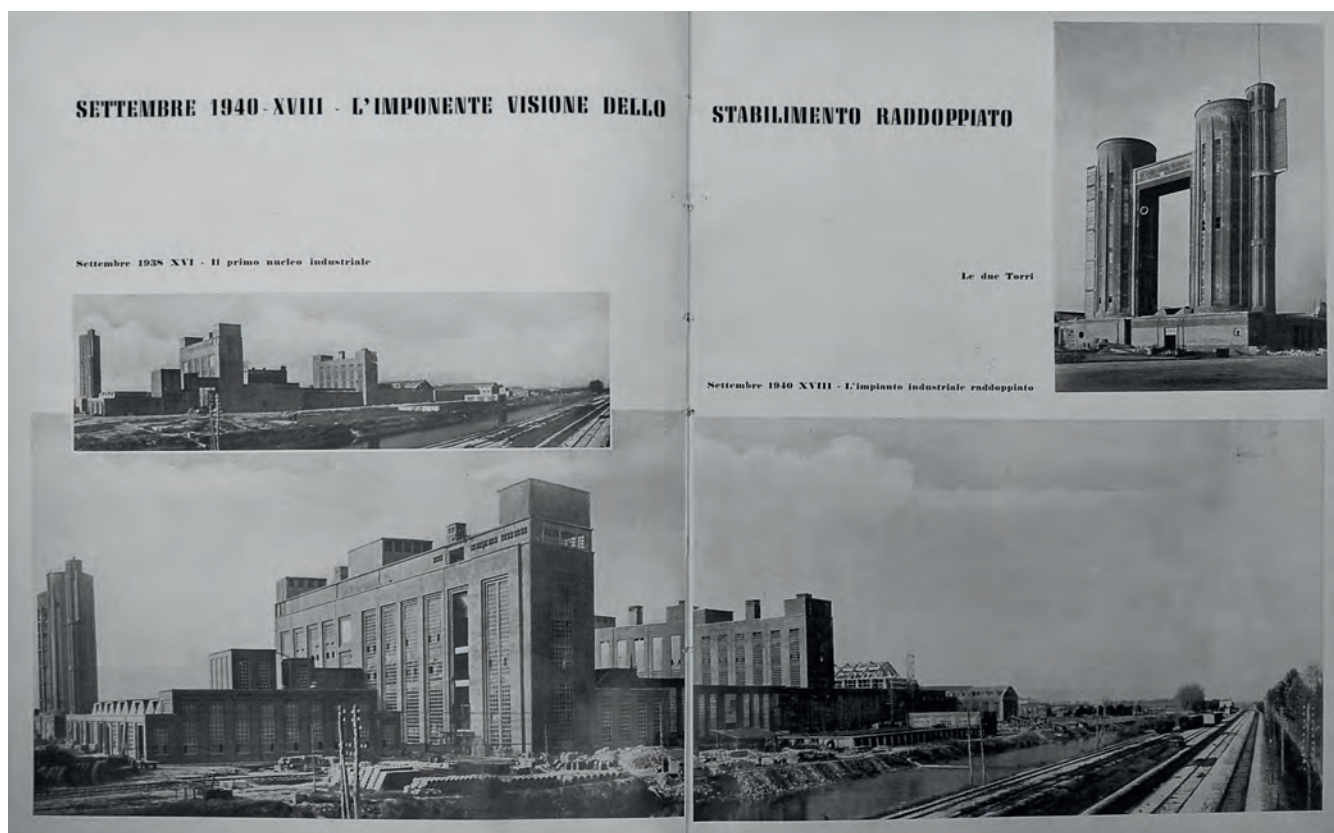
Su *Domus* non venivano mai indicati i nomi dei fotografi, secondo l'uso frequente del periodo, tuttavia questo tipo di fotografia ebbe un'influenza enorme su tutta la successiva comunicazione industriale legata al prodotto. Diventerà di fatto *il* modo di fotografare il prodotto.



1.42 Lucia Moholy, Servizio da tè di Otto Rittweger, laboratorio del Bauhaus, 1927.



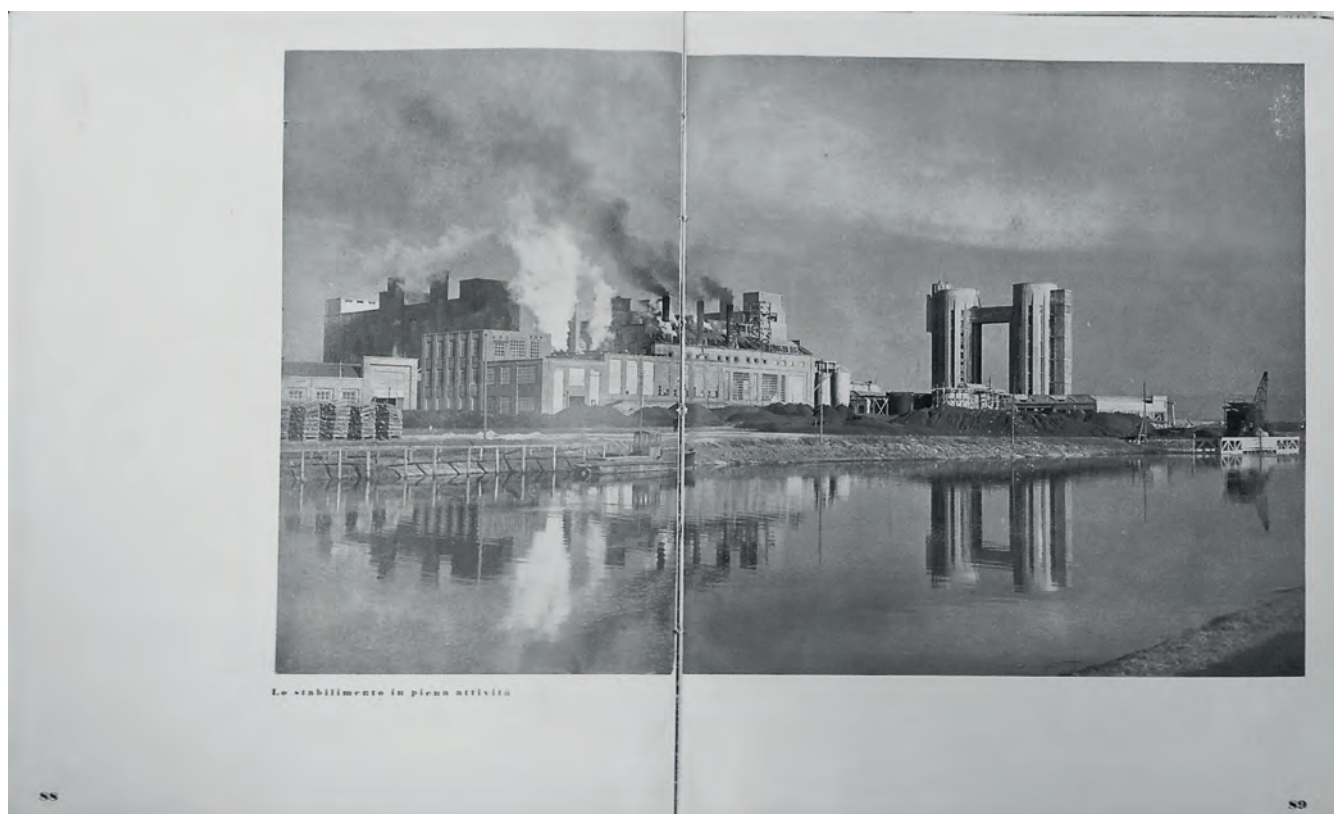
1.43 Lucia Moholy, Cinque elementi di un servizio da tè e caffè, laboratorio del Bauhaus, 1927.



1.44 *Torviscosa la città della cellulosa*, [s.l.], ufficio di propaganda della SNIA Viscosa, 1941, pp. 86-87

Il volume *Torviscosa la città della cellulosa*, pubblicato nel 1941, celebrava il completamento dei lavori di costruzione del grande impianto della SNIA e della company town, che già erano stati inaugurati nel 1938 da Benito Mussolini.

Le fotografie di Vincenzo Aragozzini, realizzate per lo Stabilimento fototecnico Crimella, raccontano la realizzazione di questa grande opera del fascismo, dalla fondazione al compimento. Aragozzini continuerà a documentare Torviscosa sino agli anni sessanta.



1.45 *Torviscosa la città della cellulosa*, [s.l.], ufficio di propaganda della SNIA Viscosa, 1941, pp. 88-89

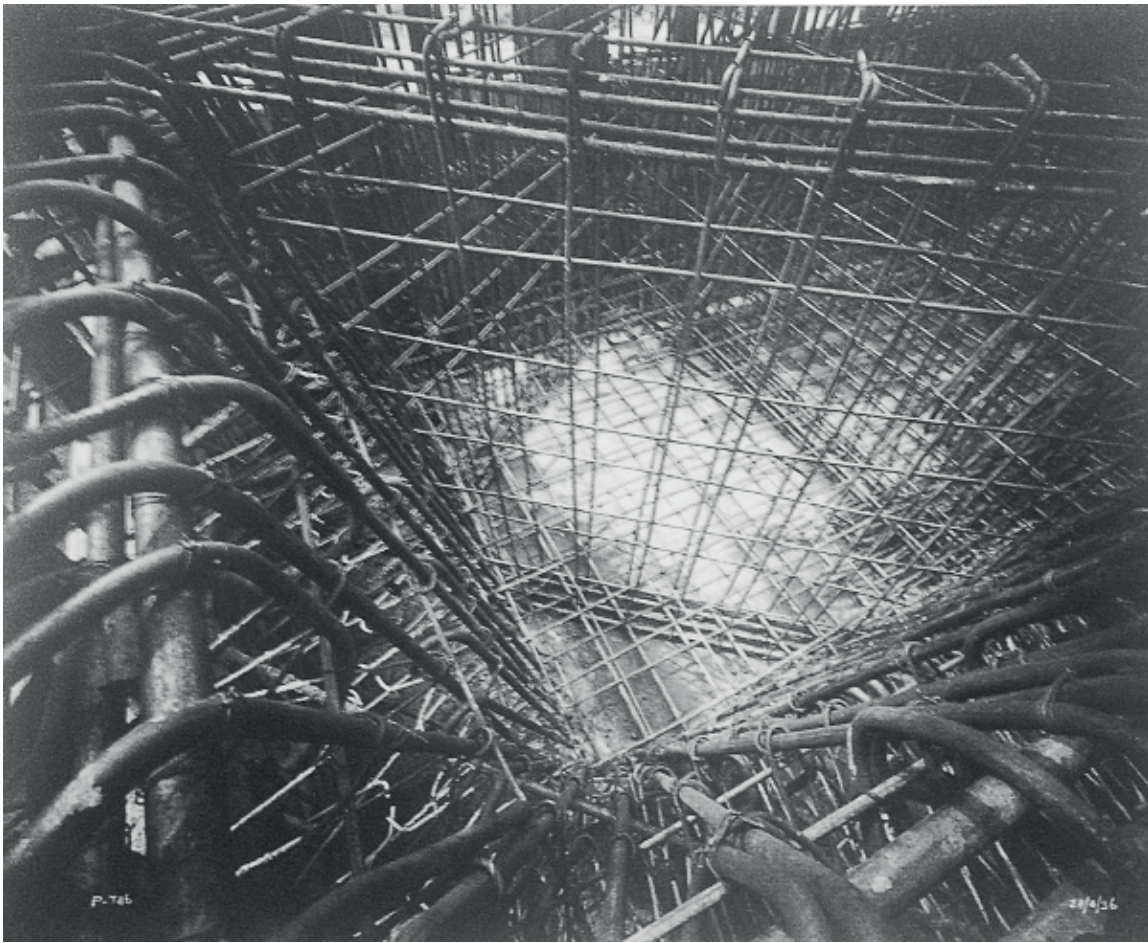


1.46 *Torviscosa la città della cellulosa*, [s.l.], ufficio di propaganda della SNIA Viscosa, 1941, pp. 60-61

L'inaugurazione di Torviscosa avvenne il 21 settembre 1938. Accompagnato da Franco Marinotti Benito Mussolini tenne un solenne discorso nel quale disse di considerare l'evento "come una giornata di vittoria nella lotta che abbiamo intrapreso per raggiungere il massimo possibile dell'autarchia".

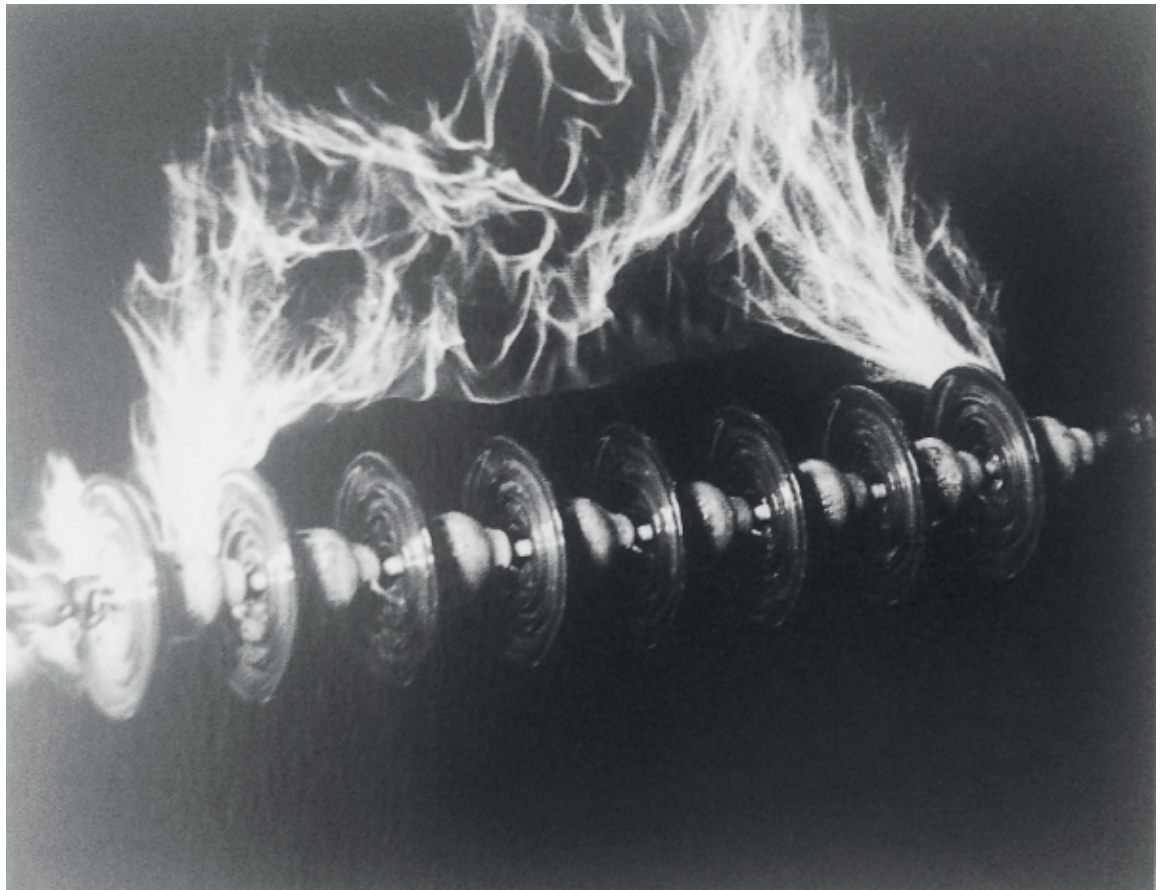


1.47 Stabilimento Fototecnico Crimella, *Inaugurazione di Torviscosa*, 1938



1.48 Antonio Paoletti, *Armatura in cemento armato per lo sbarramento di Sernio*, 1937

1.49 Antonio Paoletti, *Catena di isolatori con arco a secco da V. 520.000*, anni trenta





1.50 Antonio Paoletti, *Milano, illuminazione notturna di Piazza Duomo in occasione dell'Anniversario della Rivoluzione Fascista, 1933*

E' la luce stessa il soggetto delle immagini notturne che Paoletti realizza negli anni trenta per conto della Aem. Una sorta di metafotografia che supera i dettami dell'avanguardia storica per reinventarsi in racconto ordinato della modernità.



1.51 Antonio Paoletti, *Milano, Arco della Pace, anni trenta*



1.52 Reale Fotografia Giacomelli, *Porto Marghera, celle elettrolitiche alla Montevercchio*, 1937



1.53 Reale Fotografia Giacomelli, *Porto Marghera, sala turbine alla Sava*, 1936



1.54 Reale Fotografia Giacomelli, *Porto Marghera, deposito fertilizzanti alla Montecatini*, 1935

Le prospettive centrali, gli ambienti di lavoro ordinati, gli operai in posa. Era dall'Ottocento che la fotografia industriale non proponeva più questi questi codici visivi. Perfino un lavoro spaventoso come l'insaccamento manuale di perfosfato assume un connotato ordinario. La fotografia dei Giacomelli pare incurante delle novità linguistiche che incendiavano la fotografia dell'epoca e propone invece degli schemi visivi eleganti e di sobria rappresentatività. Venezia guarda con altero distacco l'avvento della modernità industriale.



1.55 Collage fotografico per le acciaierie ILVA, anni trenta

1940-1947

Il coma

E infine si andò alla guerra. Il 10 giugno 1940, mentre l'Europa già bruciava da quasi un anno, Benito Mussolini dichiarò ufficialmente guerra alla Francia e alla Gran Bretagna, sancendo così l'ingresso italiano nel mattatoio della seconda guerra mondiale. La non belligeranza dichiarata dall'Italia all'inizio del conflitto era durata poco di fronte all'inedere degli eventi e soprattutto, di fronte all'allettante possibilità di sedersi al tavolo dei vincitori a conflitto concluso, tanto pareva inarrestabile l'avanzata del fronte nazista. In realtà in guerra l'Italia c'era costantemente già dal 1935, anno dell'invasione dell'Etiopia, cui seguì, dalla fine del 1936, il sostegno militare dato a Francisco Franco durante la guerra civile spagnola, per arrivare, nel 1939, alla campagna per l'occupazione dell'Albania. Ma la guerra hitleriana era un'altra cosa, aveva davvero il sapore di una campagna totale che mirava a ridefinire, oltre ai confini, il concetto stesso di Europa. Non era solo una guerra territoriale, espansionistica, ma era una guerra che voleva portare avanti un'idea di uomo, che voleva stabilire, nel suo irriducibile fondamento razzista, chi avesse diritto di abitare su questa terra e chi no. In questo senso era una guerra totale, come mai prima d'allora ce ne furono. E l'Italia fascista ci si buttò a capofitto.

Alla guerra l'Italia arrivò sostanzialmente impreparata, in forte ritardo di uomini e mezzi, a causa di errate valutazioni. Su tutte la convinzione di Mussolini – ancora nel giugno del 1939 - che il conflitto fosse lontano e che non vi si sarebbe arrivati

prima del 1942-'43, se non addirittura dopo; un lasso di tempo che avrebbe dato spazio alla definizione di accordi di pace o, preparandosi al peggio, al perfezionamento dell'organizzazione militare e produttiva necessaria ad affrontare una guerra¹. Previsione quanto mai errata che andò a sommarsi all'impreparazione – tecnologica, organizzativa e politica – delle forze armate, le quali viaggiavano autonomamente in assenza di un efficace coordinamento tra esercito, marina e aviazione². Pesava, al momento dell'ingresso nel conflitto, la scarsità di materie prime dell'Italia, ferro, acciaio, ghisa, nichel, rame, stagno, gomma, petrolio, carbone, fibre tessili³. Lo stato degli armamenti era inoltre obsoleto, adatto soprattutto a una guerra che si supponeva "alpina", limitata cioè ai confini della nazione, come era stata gran parte della Grande guerra⁴. Così la dotazione di carri era ancora limitata ai soli mezzi leggeri, avendo i vertici militari escluso fin dal 1936 la necessità di dotarsi di mezzi corazzati pesanti ed essendo rimasti su quelle posizioni sin oltre l'inizio delle ostilità⁵; riguardo alle artiglierie vigeva la più assoluta mancanza di programmazione con continui cambi di indirizzo riguardo ai calibri e alle previsioni di impiego⁶; l'aeronautica era in preda a una schizofrenica

1 Renzo De Felice, *Mussolini il duce. II. Lo Stato totalitario. 1936-1940*, Torino, Einaudi, 2006 (1° ed. 1981), pp. 636-643.

2 Fortunato Minniti, *Il problema degli armamenti nella preparazione militare italiana dal 1935 al 1943*, «Storia Contemporanea», A IX n. 1, febbraio 1978, pp. 5-62.

3 Rolf Petri, *Storia economica d'Italia. Dalla Grande guerra al miracolo economico (1918-1963)*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 149-157.

4 Fortunato Minniti, *Il problema degli armamenti nella preparazione militare italiana dal 1935 al 1943*, cit., p. 11.

5 Ivi, p. 9.

6 Ivi, pp. 12-13.

indecisione su quali e quanti tipi di veicoli fossero più appropriati⁷; la marina aveva sottovalutato l'importanza delle portaerei, forse per diretta opposizione di Mussolini⁸. In generale l'esercito scontava una fondamentale impreparazione proprio dal punto di vista della produzione degli armamenti.

Eppure la guerra era alle porte e quindi, nonostante i problemi citati, bisognava iniziare di gran lena a produrre armi. Il principale attore in campo in questo delicato frangente della storia italiana fu l'IRI, il quale, grazie alle sue controllate, poteva gestire direttamente la produzione di acciai speciali, motori, cantieri, ecc... Per tutta la durata del conflitto le aziende dell'IRI furono le principali produttrici di armamenti e l'imponente flusso di commesse fu gestito con una lungimiranza che guardava anche al dopo, alla fine della guerra e a quando si sarebbe dovuto ricomporre ciò che la guerra avrebbe inevitabilmente lacerato. In quest'ottica va inteso anche il contributo all'ammodernamento degli impianti che venne chiesto e ottenuto dalle principali aziende, un contributo che arrivò a coprire più del 45 per cento dei costi. Come osservato da Fortunato Minniti si trattava di uno sforzo economico ingente possibile da comprendere «solo se lo si considera una conseguenza delle condizioni di monopolio in cui operava l'IRI, non compromesse dal fatto che lo Stato ne controllasse le aziende e, contemporaneamente, fosse l'unico acquirente dei loro prodotti»⁹. Ha altresì rilevato Gian Luca Podestà che «l'incapacità del Regime di orientare la pianificazione della produzione industriale lasciò ampi margini di libertà alle

7 Ivi, pp. 28-41.

8 Ivi, p. 47.

9 Ivi, p. 15.

imprese. Fu probabilmente per questo che la strategia dell'IRI fu quella di utilizzare gli investimenti soprattutto per completare quella modernizzazione degli impianti intrapresa fin dalla fine degli anni trenta per adeguare l'industria pubblica ai modelli più evoluti in tema di standardizzazione e produzione di massa. Così, probabilmente, nel dopoguerra l'IRI evitò di apparire un mero strumento della politica bellicistica del regime fascista, confermandosi piuttosto come un attore fondamentale per il sostegno e lo sviluppo dei settori di base dell'industria nazionale»¹⁰.

Con la guerra si sfalda definitivamente il tessuto di consenso che aveva accompagnato il fascismo durante gli anni trenta. Già l'autunno del 1938, con la promulgazione delle leggi razziali aveva segnato una decisa svolta nel rapporto tra Regime e popolazione incrinandone quello che sembrava essere un consenso inattaccabile presso larghissima parte della popolazione. Ha scritto Renzo De Felice che «nonostante le gocce di veleno antisemita sparso negli anni precedenti, proprio in occasione del lancio della campagna della razza la propaganda fascista fallì per la prima volta la prova e per la prima volta grandi masse di italiani, che sino a quel momento erano state fasciste o, se si vuole, mussoliniane, ma non certo antifasciste, incominciarono a guardare con occhi diversi il fascismo e lo stesso Mussolini»¹¹.

10 Gian Luca Podestà, *Nella guerra*, in: *Storia dell'IRI. 1. Dalle origini al dopoguerra. 1933-1948*, a cura di Valerio Castronovo, Roma-Bari, Laterza, 2012, p. 456.

11 Renzo De Felice, *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, Torino, Einaudi, 2006 (1° ed. 1961), p. 309.

Anche la grande esplosione culturale degli anni trenta era arrivata al capolinea. «Quadrante» aveva chiuso la sua fulminea parabola già nel 1936, «Campo Grafico» chiuse invece nel 1939. Il razionalismo ebbe la sua definitiva sconfitta con il concorso dell'EUR del 1938 e la diffusa disillusione che vi fece seguito. Le poche opposizioni al classicismo, da quel momento in poi, vennero drasticamente soppresse. È il caso di «Casabella», diretta ancora da Giuseppe Pagano, che nel febbraio del 1941 subì il ritiro dalle edicole a causa di un editoriale assai critico sulle “occasioni perdute” del movimento moderno, articolo di rara violenza che si scagliava contro gli «architetti rimminchioniti» per concludere amaro che «lo spirito ha le sue rivincite. Magari soltanto sulla carta, magari in sede polemica, magari nella gloria della sconfitta»¹². Pagano scontò duramente la sua opposizione, finendo arrestato nel 1943, torturato, nuovamente imprigionato dopo una rocambolesca evasione e infine deportato nel campo di Mauthausen, dove morirà il 22 aprile del 1945, un pugno di giorni prima della fine della guerra.

La storia andava rapidamente verso la tragedia e non c'era più spazio per le mediazioni culturali. Così la fotografia industriale si trova arruolata anch'essa nel conflitto e conosce i suoi anni più bui. L'entusiasmante periodo degli anni trenta, quando la fotografia raccontava la fabbrica come il luogo dell'epica e il lavoro come il teatro della sfida dell'uomo agli elementi, finisce. La fotografia industriale diventa strumento di propaganda spiccia e, nella inestricabile commistione che si è detta tra politica e industria, diventa per la prima volta nella sua storia strumento politico. Un passaggio che, dal punto di vista formale, avrà conseguenze devastanti.

¹² Giuseppe Pagano, *Occasioni perdute*, «Costruzioni Casabella», A. XIV n. 158, febbraio 1941, p. 7.

Alla fotografia viene dato il compito fondamentale di ricostruire l'ordine che la realtà delle cose non aveva. La disorganizzazione del sistema produttivo, la confusione dei vertici delle forze armate, l'arretratezza dei mezzi e delle armi, dovevano scomparire e la fotografia doveva invece concorrere a propugnare un ideale di ordine, efficienza, potenza militare.

Non è facile oggi ricostruire quel periodo a causa della penuria di fonti, nemmeno è quantificabile quanto sia andato perduto a causa delle distruzioni belliche, in termini di produzione fotografica, di tutto quanto venne fatto in quegli anni. La riconversione delle linee produttive per la produzione bellica venne accompagnata spesso dalla segretezza e, in generale, la divulgazione delle relative immagini era soggetta a strettissima censura essendo pure queste segreto di Stato. Per dare un'idea di come funzionavano le cose si può riportare quanto raccontato da Costantino Squassoni¹³, terzo esponente in linea "dinastica" dello Studio Negri di Brescia. Durante la guerra lo Studio Negri ricevette diversi incarichi per la documentazione della produzione bellica alla Breda, sia delle catene di montaggio che dei pezzi realizzati. Durante gli scatti in fabbrica il fotografo non veniva mai lasciato solo, nemmeno per un istante. Le lastre, non appena impressionate, venivano prese in consegna da un addetto della Breda il quale si presentava in seguito nella camera oscura dello studio per la realizzazione dei positivi. Al termine della sessione di stampa tutto il materiale – negativi e positivi, prove e finali – veniva portato via e nulla rimaneva nella disponibilità del fotografo. Episodio forse

13 Conversazione privata avvenuta a Brescia, nella sede dello Studio Negri, il 23 marzo 2011. L'aneddoto è poi stato pubblicamente riferito anche dal figlio, Mauro Squassoni Negri, al Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci di Milano durante il convegno *Fotografi in Archivio: patrimonio dell'industria e del lavoro*, 30 ottobre 2013.

marginale, ma che restituisce bene l'atmosfera dentro la quale i fotografi industriali si trovavano a operare in tempo di guerra, costretti dalle norme militari, piegati a uno strettissimo controllo di ogni fase di lavoro, privati della possibilità di selezionare a monte i propri scatti e infine ignari dell'uso che ne sarebbe stato fatto.

Vedendo le immagini di quegli anni non è difficile pensare che ci fosse anche un preciso indirizzo riguardo a come dovevano essere composte, a cosa dovevano mostrare – e forse ancora di più a cosa *non* dovevano mostrare. Un indirizzo non scritto, tacito, come da consuetudine della fotografia industriale, ma non per questo meno vincolante. Il genere conosce un'involuzione che, dopo gli entusiasmi del decennio appena trascorso, mostra bene quanto fosse andato perduto in termini di creatività e di maturazione stilistica.

La regressione è tale che le immagini industriali della seconda guerra mondiale sembrano le stesse immagini che si scattavano quasi trent'anni prima, durante la Grande guerra. C'è una pubblicazione proprio di quel periodo che aiuta meglio di ogni discorso a valutare la portata di questa vera e propria retromarcia visiva. La rivista in questione si chiamava «Le Industrie Italiane Illustrate» ed era stata fondata a Milano nel 1917 da Umberto Notari, avanguardista, sodale di Marinetti e aderente al futurismo sin dalla prima ora. Scopo della rivista, come esplicitato nell'editoriale di presentazione, era di dare una coscienza industriale all'Italia¹⁴. In pieno conflitto la rivista magnificava le sorti dell'industria italiana, come

14 [Umberto Notari], *Diamo all'Italia "una coscienza industriale"*, «Le Industrie Italiane Illustrate», A. I n. 1, gennaio 1917, pp. 11-17.

nell'esempio della costruzione di un grande cannone¹⁵ negli stabilimenti Ansaldo, un articolo corredato da una serie di immagini «favorite dalla Società Ansaldo, le cui gigantesche fabbriche di cannoni sono una delle meraviglie dell'industria italiana»¹⁶ [figg. 2.1-2]. Sulla rivista si celebravano i successi dell'industria siderurgica, industria cardine degli armamenti, e quindi non solo Ansaldo, ma anche Breda¹⁷ [fig. 2.3] e Ilva¹⁸ [fig. 2.4], o la Fiat San Giorgio¹⁹ che, ai cantieri navali di La Spezia, si occupava della costruzione di sommergibili [figg. 2.5-6, 2.8]. Non mancavano poi gli articoli dedicati all'industria tessile, chimica, alimentare e perfino cinematografica. «Le Industrie Italiane Illustrate» arrivò a tirare 50.000 copie nonostante il razionamento della carta dovuto alle restrizioni di guerra²⁰, segno di una diffusione ampia e quindi di un'attenzione al tema piuttosto sentita. Nonostante il titolo la rivista aveva apparati fotografici non particolarmente ampi e anzi, nell'arco dei suoi tre anni di vita²¹, questi andarono riducendosi sempre più. La costruzione

15 Ettore Bravetta, *La costruzione di un grosso cannone*, Ivi, pp. 95-106. L'autore era, all'epoca, contrammiraglio della Marina Militare Italiana, nonché autore di numerosi volumi tecnici sulla costruzione di armamenti e di alcuni più divulgativi sulla storia della Marina Militare. Ai temi dell'industria bellica navale dedicò anche altri articoli sulla medesima rivista, tutti ampiamente corredati da fotografie: *La vita e la morte del cannone*, «Le Industrie Italiane Illustrate», A I n. 4, aprile 1917, pp. 33-49; *La corazza delle navi. Fabbricazione, collaudo, applicazione*, «Le Industrie Italiane Illustrate», A I n. 7, luglio 1917, pp. 43-64.

16 Ivi, p. 99.

17 [s.a.], *La Società Italiana Ernesto Breda*, «Le Industrie Italiane Illustrate», A. I n. 9, settembre 1917, pp. 51-64.

18 [s.a.], *Ilva. L'industria siderurgica e metallurgica per la potenza e la ricchezza dell'Italia*, «Le Industrie Italiane Illustrate», A. II n. 2, febbraio 1918, pp. I-XVI.

19 [s.a.], *L'industria italiana dei sommergibili. La Fiat-San Giorgio*, «Le Industrie Italiane Illustrate», A. I n. 9, settembre 1917, pp. 72-80.

20 Come testimoniato da una pagina pubblicitaria in «Le Industrie Italiane Illustrate», A. I n. 11, novembre 1917, p. 28. Nell'invitare ad affrettarsi a sottoscrivere un abbonamento annuale, vi si riferisce che «per il razionamento della carta dobbiamo limitare la tiratura a 50.000 esemplari».

21 La rivista uscì dal gennaio 1917 al dicembre 1919.

della “coscienza industriale italiana” passava soprattutto attraverso lunghe analisi economiche, politiche e sociali. La guerra era percepita come qualcosa già in fase conclusiva – sebbene ancora dovesse giungere Caporetto – e il discorso era rivolto principalmente al futuro. La fotografia era intesa, in tutto questo, come poco più che un orpello visivo, una didascalia visiva al testo scritto; nei trentasei numeri della rivista non si trova una sola riga di riflessione, né teorica né stilistica, sul mezzo fotografico. Nondimeno la rivista è uno straordinario documento della fotografia industriale d’inizio secolo in Italia.

Vedere queste immagini della fine degli anni dieci e confrontarle con quelle del periodo della seconda guerra mondiale fa uno strano effetto. Attraverso di esse si può misurare quanto l’industria fosse progredita, quanto i sistemi di automazione avessero conquistato spazio nel processo produttivo, quanto gli ambienti di lavoro fossero migliorati in termini di salubrità – almeno secondo gli standard dell’epoca – e, più in generale, quanto il processo di modernizzazione avviato con la creazione dell’IRI avesse dato i suoi frutti. Se però le guardiamo con l’occhio attento al linguaggio fotografico, sembra che niente sia successo. Le differenze tra le immagini dell’industria durante la prima e durante la seconda guerra mondiale sono esclusivamente a livello di soggetto, di elementi in campo; a livello di linguaggio, di composizione, di forma, abbiamo le medesime fotografie. È come se la grande stagione della fotografia industriale appena trascorsa fosse improvvisamente sprofondata nell’oblio, come se tutti i traguardi raggiunti grazie alle enormi risorse culturali messe in campo da artisti di prim’ordine andassero rimossi perché potenziali ostacoli alla propaganda bellica.

