

L'alluvione di Firenze creò un problema di fotografia?

Abstract

This article suggests a methodology for the analysis of the photographic image of the 1966 Florentine flood, with particular attention to the circulation of photographs in Italian publications of the time. In particular, the study focuses on two magazines – “Progresso fotografico” and “Popular Photography italiana” – and looks at images in a wider context that includes their linguistic, iconological and conceptual functions, acknowledging the crucial role played by magazines in their process of re-semanticization.

Keywords

1966; FLORENCE; FLOOD; MAGAZINES; PHOTOGRAPHIC JOURNALS; PROGRESSO FOTOGRAFICO; POPULAR PHOTOGRAPHY ITALIANA; LOTTI, GIORGIO

Firenze, notte del 4 novembre 1966. Le acque dell'Arno straripano e l'alluvione altera la fisionomia della città; il fango la colora di tinte brune e costringe gli abitanti a una fuga improvvisa. Il mattino seguente, “il diluvio” – così come il settimanale “Epoca” titolerà il numero speciale del 13 novembre dedicato all'evento ⁻¹ – esaurisce la propria forza dirompente ma lascia i lacerti del suo furore marziale: è “l'autunno del flagello” ⁻². La piena aveva distrutto strade, chiese, musei, biblioteche e archivi ⁻³ e l'alluvione diventa un evento-collettore, che richiama fotografi e giornalisti da tutta la penisola, oltre che operatori residenti in città ⁻⁴. Nei giorni successivi, le fotografie del disastro si diffondono rapidamente a corredo degli articoli di cronaca sui rotocalchi nazionali, tra gli altri “Epoca”, la “Domenica del Corriere”, “L'Espresso”, “L'Europeo”, “Tempo”, “Vie Nuove”, “Oggi”, “Vita”. Le immagini che affollano le pagine della stampa illustrata mostrano la città di Firenze alle prese con la straordinarietà di un momento imprevisto e sconvolgente. In esse il paesaggio urbano appare deformato, il suo

profilo alterato, mentre i comportamenti sociali e collettivi (di salvataggio e di cura volontaria della città) assumono connotati taumaturgici ⁻⁵. In pochissime settimane, inoltre, vengono editi i primi volumi, anch'essi ricchi di fotografie, che cuciono con immediatezza giornalistica il racconto di quell'avvenimento fulmineo e dalle conseguenze devastanti ⁻⁶. In queste narrazioni fototestuali, le fotografie, di dimensioni molto diverse tra loro e corredate di didascalie, vengono spesso disposte numerose tra loro ad affollare l'intero spazio della pagina (fig. 1), o entrano in dialogo con altri strumenti visivi, come le tavole planimetriche della città, nella costruzione di uno scenario complesso che richiede di essere osservato con strumenti molteplici ⁻⁷.

Le prime importanti considerazioni sulle conseguenze dell'alluvione, stimulate probabilmente anche dalla circolazione delle numerose fotografie realizzate in quei giorni e dai servizi televisivi degli operatori del telegiornale Rai ⁻⁸, vengono mosse prontamente dagli storici dell'arte, che iniziano a strutturare un dibattito intorno ai problemi legati a un patrimonio artistico martoriato – o “diminuito”, così come lo definisce Roberto Longhi sulle pagine di “Paragone” ⁻⁹ – e alla sua vita nel tempo. “Cimabue moriva”, scrive languido Umberto Baldini, allora direttore del Gabinetto di restauro degli Uffizi, sul periodico “Il ponte”. La “rivista mensile di politica e letteratura”, fondata nel 1945 da Piero Calamandrei e diretta allora da Enzo Enriques Agnoletti, aveva dedicato, nel dicembre 1966, un numero speciale dedicato al disastro: “Cimabue moriva. E si portava dietro, via via che si andava frugando tra musei e chiese, intere centurie di opere d'arte offese, spaccate, irriconoscibili, sulle quali il fango, l'acqua, la nafta avevano infierito senza distinzione, in un folle abbraccio di morte” ⁻¹⁰. Ancora su “Paragone”, Giovanni Previtali pone l'accento sugli aspetti burocratici legati a una soprintendenza e a un governo impreparati, che non erano riusciti a riorganizzare i comparti di una macchina sfibrata e priva di coordinazione che avrebbe dovuto agire celermente dopo la primissima fase di salvataggio messa in moto dai volontari fiorentini ⁻¹¹.

Nel frattempo, poi, Carlo Ludovico Ragghianti muove la sua passione civica nella duplice direzione di una raccolta fondi per il restauro e la salvaguardia del patrimonio storico-artistico fiorentino e della progettazione di un nuovo museo internazionale dell'arte del ventesimo secolo attraverso una campagna di reperimento di opere volta a reintegrarlo. Infatti, con una lettera datata 15 novembre 1966, testimone della tempestività dei suoi interventi, Ragghianti invita gli artisti italiani a donare alla città di Firenze una propria opera, con lo scopo di creare una collezione permanente d'arte contemporanea in cui “il moderno possa compensare l'antico distrutto o compromesso” ⁻¹².