Le immagini dai tagli spinti, i contrasti marcati, lo sperimentalismo, l'occhio teso verso le avanguardie del nord Europa, erano tutti elementi che mal si conciliavano con le richieste di una propaganda ottusa che riteneva come solo linguaggio valido una fotografia puramente denotativa e che riteneva ogni urgenza espressiva come una latente sobillazione. La paura che attraverso le fotografie potessero passare messaggi disfattisti, antiretorici, era probabilmente frutto di una coscienza a un tempo bassa e a un tempo sottile del mezzo fotografico. Gli si riconosceva cioè una capacità di veicolare messaggi non univoci e, nel timore di non padroneggiare a sufficienza questa eccentricità del *medium*, la si costringeva entro strettissimi recinti figurativi, meglio se già noti.

Le pubblicazioni dell'epoca sono decisamente rare e, spesso, legate a precise contingenze celebrative, come nel già citato caso della nascita di Torviscosa. Oppure sono pubblicazioni a carattere tecnico, cataloghi di prodotti, con scarsa presenza di materiali fotografici.

La propaganda ufficiale trova un fertile terreno in occasioni di alta rappresentanza come la Fiera Campionaria di Milano che, dagli anni venti, era diventata la principale vetrina per le industrie italiane e il grande veicolo di diffusione dei traguardi raggiunti dal regime. Durante gli anni della guerra la Fiera, che fino ad allora aveva avuto cadenza annuale, si svolgerà solo nel 1941 e nel 1942 per poi interrompersi e riprendere nel 1946.

Il catalogo del 1941²² risente ancora pienamente della situazione di difficoltà sopra descritta, della grave impreparazione con il quale l'industria era stata colta

22 *XXII Fiera di Milano*, Milano, Fiera di Milano, 1941.

all'ingresso del conflitto. Vi si trovano principalmente articoli sulla chimica²³ o l'Italviscosa²⁴, cioè la SNIA, che era una branca della chimica prestata al tessile. La guerra è sorprendentemente sullo sfondo e, quando viene affrontata direttamente, lo si fa con disegni piuttosto che con foto, come nell'esemplare caso delle pagine della FIAT²⁵ che alternano anonime foto di reparto a bellicose rappresentazione grafiche di squadroni aerei che avrebbero dovuto rappresentare il valore militare dell'Italia [figg. 2.10-13].

Ben più addentro al clima della guerra è il catalogo dell'anno seguente²⁶, che alla produzione bellica è interamente dedicato. Il tono è trionfale, come mostrato da un articolo di Franco Marinotti, il *deus ex machina* delle fibre tessili artificiali in Italia, che in un articolo scrive: «la guerra non è finita ma è definita: definita nel senso che, già fin da ora, con la certezza della vittoria, si profilano i primi lineamenti della futura sistemazione economica europea. A questa sistemazione l'Italia partecipa e parteciperà con il peso che le deriva dall'essersi, con la guerra italo-etiopica e con l'autarchia, prima liberata dal giogo dei paesi detentori delle materie prime, poi dall'aver preso la guida, assieme all'alleata Germania, della guerra liberatrice del continente europeo»²⁷. Un ottimismo di facciata, ma forse anche sincero data la piena adesione al fascismo del suo autore²⁸, che è certo dovuto alle necessità propagandistiche dovuto dal conflitto in corso. Ma un osservatore attento avrebbe visto nelle fotografie di quell'articolo la più sonora smentita di a parole quanto vi si

23 *L'industria chimica in Italia*, in: ivi, pp. 53-58.

24 *L'italviscosa*, in: ivi, pp. 20-22.

25 *FIAT al servizio della Patria in armi*, in: ivi, pp. 113-120.

26 *La Fiera di Milano nel secondo anno di guerra*, Milano, Fiera di Milano, 1942.

27 Franco Marinotti, *Il rapido sviluppo dell'industria delle fibre tessili artificiali*, in: ivi, pp. 32-35.

28 Almeno fino al 1943, quando poi prese le distanze da Mussolini.

diceva. Poche immagini, tre in tutto, che sembrano lontane anni luce dai traguardi visivi che solo un anno prima erano stati raggiunti da Vincenzo Aragozzini per il catalogo sulla nascita di Torviscosa²⁹. Le tre fotografie in questione sono una pacata, quanto piatta, rappresentazione di fasi secondarie della lavorazione. Pensare poi che sono opera di un autore del calibro di Bruno Stefani lascia intendere il grado di sottomissione al quale i fotografi dovettero piegarsi nei bui anni della guerra [fig. 2.14-16].

Il catalogo della Fiera di Milano del 1942 si può intendere come una *summa* dell'industria italiana durante la seconda guerra mondiale, o, più precisamente, dell'immagine che il regime voleva trasmettere dell'industria. Chimica, siderurgia e meccanica sono le indiscusse protagoniste del volume grazie all'ampio spazio concesso ad aziende come Breda, Ansaldo, la tedesca (quindi alleata) Krupp, Fiat, Montecatini, Torviscosa. Ma, a dispetto dei toni celebrativi, la fotografie del catalogo paiono nascondere più che mostrare. Così la Montecatini, attraverso le parole del suo direttore centrale Giuseppe Busnardo, esalta le proprie capacità di adeguamento bellico e già mostra di essere pronta alla pace³⁰, ma senza fare sfoggio di grandi apparati visivi. L'articolo infatti, nonostante i toni enfatici, si accontenta di mostrare poche fotografie del padiglione fieristico e rinuncia completamente a pubblicare immagini relative alla produzione. Il gruppo che negli anni trenta, grazie a formidabili servizi fotografici affidati ai più grandi autori del periodo, aveva rappresentato la più avanzata punta della propaganda fascista,

29 *Torviscosa la città della cellulosa*, [s.l.], ufficio di propaganda della SNIA Viscosa, 1941. Le immagini del catalogo vennero realizzate a partire dal 1938.

30 Giuseppe Busnardo, *Il gruppo Montecatini per la guerra e la pace*, in: *La Fiera di Milano nel secondo anno di guerra*, cit., pp. 58-61.

soprattutto durante la “battaglia del grano”, appare durante la guerra visivamente dimesso e incapace di rinverdire i vecchi fasti **[fig. 2.17]**.

La FIAT³¹, attivissima nella produzione bellica, propone invece le uniche foto chiaramente riconoscibili come legate all'industria di guerra. Rispetto all'anno prima, quando si era limitata a proporre dei disegni, mostra finalmente delle immagini. Ma sono fotografie di sconcertante mediocrit , pienamente dentro quel processo di regressione linguistica che aveva investito la fotografia industriale **[figg. 2.7, 2.9]**

Le industrie continueranno a svolgere il loro lavoro per tutto il conflitto, non solo armamenti ma anche l'ordinaria produzione, permettendo cos  di mantenere vivo il tessuto produttivo italiano in prospettiva futura. Ma la fotografia industriale, col precipitare degli eventi, sar  sempre pi  confinata in un angolo. Il razionamento dei materiali necessari, carta, vetro, emulsioni, imporr  un feroce ridimensionamento dell'attivit  fotografica a tutti i livelli. E nel clima di disfatta che si avvicinava non restavano pi  margini per il racconto del lavoro e dell'industria.

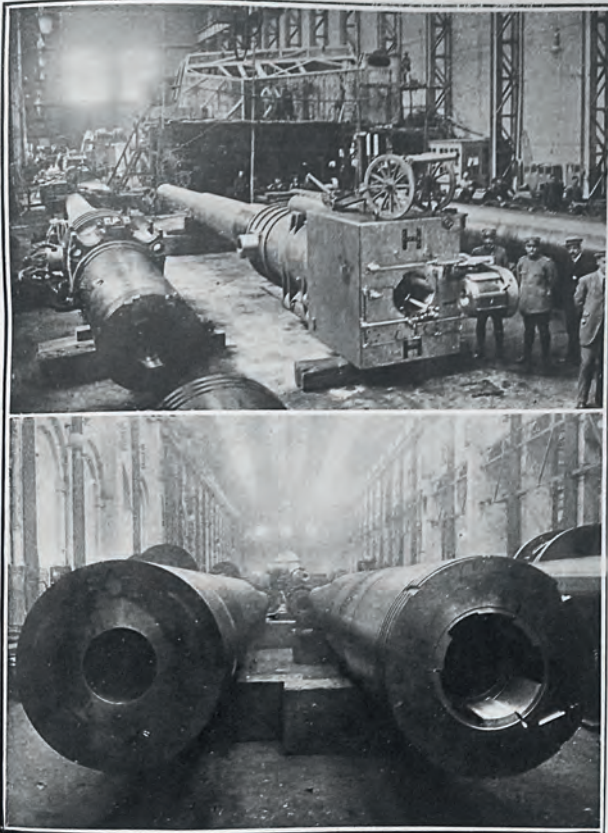
La caduta di Mussolini e l'invasione nazista dell'Italia segneranno una nuova tappa della guerra, con il fronte che si sposta all'interno e con l'Italia che scopre la guerra civile. I bombardamenti si susseguono sulle citt  con particolare virulenza, ma sulle industrie con pi  metodico accanimento. Indebolire il tessuto industriale voleva dire indebolire la capacit  militare e quindi le fabbriche erano i bersagli preferiti dei bombardamenti.

I fotografi, dal 1944, ritornano in campo con pi  autonomia. Nel disastro generale non sono pi  chiare le direttive, n  chi le debba impartire e questo

31 *FIAT. Il lavoro fascista contribuisce alla vittoria della Patria*, in: *ivi*, pp. 228-236.

permette la ripresa del lavoro di documentazione. In quegli anni si sprecano le fotografie di fabbriche distrutte, impianti collassati, cumuli di macerie. Si tratta di fotografie impensabili fino a quel momento, non tanto perché gli impianti non avessero subito attacchi e danni, quanto piuttosto perché mostrarli sarebbe stato percepito come atto disfattista. Ora invece cambiano le necessità e le fotografie dei danni di guerra svolgono nuovi, inaspettati ruoli. Prima di tutto quello di mostrare il disastro a cui la guerra aveva condotto il Paese e poi, più sottilmente, quello di essere documenti da esibire a chi, dopo la guerra, avrebbe dovuto finanziare la ricostruzione [figg. 2.21-22]. La fotografia viene usata come fosse una prova di sinistro, un documento attestante i gravi danni subiti dalle industrie. In questo non mancò cinismo da parte degli industriali che non esitarono a enfatizzare quei danni ben oltre la loro, comunque rilevante, entità. La fotografia poteva svolgere alla perfezione il ruolo di persuasore, mentre i fotografi recuperavano il loro ruolo di costruttori dell'immagine industriale.

Con gli albori del neorealismo la cultura italiana iniziava il suo cammino di rinascita, con la ricostruzione anche l'industria e il Paese avrebbero ripreso energia. Di lì a poco la fotografia industriale si sarebbe finalmente gettata alle spalle la stagione tragica della guerra e avrebbe iniziato un nuovo cammino, segnato da una stagione che sarebbe stata tra le sue più splendite.



1. UN 381 E UN 70 DA MONTAGNA. — 2. CANNONI DA 381 mm.

2.1 «Le Industrie Italiane Illustrate», A I n. 1, gennaio 1917, p. 100.

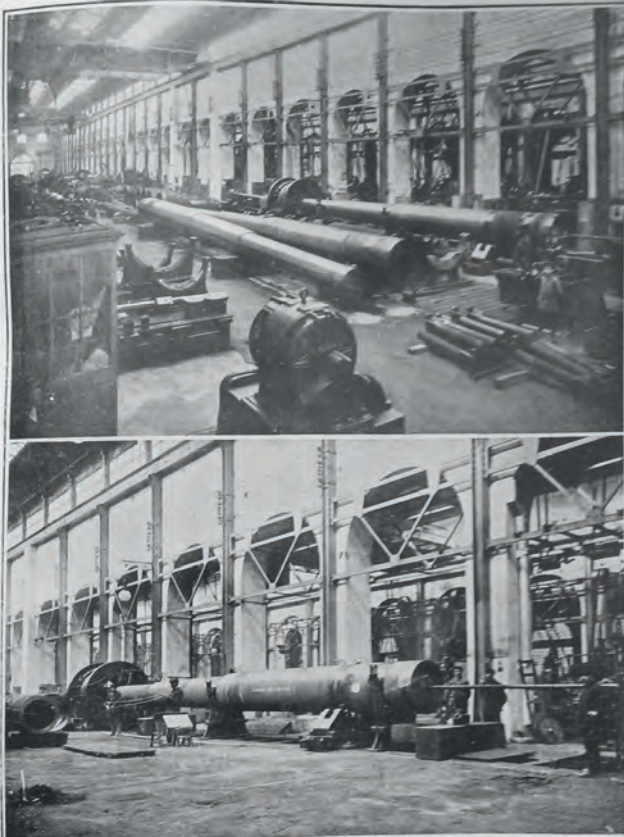
L'Ottocento per la fotografia industriale si protrasse sino alla soglia degli anni trenta del secolo seguente.

L'iconografia industriale degli anni dieci, di conseguenza, ricalca quella ottocentesca senza la minima esitazione.

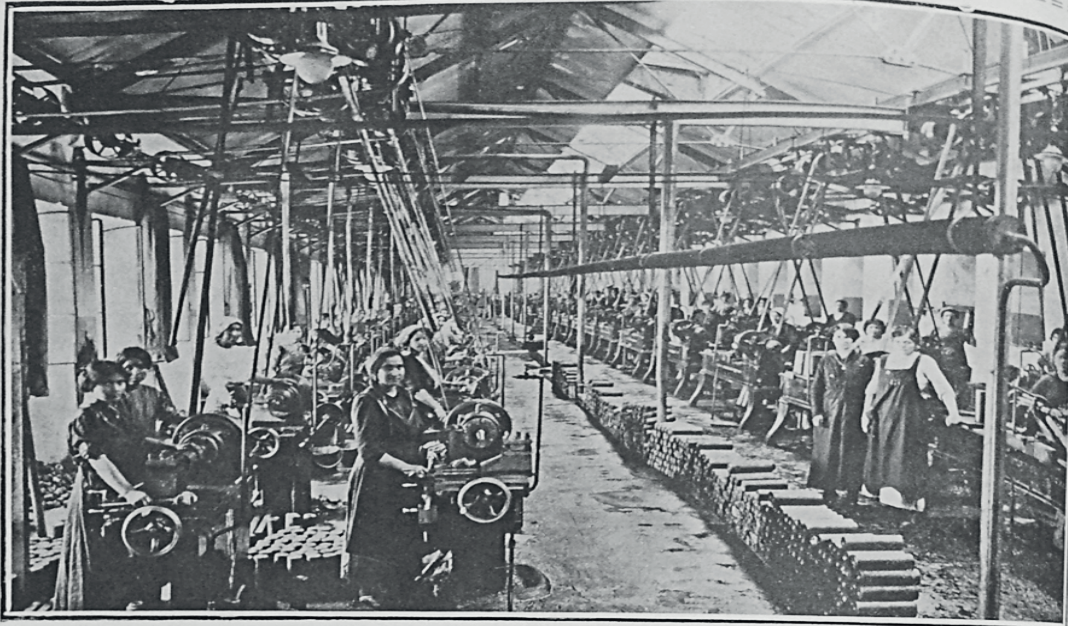
A essere arretrata era tutta la fotografia industriale, non solo quella degli armamenti.

In questo senso si può quindi dire che le immagini relative all'industria bellica della Grande guerra erano immagini moderne, cioè adeguate al loro tempo.

Le immagini mostrano la costruzione di un cannone navale alle officine Ansaldo ed erano a corredo di un dettagliato articolo del Contrammiraglio Ettore Bravetta.

1. CANNONI DI GROSSO CALIBRO IN LAVORAZIONE.
2. SMERIGLIATURA DI UN GROSSO CANNONE.

2.2 «Le Industrie Italiane Illustrate», A I n. 1, gennaio 1917, p. 102.



Veduta del riparto femminile della Torneria. - Lavorazione delle granate di piccolo calibro.



Veduta del riparto femminile della Torneria. - Lavorazione e controllo delle ogive per proiettili da 75 e 105 mm.

58

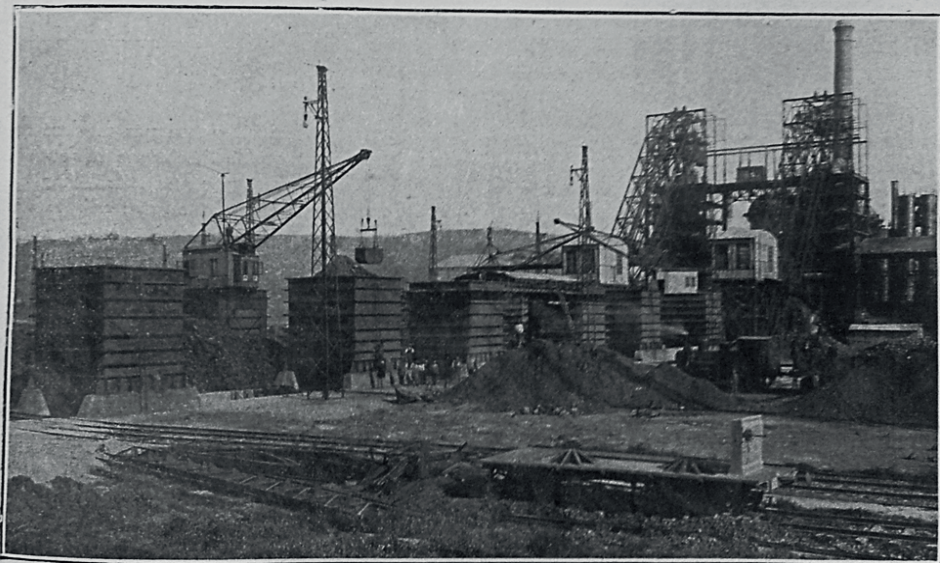
2.3 «Le Industrie Italiane Illustrate», A I n. 9, settembre 1917, p. 58.

Con gli uomini massicciamente inviati al fronte non era inusuale vedere delle donne in catena di montaggio per la produzione di proiettili.

" I L V A "

L'INDUSTRIA SIDERURGICA E METALLURGICA PER LA POTENZA E LA RICCHEZZA D'ITALIA

La storia dell'industria siderurgica italiana, con i suoi disagi e sacrifici prima della guerra, con le sue benemerenze durante la guerra, con i suoi proponimenti per il dopoguerra, con la sua storia di cui l'Ilva segna le date culminanti.

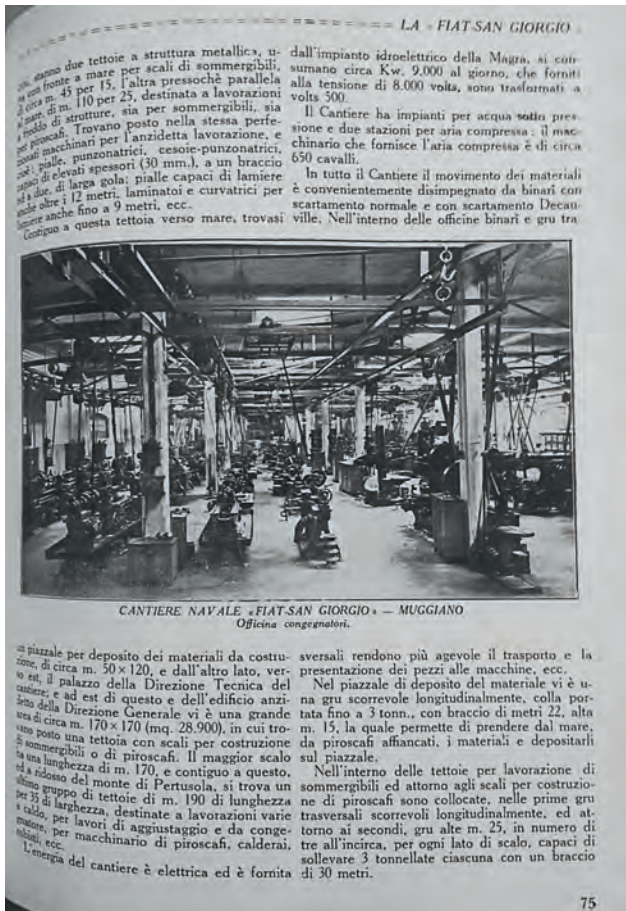


STABILIMENTO DEI BAGNOLI
Silos e Alti Forni.

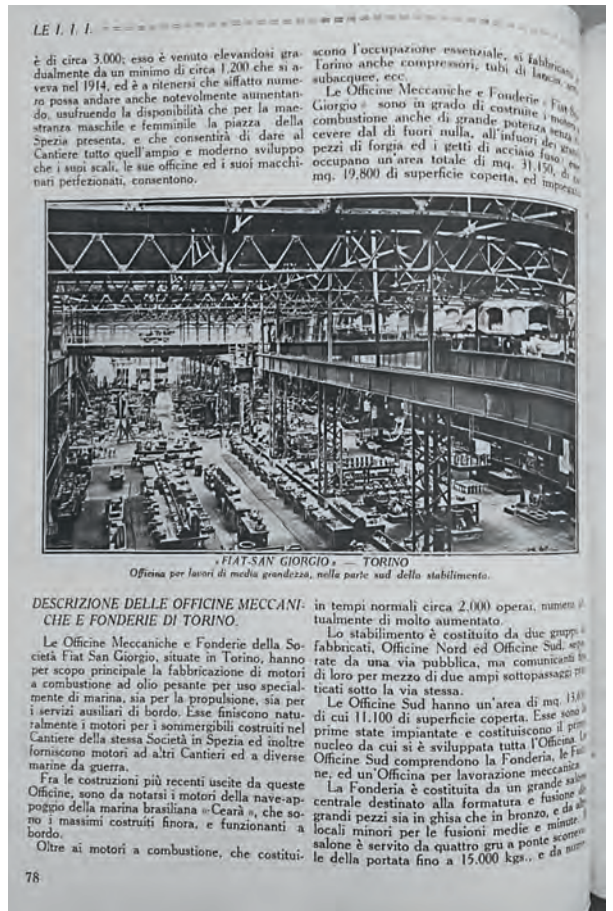
nazione uno dei più gravi ammonimenti da mettere a profitto e uno dei più nobili esempi da imitare.

È la storia della più fiera minaccia che sia sta-

ta sospesa su di noi, del più grande pericolo che abbiamo corso, della più provvida fortuna che ci è toccata. È la storia di cui l'Ilva segna le date culminanti.

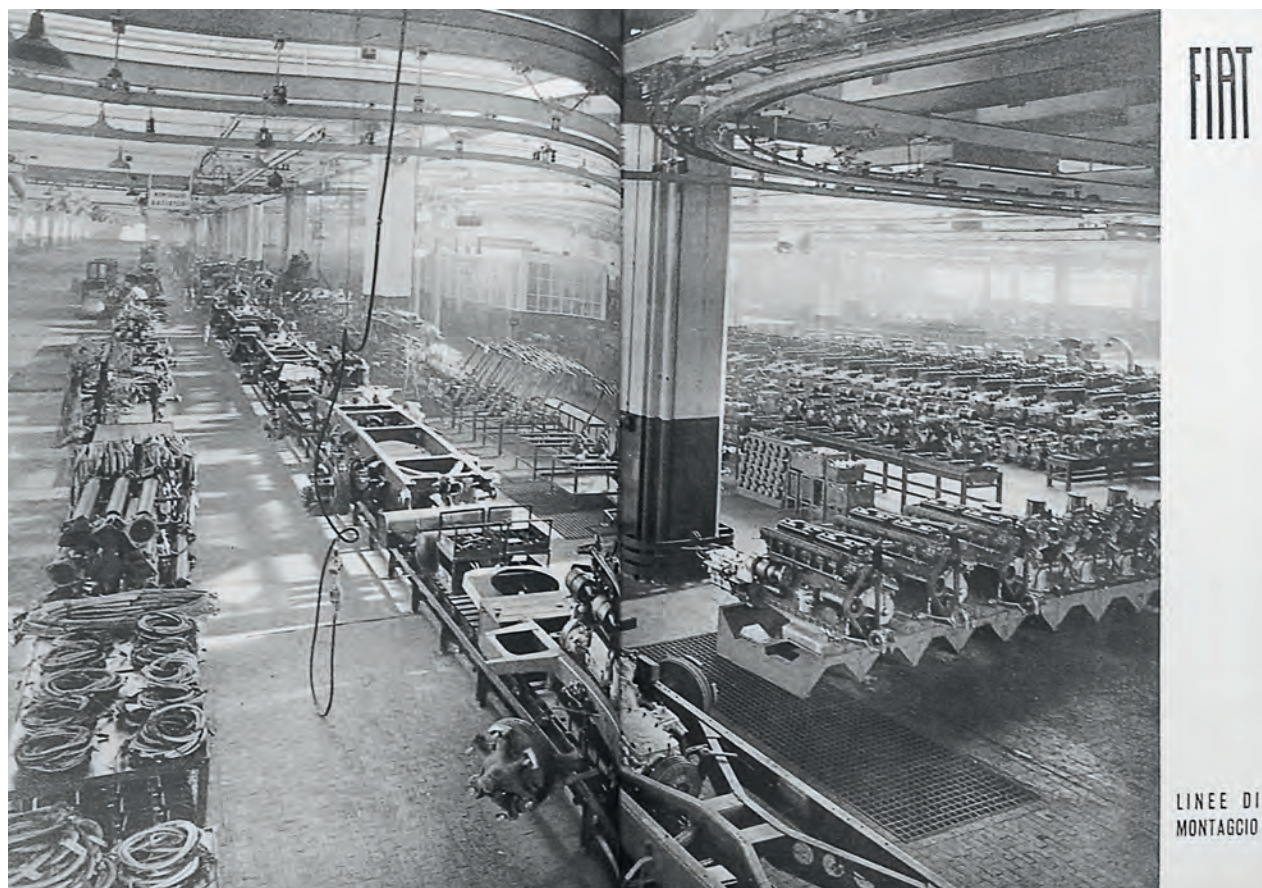


2.5 «Le Industrie Italiane Illustrate»,
Al n. 9, settembre 1917, p. 75.



2.6 «Le Industrie Italiane Illustrate»,
Al n. 9, settembre 1917, p. 78.

Le officine FIAT San Giorgio furono impegnate nella produzione bellica in entrambi i conflitti mondiali. Osservando queste immagini, separate da venticinque anni, si nota che ci furono ammodernamenti consistenti nelle linee produttive, ma nessuno nel modo di fotografarle.



2.7 La Fiera di Milano nel secondo anno di guerra, 1942, pp. 72-73.

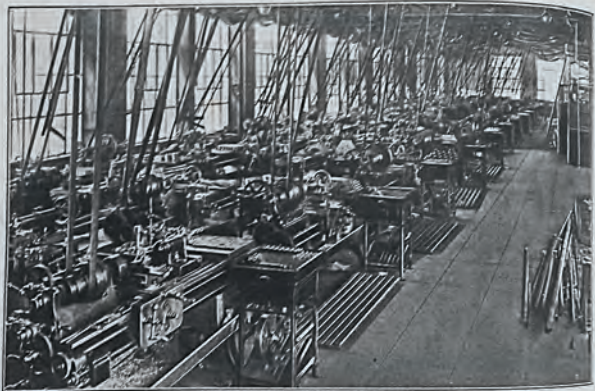
Ai lati del salone, che è destinato specialmente alla lavorazione dei grandi pezzi, si hanno due ai laterali a due piani, in cui si trovano alcuni riparti per le lavorazioni e montaggi delle parti più leggere.

In una delle ali trova anche posto il riparto destinato alla fabbricazione degli attrezzi e degli utensili necessari per le diverse lavorazioni. Quest'ultimo riparto è molto esteso, avendo la Fiat San Giorgio per norma di costruire i suoi motori in base ai calibri, in modo da ottenere intercambiabilità dei pezzi e quindi facilitare la fornitura di parti di ricambio. Direttamente annesso all'Officina vi ha la sala di prova per i motori di grande potenza, fornita di tutti gli impianti necessari per le misure e di freni idraulici fino alla potenza di 6.000 HP. Ai lati del grande salone vi sono due tettoie della lunghezza complessiva di metri 130 per 12 metri di larghezza, adibite

specialmente alla costruzione ed al montaggio dei tubi lanciasiluri e delle armi subacquee ai lavori di lamiera.

Annesso all'Officina vi è infine un ampio riparto per la saldatura autogena, essendo questo sistema di lavorazione della lamiera largamente adoperato nella produzione di molti degli apparecchi, in cui gli stabilimenti Fiat San Giorgio sono specializzati.

Gli stabilimenti sono naturalmente serviti da un raccordo ferroviario, che porta le merci



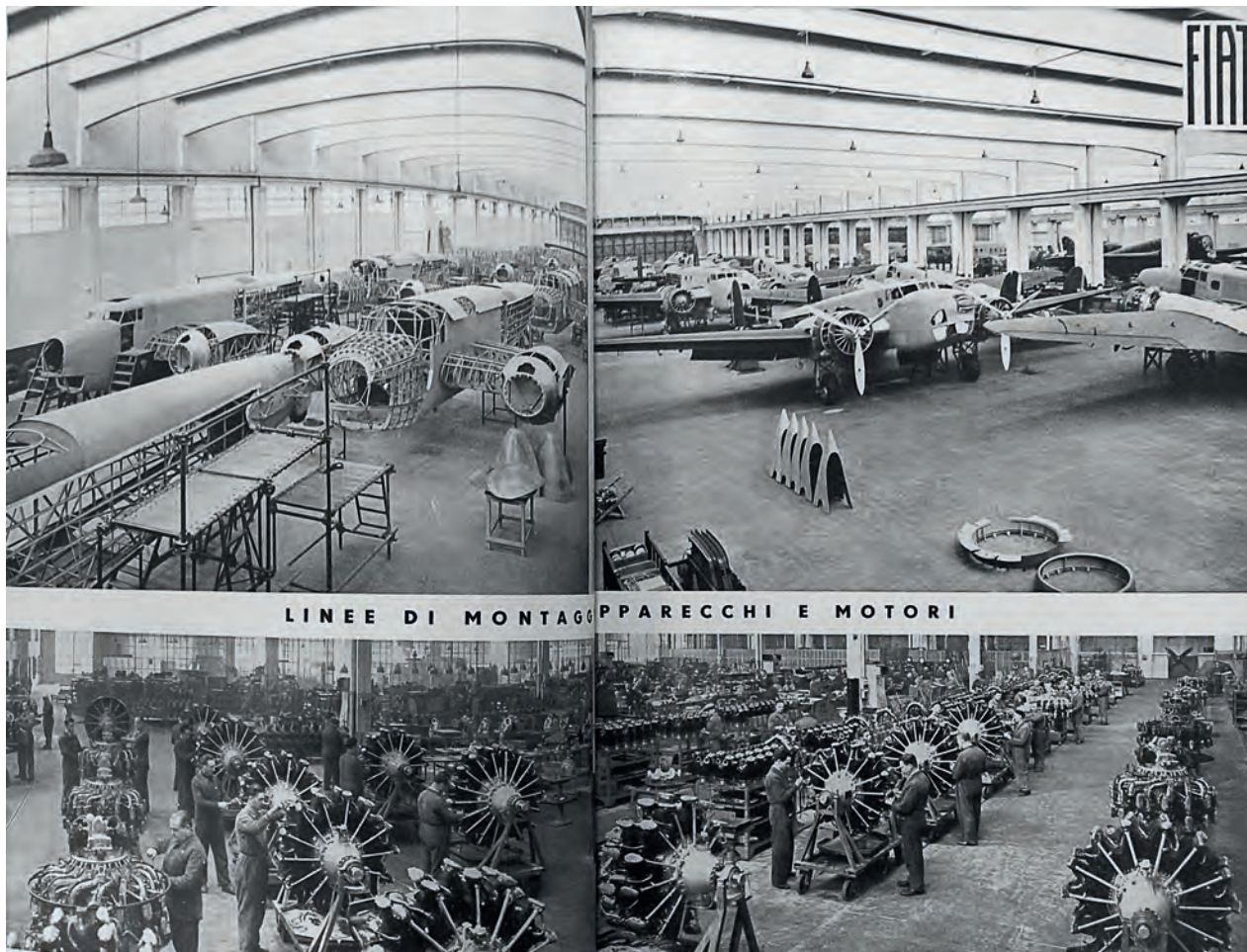
«FIAT-SAN GIORGIO» — TORINO
Officina per parti leggere di motori a combustione.

ai depositi: ampie cisterne permettono anche di immagazzinarvi notevoli quantità di nafta, che viene impiegata per le prove. Un Laboratorio chimico ed un Laboratorio di prove meccaniche eseguono il controllo di tutti i materiali, sia che vengano ricevuti dall'esterno, sia che vengano prodotti dalle Fondazioni dello stabilimento stesso.

Un Laboratorio chimico ed un Laboratorio di prove meccaniche eseguono il controllo di tutti i materiali, sia che vengano ricevuti dall'esterno, sia che vengano prodotti dalle Fondazioni dello stabilimento stesso.

Un Laboratorio chimico ed un Laboratorio di prove meccaniche eseguono il controllo di tutti i materiali, sia che vengano ricevuti dall'esterno, sia che vengano prodotti dalle Fondazioni dello stabilimento stesso.

2.8 «Le Industrie Italiane Illustrate», A I n. 9, settembre 1917, p.80.



2.9 La Fiera di Milano nel secondo anno di guerra, 1942, pp. 78-79.



120

2.10 XXII Fiera di Milano, 1941, p. 120.



116

al servizio della Patria in armi

2.11 XXII Fiera di Milano, 1941, p. 116.



2.12 XXII Fiera di Milano, 1941, p. 114.



2.13 XXII Fiera di Milano, 1941, p. 118.

Il catalogo della XXII Fiera di Milano viene pubblicato nell'aprile del 1941, con l'Italia ufficialmente in guerra già da quasi un anno.

La produzione bellica era forse davvero allo sbando se, per propagandare l'efficienza degli armamenti e la potenza delle forze in campo in un evento importante come la Fiera di Milano, ci si affidava a dei disegni.

Il caso della FIAT è emblematico. Come fotografie vengono scelte quelle del padiglione fieristico e poi alcune ordinate documentazioni delle linee di produzione. In questo secondo caso si scelgono linee geometriche e pulite, per comunicare un'idea di ordine, e forse anche disciplina, che il sistema produttivo in quei giorni era ben lontano dall'avere.

Quando però si tratta di mostrare i mezzi prodotti e la loro capacità di affrontare il conflitto la fotografia non trovava più posto e ci si rivolgeva al disegno.

Poche cose renderebbero meglio di questa lo stato di impreparazione con cui l'Italia andò alla seconda guerra mondiale.



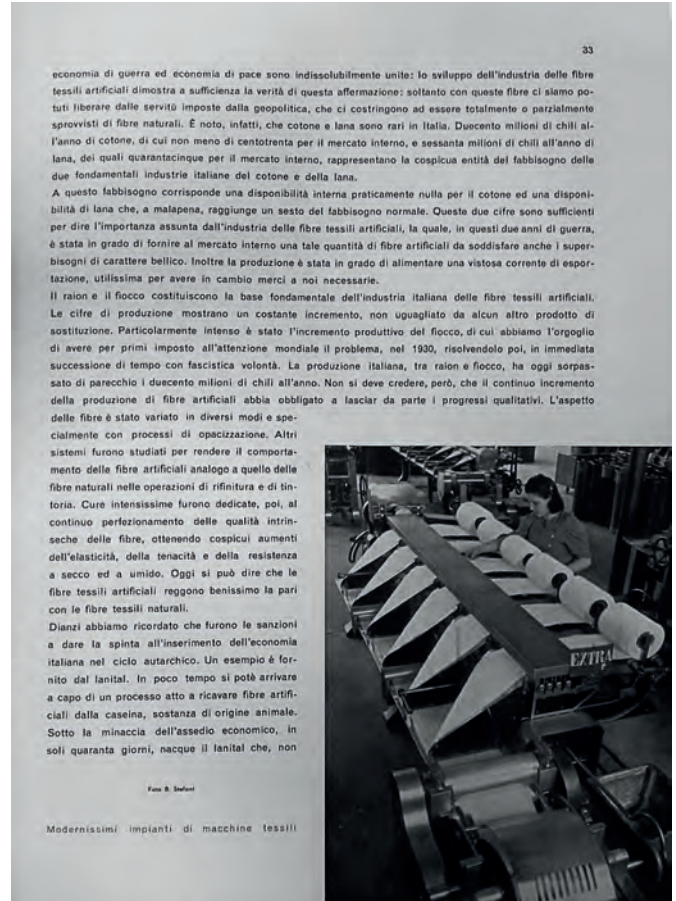
IL RAPIDO SVILUPPO DELL'INDUSTRIA DELLE FIBRE TESSILI ARTIFICIALI

La guerra non è finita ma è definita: definita nel senso che, già fin da ora, con la certezza della vittoria, si profilano i primi lineamenti della futura sistemazione dell'economia europea. A questa sistemazione l'Italia partecipa e parteciperà con il peso che le deriva dall'essersi, con la guerra italo-etiopea e con l'autarchia, prima liberata dal gioco dei paesi detentori delle materie prime, poi dall'aver preso la guida, assieme all'alleata Germania, della guerra liberatrice del continente europeo.

Tutte le nostre forze, oggi, debbono tendere, è vero, alla conclusione vittoriosa della guerra. Ma ciò non pertanto occorre essere pronti per la pace vittoriosa: una pace con giustizia, che tenga conto delle legittime necessità economiche, dei legittimi spazi vitali dei popoli giovani quali sono l'Italia e la Germania.

La XXIII Fiera di Milano, la seconda manifestazione di guerra del mercato internazionale milanese, costituisce una buona occasione per mettere in dovuto rilievo lo sforzo compiuto dall'industria italiana, per potenziare oggi la nostra economia di guerra, domani la nostra economia di pace.

2.14 La Fiera di Milano nel secondo anno di guerra, 1942, p. 32.



33
economia di guerra ed economia di pace sono indissolubilmente unite: lo sviluppo dell'industria delle fibre tessili artificiali dimostra a sufficienza la verità di questa affermazione: soltanto con queste fibre ci siamo potuti liberare dalle servitù imposte dalla geopolitica, che ci costringono ad essere totalmente o parzialmente sprovvisti di fibre naturali. È noto, infatti, che cotone e lana sono rari in Italia. Duecento milioni di chili all'anno di cotone, di cui non meno di centotrenta per il mercato interno, e sessanta milioni di chili all'anno di lana, dei quali quarantacinque per il mercato interno, rappresentano la cospicua entità del fabbisogno delle due fondamentali industrie italiane del cotone e della lana.

A questo fabbisogno corrisponde una disponibilità interna praticamente nulla per il cotone ed una disponibilità di lana che, a malapena, raggiunge un sesto del fabbisogno normale. Queste due cifre sono sufficienti per dire l'importanza assunta dall'industria delle fibre tessili artificiali, la quale, in questi due anni di guerra, è stata in grado di fornire al mercato interno una tale quantità di fibre artificiali da soddisfare anche i superbisogni di carattere bellico. Inoltre la produzione è stata in grado di alimentare una vistosa corrente di esportazioni, utilissima per avere in cambio merci a noi necessarie.

Il raion e il fiocco costituiscono la base fondamentale dell'industria italiana delle fibre tessili artificiali. Le cifre di produzione mostrano un costante incremento, non uguagliato da alcun altro prodotto di sostituzione. Particolarmente intenso è stato l'incremento produttivo del fiocco, di cui abbiamo l'orgoglio di avere per primi imposto all'attenzione mondiale il problema, nel 1930, risolvendolo poi, in immediata successione di tempo con fascistica volontà. La produzione italiana, tra raion e fiocco, ha oggi sorpassato di parecchio i duecento milioni di chili all'anno. Non si deve credere, però, che il continuo incremento della produzione di fibre artificiali abbia obbligato a lasciar da parte i progressi qualitativi. L'aspetto delle fibre è stato variato in diversi modi e specialmente con processi di opacizzazione. Altri sistemi furono studiati per rendere il comportamento delle fibre artificiali analogo a quello delle fibre naturali nelle operazioni di rifinitura e di tintoria. Cure intensissime furono dedicate, poi, al continuo perfezionamento delle qualità intrinseche delle fibre, ottenendo cospicui aumenti dell'elasticità, della tenacità e della resistenza a secco ed a umido. Oggi si può dire che le fibre tessili artificiali reggono benissimo la pari con le fibre tessili naturali.

Dianzi abbiamo ricordato che furono le sanzioni a dare la spinta all'inserimento dell'economia italiana nel ciclo autarchico. Un esempio è fornito dal lanital. In poco tempo si poté arrivare a capo di un processo atto a ricavare fibre artificiali dalla caseina, sostanza di origine animale. Sotto la minaccia dell'assedio economico, in soli quaranta giorni, nacque il lanital che, non

Foto B. Stefani

Modernissimi impianti di macchine tessili

2.15 La Fiera di Milano nel secondo anno di guerra, 1942, p. 33.



Anche un autore di prestigio nella fotografia industriale come Bruno Stefani soffre le limitazioni del periodo bellico.

L'articolo di Franco Marinotti su Torviscosa è corredato da tre immagini del grande fotografo milanese.

Stefani non rinuncia ad alcuni suoi stilemi espressivi come i tagli dal basso (nella prima immagine) o le inquadrature sghembe (terza immagine). Si respira però un'aria dimessa, assai lontana dalle vette che Stefani raggiunse negli anni trenta.

2.16 La Fiera di Milano nel secondo anno di guerra, 1942, p. 35.



Particolare della sala di presentazione del Padiglione Montecatini alla XXIII Fiera

IL GRUPPO MONTECATINI PER LA GUERRA E LA PACE

L'economia della guerra totale ha esaltato ovunque la funzione produttiva delle industrie, sì da rendere ormai assiomatico il detto che non v'è soldato che combatta, al quale non corrispondano più operai che lavorano per lui. Nel caso specifico dell'Italia, lo sforzo autarchico reso necessario dal noto complesso di circostanze ha dettato l'imperativo di produrre sempre di più e meglio, convogliando verso questo massimo fine tutte le intelligenze e le risorse della Nazione.

L'industria chimica italiana ha risposto all'appello mobilitando la sua già poderosa attrezzatura del tempo di pace. È opportuno rilevare qui subito che poche industrie sono al pari di questa in grado di passare con prontezza dal piede di pace al piede di guerra. Per taluni rami della produzione non v'è anzi stato bisogno di modifiche, atteso che già l'industria nazionale generava contemporaneamente prodotti di uso bellico ed altri di pace. Così il Gruppo Montecatini, che dell'industria chimica nazionale costituisce la massima espressione, ha assunto

2.17 La Fiera di Milano nel secondo anno di guerra, 1942, p. 58.

La Montecatini è l'azienda che negli anni trenta si era dotata del più poderoso apparato di propaganda tra le industria italiane.

Per la fiera di Milano del 1942, che doveva celebrare i traguardi dell'industria italiana nella produzione al servizio della guerra, si accontenta però di presentare in catalogo solo alcune foto dello stand espositivo.

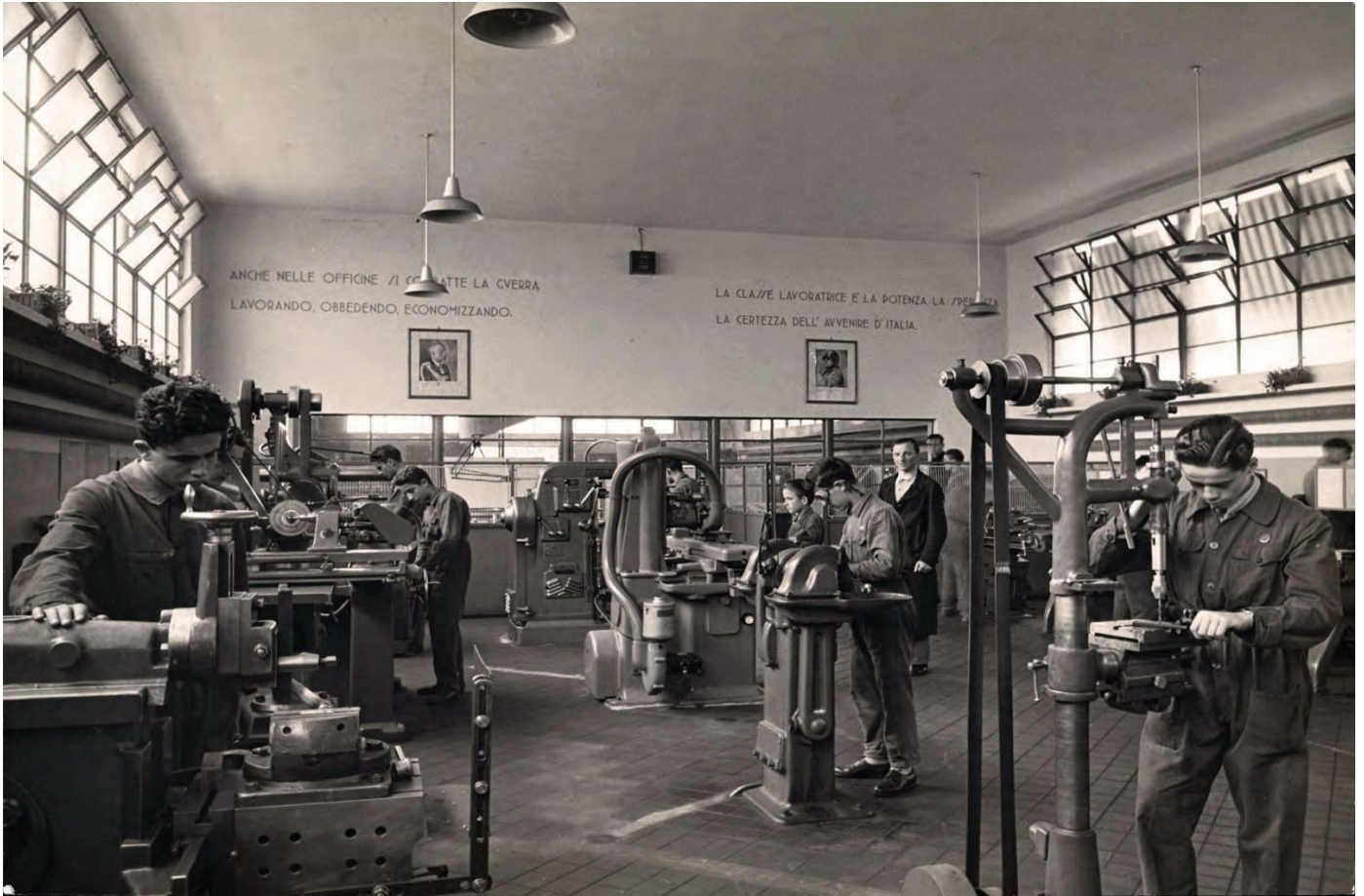
Anche lo stand, per quello che possiamo vedere, appare dismesso dal punto di vista fotografico. Un grande fotomontaggio sovrasta alcuni pannelli assai avari di immagini.



2.18 Foto Rossi, *Dalmine*, reparto bombole, anni quaranta.
AFFD, DA_F_p00071_019, © Dalmine s.p.a. Archivio Fondazione Dalmine.



2.19 Stabilimento Fotografico Crimella, *Dalmine*, reparto bombole, inizio anni quaranta.
AFFD, DA_F_p00067_024, © Dalmine s.p.a. Archivio Fondazione Dalmine.



2.20 Bruno Stefani per Studio Boggeri, *Dalmine, scuola aziendale, esercitazione in officina*, inizio anni quaranta. AFD, DA_F_p00098_029, © Dalmine s.p.a. Archivio Fondazione Dalmine.

Alcune immagini delle acciaierie Dalmine durante il periodo della guerra. Mostrano una prudenza, dal punto di vista visivo, che negli anni precedenti mancava. Rimane immutata la precisione tecnica e linguistica, ma prevale un'attenzione all'ordine, a composizioni assai misurate, tipiche dei primi anni del conflitto.



2.21 Sandro Da Re, *Dalmine, parco tubi finiti dopo il bombardamento del 6 luglio 1944*, 1944.
AFFD, DA_F_p00150_003, © Dalmine s.p.a. Archivio Fondazione Dalmine.

La fine del regime fascista rende possibile per la fotografia quello che fino ad allora era impensabile, cioè mostrare i danni che la guerra stava effettivamente provocando.

Le fotografie avevano anche un'altra funzione, meno evidente ma non per questo meno importante. Erano "prove evidenti" dei danni subiti, e servivano per esigere i dovuti risarcimenti.



2.22 Autore ignoto, *Lo stabilimento Pirelli dopo il bombardamento del 20 ottobre 1944*, 1944.

1948-1958

L'età dell'oro

Il secondo conflitto mondiale lascia l'Italia in uno stato di devastazione senza precedenti. I lutti, le macerie delle città bombardate, i monumenti sfregiati, la presa di coscienza collettiva della natura del regime fascista, la fine delle illusioni di grandezza, segnano altrettante ferite profonde nell'anima della Nazione. Pure, nel clima di sfacelo, si fa avanti un senso di ottimismo. L'idea che il peggio sia ormai passato costituisce un forte stimolo alla ripresa del Paese, un'importante sprone morale, un invito a rimettersi in piedi e recuperare quanto è andato perso nel disastro della guerra. Naturalmente i buoni pensieri e le buone volontà, pur essendo la *condicio sine qua non* per la rinascita, non bastano da soli a ricostruire materialmente un paese distrutto. Le difficoltà sono enormi e il sistema produttivo versa in gravissime difficoltà. L'industria, e con essa le infrastrutture principali, ha infatti pagato un prezzo durissimo all'avventura bellica e sono molte le fabbriche che si ritrovano devastate, impossibilitate a riprendere la produzione: interi settori produttivi sono al collasso. I danni subiti dalle imprese, nelle parole di Fabio Friggerio, presidente di Confindustria nell'immediato dopoguerra, «si manifestano nelle forme più svariate che vanno dalla distruzione materiale degli impianti e dei fabbricati, alla asportazione e alla inutilizzazione di tutti o parte dei macchinari, alla dispersione delle scorte di materie e di provviste di lavorazione, alla distruzione dei mezzi di trasporto, alla rescissione delle fonti di energia, ecc... Non si va tuttavia molto lontano dal vero ritenendo con larga approssimazione, che tali danni

rappresentino nell'Italia liberata una proporzione non inferiore al 40 per cento della capacità industriale preesistente».¹ Questa riduzione della produzione era dovuta principalmente alla perdita delle scorte di materiale di consumo e alla riduzione energetica; i danni fisici alle strutture e ai macchinari potevano essere stimati, con ragionevole approssimazione, intorno al 10 per cento del capitale complessivo². Un concreto supporto alla ricostruzione italiana lo si ebbe attraverso il fiume di soldi che dagli Stati Uniti si riversarono sull'Europa attraverso l'*European Recovery Program*, meglio noto come Piano Marshall. Si trattava di un colossale piano di sostegno economico ai paesi europei coinvolti nel conflitto mondiale, una straordinaria operazione economica attraverso la quale gli Stati Uniti, pur mantenendo vivo l'occhio riguardo alle proprie necessità politiche ed economiche nel vecchio mondo, cercavano di creare una forma di stabilizzazione che portasse alla pace, senza ricadere nell'errore tragico seguito alla Grande guerra, quando le pesantissime sanzioni economiche che i vincitori inflissero ai vinti crearono un risentimento e un'insicurezza che, di fatto, spalancarono le porte al nazismo. Nel complesso dei finanziamenti erogati l'Italia ebbe un posto di riguardo, risultando in termini economici il terzo beneficiario del Piano, dietro a Gran Bretagna e Francia,

1 [Fabio Friggerio], *Discorso del Presidente all'apertura della Riunione*, in: *I problemi economici del Dopoguerra. Atti della riunione straordinaria della Giunta esecutiva [di Confindustria] dell'8-9 febbraio 1945*. Ripubblicato in: Bruno Bottiglieri, Valerio Castronovo, Ignazio Cipolletta, Giuseppe De Rita, *L'Italia della ricostruzione. Con una selezione di documenti dell'Archivio Confindustria 1945-1950*, Roma, SIPI, 1994, p. 140.

2 Francesca Fauri, *Il Piano Marshall e l'Italia*, Bologna, Il Mulino, 2010, p.88.

con un totale di oltre 1,34 miliardi di dollari³ e il quarto in quantità di merci ricevute (alimenti, combustibili, materie prime, ecc...) con quasi 1200 tonnellate⁴.

La situazione economica italiana del dopoguerra, proprio come negli anni trenta, era ancora dettata in larga misura dalla particolarità dell'IRI, cioè del fatto che gran parte dell'industria nazionale fosse direttamente controllata dallo Stato. L'IRI, in pratica, per la sua dimensione e per la sua natura para-statale era in grado di indirizzare buona parte della politica industriale italiana, dettandone quindi strategie a lungo termine, cosa che, in questo caso, si rivelò foriera di positivi sviluppi. In un'ottica di scala si scelse dunque di non destinare fondi a singole imprese private, per evitare una parcellizzazione dei finanziamenti in assenza di un coordinamento più ampio che tenesse conto delle esigenze degli interi settori produttivi coinvolti⁵ e non dei singoli stabilimenti. Lentamente, così, la produzione industriale poteva ripartire e dare inizio al processo della Ricostruzione, che non era solo di ripristino materiale ma anche di rifondazione di uno spirito nazionale.

In questo contesto anche la cultura ebbe il suo ruolo, ergendosi a faro morale della Nazione. In particolare il cinema, che si proiettò ai vertici mondiali della settima arte con l'avvento del neorealismo, uno dei fenomeni epocali che ridefinì la storia del cinema. Un avvento che appare tanto più sorprendente quanto più si considerino le circostanze in cui il fenomeno nacque. Ha scritto Gian Piero Brunetta che in quei giorni «quanto più il sistema appare collassato, tanto più si moltiplicano

3 *ivi*, p. 80.

4 *Ivi*, p. 82.

5 Mauro Campus, *L'Italia, gli Stati Uniti e il piano Marshall*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 100. Si vedano le pp. 79-102 per una dettagliata ricostruzione del dibattito politico in merito alla gestione dei fondi del Piano Marshall e all'attuazione delle politiche economiche per la ripresa industriale.

i sintomi e i segni di ripresa. E si manifesta, in punti diversi di uno stesso spazio distrutto, la volontà di vivere, il ricorso a una riserva estrema di forze che trovano, in maniera naturale, quasi per forza e volontà delle cose, un piano comune»⁶. Parole che sembrano descrivere non solo la condizione di Cinecittà, ma dell'intero sistema industriale italiano.

Nel fermento della crescita, della voglia di rinnovamento, del mutamento dei gusti, la fotografia industriale gioca nuovamente la sua partita e conosce quella che sarà la sua stagione più spettacolare. Sono gli anni della piena maturità.

Il furore avanguardista degli anni trenta lascia il passo a una nuova sensibilità. La rappresentazione del mondo del lavoro e dei suoi prodotti assume caratteri di semplicità e di ordine, la fabbrica non è il più luogo dell'eroica lotta tra uomo e materia ma diventa il tempio della dignità. In fabbrica, attraverso il lavoro, gli italiani recuperano speranza e coscienza del loro valore di persone, dell'essere membri di una comunità, diventano parte di un più vasto progetto sociale di ritrovata unità nazionale.

Il processo di grande sviluppo economico avvenne, nonostante l'ottimismo profuso, in un contesto di enorme sofferenza sociale che attraversava l'intera penisola dal sud al nord. La "Commissione Parlamentare d'inchiesta sulla miseria in Italia e sui mezzi per combatterla" (1951-1954) disegnò uno spaccato tremendo dell'Italia post-bellica e delle sue feroci disuguaglianze⁷, un paese ancora pieno di

⁶ Gian Piero Brunetta, *Cinema italiano dal neorealismo alla Dolce vita*, in: *Storia del cinema mondiale*, VIII, *L'Europa. Le cinematografie nazionali*, a cura di Gian Piero Brunetta, Milano-Torino, Einaudi- Sole 24 Ore, 2009 (1° ed. 2001), p. 584.

⁷ Gli atti completi della Commissione, pubblicati tra il 1953 e il 1958 per conto della Camera dei Deputati dall'Istituto Editoriale Italiano, occupano 14 volumi per oltre 4000 pagine. Per un'analisi del rapporto

sacche di disoccupazione, di miseria, d'ignoranza, dove l'abbruttimento degli esseri umani sembra essere un inevitabile destino. Un'immagine altrettanto cruda dell'Italia era già arrivata dal cinema neorealista ed era stata accolta non senza polemiche, come nel celebre attacco di Giulio Andreotti a Vittorio De Sica e al suo *Umberto D.*, accusato di rendere «un pessimo servizio alla sua patria»⁸.

Ebbene in questo contesto la fotografia industriale si fa invece carico di portare avanti il costrutto ideologico dell'Italia che rinasce, della prosperità a portata di mano, del passato da lasciarsi alle spalle. In questa adesione a un modello idealizzato del presente è riconoscibile la naturale impronta borghese della fotografia industriale, che, non lo si ripeterà mai abbastanza, è diretta emanazione delle imprese e ne *deve* rispecchiare i valori e gli ideali. Pure ciò non basta a farne una fotografia implicitamente reazionaria. Andrebbe piuttosto considerata come l'espressione per immagini di un pensiero che trova nella produttività il proprio oggetto di rappresentazione, nello sguardo rivolto al futuro il proprio metodo e nell'ordine sociale il proprio terreno di coltura. Bisogna andare oltre la dicotomia borghese-reazionario e provare a guardare "da dentro" le ragioni di uno stile; non si può, in definitiva, accusare la fotografia industriale per il suo essere ciò che è: emanazione visiva del pensiero capitalista.

Lo "stile" neorealista, pur nell'imprecisione del termine, si presta a un racconto dei mutamenti sociali ma anche del mutamento dei rapporti che intercorrono tra industria e società. Le tre istanze chiave della fotografia neorealista indicate da

e una selezione ragionata dei documenti si rimanda a: *Inchiesta sulla miseria in Italia*, a cura di Paolo Braghin, Torino, Einaudi, 1976.

⁸ Cit. in: Paolo Noto e Francesco Pitassio, *Il cinema neorealista*, Bologna, Archetipolibri, 2010, p. 21.

Giuseppe Pinna, cioè «*funzione, comunicazione, rappresentazione*»⁹, paiono quanto di più preciso possa spiegare la fotografia industriale di quegli anni. Pinna evidenzia con grande puntualità come la fotografia neorealista fosse, dal punto di vista del progetto culturale, la diretta prosecuzione della fotografia fascista «anche se ovviamente perseguendo obiettivi politici e sociali profondamente diversi da quelli del fascismo»¹⁰. Ma se appare convincente la tesi di Pinna sulla consequenzialità di un sistema ideologico che voleva creare una sottile crisi tra pedagogia delle masse e documentazione del presente attraverso l'immagine *tout-court* – cinema, fotografia, illustrazione – altrettanto forte sembra essere questa consequenzialità anche in termini visivi, almeno per quanto riguarda la fotografia industriale. Vale a dire che la fotografia industriale degli anni cinquanta può essere interpretata come il compimento, attraverso forme visivamente più composte, delle sperimentazioni avanguardistiche degli anni trenta. L'epica del macchinismo e della fatica umana cede il passo al racconto, studiatamente umile, del benessere che avanza. Non una frattura, ma un'evoluzione attuata grazie alla capacità di fare tesoro dello straordinario bagaglio espressivo che gli anni trenta avevano sviluppato. La fotografia industriale non epurò se stessa, non rinnegò i suoi traguardi e i suoi uomini. Questa mancata abiura può forse lasciare perplessi da un punto di vista etico, ma racchiude le ragioni profonde della perfezione formale ed espressiva che negli anni cinquanta il genere espresse e si colloca in perfetta

9 Giuseppe Pinna, *Italia, Realismo, Neorealismo: la comunicazione visuale nella nuova società multimediale*, in: *NeoRealismo. La nuova immagine in Italia. 1932-1960*, a cura di Enrica Viganò, Milano, Admira, 2006, p. 17.

10 Ivi, p. 22.

continuità con la tradizione della fotografia industriale, che è fotografia ideologica ma mai politica.

La ripresa del sistema industriale viene in quegli anni accompagnata da un indispensabile apparato comunicativo che ogni singola azienda sviluppa secondo caratteri propri. È la grande stagione dei cosiddetti *house organ*, le riviste aziendali. Già esistenti e attivi in gran numero dagli anni trenta¹¹, conoscono un'autentica esplosione a partire dal dopoguerra. Negli *house organ* trovano posto articoli di natura disparata, dal progresso tecnologico internazionale alla gita aziendale, dalla situazione economica nazionale al racconto della nascita del figlio di un dipendente, dal resoconto delle mostre di arte contemporanea alla presentazione del cinema aziendale. Ma soprattutto trovano posto una gran quantità di immagini: erano riviste da sfogliare e gustare con gli occhi prima ancora che da leggere. Alle fotografie veniva integralmente affidata la valenza comunicativa dell'operazione, si può arrivare a dire che non c'era *house organ* senza fotografia; nessuno avrebbe pubblicato un foglio aziendale fatto di soli testi. La prevalenza dell'immagine sulla parola in quegli anni è totale.

Le riviste venivano gestite tendenzialmente su due fronti diversi: quello esterno e quello interno. Che il pubblico di riferimento fosse costituito da persone esterne all'azienda o dagli operai e impiegati faceva una differenza enorme dal punto di vista delle scelte editoriali. Nel primo caso gli apparati fotografici comunicavano un'idea di modernità, di sviluppo, di tecnologia, un'apertura ai fatti

¹¹ E in alcuni casi anche da prima, come nei casi de «La riviera ligure di ponente», edita per conto della Ditta Sasso dal 1895; della «Rivista Fiat», pubblicata per conto della fabbrica automobilistica con cadenza irregolare dal 1913; di «Sprazzi e Bagliori», rivista aziendale della Magneti Marelli pubblicata dal 1924 al 1942 sotto la direzione di Noëlqui, pseudonimo di Noël Quintavalle.

del mondo e alla società; erano riviste che volevano portare all'esterno un'immagine innovativa, aggiornata e raccontare una società in evoluzione del cui sviluppo l'azienda era parte in causa. Nei secondi casi invece la fotografia pareva piuttosto evocare un mondo familiare, rassicurante, conosciuto, chiuso nell'universo-fabbrica all'interno del quale i dipendenti erano considerati al pari di una grande famiglia, legati da vincoli non solo professionali ma anche, e soprattutto, umani. Siamo di fronte a diversi modelli di comunicazione anche all'interno di una stessa azienda, diversi referenti ideologici, che vengono portati avanti principalmente attraverso l'uso delle immagini, la loro scelta, gli accostamenti, l'impaginazione. La foto di un grande macchinario, magari presa da sotto con delle luci spioventi, racconta all'esterno la capacità produttiva dell'azienda e il suo grado di innovazione: racconta al mondo che la fabbrica è protagonista nello sviluppo e nel progresso del mondo moderno. La foto di un gruppo di operai sorridenti alla mensa aziendale racconta all'interno, agli operai stessi, che la fabbrica è un luogo sociale in cui non è così brutto stare e all'interno del quale il fattore umano è centrale: dice all'operaio che è lui il vero protagonista.

L'evento che probabilmente segna lo spartiacque per gli *house organ* italiani è la nascita di «Pirelli: rivista di informazione e di tecnica», che pubblica il suo primo numero nel novembre del 1948. La rivista nasce da un'idea di Giuseppe Luraghi, dirigente Pirelli di lungo corso che, appassionato di arte e letteratura decide, per mettere in piedi la rivista, di chiamare in Pirelli Leonardo Sinisgalli. Sinisgalli va certamente annoverato tra le più anomale figure di intellettuale del dopoguerra¹².

12 Per un approfondimento della figura di Leonardo Sinisgalli si vedano principalmente: *Atti del simposio di studi su Leonardo Sinisgalli (Matera – Montemurro, 14-15-16 maggio 1982)*, Matera, Liantonio,

Ingegnere di formazione, già attivo dagli anni trenta su riviste come «Casabella», dove conoscerà Edoardo Persico assimilandone molte delle geniali intuizioni, inizierà il suo lungo percorso dapprima come poeta e critico d'arte, diventando in seguito anche pittore, fotografo, regista teatrale. Sinisgalli è senza dubbio la persona che si è spinta più avanti nel tentativo di fondere cultura scientifica e cultura umanistica in Italia, fusione che metteva in atto facendo convergere all'interno della comunicazione aziendale l'esperienza di letterati e artisti e facendola viaggiare in parallelo all'esperienza tecnologica e produttiva. Nel corso di oltre quarant'anni Sinisgalli prestò la sua opera, tra le tante, per l'Olivetti, l'ENI, la Finmeccanica, l'Alfa Romeo. La rivista «Pirelli» fu il primo tentativo organico di dare concretezza a questo innovativo progetto di crisi culturale. Delle riunioni avute con Sinisgalli per definire come doveva essere fatta la rivista, Luraghi molti anni dopo ricorderà: «poiché la quotidiana esperienza di contatti col mondo della tecnica e del lavoro e col mondo della cultura, dell'arte, ci facevano sbattere continuamente il naso contro la strana barriera di incomprensione che divideva – e purtroppo ancora divide con qualche eccezione – i due mondi, ci proponemmo l'ambizioso compito di darci da fare per stabilire rapporti capaci di aprire proficue relazioni e abbattere la dannosa barriera. [...] Pensammo che il miglior strumento potesse essere costituito da una rivista che sistematicamente portasse ad apprezzare le migliori realizzazioni sia nel campo della produzione come nel campo delle arti»¹³. La rivista si pose da subito come ponte culturale tra i due ambiti e manifestò apertamente questo suo

1987; *Un "Leonardo" del Novecento: Leonardo Sinisgalli (1908-1981)*, a cura di Gian Italo Bischi e Pietro Nastasi, numero monografico di «Prestem/Storia. Note di Matematica, Storia, Cultura», 23/24, febbraio 2009.

13 Giuseppe Eugenio Luraghi, *Sinisgalli e l'industria*, in: *Atti del simposio di studi su Leonardo Sinisgalli*, cit., pp. 130-131. Ripubblicato anche in: *Un "Leonardo" del Novecento*, cit. pp. 181-188.

orientamento. Nell'editoriale di presentazione del primo numero Alberto Pirelli scriveva: «questa nostra rivista si inserisce nel dialogo di tutti i giorni tra chi produce e chi acquista, ma vuol trascenderne i limiti, vuol superare quel dialogo, articolato come esso è in termini di fabbisogni, di qualità e di prezzi; vuol prescindere dalle immediate preoccupazioni commerciali; acquistare scioltezza nella forma e nella sostanza; investire aspetti tecnici, scientifici e sociali e, perché no, anche culturali ed artistici, i quali al fattore produttivo sono bensì strettamente legati ma ricevono tuttavia incompleto rilievo in sede di rapporti commerciali e pubblicitari»¹⁴. La prudenza delle parole di Pirelli, quel “perché no” fatto scivolare nel discorso, lascia intravedere come non fu un percorso facile quello che portò alla pubblicazione della rivista. Ciò che infatti lascia stupefatti della rivista «Pirelli», considerando il periodo, è quanto poco “pubblicitaria” fosse, quanto poco l'azienda Pirelli fosse protagonista e quanto invece trovassero spazio argomenti esterni all'azienda. In questo senso la rivista fu davvero una pubblicazione di rottura nel panorama degli *house organ* nazionali. Proseguendo il suo racconto postumo Luraghi diceva: «è sintomatico che i titolari dell'azienda, scettici circa la possibilità di realizzare un programma del genere, che solo di striscio avrebbe rappresentato uno strumento pubblicitario per l'azienda, finirono col dare il loro benestare purché potessimo assicurare che si sarebbero alimentati degnamente almeno una dozzina di numeri». Non senza soddisfazione Luraghi concludeva che «come è noto la pubblicazione continuò con profitto per alcuni decenni e i buoni argomenti

14 Alberto Pirelli, *Questa nostra rivista*, «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica», A. I n. 1, novembre 1948, p.8.

certamente non sarebbero mancati per continuare più a lungo»¹⁵. «Pirelli» si caratterizza da subito per l'eleganza della confezione e dell'impaginato. È davvero una rivista da guardare prima che da leggere. Gli apparati fotografici rivestono grande importanza e, sebbene ancora non compaiano mai in didascalia i nomi degli autori, i fotografi che hanno collaborato al numero vengono indicati nell'indice, raggruppati tutti assieme. Vediamo quindi che vi si trovano, oltre all'ufficio fotografico interno della Pirelli, Publifoto, Interfoto, Wells, Stefani, Farabola, Patellani, ecc..., insomma il gotha della fotografia industriale di quegli anni, ai quali si aggiungono fotografi di natura non prettamente industriale come il giovane Gian Colombo o Ugo Mulas che, nel 1962, pubblica uno stupefacente reportage sugli operai al lavoro per la realizzazione del traforo del Monte Bianco, questa volta con il nome accreditato in apertura di articolo¹⁶. Su quel traforo aveva già scritto sulla stessa rivista, dieci anni prima, Federico Patellani nell'insolito ruolo di giornalista oltre che fotografo. Le fotografie con le quali corredeva il suo stesso articolo dipingevano una valle idilliaca che attendeva lo sventramento con fiducioso ottimismo¹⁷. Uno stile ben diverso dall'approccio di Mulas che invece annegava nel buio del tunnel i volti carichi di fatica e orgoglio degli operai coinvolti nella gigantesca opera. Si misura così quanto profondamente cambiarono i codici della comunicazione industriale nell'arco di un decennio.

15 Giuseppe Eugenio Luraghi, *Sinisgalli e l'industria*, cit. p. 131.

16 *Tre anni di notte. Il traforo del monte bianco*, «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica», A. XV n. 5, ottobre 1962, pp. 56-65.

17 Federico Patellani, *Il traforo del Monte Bianco*, «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica», A. V n. 1, gennaio 1952, pp. 16-18.

Ma all'interno di «Pirelli» trova soprattutto espressione la nuova fotografia industriale che, dopo la crisi del periodo bellico, si immerge nel nuovo universo visivo del neorealismo pur senza essere neorealista. Scompaiono i furori avanguardisti degli anni trenta, i tagli arditi, i contrasti talvolta esasperati, l'epica dell'uomo contro la macchina. Tuttavia quella formidabile temperie non viene rimossa, né dimenticata la sua lezione. La fotografia industriale degli anni cinquanta si caratterizza per la promulgazione di un ordine nuovo, di una ritrovata armonia. Le velleità di potenza lasciano il passo alla consapevolezza della necessità del lavoro, alla costruzione di un futuro che si annuncia prospero proprio grazie all'industria. Questo formidabile costrutto ideologico viene condotto attraverso immagini pulite, la riscoperta delle tonalità di grigio nel bianco e nero e i primi tentativi compiuti di lavoro sul colore. Di quell'autentico *sturm und drang* dell'industria che fu la fotografia industriale degli anni trenta rimangono ancora i segni vitali, soprattutto la maturazione di una coscienza estetica. È come se la fotografia avanguardistica, passata attraverso la catarsi bellica, avesse trovato nei codici neorealisti la possibilità di trasformarsi in linguaggio maturo e strutturato. Non più fotografia dello stupore e dell'arditezza, ma racconto impeccabile della perfezione della tecnica. L'influsso neorealista fu fondamentale per insegnare alla fotografia industriale l'umiltà dello sguardo, ma è negli anni trenta che il genere si era formato ed è infine negli anni cinquanta che quella formazione giunse a una sorprendente consapevolezza di sé. La fotografia industriale degli anni cinquanta può essere interpretata come lo sviluppo maturo, linguisticamente ordinato e strutturato, delle sperimentazioni visive degli anni trenta.

In «Pirelli» questo appare chiaro già dai primi numeri, dove nell'impaginato si sviluppa spesso un'alternanza tra degli *still-life* di stampo avanguardistico e delle ordinate composizioni rispettose dei nuovi codici; così il cavo di un telefono, prima mostrato semplicemente, nella pagina di fianco diventa una «composizione floreale surrealista»¹⁸; una bobina di cord, un tessuto formato dall'intreccio di fili di rayon, nella pagina di sinistra viene pazientemente controllata da un'operaia e in quella di destra assume una spettacolare teoria di fughe che ricorda «un'immensa vela»¹⁹. Sembra quasi di assistere, nel modo in cui l'impaginato accosta le immagini, a un passaggio di consegne tra la fotografia degli anni trenta e quella degli anni cinquanta, che già stava arrivando sulle pagine di molti *house organ*. La modernità di quegli anni la si vede bene nella foto di una strada di montagna piena di tornanti²⁰. Il contrasto esasperato la avvicina non poco a quanto, di lì a breve, avrebbe fatto Mario Giacomelli con i paesaggi delle Marche.

Che «Pirelli» avesse una forte attenzione alla fotografia è certamente frutto del raffinato gusto per le arti visive di Sinisgalli, nonché forse della sua stessa vena fotografica, come testimoniato da un articolo del 1950, nel quale l'autore presenta una serie di sue fotografie, realizzate nel 1945, di curiosi calchi in gesso replicanti una serie di principi matematici. Le foto vengono accostate dallo stesso Sinisgalli alle pitture di Carrà, De Chirico, Morandi o Picasso²¹. È un articolo stupefacente per la maniera in cui fonde cultura scientifica e prassi artistica e, soprattutto, per come

18 Vittorio Bonicelli, *Il telefono di domani*, «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica», A. II n. 1, gennaio 1949, pp. 32-33.

19 Nino Nutrizio, *Il cord nasce tra il platino e l'oro*, ivi, pp. 42-43.

20 G.I., *Strade*, «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica», A. II n. 2, marzo 1949, p. 9.

21 Leonardo Sinisgalli, *Geometria barocca*, «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica», A. III n. 3, giugno 1950, pp. 44-45.

tutto il discorso viene risolto esclusivamente per via fotografica e tipografica. Nel suo inclassificabile e irriducibile astrattismo Sinisgalli arriva ad auspicare «la spinta verso un plasticismo matematico di contenuto quasi trascendentale [che] potrebbe giovare contro la brutalità di uno standard incontrollato e casuale»²².

Il nuovo gusto fotografico è invece esemplarmente esplicito da alcuni servizi di Federico Patellani, pubblicati sotto la dicitura di “fototesto”. Si tratta di una serie di servizi che datano a partire dal 1949. Il primo di questi fototesti presenta il fotografo alle prese con la gomma nella vita quotidiana²³. Una serie di curiose foto familiari, compresa la moglie di Patellani nella vasca da bagno, nonché autoritratti, tratteggiano questo insolito modo di fare pubblicità aziendale attraverso la fotografia. Seguirà il naturale contraltare, cioè l’uso della gomma nelle situazioni di vacanza²⁴ e poi i sistemi di contrasto del freddo nella società²⁵.

I fototesti di Patellani sono il primo inequivocabile segnale di irruzione del gusto neorealista nella fotografia industriale. Scopo delle immagini era divulgare le qualità della gomma e le sue molteplici applicazioni, quello cioè che era il principale settore produttivo della Pirelli, e per questo motivo, nonostante l’assoluta eterogeneità dei soggetti, rientrano anch’esse pienamente nel canone della fotografia industriale. Patellani sarà inoltre, nella prima fase di vita della rivista,

22 Ivi, p. 45.

23 Federico Patellani, *La gomma nella casa*, «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica», A. II n. 5, settembre 1949, pp. 16-19.

24 Federico Patellani, *La gomma nella vacanza*, «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica», A. III n. 4, luglio 1950, pp. 27-31.

25 Federico Patellani, *La lotta dell’uomo contro freddo e umidità*, «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica», A. III n. 6, novembre 1950, pp. 43-45.

l'autore di quasi tutte le copertine, segno di un rapporto privilegiato tra fotografo e azienda che si consoliderà proprio in quegli anni.

«Pirelli» supererà brillantemente il primo anno di vita e proseguirà le pubblicazioni per quasi un quarto di secolo, fino al 1972. Giuseppe Luraghi, forte del successo ottenuto, ribadirà la missione innovativa della rivista nell'editoriale di chiusura del primo anno, il cui titolo ricalcava quello con cui Alberto Pirelli aveva aperto le pubblicazioni²⁶. «Pirelli», per la cura e per la scelta dei temi, sarà a lungo una rivista tra le migliori del panorama nazionale, non solo relativamente agli *house organ*.

Per Leonardo Sinisgalli «Pirelli» fu soprattutto una palestra, il luogo dove per la prima volta dare libero sfogo e concreta attuazione alla sua idea di fusione tra scienza e cultura umanistica, supportato da una solida azienda e da collaboratori di prim'ordine. Fu qui che con ogni probabilità maturò le idee che lo avrebbero portato dopo cinque anni, lasciata la Pirelli, a fondare «Civiltà delle macchine», il suo indiscusso capolavoro, la vera pietra angolare della comunicazione aziendale in Italia. Il primo numero di «Civiltà delle macchine» uscì nel gennaio del 1953 per conto del Gruppo Industriale della Società Finanziaria Meccanica, ovverossia Finmeccanica. La rivista ebbe vita per circa un ventennio e, per le sua ampiezza di sguardo e originalità, viene ricordata ancora oggi come una delle più belle riviste mai editate, non solo in Italia. La rivista presentava caratteri di innovazione assoluta anche dal punto di vista tecnico della grafica editoriale, tanto che gli addetti al settore la consideravano «il meglio che esistesse al mondo, addirittura non al di

²⁶ Giuseppe Luraghi, *Questa nostra rivista*, «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica», A. II n. 6, novembre 1949, p. 8.

sotto delle riviste svizzere *Graphis* e *Dù*»²⁷. Su «Civiltà delle macchine» trovavano spazio, accanto alle ultime innovazioni della scienza e della tecnologia, le più avanzate espressioni della pittura e della scultura in Italia, gli scritti di maestri della letteratura²⁸ e della poesia, ai quali venne affidata la rubrica “visite in fabbrica”, racconto dello stupore macchinista espresso da scrittori e pittori di fronte al mondo dell’industria. Come spiegato da Gianni Lacorazza «*Civiltà delle macchine* nasceva con una collaudata formula che ben presto si sarebbe trasformata in successo. Trentuno i numeri pubblicati in quasi cinque anni²⁹ e in ognuno di essi le culture si intrecciavano. Fisica e poesia, scoperte scientifiche e pitture, tecnologia e pubblicità, design e scultura»³⁰. Sarebbe opportuno ora soffermarsi sul fatto che

27 Giuseppe Tedeschi, *Sinisgalli pubblicitario e inventore di riviste*, in: *Atti del Simposio di studi su Leonardo Sinisgalli*, cit. p. 311.

28 Su questo aspetto si veda: *L’anima meccanica. Le visite in fabbrica in “Civiltà delle macchine” (1953-1957)*, a cura di Gianni Lacorazza e Giuseppe Lupo, Roma, Avagliano, 2008. Il volume presenta un’antologia degli scritti pubblicati nella rivista a opera di scrittori e pittori (i quali realizzavano le tavole illustrative) che venivano invitati a compiere visite in alcune fabbriche. Dice Giuseppe Lupo: «che la fabbrica possa davvero essere elevata a rango di castello incantato, animato da suoni misteriosi, o di luogo abitato da personaggi circensi [...] non è un dato così scontato agli inizi degli anni cinquanta. Tuttavia è un elemento che inquadra perfettamente l’epoca in cui tali cronache vedono la luce. Esse, infatti, riflettono il momento in cui va culminando il passaggio da un’Italia agricola e preindustriale all’Italia del benessere economico. Ed è facile supporre nello sguardo stupefatto dei poeti e dei pittori un ottimismo talmente esasperato, un entusiasmo dai risvolti così accattivanti e sorprendenti, da mettere da parte qualsiasi sospetto che l’industria moderna rappresenti un pericolo per l’uomo», Giuseppe Lupo, *Il luogo delle due culture*, in: *ivi* p.9. Tra gli scrittori che collaborarono a «Civiltà delle macchine» vi furono anche Giorgio Caproni, Franco Fortini, Carlo Emilio Gadda, Alfonso Gatto, Salvatore Quasimodo, Giuseppe Ungaretti; tra i pittori Domenico Cantatore, Antonio Corpora, Toti Scialoja, Orfeo Tamburi, Renzo Vespignani; tra le fabbriche visitate i cantieri Ansaldo a Genova, la centrale elettrica di Cornigliano, Le officine Bertone a Torino, la Sant’Eustachio a Brescia. Tra i vari reportage si segnala anche un “fototesto” di Federico Patellani: *Ho viaggiato tra le macchine*, «Civiltà delle macchine», A. I n. 4, luglio 1953, pp. 25-27.

29 Lacorazza si riferisce al periodo di durata della rubrica “visite in fabbrica”.

30 Gianni Lacorazza, *L’anima colorata della macchine*, in: *L’anima meccanica. Le visite in fabbrica di “Civiltà delle macchine”*, cit., p. 146.

“design” e “scultura”, così come “tecnologia” e perfino “pittura” venissero divulgate attraverso le immagini, grazie al fatto che «Civiltà delle macchine» fosse una rivista che faceva un uso massiccio della fotografia, una rivista nella quale quasi non c’era pagina che fosse priva di immagini. Si assiste anche qua alla dicotomia tra un linguaggio fotografico che appare come il perfezionamento dell’avanguardia storica e la larga diffusione di uno stile che, applicando alla scienza il gusto neorealista, si fa apertamente documentario e svuota ogni sottotesto epico in favore di una piena leggibilità dell’immagine. Tra la prima specie si può indicare la riproposizione da parte di Sinisgalli di “barocco matematico”, la serie che aveva già prodotto anni addietro per «Pirelli»³¹. O anche il sorprendente scritto di Gino Papuli pubblicato nel marzo 1957³² nel quale viene fatta l’apologia del truciolo, materiale di scarto delle lavorazioni ferrose che, sotto l’analisi di Papuli, diventa un oggetto prezioso ricco di componenti estetiche in quanto prodotto delle macchine, di precise logiche fisico-meccaniche e necessità produttive all’interno delle quali si innesta però il caso. L’articolo è un perfetto esempio di quanto «Civiltà delle macchine» si fosse spinta avanti nell’unione di valori estetici e tecnici, della sua capacità di demolire qualsiasi stereotipo, del suo sapere guardare oltre il già visto e del sapere indicare tracce di meraviglia anche nell’ultimo dei sottoprodotti di scarto. Ai trucioli viene perfino dedicata la copertina di quel numero, mentre l’articolo è corredato da alcune foto di grande impatto visivo, immagini che sembrano uscite dalle sperimentazioni fotografiche del surrealismo e che sono invece la pura documentazione di una fase

31 [Leonardo Sinisgalli], *Barocco matematico*, «Civiltà delle macchine», A. I n. 1, gennaio 1953, p. 45; *Superficie etc...*, «Civiltà delle macchine», A. I n. 4, luglio 1953, p. 69.

32 Gino Papuli, *I trucioli*, «Civiltà delle macchine», A. V n. 2, marzo 1957, pp. 86-89

di lavorazione dell'industria siderurgica. Diverse immagini di quella serie si ritroveranno nuovamente in un articolo successivo di qualche mese³³, nel quale si dà spazio alla descrizione degli utensili da tornitura, cioè i "produttori" primi del truciolo. Un altro splendido esempio della maturazione e della commistione dei nuovi linguaggi si ha ancora nel 1957, in un articolo dedicato ai cantieri navali Ansaldo di Sestri³⁴. Due fotografie illustrano il trasporto di due gigantesche lamiere che dovranno servire per la costruzione di navi di grande tonnellaggio. Le fotografie, con ogni evidenza del medesimo autore, sono entrambe prese da sotto ed entrambe giocano sull'effetto creato da fili, tubolari, carroponi, per disegnare una complessa tessitura aerea di linee. È palese la lezione avanguardista, dalla scelta dell'inquadratura da sotto con un grandangolo spinto, alla ricerca di una composizione fatta di opposizioni. Eppure le fotografie sono, anche in questo caso, pura documentazione di un processo lavorativo. Se anche mantengono un sentore celebrativo è l'effetto dato dall'imponenza delle navi nel cantiere, cioè da un dato di fatto della scena. La fotografia racconta grandezza e complessità del lavoro in cantiere con sicuro compiacimento, come nella sua natura ideologica, ma senza enfasi artificiose. Il linguaggio delle avanguardie, passato nel lavacro neorealista, è definitivamente diventato un maturo sistema documentativo. La fotografia industriale presente in «Civiltà delle macchine», è stata, come tante altre cose della rivista, il vertice di quegli anni, la realizzazione più avanzata.

33 Franco Manzitti, *Gli utensili*, «Civiltà delle macchine», A. V n. 5-6, settembre 1957, pp. 16-20

34 Luciano Rebuffo, *Il cammino delle lamiere*, «Civiltà delle macchine», A. V n. 3, maggio 1957, pp. 26-27.

L'avventura di Sinisgalli alla guida di «Civiltà delle macchine», proprio come era avvenuto per «Pirelli», dura appena un lustro, giusto il tempo di rendere efficiente la macchina editoriale, di testarne possibilità e limiti e poi, come spinto da una naturale irrequietezza, il nostro si dirige verso nuovi approdi. Il primo di questi sarà alla corte di Enrico Mattei, che lo chiama a ricoprire il ruolo di Dirigente dei settori Propaganda e Pubblicità del gruppo ENI, ruolo che ricoprirà fino alla morte di Mattei nel 1963. Infine, dopo un breve passaggio all'Alitalia, nel 1965 crea per l'Alfa Romeo «Il quadrifoglio», il suo ultimo *house organ*, con il quale chiude un'irripetibile carriera da innovatore della cultura industriale in Italia.

Gli *house organ*, come detto all'inizio, erano una realtà stratificata e diffusa che andava ben oltre Sinisgalli e le sue straordinarie intuizioni. Praticamente non c'era azienda di un certo spessore in Italia che in quegli anni non pubblicasse il proprio giornale. Uscì perfino un volume sul tema, scritto da Piero Arnaldi³⁵, una sorta di manuale d'istruzioni per la creazione di una rivista aziendale. Vi veniva spiegato come pianificare una rivista, come scegliere direttore e redattori, come convincere i sindacati e gli operai della necessità di questo investimento, come impaginarla, quali temi privilegiare, etc... La pubblicazione rivela quanto, nell'Italia degli anni cinquanta, fosse sentita dalle aziende l'esigenza di dotarsi di propri organi stampa, di essere editori di sé stessi, e quanto importante fosse il ruolo giocato da esperti consulenti.

L'ENI, guidata da Enrico Mattei, si era dotata anch'essa di un proprio *house organ*, «Il gatto selvatico». La rivista ebbe vita non lunghissima, dal 1955 al 1965, e fu diretta dalla nascita al 1963 dal poeta Attilio Bertolucci. Con la morte di Mattei,

35 Piero Arnaldi, *La stampa aziendale*, Milano, Angeli, 1957.

che aveva fortemente voluto la rivista, si chiuse pure l'esperienza de «Il gatto selvatico», che però si segnalò, anch'essa, tra gli esiti più felici di quella stagione. A differenza di «Pirelli» e di «Civiltà delle macchine», «Il gatto selvatico» non era in vendita, veniva invece distribuito gratuitamente al personale delle aziende ENI, nonché ai gestori dei distributori della rete AGIP e anche ai concessionari dell'AgipGas, insomma a tutti quelli che avevano a che fare col gruppo, e non erano pochi. La rivista proponeva una sorta di via di mezzo tra le riviste aziendali classiche, quelle che avevano al loro centro la vita aziendale e null'altro, e le riviste più moderne, che cercavano una saldatura col mondo esterno. Il petrolio era quindi sempre al centro della rivista, con articoli sull'apertura di nuove raffinerie, trivellazioni, patti commerciali con paesi dell'area mediterranea, e quant'altro riguardasse l'azienda. C'era poi una serie di rubriche rivolte specificamente al personale, con il racconto delle opere sociali, la nascita di Metanopoli a San Donato Milanese, le gite, le attività ricreative a disposizione dei dipendenti dell'ENI e dei loro familiari, tutte le attività del *welfare* aziendale che l'ENI andava realizzando e che corrispondevano al più vasto progetto di Mattei di creare un'azienda di Stato che avesse forti ripercussioni sulla società, e in termini economici e in termini culturali. L'attenzione alla modernità invece la si rinveniva nello spazio concesso ad autori letterari come Caproni, Gadda, Manganelli, Parise, Spagnoletti, e molti altri, presenze che rivelano l'impronta chiara del direttore Bertolucci. Nonché in articoli che riguardavano i fatti economici e sociali dell'Italia e del mondo.

La fotografia de «Il gatto selvatico» è commisurata al tono della rivista, propone delle impeccabili documentazioni, soprattutto d'impianti chimici, senza

nulla concedere al frivolo. La chimica, nella narrazione ENI, è qualcosa di positivo, che appartiene alla vita di ogni giorno, e come tale richiede una presentazione rassicurantemente serena.

È una fotografia non distante da quella che veniva presentata su riviste come «Fatti e notizie», altro *house organ* della Pirelli che si affiancava alla ben più nota rivista di cui sopra. «Fatti e notizie» (che iniziò le sue pubblicazioni nel febbraio 1950 e che ancora oggi viene regolarmente pubblicato) era un giornale rivolto esclusivamente ai dipendenti dell'azienda, impiegati, operai e dirigenti. Vi si trovavano informazioni di carattere esclusivamente interno, come il vecchio dipendente che andava in pensione, il matrimonio tra due operai, le proiezioni del cinema aziendale, ma anche le opere sociali come la costruzione delle nuove case destinate agli operai nel quartiere milanese Bicocca. C'era spazio anche per eventi come la costruzione della nuova centrale termoelettrica, con la relativa torre di raffreddamento, o la costruzione del grattacielo Pirelli su progetto di Giò Ponti e Pier Luigi Nervi, tutti momenti che avevano contemporaneamente spazio su «Pirelli» (soprattutto la costruzione del grattacielo) ma che su «Fatti e notizie» venivano declinati in forme colloquiali, atte a spiegare ai lavoratori quanto l'azienda facesse in termini di investimenti per il futuro, e dunque a implicita garanzia dei lavoratori.

Anche le acciaierie Dalmine avevano un loro *house organ*, la rivista «Conversazioni», un periodico in distribuzione gratuita presso i dipendenti del gruppo. La rivista, che iniziò le sue pubblicazioni nel dicembre 1954 e le proseguì fino al 1981, aveva un taglio spiccatamente interno. Il proposito dichiarato era quello di «essere un collegamento tra tutti noi che lavoriamo alla Dalmine. Il lavoro,

per ovvie caratteristiche organizzative ci divide un po' per settori, e la maggioranza parte dei componenti la grande famiglia non ha possibilità di conoscere i propri colleghi se non quelli coi quali ha, per un verso o per l'altro, rapporti di lavoro o di amicizia»³⁶. A questo scopo venne creata la rubrica "vogliamo conoscerci?", consistente nel presentare fotografie di lavoratori all'opera negli uffici così come nei reparti produttivi. Si tratta di foto estremamente artefatte, costruite, con i lavoratori in posa che fingevano di lavorare a beneficio dei colleghi che avrebbero sfogliato la rivista. La cosa non va interpretata in maniera negativa, già il tono della presentazione, quel parlare alla prima persona plurale, il riferirsi a una "grande famiglia", indicano una forma confidenziale di comunicazione che, essendo rigidamente destinata all'interno, non teme di mettersi in ridicolo. Sono codici propri della comunicazione familiare e le stesse fotografie ricordano molto le classiche fotografie familiari private che si scattano durante i momenti di ritrovo³⁷. Quello che rende «Conversazioni» una rivista più interessante delle altre a uso interno è un taglio insolitamente aperto. Vi si trovano all'interno perfino notizie sulla sicurezza aziendale e addirittura si raccontano gli incidenti sul lavoro, spiegandone le dinamiche e istruendo gli operai sui modi per non ripeterli, qualcosa di assolutamente inedito sugli altri *house organ*. E poi caratterizza «Conversazioni», innalzandola di parecchio dalla media delle riviste aziendali, il poter fare affidamento al poderoso apparato di comunicazione fotografica che l'azienda aveva messo in piedi già dagli anni trenta grazie allo Studio Boggeri e all'opera di Bruno

³⁶ *Vogliamo conoscerci?*, «Conversazioni», A. III n. 3, marzo 1956, p. 5.

³⁷ Cfr.: Chiara Saraceno, *Interni (ed esterni) di famiglia*, in: *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia. III. Gli album di famiglia*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 2-86.

Stefani. Su «Conversazioni» trovano così posto le immagini di autori importanti. Negli anni cinquanta spicca su tutti lo Studio Da Re, che aveva iniziato la collaborazione con la Dalmine già negli anni trenta e che la proseguirà fino all'inizio degli anni ottanta, con il padre Umberto prima e con il figlio Sandro poi³⁸.

Ma la comunicazione industriale non passa solo attraverso gli *house organ*, si dirama piuttosto in una serie di rivoli esterni al controllo aziendale e dei quali l'azienda può essere considerata casomai l'affluente principale. Negli anni cinquanta matura con decisione quella spinta verso l'immagine totale nata negli anni del fascismo di cui parlava Giuseppe Pinna, spinta che nella cultura industriale si tramuta nella ricerca di un'immagine distintiva che caratterizzi l'azienda e la renda riconoscibile all'esterno non solo attraverso la propaganda ma attraverso i prodotti stessi. Si afferma un modello di integrazione tra comunicazione e produzione che Carlo Vinti ha identificato nella corsa allo "stile industriale"³⁹ e che rappresenta la costituzione di una definita identità aziendale da parte dei principali gruppi industriali italiani. La concomitanza di *design*, grafica pubblicitaria, immagine fotografica, comunicazione, diventa il principale mezzo di costruzione del consenso all'azienda e dunque il primo vettore della sua crescita. Questo importante salto qualitativo, di cui gli *house organ* sono parte in causa, trova una narrazione anche su riviste specializzate che si aprono anche all'esterno rendendo così possibile, come avvenne per le riviste di architettura degli anni trenta, la circolazione dei nuovi codici con particolare attenzione, come sempre accade, per l'aspetto fotografico.

38 *Fotografia in Archivio: studio Da Re*, Dalmine, Fondazione Dalmine, 2012

39 Carlo Vinti, *Gli anni dello stile industriale. 1948-1965*, Venezia, Marsilio, 2007.

Tra le tante apparenze di grande rilevanza «Stile Industria», rivista diretta da Alberto Rosselli che venne pubblicata dal 1954 al 1963 per il gruppo editoriale Domus. Su «Stile Industria» si afferma un paradigma comunicativo di straordinario impatto visivo, principalmente per l'uso dello *still life*, che raggiunge vertici di perfezione assoluta. Di nuovo assistiamo a quel mutamento dei codici dell'avanguardia storica che sembra essere la vera chiave di volta della fotografia degli anni cinquanta. Ma in «Stile Industria» si va ben oltre. Si propone una visione seriale del prodotto industriale attraverso un'impaginazione che privilegia il sistema tipologico, una soluzione che presenta caratteri di grande modernità. Di lì a poco, a partire dal 1959, in Germania Bernd e Hilla Becher avrebbero iniziato a costruire quel poderoso monumento della civiltà fotografica che è la loro opera di catalogazione seriale di edifici industriali. Un'opera quella dei due coniugi che, per durata, coerenza tematica e valore estetico, ha pochissimi riscontri nella storia della fotografia. I Becher passano decenni a fotografare edifici industriali suddividendoli secondo tipologie – torri di raffreddamento, gasometri, altoforni, castelli di estrazione, ecc... a loro volta suddivisi secondo forme, stili e materiali – che vengono poi presentate in curatissimi libri secondo un ordine di impaginazione che tende a mostrare la ricorrenza delle forme e generare una visione che è stata definita dai critici come “nuova oggettività”⁴⁰ per via della sua estrema referenzialità, ma che sfocia in realtà in qualcosa di prossimo all'astrazione per via dell'implacabile svuotamento di senso adottato. Nel 1975 i Becher sono gli unici europei invitati a partecipare alla mostra sui *New Topographics* allestita a

40 Susanne Lange, *Bernd and Hilla Becher. Life and work*, Cambridge Mass., MIT, 2007.

Rochester presso la George Eastman House⁴¹. In questa occasione presentano un impressionante lavoro su alcune laverie di miniere di carbone della Pennsylvania. Gli edifici vengono raccontati dai Becher attraverso una serie di otto scatti che mostrano i quattro prospetti di facciata e i quattro angoli ripresi a 45°, impaginati secondo un ordine di consecutività, come se lo spettatore girasse attorno all'edificio. L'effetto è di sicuro impatto e, soprattutto, propone un concetto fotograficamente assai forte, l'idea cioè che un soggetto possa essere esaurito attraverso l'impersonale rappresentazione dei suoi possibili punti di vista e che nulla più possa fotograficamente essere detto su di esso. Concetti arditi che sembrano volere deliberatamente gettare alle ortiche decenni di speculazione sulla fotografia, sui problemi di interpretazione che essa pone, sulla natura stessa del referente. I Becher propongono una visione che si potrebbe definire anti-umanista per via della loro radicale opposizione a qualsiasi possibilità interpretativa dell'immagine che non sia puramente denotativa, pure l'effetto straniante delle loro immagini pare una smentita di tale assunto proprio per via della capacità di stimolare nello spettatore una riflessione sulle forme.

Ebbene tutto questo, se non dal punto di vista concettuale ma certo da quello visivo, trovava già spazio sulle pagine di «Stile Industria» della metà degli anni cinquanta. La rivista pubblicava indifferentemente immagini di macchine da cucire⁴² o di volantini pubblicitari⁴³, di motociclette⁴⁴ o di aspirapolveri⁴⁵, ma sempre

41 *New Topographics. Photographs of a Man-altered Landscape*, Rochester, International Museum of Photography at George Eastman House, 1975. E la più recente riedizione critica, assai ampliata: *New Topographics*, Göttingen, Steidl, 2009.

42 «Stile Industria», A. III n. 6, giugno 1956, p. 10.

43 «Stile Industria», A. III n. 5, maggio 1956, p. 36.

rispettando un ordine visivo di natura classificatoria che mirava, quando mostrava più oggetti di uno stesso tipo, a indicarne le ricorrenze tipologiche o, quando mostrava un unico oggetto, a esplorarne la forma attraverso un percorso di rotazione intorno a esso che ne esaurisse le possibilità visive. Se i Becher sublimavano la loro visione celebrando l'anonimità delle "sculture" industriali⁴⁶, il loro essere senza autori, «Stile Industria» celebra invece i designer che hanno realizzato gli oggetti pubblicati, ne indica sempre nome, nazionalità e azienda di riferimento. Chi resta nel buio sono invece i fotografi, i cui nomi non trovano posto in nessun luogo della rivista, anonimi costruttori collettivi di un'operazione di senso la cui strabiliante modernità attende ancora il pieno riconoscimento. Attraverso le splendide immagini di «Stile Industria» si percepisce anche come la fotografia industriale fosse calata in un contesto internazionale, come facesse parte di una civiltà visiva che riguardava l'Europa intera e, con essa, il resto del mondo. Proprio come era avvenuto negli anni gloriosi del Bauhaus, la rappresentazione del prodotto industriale non è solo il principale veicolo di circolazione di idee che riguardano esclusivamente l'estetica dell'oggetto ma anche, più sotteraneamente, il grande terreno di formazione di un'estetica dell'immagine fotografica che contraddistinguerà un'intera epoca, facendo uscire la fotografia industriale dalle catacombe dell'anonimato a cui era condannata per farla arrivare sino alle più alte conquiste del discorso artistico intorno alla fotografia, come nel caso lampante dei

44 «Stile Industria», A. III n. 8, agosto 1956, p. 10.

45 «Stile Industria», A. IV n. 11, novembre 1957, p. 24.

46 Bernd e Hilla Becher, *Anonyme Skulpturen*, Düsseldorf, Art-Press, 1970.

Becher, che dell'estetica industriale, e ancora più dell'estetica della fotografia industriale, sono stati i massimi cantori.

Per uno dei tanti paradossi che contraddistinguono la fotografia industriale i semi internazionali del gusto visivo trovano terreno di coltura in uno spiccato radicamento territoriale. Così molti dei principali studi di quegli anni si affermano proprio in un'ottica regionale quando non addirittura cittadina. Si tratta quasi sempre di studi formati a cavallo tra gli anni venti e trenta, durante la grande stagione della corsa all'industria e che nel dopoguerra trovano una committenza avida di nuove immagini che ne rinnovino la comunicazione.

Tra questi studi merita certo menzione lo Studio Negri, che venne fondato a Brescia da Giovanni Negri tra il 1880 e il 1890, e che tuttavia necessiterebbe un discorso a parte per via di alcune peculiarità che lo isolano rispetto al panorama della fotografia industriale italiana. Prima di tutto, essendo ancora operante, la sua straordinaria longevità che, dopo oltre 120 anni di attività, ne fa uno degli studi più vecchi d'Italia *tout court*, nei quali si sono succedute quattro generazioni di fotografi. Al già citato Giovanni, attivo dalla fondazione al 1917, segue il figlio Umberto che vi lavora con continuità dal 1902 al 1954 quando cede il timone a Costantino Squassoni, che ne aveva sposato l'unica figlia. In ultimo, dal 1975, si unisce Mauro Squassoni Negri, figlio di Costantino e tutt'ora attivo nel campo della fotografia industriale. Nel suo secolo e oltre di vita lo studio ha sempre realizzato solo fotografia industriale e solo nel territorio bresciano, all'interno del quale per lungo tempo sono stati praticamente monopolisti. Altra caratteristica singolare dello Studio Negri è quella di essersi costituito come archivio autonomo della propria storia e, dopo l'acquisizione di altri archivi privati, aver dato vita a una florida

collana di pubblicazioni che ha superato i cinquanta volumi⁴⁷. Ma più di tutto di questo studio desta stupore la continuità tematica e stilistica che lo ha attraversato per praticamente tutta la sua storia. Sfogliando i volumi fotografici che raccontano la storia dello Studio Negri si fa perfino fatica a distinguere una foto degli anni dieci da una degli anni trenta e da una degli anni cinquanta. È come se il tempo si fosse cristallizzato in uno stile immutabile, come se il dato documentativo della fotografia industriale dei primordi fosse l'unica forma espressiva possibile, come se le necessità celebrative della committenza potessero da sole oscurare qualsiasi altra emergenza comunicativa. Le avanguardie degli anni trenta, il linguaggio profondo degli anni del dopoguerra, la modernità seguente, tutto questo sembra non essere passato dallo Studio Negri; chi volesse smentire tutto quanto detto finora sulla fotografia industriale, non troverebbe migliore supporto di quello offerto dalle immagini dei Negri. Eppure l'importanza dello studio è tale che non può essere liquidato con una semplice scrollata di spalle in quanto estraneo alla linea di sviluppo seguita dal resto della fotografia industriale. Bisogna piuttosto considerare come un *unicum* il percorso di coerenza seguito dalle quattro generazioni, che non hanno mai rappresentato l'ala modernista del genere ma si sono piuttosto eretti a custodi di una tradizione figurativa antica. Che tipo di giudizio vada espresso su questo modo di procedere è arduo a dirsi, ma la grande suggestione di molte immagini dello studio e una indiscutibile perfezione tecnica e formale ne hanno

47 Si rimanda principalmente, per la storia dello Studio Negri, a: *Storia e immagini dell'industria bresciana nelle lastre del fotografo Negri*, Brescia, Negri & Grafo, 1987; Marcello Zane, *Brescia. La città delle fabbriche*, Brescia, Fondazione Negri, 2008.

fatto comunque uno dei più prestigiosi e riconoscibili studi nazionali, pur non essendosi mai mossi dal territorio bresciano.

Un altro caso esemplare è quello dello Studio Da Re di Bergamo che ha legato il proprio nome alla fotografia industriale esclusivamente in virtù del rapporto con la Dalmine. Fondato a Bergamo nel 1923 da Umberto Da Re⁴⁸, inizialmente si occupa di ritratti e riproduzioni d'arte per poi, dall'inizio degli anni trenta, iniziare un rapporto con la Dalmine che durerà cinquant'anni. A Umberto si aggiunge nel 1937 il figlio Sandro, appena quattordicenne⁴⁹. Nonostante la propensione spiccatamente locale lo studio si mette in luce in quegli anni ben oltre i confini di Bergamo, tanto che una foto di Sandro viene pubblicata anche nel celebre annuario di Scopinich⁵⁰, *summa* della fotografia durante il ventennio fascista. Proprio Sandro dal dopoguerra prende le redini dello studio diventandone il fotografo principale mentre Umberto dirada sempre più la propria attività. L'attività per la Dalmine porta Sandro a uscire dai confini di Bergamo per documentare gli impianti dell'azienda in giro per l'Italia ma anche, e soprattutto, le realizzazioni e l'uso del prodotto industriale⁵¹, dunque ponti, viadotti, oleodotti, cantieri, pali per l'illuminazione, teleferiche e quant'altro. Seguendo anch'essi la traiettoria della fotografia industriale i Da Re si formano con una fotografia fortemente figlia delle sperimentazioni degli anni trenta per poi passare, dopo la guerra, a un linguaggio più misurato figlio di una piena padronanza tecnica e del rinnovato spirito espressivo portato dal neorealismo.

48 [s.n.], *Lo studio Da Re e la Dalmine: mezzo secolo di fotografie d'industria*, in: *Fotografia in Archivio: studio Da Re*, Dalmine, Fondazione Dalmine, 2012, p. 147.

49 Ivi, p. 148.

50 Ermanno Federico Scopinich, *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, Milano, Gruppo Editoriale Domus, 1943, p. 20.

51 Nel caso della Dalmine si tratta di tubi non saldati.

Anche La Spezia, città ricca di cantieri navali e di industrie, trova un suo fotografo industriale capace di seguirla passo passo. Si tratta di Giuseppe Ciavolino, nato nel 1912 e formatosi tra la fine degli anni venti e l'inizio degli anni trenta presso alcuni studi locali come quelli di Meriglioli, Zancolli e Servadei⁵². Ciavolino inizia giovanissimo a fotografare le industrie locali. Arruolato per la seconda guerra mondiale vede la sua attività fermarsi per alcuni anni per poi riprendere nel dopoguerra con il suo studio personale. Inizia così una lunga collaborazione, pressoché esclusiva, con le Industrie Navali Meccaniche Affi (INMA), con la Termomeccanica, con la Oto Melara, con la San Giorgio e con altre industrie minori dell'area spezzina. Se l'apprendistato degli anni trenta non si segnala per particolare originalità, ma sta piuttosto nel solco di una convenzionalissima fotografia professionale, a partire dal dopoguerra, con l'apertura dello Studio Ciavolino si sviluppa uno stile maturo, segnato da una assoluta padronanza tecnica – caratteristica che pare essere davvero propria di tutta la fotografia industriale – e che porta avanti uno stile di grande umiltà che trova nel lavoro l'espressione della dignità degli operai e negli oggetti la bellezza del prodotto industriale. Giuseppe Ciavolino è un fotografo poco noto, anche perché eccessivamente locale, che merita di essere rivalutato e riscoperto per la sua originale visione dell'industria.

In Liguria era attivo anche Erminio Cresta, fotografo genovese che lavorò per la grande industria della sua città, uno dei tre vertici del noto "triangolo

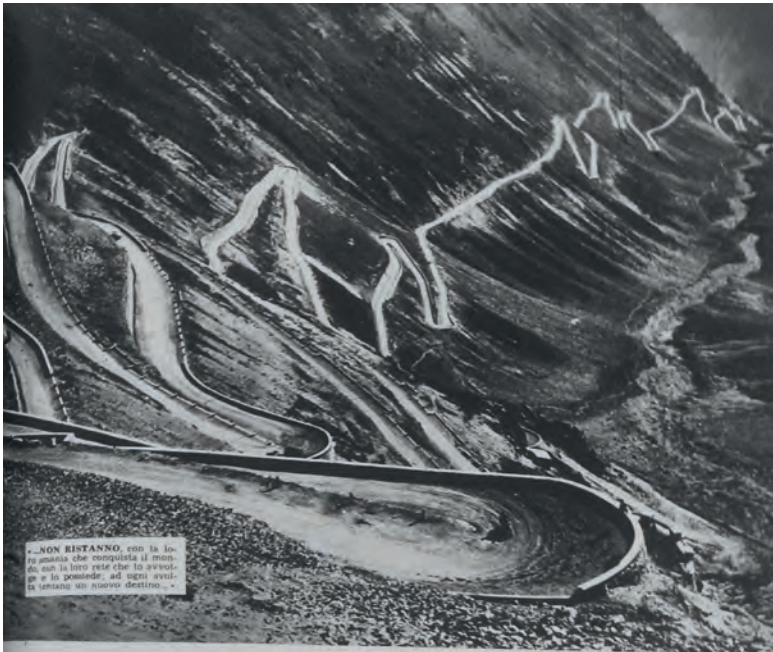
⁵² *Giuseppe Ciavolino si racconta*, a cura di Elisabetta Cantelli e Alessandra Vesco, in: *Giuseppe Ciavolino. Paesaggi industriali*, Milano, Silvana, 2009, pp. 30-49.

industriale”⁵³, e che oggi è stato obliato da ogni storia e la cui intera produzione giace in uno scatolone dell’Archivio Comunale di Genova.

A Venezia continuava l’attività di Ferruzzi e Giacomelli, a Bologna c’era Villani, a Roma Vasari, A Napoli Parisio e Troncone, tutti studi che praticavano la fotografia industriale secondo un proprio percorso e un proprio stile e che, a vederli oggi con lo sguardo prospettico della storia, appaiono tasselli di un unico grande racconto della storia industriale in Italia, tasselli che mostrano una straordinaria omogeneità di intenti e stili nonostante le differenze geografiche, nonostante sia assai improbabile che tenessero contatti tra loro – ma la comunicazione aziendale circolava, quella sì – e nonostante ognuno seguisse un proprio percorso espressivo attraverso il mezzo fotografico.

La stagione degli anni cinquanta è stata certamente l’epoca aurea della fotografia industriale, un’epoca ancora da esplorare e raccontare approfonditamente. Tanto più in ragione della scomparsa di quel tipo di fotografia, che in pochi anni sarebbe stata sostituita dai più aggressivi codici moderni tendenti all’autorialità; sarebbe anche scomparsa un’idea di rapporto tra industria e società che si era rivelata produttrice di benessere e cultura, senza con ciò dimenticare le disparità sociali e l’incuria ambientale che la promosse; la fotografia industriale del dopoguerra è stata la propugnatrice di una macchina ideologica senza uguali in termini di funzione, comunicazione e rappresentazione, per dirla con le parole di Pinna. Ma anche, e non si dovrebbe mai dimenticarlo, in termini di bellezza.

53 Con Torino e Milano.



«NON RISTANNO con la loro mania che conquista il mondo, con la loro vita che si avvolge e si gonfia, ad ogni svolta tentano un nuovo destino.»

Strade

Si danno un gran daffare le strade: ar- stamparsi, precipitare, aggirarsi, su se- stono, pianare, distendersi. Gradando, nel- sale, facendo nella neve, luttuose o placide, stanche o baldanzose, anticquissime o appen- sa nate, buone o cattive, bianche nere rosse- rosse. Si può dire che il maestro della strada è il vento, che la strada va a Roma: ma sono o vengono le strade? Stare, certo, non stanno, con la loro mania che con- quista il mondo, con la loro rete che lo avvolge e lo possiede, ad ogni svolta len- tano un nuovo destino. Stradoni si in- crociano, con strade maestose e figliano mi- lioni e milioni di stradine, stradette, viot- tili, vuote, prolifere inesauribili come tutte le cose vive. Sono infinite: cercano di capire dove stesse termine la strada e, fuori percorsi immensi, restano innumere- voli nodi, buiate mille montagne e saltati

centomila fiumi, arrivano a Cipro, ma li dov'è il mare, rimangono lacerati. Raga- tela di Penelope.
E sulla strada la ruota. L'auto dice: meglio i piedi. Si anche i piedi, ma la ruota è perfetta: 25.7. Bellissima e carica di avventura: manovra con le ruote di legno o con i fessuretti raggi di acciaio, con i cerchi di ferro o con i pneumatici. Pirelli, essa ha dentro di sé, avvolta come un'intermediaria, filo, tutte le strade tutte le strade, quindi tutto il globo ed il suo film veloce. Soltanto, scivola o rilarda pro- prio l'intero mondo, la strada perché dagli antenati cari con luce alle prime espone- re con le belle lorchie lucide di stivone alle automobili da 300 km., all'ora, la civiltà ha incominciato a muoversi e poi a correre, verticalmente sulle ruote. La ruota fu la crosta e la civiltà ripa la ruota.

Ora si tenta di scendere per le vie del cielo. Ma le porte del regno alto sono bar- sempre le dure porte di spugna e for- aperte, si vuole la minuziosa chiave delle- ruote gonfiato che si permettono di sottr- rare via dicendo buone viaggiare e il con- volgono loro ammorbidendo il grondo ma- terno della terra. Ed in volo questo altro- strade. Appunto: le vie del cielo. Soltan- to: esse sono strade che si sono già con- spicuate il paradiso col loro gonfio lungo- lavoro, da questi in terra, si sono fatte leggere, trasparenti, invisibili, insomma, in loro latte l'anna delle strade: (le strade- v'è bere soltanto gli occhi angeli degli- aviatori, i quali quando le ammirano, in- fanno perché non sanno ancora la tenta- zione di affrettarsi a godere il nuovo paese- che li attende).

La fotografia su «Pirelli» non solo si apre senza paura ai nuovi linguaggi, ma spesso si mostra avanti coi tempi. Una strada di montagna, grazie all'alto contrasto in fase di stampa, diventa un contorto inseguirsi di linee e forme. Non siamo poi così distanti dalle immagini di Mario Giacomelli del paesaggio marchigiano, che però sarebbero arrivate solo anni dopo.

L'uso del mosso in un notturno stradale crea ancora una volta un gioco di linee che, pur essendo quanto mai concreto, evoca l'astrazione.

Il pretesto, in entrambi i casi, è la sicurez- za stradale, che gli pneumatici Pirelli possono garantire agli automobilisti. La comunicazione aziendale diventa così il veicolo di una ricerca visiva originale. Notevole, nel secondo esempio, l'accostamento dell'immagine dell'occhio alle altre immagini, quasi a dare alla fotografia il giusto riconoscimento della sua funzione.

3.3 «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica», A. Il n. 2, marzo 1949, p. 9.

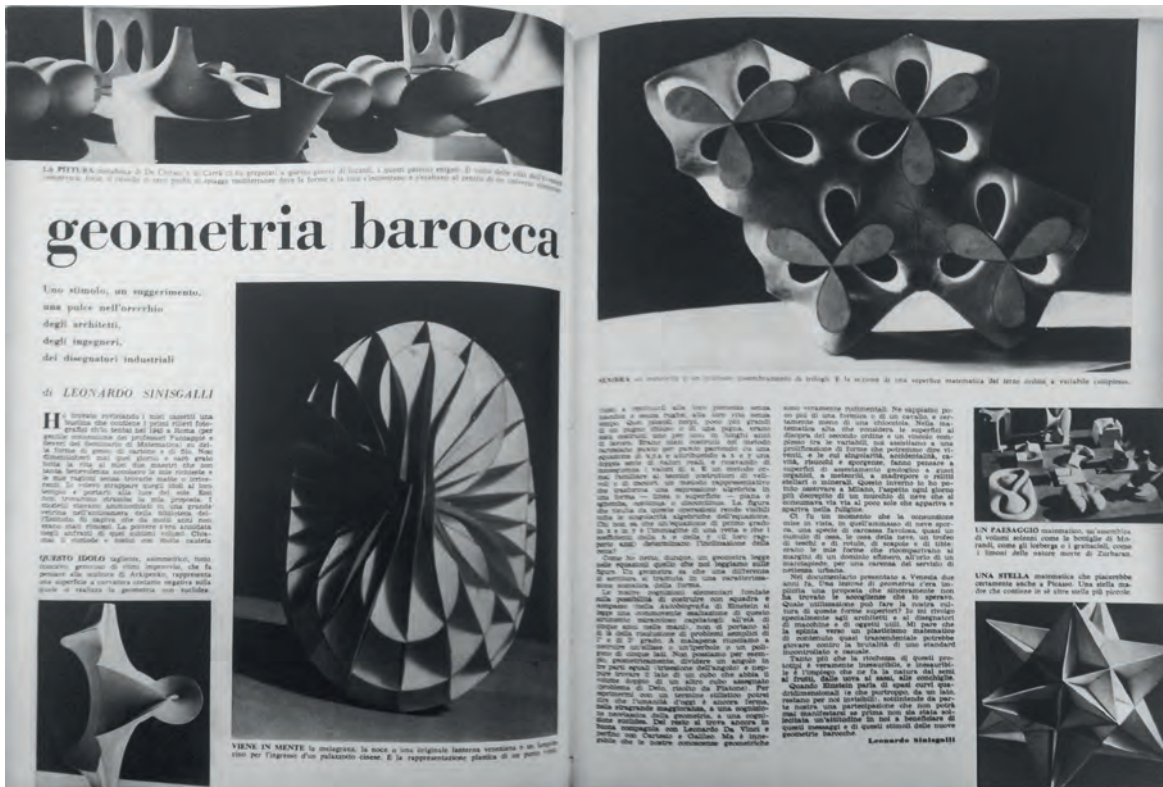


3.4 «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica», A. Il n. 6, dicembre 1949, pp. 48-49.

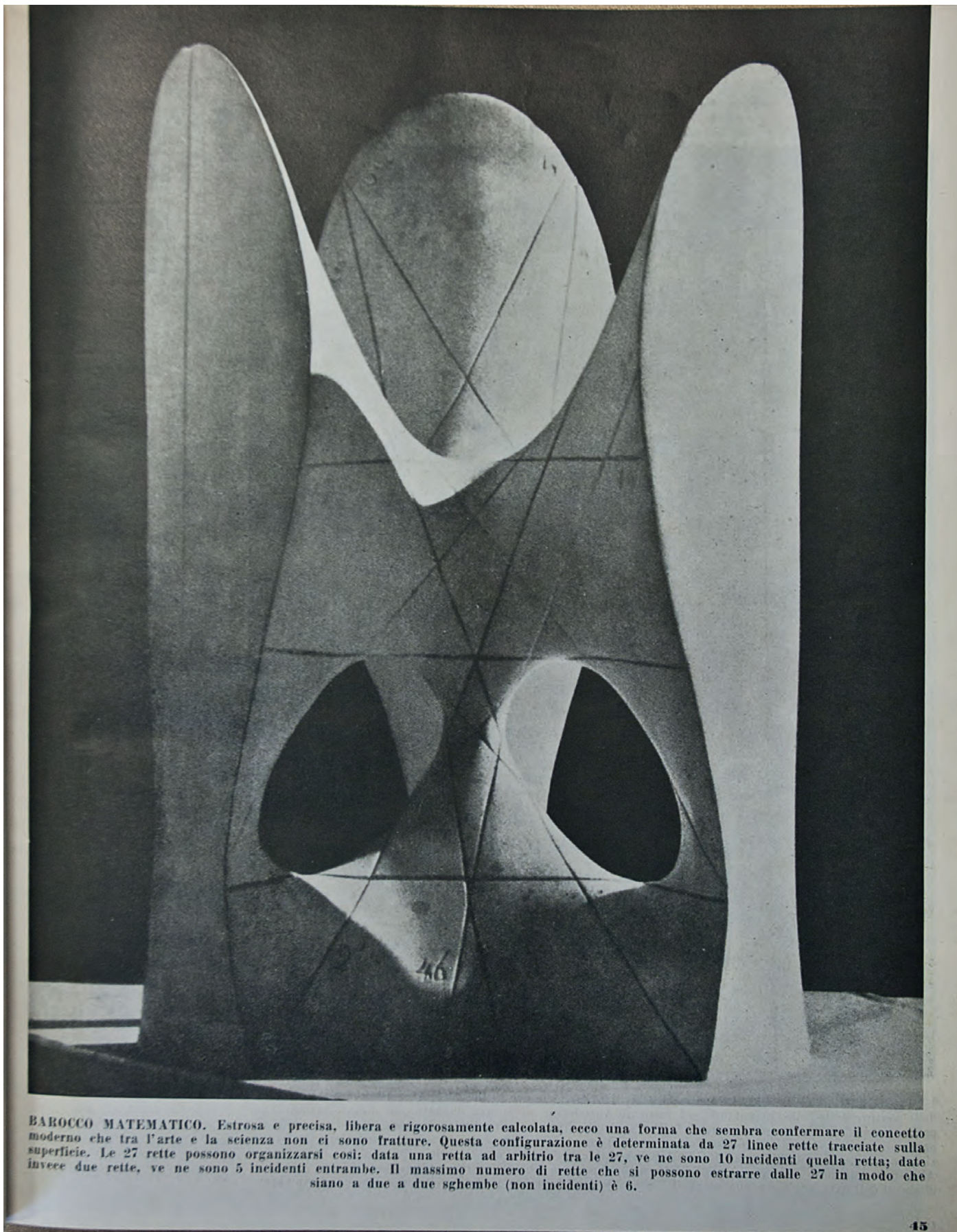


3.5 «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica», A. Il n. 4, luglio 1949, pp. 52-53.

Su «Pirelli» Leonardo Sinisgalli poté dare pieno sfogo alle sue sperimentazioni, che avevano come primo scopo la fusione di cultura tecnica e umanistica. In un articolo del 1949 proponeva di realizzare un documentario che mettesse in luce le affinità tra le geometrie decorative del periodo ellenico e gli intagli del battistrada di uno pneumatico. Affinità che solo l'immagine fotografica poteva mettere in luce, se sapientemente indirizzata. In un articolo di pochi mesi dopo Sinisgalli si fa perfino scultore e, a seguire, fotografo delle sue stesse creazioni. L'insolito articolo mostra come alcuni principi matematici possano assumere forme fisiche. Anche in questo caso un uso accorto della fotografia, tramite misurati still life, rende l'atmosfera carica di suggestione e cattura così lo spettatore

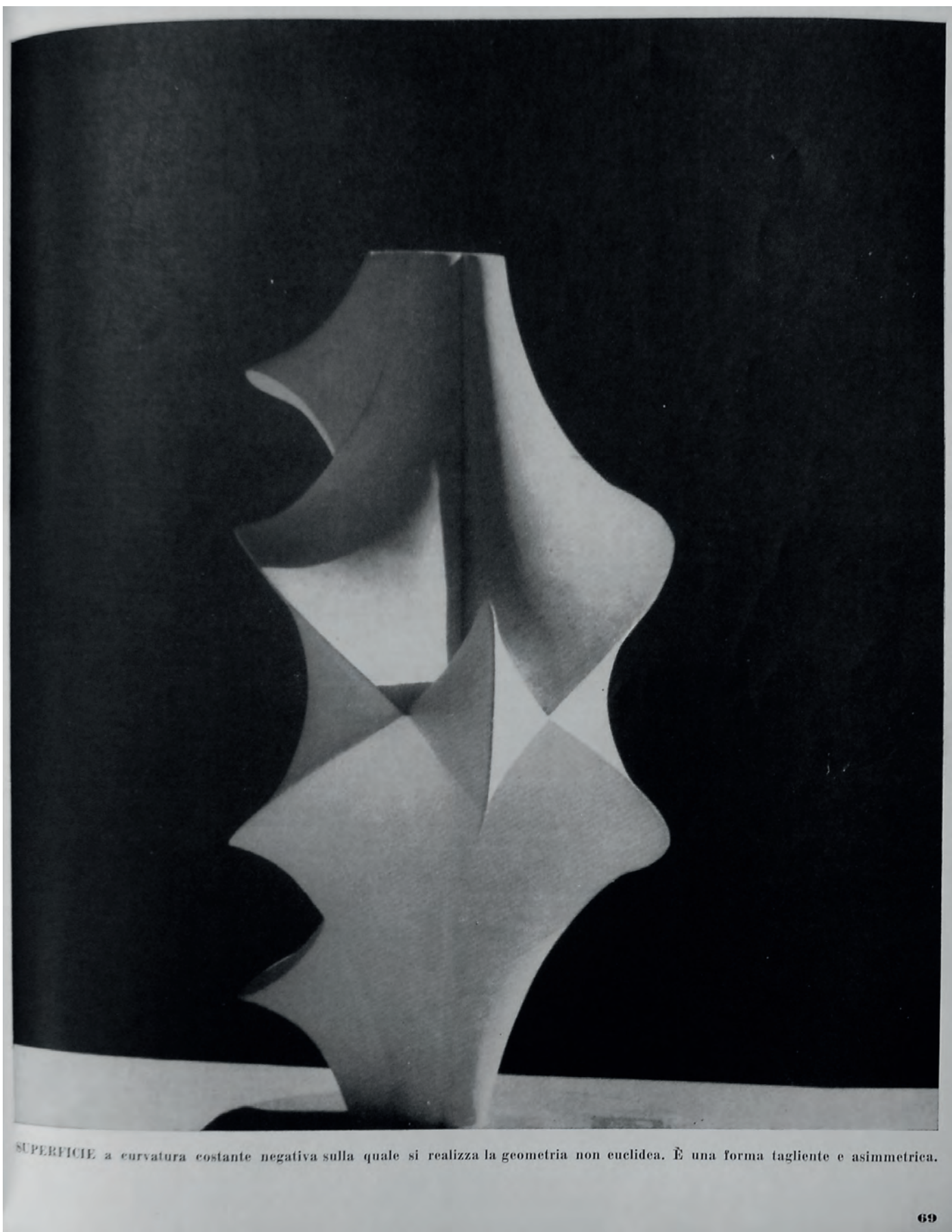


3.6 «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica», A. III n. 3, giugno 1950, pp. 44-45



3.7 «Civiltà delle macchine», A. I n. 1, gennaio 1953, p. 45.

La serie di "Geometria Barocca", o "Barocco Matematico", che Sinisgalli inaugurò su «Pirelli» prosegue anche su «Civiltà delle macchine». L'ingegnere-poeta si mette in luce come scultore, fotografo, e soprattutto teorico di una commistione di saperi tecnici e umanistici che sfocia in un astrattismo che appare davvero senza padri.



SUPERFICIE a curvatura costante negativa sulla quale si realizza la geometria non euclidea. È una forma tagliente e asimmetrica.

69

3.8 «Civiltà delle macchine», A. I n. 4, luglio 1953, p. 69.



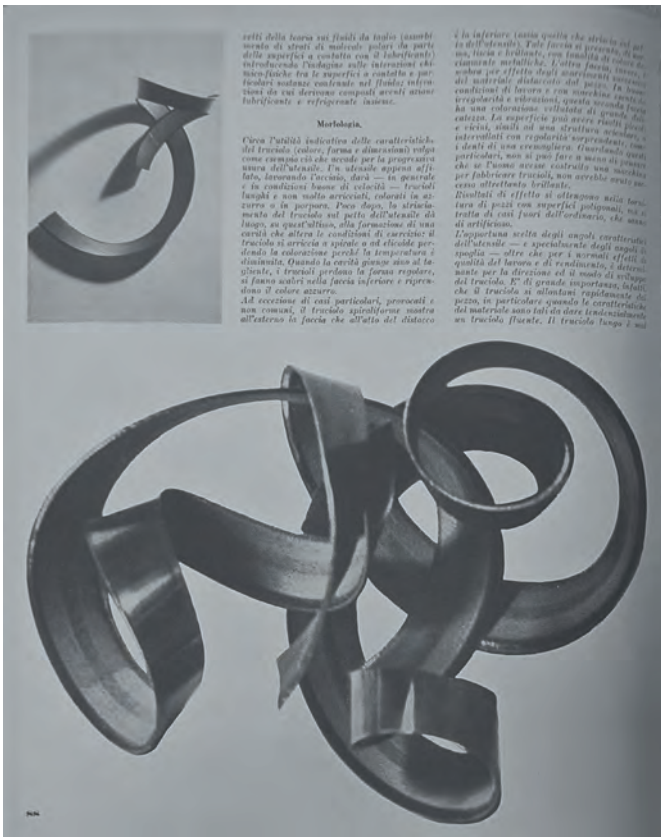
Un'altra figura anomala di ingegnere è quella di Gino Papuli, per quasi un quarto di secolo attivo nelle acciaierie ternane.

All'attività di ingegnere affiancò quella di giornalista, scrittore, fotografo e docente.

In questo scritto emerge la sua personalità di frontiera. Il truciolo, materiale di scarto, è elevato a icona della bellezza siderurgica.

Ancora una volta sono le fotografie a tenere in piedi il discorso di «Civiltà delle macchine». Senza quegli impeccabili *still life* sarebbe impossibile far passare il messaggio della bellezza macchinista.

3.9 «Civiltà delle macchine», A. V n. 2, marzo 1957. In alto: copertina; in basso: pp. 88-89.





La torre della RAI in Corso Sempione a Milano.

Lettere al direttore

Caro Direttore,

ho letto nell'ultimo numero di «Conversazioni» quanto riportato da «La Notte» del 2 febbraio scorso. L'aver riportato parte de «L'ascoltatore di acciaio» sul nostro giornale di fabbrica, mi fa pensare che a te l'articolo sia piaciuto.

Non so quale impressione abbia fatto questo «servizio» sugli altri lettori; io di me è stato piuttosto negativo.

Dici che manco di spirito, che sono antiquato, ma a me non va proprio giù che la fonte del nostro lavoro, del nostro paese in sostanza sia trattata nello stesso modo da «La fortuna di essere Sophia» (non è fantasia ma il titolo di un articolo sullo stesso numero de La Notte).

So benissimo che le persone che leggono i quotidiani, specie le edizioni del pomeriggio, e per di più li leggono, in treno, in tram o per la strada, preferiscono sapere tutto della «bella signora» che non della fabbricazione del tubo di acciaio s.s. e che quindi il giornalista ha fatto del suo meglio per soppesare il nostro prodotto; comunque non è così che mi piace sentire parlare.

Devo ammettere che nelle varie didascalie che accompagnano le fotografie riprodotte dal giornale c'è dello spirito (se pare non sempre di buona lega) e non mancano delle osservazioni che volgarizzano per il prodotto, con esempi direi quasi ottusi, alcuni procedimenti di fabbricazione.

Ma appunto perché il prodotto vede trovare il problema con quella superficialità da manicomio come posso giocare a conclusioni errate.

Non con questo che io mi trovi pienamente d'accordo con il tuo fottuto collaboratore e Petronio che descrive la nostra vita di lavoro cercando e trovando (bontà lui!) la poesia in ogni situazione. Comunque, da lui al giornalista ne corre della strada in quanto il giornalista mi sembra scherzi troppo con cose che per noi invece sono serie.

In effetti egli non ha fatto altro nel descrivere la fabbricazione del tubo in acciaio che usare lo stesso metro sesto, nella pagina accanto, dal suo collega che descriveva «tutto» della Sophia.

—Scusi la franchezza e grazie per la ospitalità.

Franco M. Barzaghi

Il tuo punto di vista soggettivo è, come tale, da rispettare. Secondo noi, però, il sorridere parzialmente delle cose serie, e certamente il nostro lavoro è una cosa seria, non toglie nulla alla sua importanza. Lo spirito è la civetteria della intelligenza, ha detto qualcuno che non ricordiamo, ma che comunque era persuaso che l'intelligenza per qualche verso c'entrasse nel considerare le cose con una certa grazia. Ci piacerebbe ancora ripetere col Palazzeschi che l'uomo va considerato seriamente solo quando ride. Ti parrà un po' paradossale, ma, credi a noi, anche il Torelli ha visto le cose seriamente seppure ha voluto tenere allegro il lettore e stuzzicare la curiosità. Soprattutto è riuscito a farsi leggere anche dal profano che non avrebbe degnato di uno sguardo il nostro più autorevole bollettino tecnico.

E poi, che diamine, se si formalizza per il tono piuttosto eterodosso dell'articolo incriminato, sarà forse capace di scandalizzarsi per l'impiego dei nostri tubi in impianti frivoli quali le ruote del Luna Park. E che dire del curioso accostamento tra la bella Chiesa di S. Babila e la torre a traliccio che le sbucca dietro a far da contraltare alla torre romanica? Non è certo un bel vedere, ma in fondo, bello o brutto che sia si tratta di progresso, di vita, e la vita cammina e non trova ostacoli, malgrado la leggerezza dell'istinto e del laudator temporis acti.

Anche la torre della RAI in corso Sempione nel complesso mi sembra piuttosto bruttina. Ma che importa, caro Barzaghi, sono tubi e sono nostri, e poco male se non sono cose che passeranno alla storia. Paghiamocela dunque distaccatamente, non dico con leggerezza, questa nostra vita, e cerchiamo d'essere a posto con la nostra coscienza di uomini e di lavoratori.

Essere persone serie non vuol dire essere cipigliosi, e l'aridità, credi a noi, può andare benissimo a braccetto con l'umorismo.

VOGLIAMO CONOSCERCI?

Era nelle premesse programmatiche del giornale e di è stato scritto dai lettori: «Conversazioni» deve essere un mezzo di collegamento fra tutti noi che lavoriamo alla Dalmine. Il lavoro, per ovvie caratteristiche organizzative ci divide un po' per settori, e la maggior parte dei componenti la grande famiglia non ha possibilità di conoscere

i propri colleghi se non quelli coi quali ha, per un verso o per l'altro, rapporti di lavoro o di amicizia.

Non possiamo pretendere, è naturale, di assolvere pienamente il compito di presentare l'un l'altro tutti e diecimila quanti siamo. Faremo comunque del nostro meglio anche se sarà sempre pochino.

A tale scopo abbiamo già pubblicato fotografie di gruppi di nostri operai al lavoro, ora pubblicheremo fotografie di singoli; cominceremo dagli impiegati, e precisamente da quelli che stanno più in alto: quelli del 5° e del 6° piano della Sede. In seguito penseremo agli altri accontentandoci della loro conoscenza fisica.



Un angolo dell'ufficio tecnico - Da sinistra i signori Camillo Mazzucchelli, Diego Vitali, Vito Bealla, Carlo Mazzucchi.



Angolo l'ufficio tecnico - Da sinistra i signori Mazzucchelli, Bealla, Franco Bonfanti, Giovanni Spazzoli, Mazzucchi, Gino Vannucci.



Il dirigente dell'ufficio legale avv. Renato Lorenzini nel suo studio; gli è di fronte la signora Paola Ravizza.



Ufficio legale L'avn. Achille Bonelli con la signorina Marilena Frigerio; a destra la dott. Giovanna Devesin.



Alcuni tecnici - Da sinistra i signori Giuseppe Rossetti, Giulio Gneschi, la sig. Adriana Neri, il sig. Carlo Perrino in piedi il sig. Francesco Alessio.



Il Capo dell'ufficio trasporti sig. Alfredo Scabi al suo tavolo personale mentre parla la corrispondente alla sig. Adriana Neri.

3.11 «Conversazioni», A. III n. 3, marzo 1956, pp. 4-5.

Gli house organ non hanno esclusivamente una funzione propagandistica, volta cioè a dare prestigio all'azienda all'esterno. Alcuni si rivolgono alla comunità dei dipendenti e, per questo, instaurano un linguaggio diverso, più colloquiale.

«Conversazioni» è la rivista aziendale delle acciaierie Dalmine. Vi si trovano rubriche come le classiche «Lettere al direttore» che si prestano anche a un taglio critico verso la rivista stessa.

E poi la rubrica «Vogliamo conoscerci?» dedicata a mostrare i lavoratori ad altri lavoratori. La fotografia qua assume uno stile prossimo alla fotografia familiare, con i dipendenti in posa mentre fingono di svolgere le loro abituali mansioni. E' il gusto di vedersi sulla rivista e, allo stesso tempo, di essere visti dai propri colleghi. Un meccanismo che forgia lo spirito di appartenenza al gruppo e che non sarebbe possibile in assenza di fotografie.

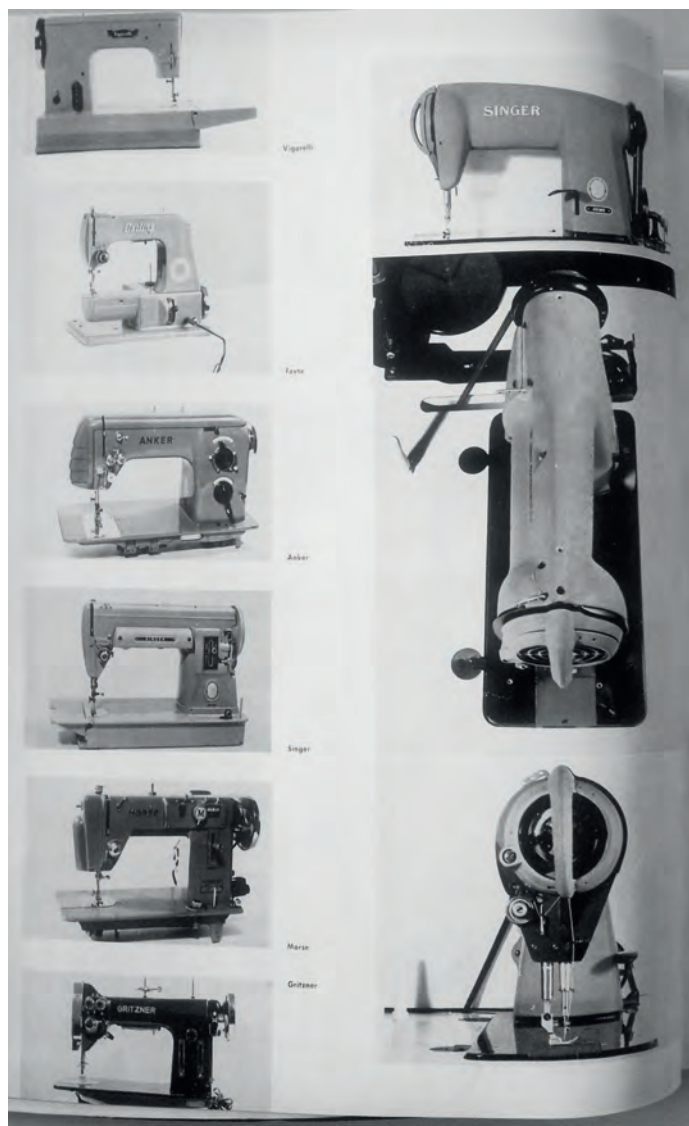
Le immagini di questo set sono attribuibili a Foto Wells.



3.12 «Conversazioni», A. Il n. 6, giugno 1955, p. 4.



3.13 «Conversazioni», A. III n. 4, aprile 1956, pp. 4-5.



3.14 «Stile Industria», A. III n. 6, giugno 1956, p. 10.

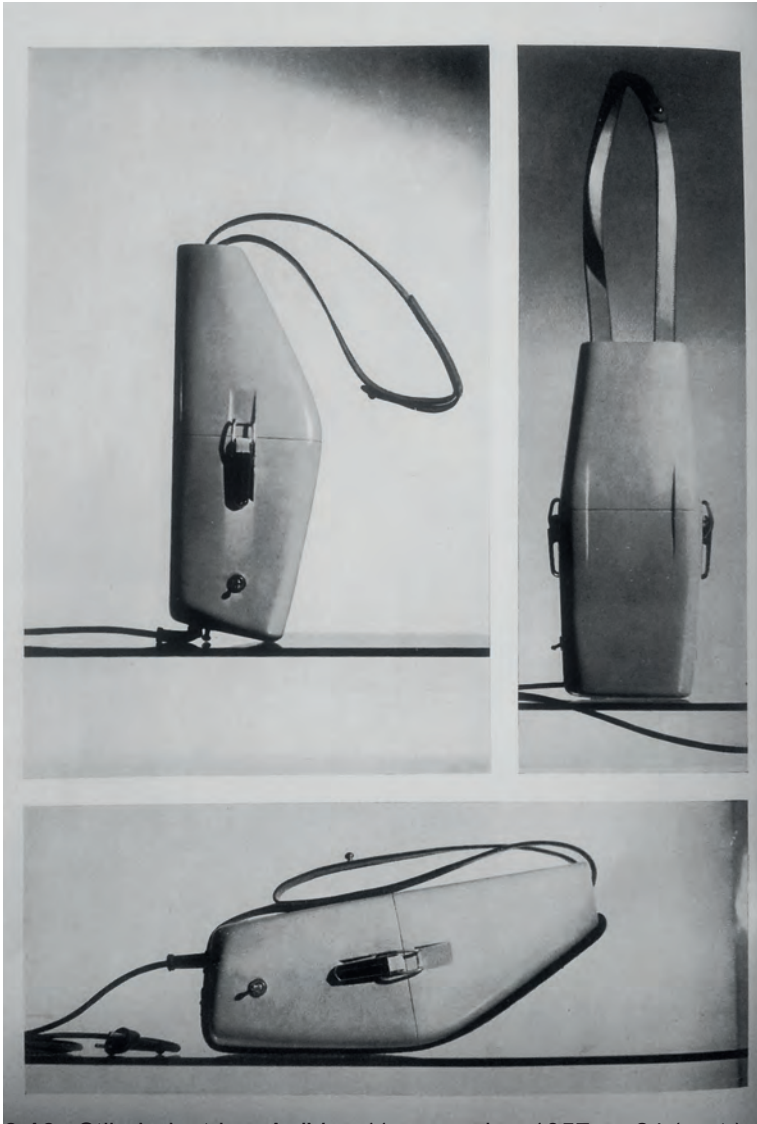
«Stile Industria» fu una rivista dedicata al *design* che, dal punto di vista fotografico, mostrò una modernità senza pari.

Vi si proponevano dei raffinati *still life* che venivano impaginati secondo un ordine tipologico teso a valorizzare le ricorrenze e le discontinuità nelle forme di diversi oggetti di uso comune, tutti di produzione industriale.

Un simile uso della fotografia rimanda a quanto faranno diversi anni dopo i coniugi Becher nel loro lungo lavoro, durato una vita, di catalogazione degli edifici industriali



3.15 Bernd e Hilla Becher, *Water tower typology*.

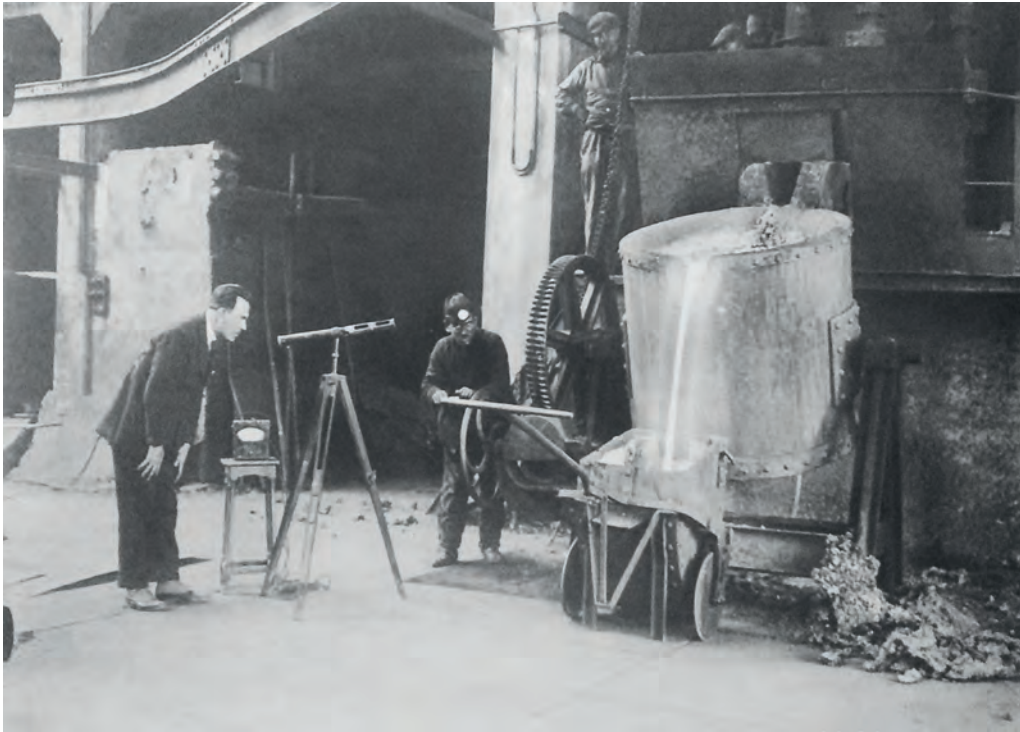


3.16 «Stile Industria», A. IV n. 11, novembre 1957, p. 24 (part.).

Non solo «Stile Industria» propose una concezione tipologica del prodotto industriale, ma diede anche spazio a degli *still life* costruiti intorno all'oggetto, quasi a proporre una visione oggettiva dello stesso. Decenni dopo, nella mostra sui *New Topographics*, i coniugi Becher propongono una raccolta di immagini che facevano di questo concetto l'essenza stessa della visione. Questo modo di fotografare verrà chiamato "Nuova Oggettività" e avrà grande influenza su tutta la fotografia a venire. La modernità fotografica di «Stile Industria» appare quanto di più spinto si sia mai visto in Italia, non solo in quegli anni.



3.17 Bernd e Hilla Becher, *Loomis Coal Breaker, Wilkes-Barre, Pennsylvania, USA, 1974.*



3.18 Studio Negri, *Officine Togni, Analisi di fonderia*, 1958ca.

Il bresciano Studio Negri appare come uno dei più inclassificabili studi nel panorama della fotografia industriale. Aperto alla fine dell'Ottocento e attivo ancora oggi presenta, nei decenni, una omogeneità stilistica che rende difficile una sua collocazione precisa nell'ambito dell'evoluzione storica del genere. Queste due immagini delle Officine Togni mostrano uno stile fuori dal tempo, quasi che l'unico referente riconosciuto dello Studio fosse quell'Antonio Negri che, negli anni ottanta dell'Ottocento, fondò la ditta fotografica.

Nell'immagine della colata in fonderia non c'è nulla dell'epica lavica né nulla della compostezza neorealista. Una posa artificiale sembra negare qualsiasi tipo di coinvolgimento interpretativo e la fotografia industriale diventa essa stessa una fase tecnica dei procedimenti industriali.

Non è semplice dare una valutazione di queste immagini, ma nemmeno si possono ignorare, essendo la traccia di uno dei più longevi studi fotografici italiani.



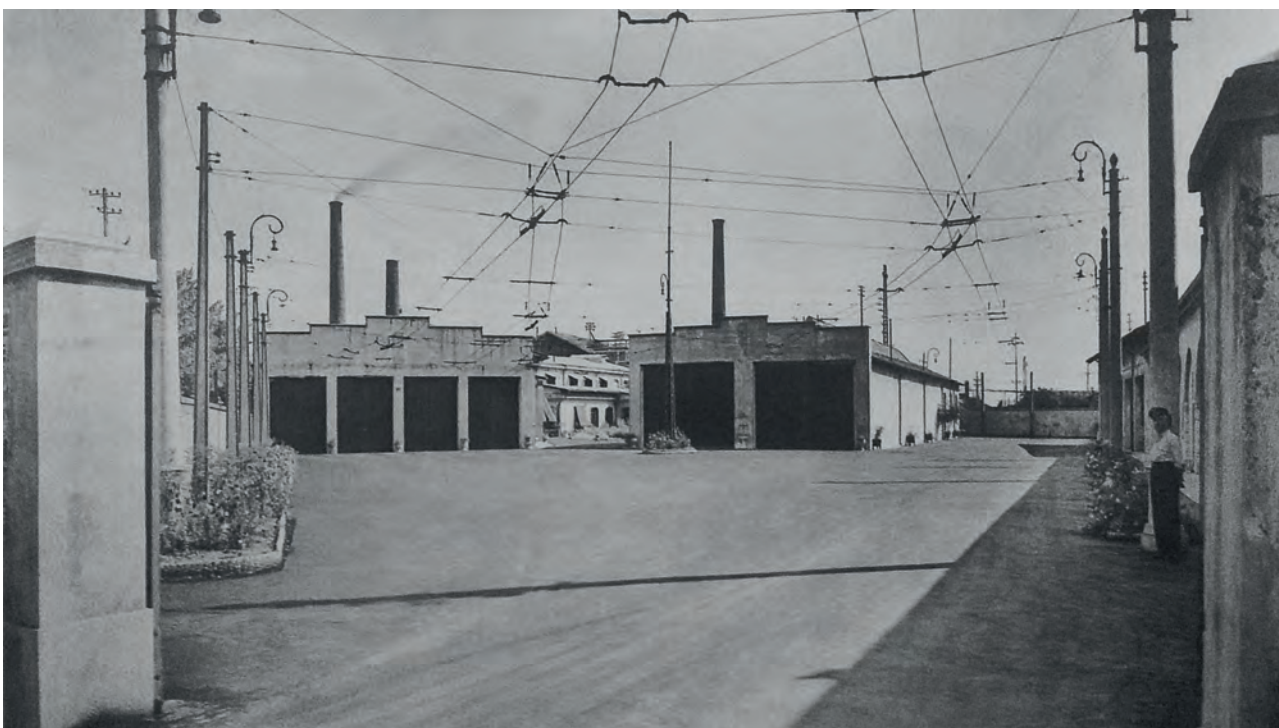
3.19 Studio Negri, *Officine Togni, Sala prove e collaudo materiali*, fine anni '50.



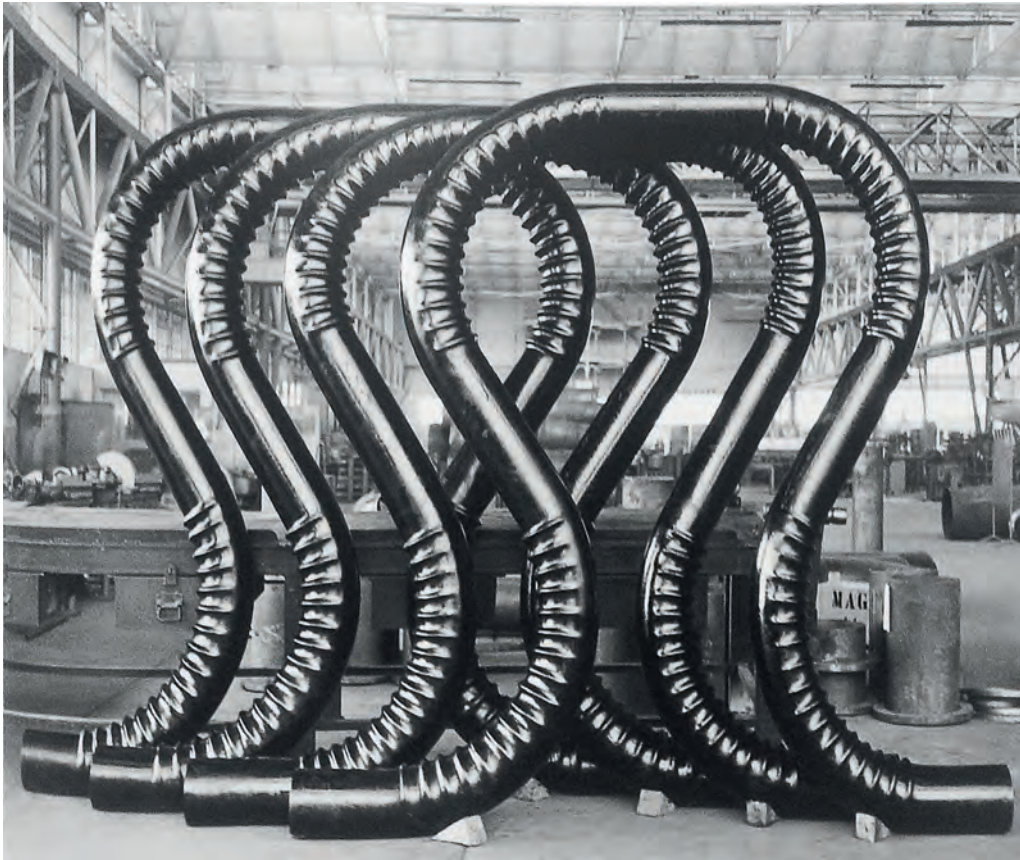
3.20 Studio Negri, *Officine Togni*, fine anni '10.

Due immagini scattate a distanza da trent'anni. Stupisce la somiglianza stilistica tra le due. Sebbene non ci siano conferme è probabile che l'autore sia il medesimo, Umberto Negri, ma resta comunque sorprendente come nell'arco dei decenni nulla abbia turbato l'ordine formale e compositivo delle fotografie.

Lo Studio Negri è davvero un enigma, quanto mai affascinante, nel mondo della fotografia industriale.



3.21 Studio Negri, *Azienda Servizi Municipalizzata*, deposito, fine anni '40.



3.22 Studio Da Re, *Dilatatori a lira corrugati*, Acciaierie Dalmine, fine anni '50.

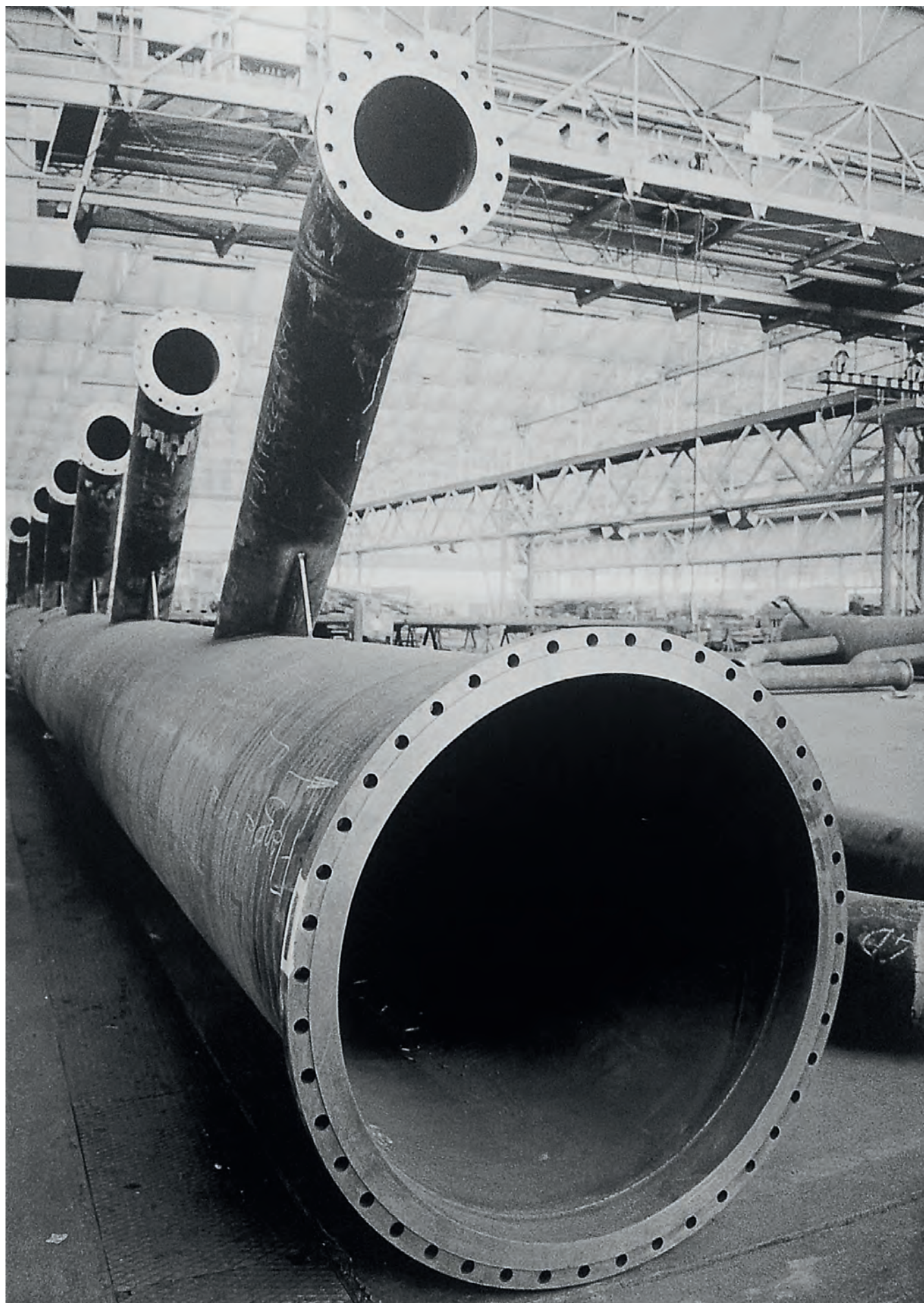
Lo Studio bergamasco Da Re ha caratterizzato il proprio intervento nella fotografia industriale grazie al rapporto privilegiato con la Dalmine, un rapporto durato quasi mezzo secolo. Fondato da Umberto e poi proseguito con il figlio Sandro (cui appartengono tutte le immagini qua selezionate) si segnala per la grande compostezza formale, la pulizia e, al tempo stesso, la capacità di sviluppare un linguaggio maturo. Nonostante la scarsissima fortuna critica ottenuta, Sandro Da re andrebbe considerato tra i più interessanti fotografi industriali del Novecento italiano.



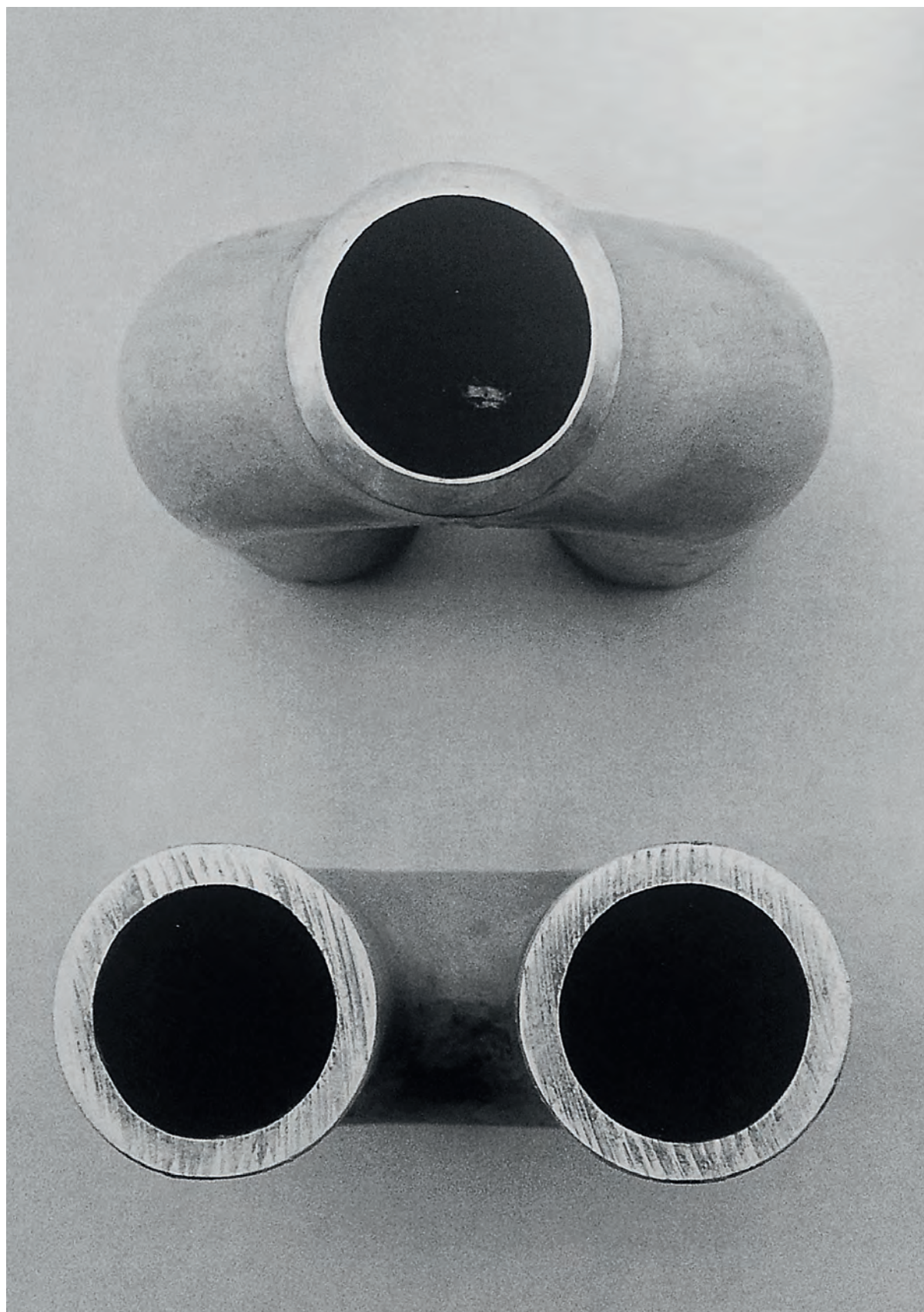
3.23 Studio Da Re, *Acciaiera Martin-Siemens, spillaggio*, Acciaierie Dalmine, fine anni '50.



3.24 Studio Da Re, *Serbatoio per acqua, Acciaierie Dalmine*, fine anni '50.



3.25 Studio Da Re, *Collettore per impianto petrolifero*, Acciaierie Dalmine, anni '50.



3.26 Studio Da Re, *Curve con raccordo a biforcazione, Acciaierie Dalmine*, fine anni '50.

I tubi possono essere un soggetto assai ostico per un fotografo industriale, data la loro scarsa appetibilità estetica. La maniera attraverso il quale lo Studio Da Re è riuscito a raccontarli dimostra, una volta di più, la grande capacità dello Studio di fotografare l'industria.

Il lavoro svolto da Sandro Da Re spiega, come pochi altri, come i processi linguistici e le intuizioni dell'avanguardia si siano evolute in un racconto documentativo impeccabile. La fotografia usa gli stilemi degli anni trenta per arrivare a un lavoro di pura documentazione, scevro da sovrastrutture emotive. Ciò nonostante le immagini hanno una forza di suggestione straordinaria e i tubi appaiono come magnifici prodotti dell'industria.

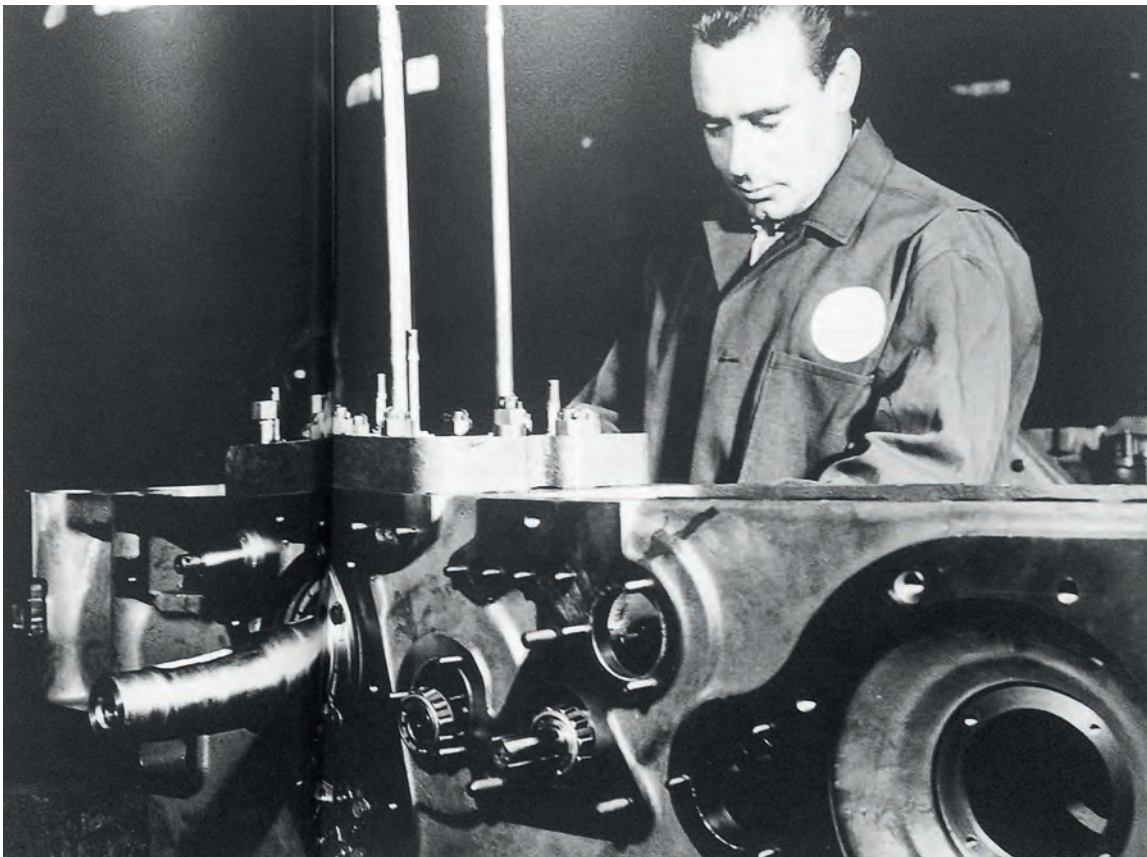


3.27 Giuseppe Ciavolino, *Reparto N, Oto Melara*, anni '50.

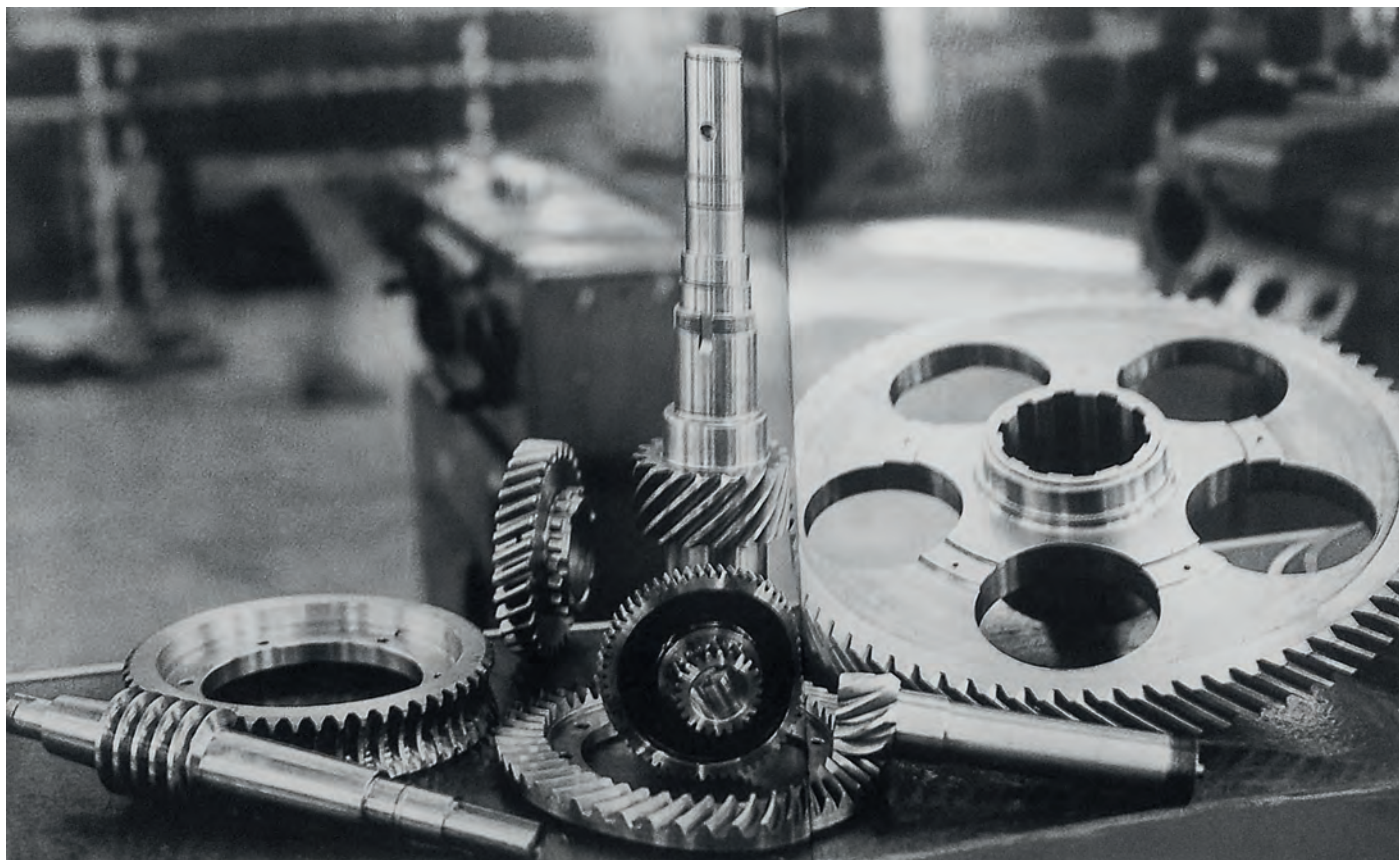
L'industria spezzina trova in Giuseppe Ciavolino il suo principale interprete.

La grande capacità tecnica, tipica della fotografia industriale, accompagna immagini dal chiarissimo gusto neorealista. L'operaio non è più in posa rigida come nell'Ottocento, né impegnato a lottare con le macchine come negli anni trenta. La dignità del lavoratore è l'espressione del benessere che l'industria sta portando.

Ovviamente è una costruzione ideologica sapientemente messa in scena, ma, appunto, è proprio questa sapienza che conquista lo sguardo.

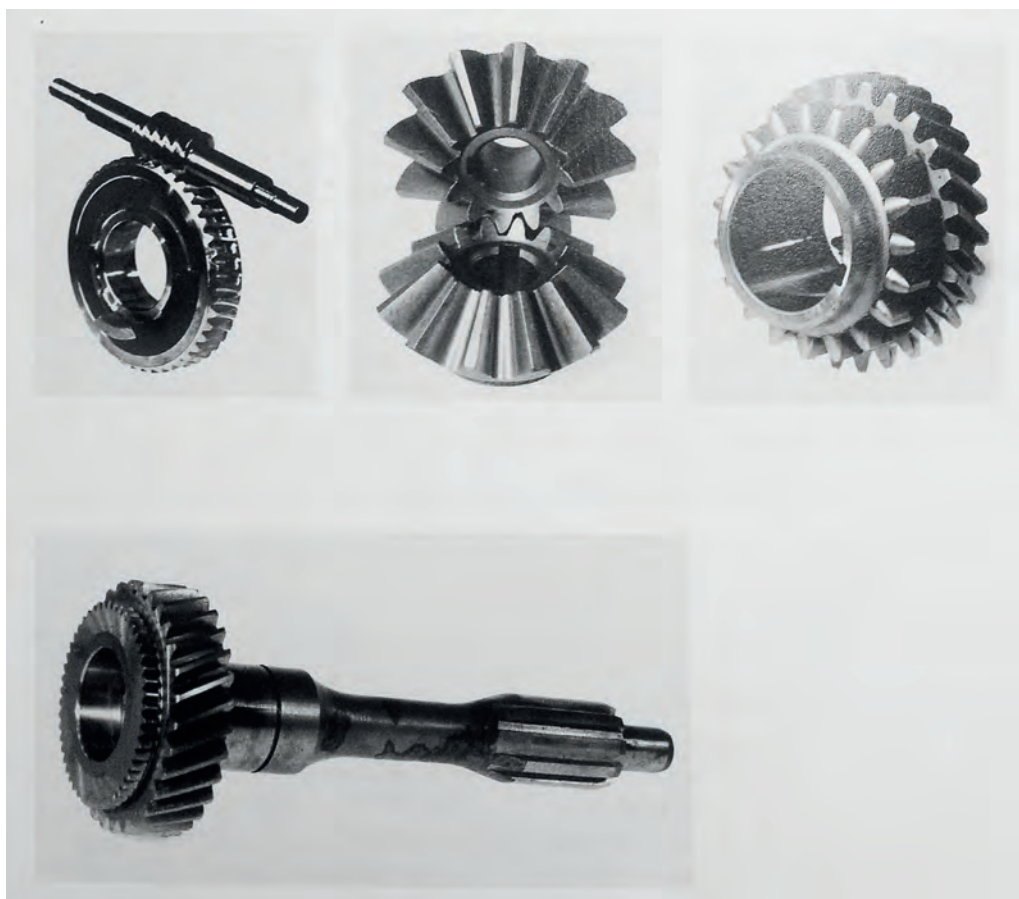


3.28 Giuseppe Ciavolino, *Operaio in linea di montaggio, Oto Melara*, anni '50.

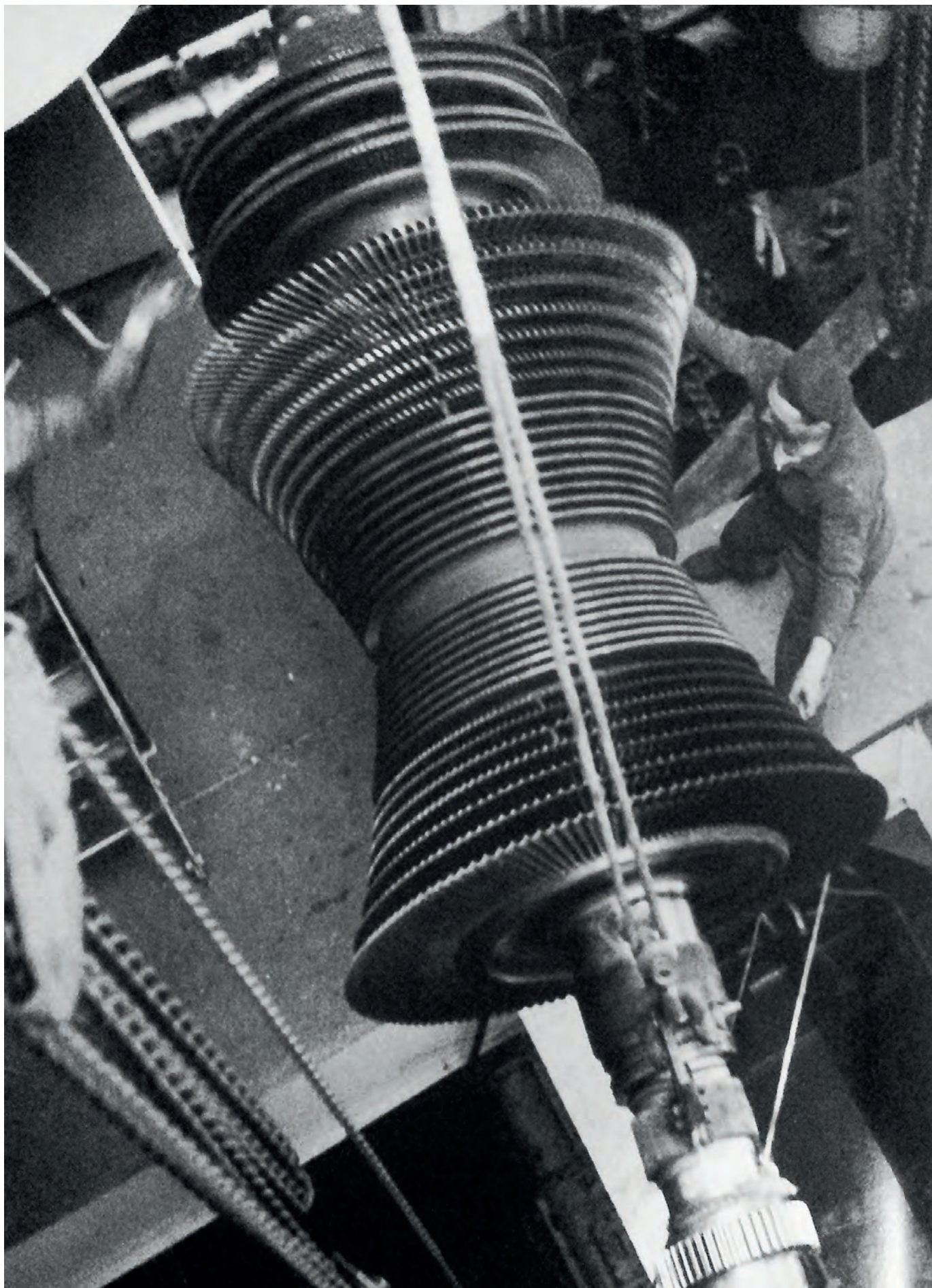


3.29 Giuseppe Ciavolino, *Ingranaggi, Oto Melara*, anni '50.

Autore di formidabili *still life* Giuseppe Ciavolino eleva il comune oggetto ingranaggio a forma pura. Le forme astratte di Sinisgalli acquisiscono concretezza nella serialità del prodotto industriale. La fotografia appare come l'unico mezzo possibile per portare avanti il discorso sull'estetica macchinista.



3.30 Giuseppe Ciavolino, *Ingranaggi, Oto Melara*, anni '50.



3.31 Giuseppe Ciavolino, *Cantieri INMA*, anni '50.

1959-1965

La fine di un mondo

Gli anni a cavallo tra i cinquanta e i sessanta sono quelli in cui in Italia arriva all'apice la curva espansiva iniziata nel dopoguerra. Il *boom* economico, da molti definito entusiasticamente *miracolo*, si manifesta con pienezza e l'economia italiana conosce una fase di crescita senza eguali. La ricostruzione è conclusa, il Paese si sviluppa e il benessere si diffonde presso fasce della popolazione che fino ad allora ne erano state escluse. Tra il 1958 e il 1963 la disoccupazione in Italia calò del 36%¹ a conferma del vigore con la quale si espandeva il mercato del lavoro. I principali bacini di occupazione erano certamente le grandi industrie del Nord Italia, sulle quali si riversa un'imponente massa di meridionali in fuga dalla miseria del Sud Italia e alla ricerca di un'opportunità di migliorare le condizioni di vita per sé e per la propria famiglia. Solo nel quinquennio 1958-1963 furono quasi un milione gli italiani che si trasferirono dal meridione al Nord Italia², più di nove milioni tra il 1955 e il 1971³, in larghissima parte provenienti da zone a prevalenza agricola.

Questa enorme ondata di migrazione interna porta con sé diversi problemi, quali «sovrappopolamento, tensioni sociali e un brutale incontro con la disciplina

1 Michele Salvati, *Politica economica e relazioni industriali dal miracolo economico ad oggi*, in: *Problemi del movimento sindacale in Italia. 1943-1973*, a cura di Aris Accornero, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 694.

2 Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica. 1943-1988*, Torino, Einaudi, 1989, p. 297.

3 Ivi, p. 295.

della fabbrica»⁴ alla quale una popolazione di origini prevalentemente contadine non era evidentemente preparata. Si aggiunga inoltre la difficoltà di adattarsi a ritmi diversi da quelli con i quali si era cresciuti, i ritmi tipici della vita contadina. Che poi la vita contadina fosse tutt'altro che idilliaca non era questione che eliminasse il problema, come annotato da Rolf Petri: «lo sguardo nostalgico poteva anche fondarsi, e molto spesso si fondava, sulla mistificazione di un passato poco romantico. Questo, però, importava poco, in quanto le sofferenze e il senso di perdita provocati da trasformazioni sociali veloci raramente si fanno sopire da una disincantata analisi dei tempi rimpianti»⁵. A partire dal 1966 l'Italia verrà attraversata da un'ondata di protesta collettiva senza precedenti, ondata che vedrà coinvolti operai, lavoratori del terziario, studenti, e che avrà come bersaglio principale proprio il modello economico sul quale si era fondato il boom economico. L'inizio degli anni sessanta fu il periodo di incubazione di quella protesta diffusa, gli anni nei quali si iniziò a costruire un'identità operaia, di classe, e durante i quali si manifestarono le prime crepe nel mito dell'industria portatrice di progresso. Il grande aumento di produttività di quegli anni, come studiato da Sidney Tarrow, fu ottenuto «non attraverso gli investimenti in nuovi impianti e attrezzature, ma attraverso l'intensificazione dei ritmi di lavoro e la sostituzione di forza-lavoro semiqualeficata e non qualificata a quella qualificata. Via via che la produzione industriale diventava più integrata [...] i processi di lavoro divennero sempre più dequalificati. Di conseguenza la forza-lavoro stava divenendo sempre più composta

4 Sidney Tarrow, *Democrazia e disordine. Movimenti di protesta e politica in Italia. 1965-1975*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 154.

5 Rolf Petri, *Storia economica d'Italia. Dalla Grande guerra al miracolo economico (1918-1963)*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 211.

da operai giovani e semiqualeficati, perlopiù figli di immigrati recenti che mancavano sia di una coscienza sindacale sia di esperienza del lavoro industriale. Essi vissero in forma diretta gli intensificati ritmi di lavoro che l'impresa stava impiegando per ottenere aumenti di produttività»⁶.

In tutte queste mutazioni profonde del tessuto sociale risiede la causa dello scontento diffuso che portò alla stagione della contestazione. Quella che si stava incrinando era soprattutto un'idea, la concezione della fabbrica come luogo dello sviluppo sociale, come universo autonomo all'interno del quale i lavoratori trovavano condizioni di vita favorevoli alla costruzione di un futuro prospero. Dai villaggi operai, dai meccanismi assistenziali, dalle strutture ricreative – che pure rimasero attive ancora a lungo – si passò agli spaventosi quartieri dormitorio delle periferie cittadine, alveari nei quali si concentravano le masse operaie in condizioni di vita non certo agevolate. Gli stessi impianti urbanistici dei nuovi quartieri operai davano la sensazione di una comunità, quella dei lavoratori, che costituiva un soggetto a parte rispetto alla città. Pure, in questo modo, si rafforzava l'identità di gruppo, la sensazione di essere parte di un unico blocco sociale.

Il mondo della cultura intuisce questi cambiamenti e se ne fa subito portavoce. Il cinema italiano a partire dalla fine degli anni cinquanta conosce una nuova stagione, anch'essa, come era accaduto per il neorealismo, di rilievo assoluto. Secondo le parole di Gian Piero Brunetta «come per le grandi annate del vino, il cinema italiano per alcuni anni sembra attraversato da un'energia creativa inesauribile e da una capacità di far nascere addirittura a gruppi nuovi talenti, senza

⁶ Sidney Tarrow, *Democrazia e disordine. Movimenti di protesta e politica in Italia. 1965-1975*, cit., pp. 154-155.

mettere da parte i maestri e gli autori delle generazioni precedenti»⁷. Il periodo neorealista è concluso ma la sua eredità rimane ed è pesante. Dalla denuncia delle condizioni di miseria dell'Italia, del degrado del dopoguerra, il cinema passa a una spietata analisi, anche quando condotta nel registro della commedia, del collasso morale, del senso di sradicamento. «Schematicamente – ha osservato Giorgio Tinazzi – si delineano i versanti in cui si pone il rapporto con l'eredità: la perdita, la difficoltà e la necessità della rottura, il ricominciamento. Lo sfondo specifico, per tutti, è la temperie neorealista, esperienza consumata ma anche memoria necessaria»⁸. Questi aspetti riguardano prevalentemente il lato di critica sociale, l'analisi degli squilibri provocati dal *boom*, ma non andrebbe sottovalutato, ai fini dell'evoluzione linguistica, l'aspetto "meccanico", cioè l'evoluzione della tecnica e i profondi mutamenti che questa conosce a partire dagli anni sessanta. È la *Nouvelle Vague* francese a sperimentare per prima questi mutamenti, in parte per ragioni prettamente economiche - la possibilità di girare film con *budget* ridottissimi - e in parte per cercare nuove strade linguistiche grazie ai nuovi mezzi, in particolare le macchine da presa di piccolo formato e le nuove emulsioni fotografiche che, con opportuni tiraggi, permettevano di arrivare fino a 800 ASA, una sensibilità semplicemente impensabile fino a pochi anni prima⁹ e che riscrive alla base il

7 Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano dal boom agli anni di piombo*, in: *Storia del cinema mondiale, VIII, L'Europa. Le cinematografie nazionali*, a cura di Gian Piero Brunetta, Milano-Torino, Einaudi-Sole 24 Ore, 2009 (1° ed. 2001), p. 938.

8 Giorgio Tinazzi, *Una figura del disagio*, in: *Prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960-1969*, a cura di Claver Salizzato, Venezia, Marsilio, 1989, p. 205.

9 Alain Bergala, *Nota sulla tecnica agli inizi della Nouvelle Vague*, in: *Nouvelle Vague*, a cura di Roberto Turigliatto, Torino, Lindau, 1993, pp. 34-36.

linguaggio cinematografico, grazie alla possibilità di lavorare in luce naturale anche in interni.

La fotografia in realtà aveva sperimentato queste innovazioni ben prima del cinema. Le macchine di piccolo formato erano apparse sul mercato già dalla fine anni venti e, a partire dagli anni trenta, avevano ridisegnato l'estetica fotografica grazie alla loro agilità e velocità. Nel dopoguerra, con la nascita dell'agenzia *Magnum*, si era affermato su scala internazionale il *reportage* moderno, fatto di immagini rapidissime, istanti fermati, quasi "rubati". L'Italia si confronta con questi linguaggi sin dai primi anni cinquanta, grazie alla "scoperta del sud"¹⁰, cioè le grandi campagne fotografiche condotte da antropologi e fotografi per documentare lo stato delle campagne e delle tradizioni del meridione, proprio nel momento in cui iniziavano i grandi flussi migratori che avrebbero svuotato quelle terre. Queste campagne fotografiche nascevano sotto l'egida dell'ideologia neorealista ma proponevano un linguaggio che, dal punto di vista visivo, era assai più moderno di quanto non andasse facendo il cinema coevo. L'affermarsi di questi linguaggi e i progressi tecnici segnarono il discorso fotografico e, alla fine degli anni cinquanta, determinarono un nuovo corso nello sviluppo dell'immagine fotografica. L'introduzione sul mercato, a partire dal 1960, della pellicola a 400 ASA che, poteva essere tirata addirittura di due stop, tramite una forte sottoesposizione, per arrivare quindi fino a 1600 ASA, fu forse la principale delle rivoluzioni estetiche del periodo. Diventò infatti possibile fotografare a mano libera, con tempi brevi e senza flash, anche in ambienti chiusi e con pochissima luce. Lo spapolamento

10 Gabriele D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 294-301; *L'Italia e gli italiani nell'obiettivo dei fotografi Magnum*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2011.

dell'emulsione provocato dal forte tiraggio provocava una resa granulosa dell'immagine che costituiva da sola un fattore estetico e linguistico di prim'ordine.

La fotografia industriale appare all'inizio disorientata da questi mutamenti, trattandosi di una fotografia che aveva sempre trovato i propri punti di forza nella compostezza figurativa e nella pulizia dell'immagine. Si assistiamo a una frattura nel genere pari solo a quella verificatasi negli anni trenta, quando si passò dalla fotografia industriale ottocentesca, inusitatamente protrattasi fino ai primi decenni del novecento, alla nuova immagine della modernità. Proprio come allora si fa avanti una nuova generazione di autori capaci di confrontarsi con i mutamenti estetici, tecnici e culturali e di riadattare in funzione di questi il linguaggio della comunicazione industriale. A ranghi sparsi concludono le loro carriere Stefani, Aragozzini, Crimella, Vasari¹¹, Patellani¹² e tutti i grandi che avevano costruito visivamente l'epopea industriale dell'ultimo quarto di secolo. Si affacciano sulla scena nuovi autori come Ugo Mulas, Edoardo Mari, Roberto Zabban, Aldo Ballo, Arno Hammacher o, dall'inizio degli anni settanta, Edward Rozzo.

È davvero la fine di un mondo. La chiusura di un'epoca che, per diversi aspetti, può senz'enfasi alcuna definirsi eccezionale. È la fine del mito del progresso, della grandezza industriale e della pace sociale. Ed è anche la chiusura di un'estetica industriale che aveva costituito il grande grimaldello culturale attraverso il quale scardinare diffidenze e dubbi, che comunque mai erano mancati, sul ruolo dell'industria nella società. Gli anni che segnano questo passaggio, dalla

11 Ci si riferisce a Giorgio e Tommaso. Lo Studio Vasari è ancora attivo, con Alessandro, figlio di Giorgio.

12 Federico Patellani fu attivo come fotografo fino al 1977, anno della sua morte, ma si dedicò pienamente al fotogiornalismo, lasciando la fotografia industriale già dai primi anni sessanta.

fine dei cinquanta all'inizio della contestazione, sono anni irrisolti per la fotografia industriale. Sono gli anni del guado durante il quale, sebbene sia chiaro che qualcosa si è spezzato, non è ancora chiara la strada da intraprendere per ricostruire un immaginario altrettanto forte di quello che si andava congedando.

Gli *house organ* più importanti, sempre attenti a costruire un'immagine moderna recepiscono questi mutamenti e, nel tentativo di non farsene travolgere, li accolgono sulle loro pagine. Il capolavoro di questo periodo resterà con ogni probabilità il *reportage* di Ugo Mulas sul traforo del Monte Bianco che «Pirelli» pubblicò nell'ottobre del 1962¹³. Si trattava di dodici fotografie, più quella riservata alla copertina, che documentavano l'imminente conclusione dei lavori di scavo. Il breve testo, anonimo, che introduce il *reportage* aveva accenti insolitamente critici, quasi polemici, verso il mondo delle istituzioni e della stampa e manifestava apertamente simpatia per gli operai, molti immigrati del sud, che stavano realizzando materialmente l'opera. Era un'appropriata introduzione alle immagini di Mulas che tessevano l'epica del lavoro e della fatica di un gruppo di uomini impegnati a realizzare un'opera fondamentale per lo sviluppo del Paese. Ma non siamo più di fronte all'epica di un autore come Bruno Stefani, che celebrava il dominio dell'uomo sugli elementi, ma di fronte a un'epica della fatica, dell'umiltà, della dignità del lavoro. I ritratti ravvicinati di quegli uomini, resi neri dalla terra, raccontavano le inquietudini che attraversavano il mondo dei lavoratori di quegli anni con una sensibilità nuova e dirompente. La grana fittissima che permeava i neri profondi del buio della galleria era l'irruzione violenta dei nuovi linguaggi anche

¹³ *Tre anni di notte. Il traforo del monte bianco*, «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica», A. XV n. 5, ottobre 1962, pp. 56-65.

nel mondo della fotografia industriale **[figg. 4.1-5]**. La splendida valle assolata che attendeva trepidante lo scavo, così come era stata raccontata dieci anni prima da Federico Patellani sulla stessa rivista¹⁴, appare lontana anni luce; nei temi, nell'impatto visivo e ancor più nell'ideologia.

La collaborazione tra Mulas e «Pirelli» prosegue in quegli anni portando a risultati sempre di altissimo livello. È il caso della lunghissima inchiesta sul lavoro femminile in Italia che, nel 1963, occupa tre numeri della rivista¹⁵ con decine di articoli e una serie di fotografie che possono essere annoverate tra i più interessanti documenti del mondo del lavoro di quegli anni. Ancor più notevoli se si pensa che erano pubblicati su un *house organ*. Non tutte le foto sono attribuibili con certezza a Mulas (solo in pochissimi casi c'è una chiara referenza) ma nel complesso presentano un'omogeneità stilistica e tematica che ne fa un *corpus* unico straordinario. Nel settembre del 1964 appare un altro lavoro di grande impatto, questa volta sotto la dicitura di "Studio Mulas", dedicato al porto di Genova a corredo di un articolo di Piero Ottone¹⁶ **[figg. 4.6-7]**. Dal 1965 Mulas avrebbe iniziato a pubblicare su «Pirelli» i lavori dedicati agli artisti e alle biennali veneziane, quelli che lo avrebbero reso famoso su scala internazionale chiudendo così il suo favoloso periodo industriale.

14 Federico Patellani, *Il traforo del Monte Bianco*, «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica», A. V n. 1, gennaio 1952, pp. 16-18.

15 «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica», A. XVI n. 2, marzo 1963; A. XVI n. 3, maggio 1963; A. XVI n. 4, luglio 1963.

16 Piero Ottone, *Il porto stretto*, «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica», A. XVII n. 5/6, settembre 1964, pp. 52-59.

Anche Fulvio Roter prestò in quegli anni la sua opera per «Pirelli», e merita certo menzione il servizio del 1964 dedicato alla cartiera di Tolmezzo¹⁷, servizio dai forti contrasti pienamente dentro l'estetica che il fotografo veneziano¹⁸ andava costruendo in quegli anni [figg. 4.8-9].

Che autori di grande prestigio in quegli anni si dedicassero alla fotografia industriale, genere fino a quel momento poco o nulla considerato, appannaggio perlopiù di specifici professionisti, è un altro segno del mutamento culturale in corso. Nel momento in cui l'industria perde la sua aura di volano del benessere e ne viene contestato l'impatto sociale, dando preminenza agli aspetti negativi piuttosto che a quelli positivi, allora questa diventa anche il centro di interesse per ricerche fotografiche di carattere sociologico. I nuovi autori, quelli che stanno esplorando la realtà italiana attraverso i nuovi linguaggi, scoprono nel mondo del lavoro il terreno ideale per un racconto del presente.

«Civiltà delle macchine», che negli anni cinquanta aveva rappresentato l'apice della cultura tecnico-umanistica in Italia sconta invece duramente l'addio di Sinisgalli. Lo sostituisce un comitato di cinque direttori, tra i quali spicca Giuseppe Ungaretti¹⁹, ai quali tocca proseguire la geniale opera avviata dal precedente direttore. Nella scelta di affidare la guida della rivista a un gruppo ampio ed eterogeneo di persone si intravede il primo segno dell'indecisione che caratterizzerà il nuovo corso di «Civiltà delle macchine», portandola a essere non

17 Fulvio Roter, *Una cartiera in Cadore*, «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica», A. XVII n. 4, luglio 1964, pp. 64-73.

18 Più precisamente di Meolo, a circa una trentina di chilometri da Venezia.

19 Gli altri sono Arnaldo Maria Angelini, Francesco Santoro-Passarelli, Francesco Maria Vito e Francesco D'Arcais, quest'ultimo col ruolo di responsabile.

più un grande faro modernista ma piuttosto un organo conservatore della comunicazione aziendale, senza comunque scendere mai al di sotto agli standard di assoluta eccellenza grafica e di contenuti che la rivista si era data all'inizio. Le novità dal punto di vista visivo, a parte un leggero cambio dell'impaginazione, non sono rilevanti. Tuttavia «Civiltà delle macchine» scivola, con lieve ma costante pendenza, verso la cultura tecnicistica, diventando una vetrina, pur sempre prestigiosa, per i traguardi dell'industria di quegli anni. Ne fa fede un lungo articolo dedicato alle acciaierie italiane²⁰, corredato da una serie di foto spettacolari, spesso a colori, che però rivelano nel linguaggio un'indecisione rispetto ai nuovi modelli visivi che si andavano affermando, quasi una transizione [figg. 4.10-11]. Gli anni seguenti della rivista segneranno una presa di posizione verso il sapere scientifico e tecnico che metterà in secondo piano il lato artistico confinandolo, di fatto, al ruolo di rubrica, e rinunciando invece a perseguire la fusione tra i due mondi che aveva guidato il lavoro di Sinisgalli. Le due anime di «Civiltà delle macchine» viaggeranno parallele ma separate, come le rotaie di un binario. L'articolo di Giovanni Carandente del 1962 dedicato a una mostra di sculture a Spoleto²¹, sculture realizzate a partire da materiali ferrosi e finanziate dall'Italsider, mostra bene questo slittamento. Mentre l'articolo, eccedendo forse nelle lodi del mecenatismo Italsider, cerca di tracciare un discorso critico sull'arte contemporanea, gli apparati fotografici languono tristemente in una piatta fotografia di documentazione che rasenta il fotoamatorismo. L'unico guizzo appare in

20 *Alti forni e acciaierie d'Italia*, «Civiltà delle macchine», A. VII n. 2/3, marzo 1959, pp. 17-38.

21 Giovanni Carandente, *Sculture nella città*, «Civiltà delle macchine», A. X n. 1, gennaio 1962, pp. 45-50

un'immagine conclusiva che mostra una grande spirale in ferro di Ettore Colla realizzata a Bagnoli, ma è davvero troppo poco per una rivista come «Civiltà delle macchine».

«Il gatto selvatico», la rivista dell'ENI, che non si era mai contraddistinta per particolari caratteri innovativi, prova ad aprire i propri spazi alle novità fotografiche del tempo, come ad esempio il dilagare dei circoli amatoriali di fotografia. È il caso del “concorso sociale di fotografia” riservato ai dipendenti Eni che viene indetto dalla sezione foto cinematografica del dopolavoro di San Donato Milanese, dove l'ENI aveva dato vita al progetto di Metanopoli. Il concorso trova un piccolo spazio sul numero de «Il gatto selvatico» del maggio 1961²² con l'augurio di dedicare maggiore spazio nei numeri successivi per le foto premiate. Augurio che però non troverà modo di concretizzarsi. Nell'aprile del 1962 viene invece pubblicato un articolo su Robert Capa²³ corredato da diverse immagini del grande fotoreporter ungherese morto nel 1954. In entrambi i casi si assiste a un'abdicazione da parte della fotografia industriale in favore di altri temi. Laddove «Pirelli» o «Civiltà delle macchine» non rinunciavano, pur nelle difficoltà appena dette, a cercare di adeguarsi ai nuovi linguaggi della fotografia trasportandoli nel mondo dell'industria, «Il gatto selvatico» pare invece cedere le armi e cercare altrove, fuori dall'industria, il senso della modernità. La fotografia è considerata come elemento portante della cultura contemporanea, ma non quella industriale che, a differenza di quanto

²² *Eni cronache. Il primo concorso di fotografia sociale*, «Il gatto selvatico», A. VII n. 5, maggio 1961, p. 44.

²³ Lorenzo Bocchi, *Robert Capa, un eroe del nostro tempo*, «Il gatto selvatico», A. VIII n. 4, aprile 1962, pp. 29-31.

tentava «Pirelli», non è oggetto di particolari attenzioni. Non è tanto la fotografia, quanto piuttosto il discorso su di essa, che si fa meramente denotativo.

Tra i fotografi più interessanti che iniziano la loro attività in quegli anni c'è sicuramente Roberto Zabban²⁴, romano classe 1928 ma trasferitosi ancora bambino a Milano con la famiglia. Qua entrerà in contatto con Giancolombo con il quale inizierà a lavorare dai primissimi anni cinquanta. Dopo le prime esperienze nel fotogiornalismo, che lo porteranno a pubblicare su «Epoca» e «L'Europeo», a partire dalla seconda metà degli anni cinquanta inizia a lavorare alla fotografia industriale, con l'Ercole Marelli prima e con l'Innocenti dopo. Per quest'ultima azienda diventerà il fotografo di punta avviando una collaborazione che durerà più di quindici anni portando a risultati di assoluta rilevanza. Se all'inizio il linguaggio di Zabban appare ingessato, ancora troppo legato ai codici del neorealismo e di una comunicazione industriale troppo posata, negli anni questo evolve in maniera impressionante e, dagli anni sessanta in poi, il fotografo entra nel periodo della maturità. Zabban lavorerà con continuità fino ai primi anni del nuovo secolo, prestando la sua opera per numerose imprese italiane e affermandosi come uno dei più apprezzati fotografi industriali italiani della seconda metà del Novecento **[figg. 4.12-15].**

Un altro autore di grande interesse è Edoardo Mari, milanese nato nel 1938 e morto nel 2007. Mari si forma giovanissimo nel mondo del fotogiornalismo, come molti autori della sua generazione, Già dalla fine degli anni cinquanta inizia a

²⁴ Per le informazioni su Roberto Zabban Mi sono appoggiato principalmente alla scheda curata da Silvia Cerri e Maria Chiara Corazza per il Centro per la cultura d'impresa di Milano, che ha in custodia l'archivio del fotografo. La scheda è consultabile all'URL <http://www.lombardiabeniculturali.it/percorsi/zabban> (ultima consultazione in data 31/01/2014).

lavorare per aziende quali Perugina, IWS (la pura lana vergine), Italsider, Palmolive. La sua fotografia oscilla tra raffinatissime composizioni in studio, frutto di una rara padronanza tecnica della fotografia, principalmente del banco ottico, e immagini derivate dal fotogiornalismo, realizzate con l'uso di fotocamere più agili, quando si tratta invece di documentare dal vivo fabbriche e cicli di lavorazione. Nessuno ha ancora studiato la figura di Edoardo Mari, su di lui non esistono libri né sono mai state fatte mostre e l'ubicazione dell'archivio è al momento ignota. Un altro dei tanti dispersi sul campo della fotografia industriale che attende di essere riscoperto **[figg. 4.17-19]**.

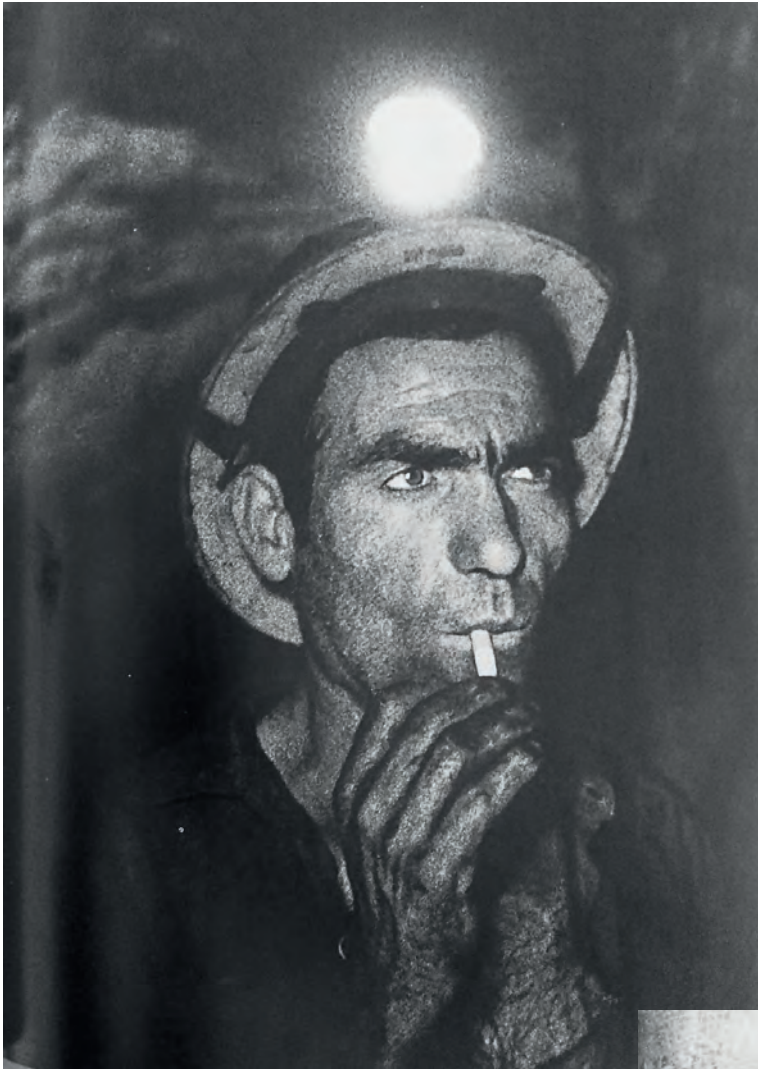


4.1 «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica», A. XV n. 5, ottobre 1962, copertina

Il *reportage* di Ugo Mulas sul traforo del Monte Bianco, che «Pirelli» pubblica nell'ottobre del 1962, può essere certo considerato tra i capolavori della fotografia industriale degli anni sessanta.

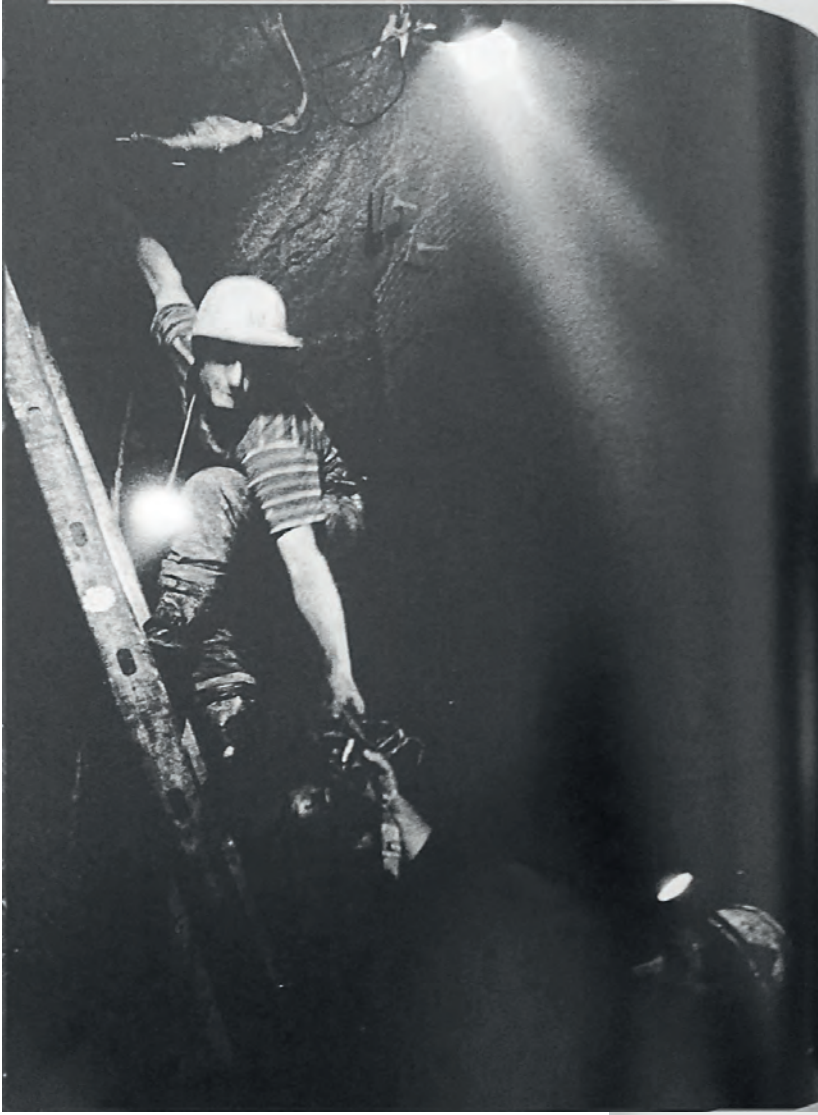
Il lavoro è un esempio riuscitissimo di come i nuovi linguaggi del *reportage*, le nuove macchine, le nuove emulsioni, stessero mutando il panorama della ricerca fotografica in quegli anni. La fotografia industriale recepì questi mutamenti con lentezza, grazie a importanti autori provenienti principalmente dalla scuola del fotogiornalismo.

4.2 «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica»,
A. XV n. 5, ottobre 1962, p. 57



4.3 «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica»,
A. XV n. 5, ottobre 1962, p. 62

4.4 «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica»,
A. XV n. 5, ottobre 1962, p. 63



4.5 «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica»,
A. XV n. 5, ottobre 1962, p. 64





4.6 «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica»,
A. XVII n. 5/6, settembre 1964, p. 53.

Un servizio di Piero Ottone sul porto di Genova è l'occasione per Mulas di firmare un altro *reportage* industriale di alto livello



4.7 «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica», A. XVII n. 5/6, settembre 1964, pp. 56.57.



4.8 «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica», A. XVII n. 4, luglio 1964, pp. 64-65.

Anche Fulvio Roiter presta la sua opera per «Pirelli». Il soggetto è una cartiera in Cadore, che viene trattata dal fotografo veneziano con immagini di grande eleganza e semplicità formale.



4.9 «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica», A. XVII n. 4, luglio 1964, pp. 72-73.



4.12 Roberto Zabban, *Operaio al lavoro all'Ercole Marelli*, 1959
Fondo Zabban, Zab_cass_13_inv_10404

Tra i più interessanti autori della nuova generazioni c'è certamente Roberto Zabban.

Anche lui si forma come fotoreporter, al seguito di Giancolombo, per poi approdare alla fotografia industriale, genere che praticherà ininterrottamente per quasi mezzo secolo.

Le sue immagini a cavallo tra gli anni cinquanta e sessanta sono un felice momento di quel periodo di passaggio che chiuse la stagione storica della fotografia industriale.



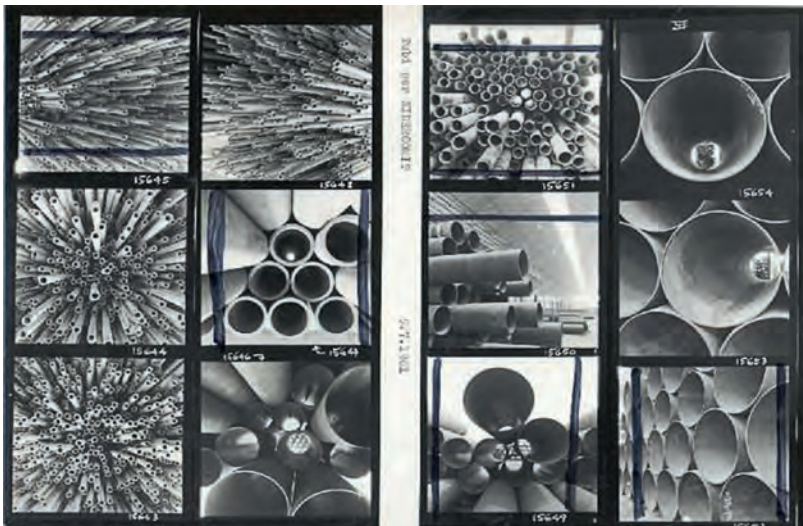
4.13 Roberto Zabban, *Stabilimento IRI*, 1963
Fondo Zabban, Zab_cass_2_inv_19526



4.14 Roberto Zabban, *Operaio al lavoro all'Italsider, Taranto, 1961*
 Fondo Zabban, Zab_cass_28_inv_126_13a

Dai provini a contatto si intuisce la predilezione di Zabban per il medio formato. Si trattava di macchine fotografiche più ingombranti e meno agili rispetto alle 35mm, ma che, grazie all'ampia dimensione del negativo, garantivano una migliore resa dell'immagine.

Da notare come certi stilemi si rincorrono. Le fotografie dei tubi di Zabban ricordano molto alcune immagini di Publifoto anteriori di qualche anno. Improbabile che Zabban le avesse viste.



4.15 Roberto Zabban, *Tubi, provini a contatto, 1961*
 Fondo Zabban, Zab_racc_11_inv_15643-15644



4.16 Publifoto, *Massa Carrara, parco tubi, fine anni cinquanta*
 AFFD, DA_F_p00422_0,
 © Dalmine s.p.a.
 Archivio Fondazione Dalmine.



4.17 Edoardo Mari, *Dalmine, parco tubi, operai*, inizio anni sessanta
AFFD, DA_F_p00084_041, © Dalmine s.p.a. Archivio Fondazione Dalmine.

4.18 Edoardo Mari, *Dalmine, parco tubi, operaio*, inizio anni sessanta
AFFD, DA_F_p00084_046, © Dalmine s.p.a. Archivio Fondazione Dalmine.





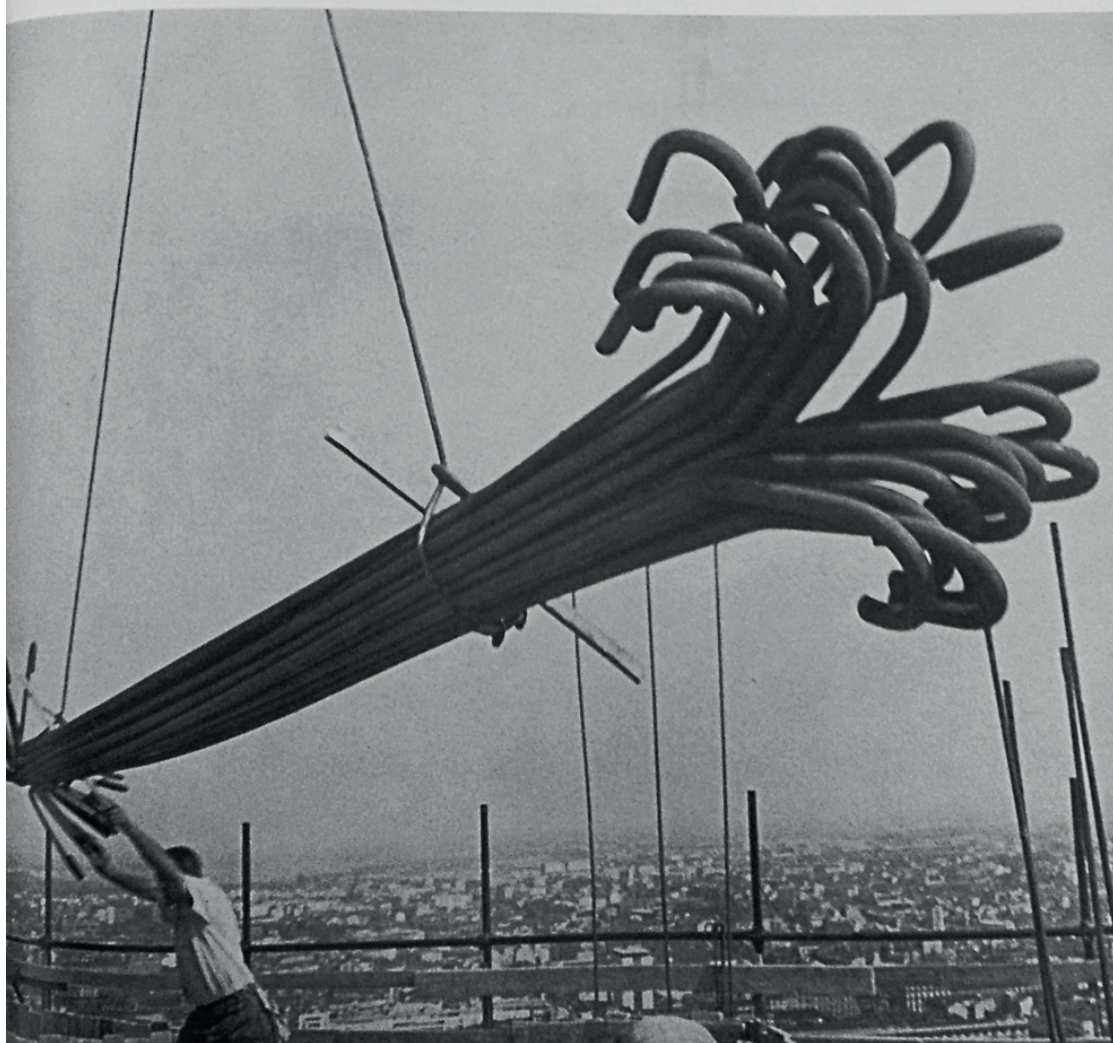
4.19 Edoardo Mari, *Dalmine, parco tubi*, inizio anni sessanta
AFFD, DA_F_p00085_009, © Dalmine s.p.a. Archivio Fondazione Dalmine.

Anche Edoardo Mari si forma come fotogiornalista prima di darsi alla fotografia industriale, che, una volta abbracciata, praticherà con esclusività per oltre quarant'anni.

I lavori dei primi anni sessanta per la Dalmine rivelano il gusto per il linguaggio del *reportage* oltre a un'attenzione per gli operai tipica del clima di quegli anni.

L'uomo e il grattacielo

Harno Hammacher, un fotografo olandese ormai affermato anche in Italia, ha avuto per quasi un anno piena libertà di accesso al cantiere della nuova Sede Pirelli. Libero di riprendere qualunque aspetto la sua sensibilità gli suggerisse, ha scelto il suggestivo tema che forma l'oggetto di questo fotoservizio



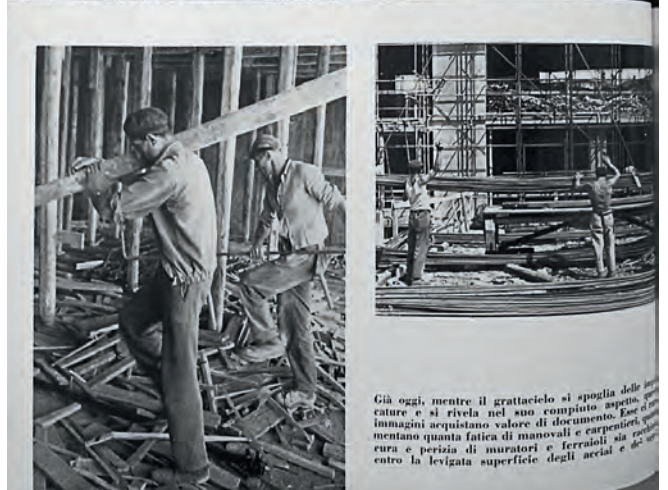
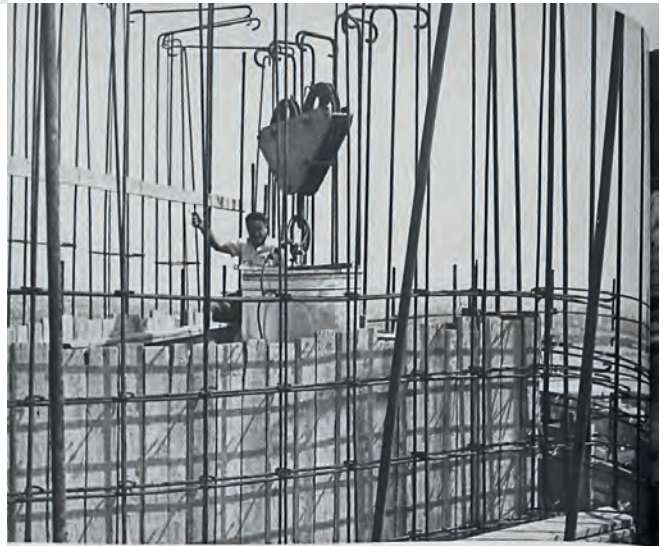
4.20 «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica», A. XII n. 2, marzo 1959, p. 41.

«Harno Hammacher, un fotografo olandese ormai affermato anche in Italia, ha avuto per quasi un anno piena libertà di accesso al cantiere della nuova Sede Pirelli. Libero di riprendere qualsiasi aspetto la sua sensibilità gli suggerisse, ha scelto il suggestivo tema che forma questo fotoservizio.»

Il lavoro di Hammacher sulla costruzione del grattacielo Pirelli a Milano, pubblicato a più riprese su «Pirelli», si colloca anch'esso tra i migliori risultati della fotografia industriale a cavallo tra gli anni cinquanta e sessanta



4.21 «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica»,
A. XII n. 2, marzo 1959, p. 43.



4.22 «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica»,
A. XII n. 2, marzo 1959, p. 44.

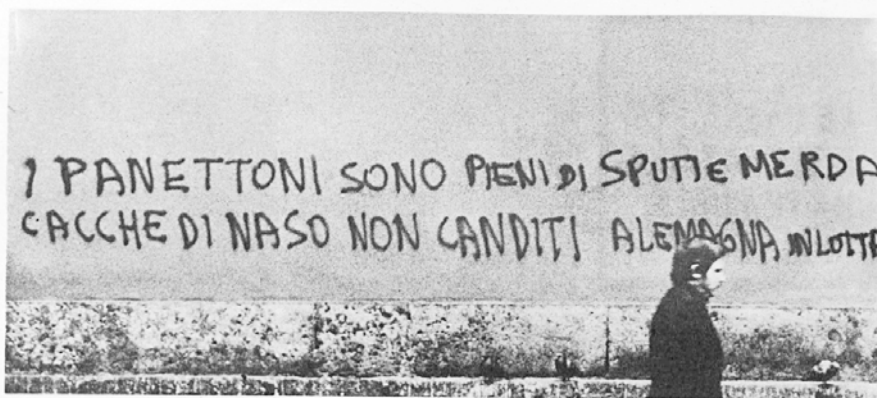
Già oggi, mentre il grattacielo si spoglia delle
cature e si rivela nel suo compiuto aspetto, que-
st'immagini acquistano valore di documento. Esse ci
mostrano quanta fatica di manovali e carpentieri, quanta
cura e perizia di muratori e ferraioli sia necessaria
per la levigata superficie degli acciai e del cemento.

Conclusioni

La fotografia industriale continuerà a esistere anche oltre il 1965. La grande crisi del periodo della contestazione, che mette con forza in discussione il senso stesso della funzione sociale dell'industria, ha però conseguenze profonde. Principalmente l'affermazione su larga scala di una fotografia apertamente anti-industriale. Se, come sostenuto finora, è la committenza a rendere "industriale" una fotografia, si può altrettanto sostenere che la precisa volontà di mettere in discussione il sistema economico-produttivo produca fotografie anti-industriali.

I grandi mutamenti nella tecnologia fotografica, soprattutto l'avvento su larga scala di macchine di grande qualità e al contempo di piccole dimensioni, si traducono nella comparsa, per la prima volta, di immagini provenienti dall'interno delle fabbriche e che però sono fatte con il preciso scopo di denunciare le condizioni di vita dei lavoratori, i ritmi infernali, la spersonalizzazione, l'insalubrità di certi reparti. La diffusione massiccia dei fogli politici, ciclostilati dai vari gruppi della contestazione, perlopiù dell'area di sinistra, permette la circolazione di queste immagini molto oltre i confini del mondo operaio. La fotografia industriale classica appare improvvisamente sospetta, menzognera, smaccatamente ideologica dalla parte del "padrone". Mentre le immagini rubate dentro le fabbriche, nei cortei operai, nei momenti di lotta, sembrano portare finalmente alla luce la verità del mondo della fabbrica. Non è il caso di soffermarci in questa sede su quanto i

concetti di “vero” e “falso” in fotografia siano relativi¹, interessa piuttosto rilevare come, dalla seconda metà degli anni sessanta, si diffonda una narrazione visuale dell’industria parallela e in opposizione a quella che fino ad allora aveva dettato i tempi della comunicazione aziendale. Oltre alle immagini note di fotoreporter come



Fotografia anonima tratta da: «Rosso. Giornale dentro il movimento», N 14, gennaio 1975, p. 6.

È un esempio di come la fotografia fosse diventata strumento politico di contestazione delle politiche aziendali. In questo caso si trattava di uno sciopero all’Alemagna contro la pratica del lavoro stagionale. Appare evidente come non fosse necessario sabotare realmente la produzione (anche se non è escluso che la scritta dicesse il vero), bastava raccontare di averlo fatto per infliggere un grave danno economico all’azienda. La scritta sembra fatta apposta, oltre che per essere letta dai passanti, per essere fotografata e quindi fatta circolare. Scrivere la medesima frase su un giornale non ha la stessa forza che ha invece fotografarla su un muro. Non è nemmeno possibile sapere se la scritta fosse stata fatta da qualcuno che realmente lavorava dentro lo stabilimento, ma l’immagine appare comunque molto forte perché si presenta come “vera”. Il passante è il tocco di malizia che completa “l’operazione verità”.

Uliano Lucas e Tano D’amico, che in quegli anni si affermano come i più importanti fotografi della della contestazione, fanno la loro comparsa molte immagini “rubate”, scattate da operai militanti

direttamente dentro i reparti, che si preoccupano poi di darle agli organi della controinformazione del movimento. Viene anche pubblicato un volume che spiega – tecnicamente, linguisticamente, praticamente e giuridicamente – come produrre fotografie eversive, cioè destinate a rafforzare la comunicazione della contestazione². Non sarebbe corretto ridurre la contestazione alle sole istanze

1 Su questo argomento cfr.: Gabriele D’Autilia, *L’indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Milano, RCS, 2001; Adolfo Mignemi, *Lo sguardo e l’immagine. La fotografia come documento storico*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003; Michele Smargiassi, *Un’autentica bugia. La fotografia, il vero, il falso*, Roma, Contrasto, 2009.

2 Fabio Augugliaro, Daniele Guidi, Andrea Jemolo, Armando Manni, *Mettiamo tutto a fuoco! Manuale di fotografia eversiva*, Roma, Savelli, 1978.

anticapitalistiche, le rivendicazioni andavano oltre gli aspetti economici e indicavano – giustamente o meno, confusamente o meno – un progetto di società.

Ma per la fotografia industriale questi aspetti ebbero grande importanza e la costrinsero a rimodellarsi verso diversi linguaggi e diverse estetiche. Il fatto stesso che molti autori della nuova generazione – Giancolombo, Mari, Zabban – venissero dal mondo del *reportage* e non più da quello del lavoro in studio come era quasi sempre stato in precedenza³, è un altro dei segni di come fosse cambiato il panorama di un mondo, per molti aspetti, autoreferenziale come quello della fotografia industriale. Gli anni che seguiranno vedranno una riscrittura quasi radicale dei codici visivi perfezionati lungo l'arco di un trentennio circa e segneranno la terza fase della fotografia industriale, dopo quella ottocentesca e quella su cui si è concentrata questo studio.

3 Con l'usuale eccezione di Bruno Stefani.

Alcuni ringraziamenti sono doverosi in chiusura di tesi. Carlo Alberto Zotti Minici, che di questa tesi è il relatore e che l'ha seguita fin dai primi abbozzi, per avermi guidato e allo stesso tempo lasciato libero di sviluppare la ricerca secondo le traiettorie che ritenevo più giuste.

Gian Piero Brunetta e Alessandro Faccioli per la simpatia con cui hanno guardato a questo lavoro, per la pazienza con cui hanno sopportato alcune mie invadenze e per non avermi mai fatto mancare il loro supporto, anche morale, nei momenti in cui serviva.

Sono state poche le istituzioni e gli archivi che mi hanno permesso di accedere ai loro materiali; su questo ci sarebbe assai da riflettere. La fotografia industriale fa fatica a farsi conoscere anche per colpa degli stessi che dovrebbero averne a cuore la memoria. Hanno fatto eccezione, e ci tengo davvero a ringraziarli, La Fondazione Dalmine, con Carolina Lussana, Stefano Capelli e Jessica Brigo; la Fondazione Pirelli con Chiara Guizzi; La Fondazione Fiera di Milano con Andrea Lovati; l'Archivio Storico Magneti Marelli con Gian Luca Fontana; La Fondazione Negri con Costantino Squassoni e Mauro Squassoni Negri.

Elencare le biblioteche sparse un po' dappertutto e le tante persone che ci lavorano che mi hanno dato una mano sarebbe impresa ardua alla quale rinuncio in partenza, ma a ciascuno va la mia gratitudine.

Ogni errore, omissione o mancanza ovviamente è solo per mia responsabilità.

Bibliografia

Storia dell'industria, economica, politica e sociale

Inchiesta sulla miseria in Italia, a cura di Paolo Braghin, Torino, Einaudi, 1976

Problemi del movimento sindacale in Italia. 1943-1973, a cura di Aris Accornero, Milano, Feltrinelli, 1976

Atti del simposio di studi su Leonardo Sinisgalli (Matera – Montemurro, 14-15-16 maggio 1982), Matera, Liantonio, 1987

Storia d'Italia. Annali 15. L'industria, a cura di Franco Amatori, Duccio Bigazzi, Renato Giannetti, Luciano Segreto, Torino, Einaudi, 1999

Dalmine 1906-2006. Un secolo di industria, a cura di Franco Amatori e Stefania Licini, Dalmine, Fondazione Dalmine, s.d. [2006]

L'anima meccanica. Le visite in fabbrica in "Civiltà delle macchine" (1953-1957), a cura di Gianni Lacorazza e Giuseppe Lupo, Roma, Avagliano, 2008

Un "Leonardo" del Novecento: Leonardo Sinisgalli (1908-1981), a cura di Gian Italo Bischi e Pietro Nastasi, numero monografico di «Pristem/Storia. Note di Matematica, Storia, Cultura», 23/24, 2009

Storia dell'IRI. 1. Dalle origini al dopoguerra. 1933-1948, a cura di Valerio Castronovo, Roma-Bari, Laterza, 2012

AA.VV., *Villaggi operai in Italia. La Val Padana e Crespi d'Adda*, Torino, Einaudi, 1981

AA.VV., *La città delle fabbriche. Viaggio nella Sesto San Giovanni del '900*, Sesto San Giovanni, ISMEC, 2002

Lucio Avagliano, *Stato e imprenditori in Italia. Le origini dell'IRI*, Salerno, Palladio, 1980

Lucio Avagliano, *“La mano visibile” in Italia. Le vicende della finanziaria IRI (1933-1985)*, Roma, Studium, 1991

Bruno Bottiglieri, Valerio Castronovo, Ignazio Cipolletta, Giuseppe De Rita, *L'Italia della ricostruzione. Con una selezione di documenti dell'Archivio Confindustria 1945-1950*, Roma, SIPI, 1994

Mauro Campus, *L'Italia, gli Stati Uniti e il piano Marshall*, Roma-Bari, Laterza, 2008

Augusto Ciuffetti, *Casa e lavoro. Dal paternalismo aziendale alle comunità globali. Villaggi e quartieri operai in Italia tra Otto e Novecento*, Narni, Giada, 2004

Renzo De Felice, *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, Torino, Einaudi, 2006 (1° ed. 1961)

Renzo De Felice, *Mussolini il duce. Gli anni del consenso, 1929-1936*, Torino, Einaudi, 2006 (1° ed. 1974)

Renzo De Felice, *Mussolini il duce. II. Lo Stato totalitario. 1936-1940*, Torino, Einaudi, 2006 (1° ed. 1981)

Simonetta Falasca Zamponi, *Lo spettacolo del fascismo*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003 (1° ed. 1997)

Francesca Fauri, *Il Piano Marshall e l'Italia*, Bologna, Il Mulino, 2010

Mimmo Franzinelli e Marco Magnani, *Beneduce. Il finanziere di Mussolini*, Milano, Mondadori, 2009.

Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica. 1943-1988*, Torino, Einaudi, 1989

Carla Federica Gütermann, *Leumann: storia di un imprenditore e del suo villaggio modello*, Torino, Piazza, 2006

Furio Jesi, *Cultura di destra*, Milano, Garzanti, 1993 (1° ed. 1979)

Fortunato Minniti, *Il problema degli armamenti nella preparazione militare italiana dal 1935 al 1943*, «Storia Contemporanea», A. IX n. 1, febbraio 1978

Rolf Petri, *Storia economica d'Italia. Dalla Grande guerra al miracolo economico (1918-1963)*, Bologna, Il Mulino, 2002

Alessandra Staderini, *la politica cerealicola del regime: l'impostazione della battaglia del grano*, «Storia contemporanea» A IX n. 5/6, dicembre 1978

Sidney Tarrow, *Democrazia e disordine. Movimenti di protesta e politica in Italia. 1965-1975*, Roma-Bari, Laterza, 1990

Storia della fotografia, dell'arte e della cultura

New Topographics. Photographs of a Man-altered Landscape, Rochester, International Museum of Photography at George Eastman House, 1975

Laboratorio di fotografia. la sperimentazione fotografica in Italia 1930/1980, Bologna, Galleria d'arte moderna, 1983, 3voll.

Bauhaus e razionalismo nelle fotografie di Lux Feininger, Franco Grignani, Xanti Schawinsky, Luigi Veronesi, a cura di Giuliana Scimé, Milano, Mazzotta, 1993

Dalmine, dall'impresa alla città. Committenza industriale e architettura, a cura di Carolina Lussana, Dalmine, Fondazione Dalmine, 2003

NeoRealismo. La nuova immagine in Italia. 1932-1960, a cura di Enrica Viganò, Milano, Admira, 2006

Comunicare l'impresa. Cultura e strategie dell'immagine nell'industria italiana (1945-1970), a cura di Giorgio Bigatti e Carlo Vinti, Sesto San Giovanni, Fondazione ISEC, 2010

Miguel Abensour, *Della compattezza. Architetture e totalitarismi*, Milano, Jaca Book, 2012 (1° ed. 1997)

Piero Arnaldi, *La stampa aziendale*, Milano, Angeli, 1957

Fabio Augugliaro, Daniele Guidi, Andrea Jemolo, Armando Manni, *Mettiamo tutto a fuoco! Manuale di fotografia eversiva*, Roma, Savelli, 1978

Charles Baudelaire, *Il pubblico moderno e la fotografia*, (1859) in: *Opere*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1191-1197

Bernd e Hilla Becher, *Anonyme Skulpturen*, Düsseldorf, Art-Press, 1970

Achille Bologna, *Come si fotografa oggi*, Milano, Hoepli, 1935

Gian Piero Brunetta, *Cinema italiano dal neorealismo alla Dolce vita*, in: *Storia del cinema mondiale*, VII-I, *L'europa. Le cinematografie nazionali*, a cura di Gian Piero Brunetta, Milano-Torino, Einaudi- Sole 24 Ore, 2009 (1° ed. 2001)

Gabriele D'Autilia, *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Milano, RCS, 2001

Gabriele D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Torino Einaudi, 2012

Alex Franchini Stappo e Giuseppe Vannucci Zauli, *Introduzione per una estetica fotografica*, Firenze, Cionini, 1943

Le Corbusier, *Verso una architettura*, a cura di Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolini, Milano, Longanesi, 1973 (1° ed. 1923)

Sergio Luzzato, *L'immagine del duce. Mussolini nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Roma, Editori Riuniti, 2001

Carlo Melograni, *Architettura italiana sotto il fascismo. L'orgoglio della modestia contro la retorica monumentale 1926-1945*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008

Adolfo Mignemi, *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003

Lászlò Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, Torino, Einaudi, 2010 (1° ed. 1925).

Paolo Nicoloso, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino, Einaudi, 2008

Paolo Noto e Francesco Pitassio, *Il cinema neorealista*, Bologna, Archetipolibri, 2010

Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal neorealismo al postmoderno*, Torino, Einaudi, 2011

Ermanno Federico Scopinich, *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, Milano, Domus, 1943

Michele Smargiassi, *Un'autentica bugia. La fotografia, il vero, il falso*, Roma, Contrasto, 2009.

Carlo Vinti, *Gli anni dello stile industriale. 1948-1965*, Venezia, Marsilio, 2007

Carlo Vinti, *L'impresa del design: lo stile Olivetti. Una via italiana all'immagine di impresa*, Luccioni, Angeli di Rosora, 2010

Italo Zannier, *Storia della fotografia italiana. Dalle origini agli anni '50*, Bologna, Quinlan, 2012

Intorno alla fotografia industriale

La Pro Dalmine. Le opere sociali e assistenziali della Dalmine S.A., [s.l.], 1939-XVII

XXII Fiera di Milano, Milano, Fiera di Milano, 1941

Torviscosa la città della cellulosa, [s.l.], ufficio di propaganda della SNIA Viscosa, 1941

Dalmine s.p.a. catalogo generale, [s.l.], 1942-XX

La Fiera di Milano nel secondo anno di guerra, Milano, Fiera di Milano, 1942

Lo Studio Boggeri 1933-1973. Comunicazione visuale e grafica applicata, Cinisello Balsamo, Pizzi, 1974

Fotografie di Antonio Boggeri, testo di Agnoldomenico Pica, Milano, Galleria del Levante, 1980

Lo Studio Boggeri 1933-1981. Archetipi della seduzione grafica, a cura di Bruno Monguzzi, Milano, Electa, 1981

Storia fotografica del lavoro in Italia, a cura di Aris Accornero, Uliano Lucas, Giulio Sapelli, Bari, De Donato, 1981

Xanti Schawinsky. La fotografia dal Bauhaus al Black Mountain College, Locarno, Flaviana, 1981

Storia e immagini dell'industria bresciana nelle lastre del fotografo Negri, Brescia, Negri & Grafo, 1987

L'immagine dell'industria lombarda. 1881-1945, a cura di Duccio Bigazzi e Giovanna Ginex, Milano, Silvana, 1998

Storia fotografica dell'industria automobilistica italiana. Dal fordismo al postfordismo, a cura di Pier Luigi Bassignana, Adriana Castagnoli, Marco revelli, Torino, Bollati Boringhieri, 1998

Venezia Novecento. Reale Fotografia Giacomelli, a cura di Daniele Resini, Milano, Skira, 1998

Architetture d'acqua per la bonifica e l'irrigazione, fotografie di Gabriele Basilico, testi di Giorgio G. Negri et al., Milano, Electa, 1999.

Venezia e il suo porto; immagini, documenti e progetti per i settant'anni dell'ente portuale, a cura di Fiorella Bulegato e Daniele Resini, Venezia, Marsilio, 1999

Porto Marghera. Il Novecento industriale a Venezia, a cura di Sergio Barizza e Daniele Resini, Ponzano, Vianello, 2004

Calendario Pirelli, Milano, Rizzoli, 2006, 5 voll.

Giuseppe Ciavolino. Paesaggi industriali, Milano, Silvana, 2009

L'energia di Milano. I cento anni di Aem e lo sviluppo della città. Una storia fotografica, a cura di Gabriele d'Autilia, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 26-31

Lavazza, con te partirò. 20 anni, 240 mesi, 170 immagini, a cura di Fabio Novembre, Milano, Rizzoli, 2011

Fotografia in Archivio: studio Da Re, Dalmine, Fondazione Dalmine, 2012

Enea Baldassi, Alessandro Bazzoffia, Paolo Regattin, *Torviscosa: architettura e immagine fotografica della nuova città industriale del Novecento*, Udine, Guarnerio, 2004

Duccio Bigazzi, *Gli archivi fotografici e la storia dell'industria*, «Archivi e imprese», A. IV n. 8, 1993, pp. 3-29

Antonio Boggeri, *Commento*, in: *Luci ed ombre. Annuario della fotografia artistica italiana*, Torino, Il corriere fotografico, 1929, pp. 9-16

Antonio Boggeri, *La fotografia nella pubblicità*, «La pubblicità d'Italia», A. I n. 5/6, novembre-dicembre 1937, pp. 16-25

Jessica Brigo, *Antonio Paoletti fotografo (1881-1943)*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, corso di laurea in Lettere Moderne, relatori: Giorgio Zanchetti e Silvia Paoli, correlatore: Antonello Negri, A.A. 2001-02

Jessica Brigo, *Paesaggi elettrici. La fotografia industriale di Antonio Paoletti*, «L'Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti e della modernità», A. 1 n. 2, giugno 2004

Camilla Chiappini, *L'attività fotografica di Antonio Boggeri (1900-1989)*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Parma, Dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società, corso di laurea in Storia e Critica delle Arti e dello Spettacolo, relatrice: Cristina Casero, A.A. 2011-2012

Camilla Chiappini, *Antonio Boggeri. Considerazioni su un protagonista della grafica italiana*, «Ricerche di S/Confine», Vol. III n. 1, 2012

Cesare Colombo, *La fabbrica di immagini. L'industria italiana nella fotografia d'autore*, Firenze, Alinari, 1988

Sonia Dellacasa, *Le industrie genovesi negli album fotografici del primo decennio del Novecento*, «Patrimonio industriale», n. 9/10, aprile 2012, pp. 202-207

Francesca Magliulo, *L'immagine fotografica della Montecatini. Documentazione tecnica e propaganda durante il fascismo*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, corso di laurea in Lettere Moderne, relatore: Duccio Bigazzi, correlatore: Giulio Sapelli, A.A. 1997-'98

Stefano Musso, *Sguardi sul lavoro*, in: *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia. II. La società in posa*, a cura di Giovanni De Luna, Gabriele D'Autilia, Luca Criscenti, Torino, Einaudi, 2006

Angelo Schwarz, *La fotografia come prodotto e auto rappresentazione della società industriale*, in: *Memoria dell'industrializzazione. Annali della Fondazione Luigi Micheletti*, 3, a cura di Pier Paolo Poggio e Alberto Garlandini, Brescia, Fondazione Luigi Micheletti, 1987

Coke Van Deren, *Avanguardia fotografica in Germania 1919-1939*, Milano, Il saggiatore, 1982

Marcello Zane, *Brescia. La città delle fabbriche*, Brescia, Fondazione Negri, 2008

Italo Zannier, *L'industria in posa*, in: *I fotografi e l'industria. Rassegna di fotografia industriale*, Roma, Cedis, 1989, pp. 11-23