In un contesto storiografico povero di riflessioni sulle fotografie dell'alluvione fiorentina ⁻¹³, a fronte di numerosi studi che hanno riutilizzato quelle fonti, lo scopo di questo articolo è quello di fornirne una lettura a partire dall'analisi di alcuni contributi sull'argomento rintracciati su due riviste italiane di fotografia edita tra gli anni Sessanta e



01

Fotografie di autore non identificato (n. 28),
Liberto Perugi (nn. 29, 31),
Sandy Altner (n. 30) e
Franco Nencini (n. 32)
in Nencini 1966, s.p.

28. Refrini nella zona di via Arcigna.
29. Su si calcola che l'alluvione abbia distrutto o danneggiato a Firenze oltre diecimila automobili.
31. Piazza Cavallotti e corso dei Tintori ancora allagati la mattina del 3 novembre.
32. Tra tanti oggetti familiari trovati dall'alluvione, una bicicletta conosciuta.

Settanta, ovvero “Progresso fotografico” e “Popular Photography italiana”⁻¹⁴: l’una, tra le più longeve in Italia, fondata nel 1894 da Rodolfo Namias (suo direttore fino al 1938, sostituito poi dal figlio Gian Rodolfo fino al 1980); l’altra, più giovane, fondata nel 1957 su modello dell’americana “Popular Photography” (nata nel 1937) e diretta da Lanfranco Colombo. Le due riviste milanesi, seppur nate e sviluppatesi in contesti storico-culturali molto diversi, costituiscono due puntelli editoriali nell’ambito della fotografia italiana e delle pubblicazioni periodiche specializzate nel periodo in esame, oltre che punti di riferimento importanti nel panorama nazionale e internazionale.

Da un punto di vista metodologico, il materiale di lavoro che mi appresterò ad analizzare consente di strutturare una serie di considerazioni su un piano duplice: da un lato, esso invita a pensare all’alluvione come a un momento di ulteriore frattura, nel suo presentarsi come un inedito generatore di problematiche figurative in relazione alla rappresentazione del paesaggio urbano e del territorio cittadino; dall’altro, esso induce a ragionare sul ruolo e sulla funzione stessa della rivista, da intendere non solo come un repertorio di contenuti verbo-visivi ma anche come uno spazio di riflessione e di problematizzazione critica dell’immagine fotografica in un contesto di strategie rappresentative e narrative messe in campo dall’editoria periodica specializzata.

Le fila del dibattito articolato dagli storici dell’arte sulle opere ferite e abusate dalla dirompenza delle acque dell’Arno vengono recuperate – seppur più di un decennio dopo – dal giornalista e scrittore fiurano Guido Gerosa. Nell’*incipit* di un suo contributo pubblicato nel 1978 su “Progresso fotografico”, all’interno di un numero speciale interamente dedicato al fotografo milanese Giorgio Lotti, che nel 1966 si era recato a Firenze come inviato di “Epoca”, Gerosa dichiara risolutamente:

—
L'alluvione di Firenze creò un problema di fotografia, e potremmo dire di figurazione, che nessun altro avvenimento precedente aveva posto. Non si trattava, per i fotoreporter accorsi nella città ferita, di documentare soltanto i momenti di uno strazio civile e morale [...]. Tutto questo c'era e venne raccontato egregiamente. Ma il superiore problema, fotografico e d'invenzione, del reportage era un altro. In quella tragedia le vittime inconsuete e immediate erano le opere d'arte ⁻¹⁵.

—
Di tale problema, “fotografico e d'invenzione”, che riguarda appunto il linguaggio stesso della fotografia e la possibilità di ripensare a una nuova immagine di Firenze che potesse essere testimone tangibile e fattuale di un complesso processo di trasformazione – paesaggistica e identitaria – scatenato dall'alluvione, Gerosa evidenzia poi meglio le peculiarità:

—
La sfida che confrontò i fotografi calati a Firenze fu di dover documentare, con un salto di qualità dell'immaginazione, la natura di questa ferita. Di opere notissime nella memoria fotografica della gente, bisognava dare ora il contrario: annullandone l'immagine di consumo, ricreando la nuova immagine disfatta e sgretolata, costruendo una specie di temporaneo «museo degli orrori», un museo immaginario: nel quale da un lato si riconoscessero i lineamenti del ferito splendore, dall'altro si sottolineasse la natura atroce dell'insulto ⁻¹⁶.

—
La “sfida” complessa che i fotografi erano stati chiamati ad affrontare in quel contesto aveva dunque, secondo lo scrittore, collaboratore di “Epoca” dal 1961 (e nel biennio 1964-1965 corrispondente a New York della rivista), una natura duplice di documentazione e ri-creazione metaforica: era necessario un ribaltamento del punto di vista che riflettesse semanticamente l'etimologia stessa del termine greco *katastrophé*, ovvero letteralmente “capovolgimento”, “rovesciamento” ⁻¹⁷. Con raffinatezza di linguaggio, l'autore si interroga dunque non solo sul ruolo sociale del fotografo ma anche sulle modalità in cui la fotografia può essere in grado di problematizzare gli effetti di un evento deflagrante come l'alluvione del 4 novembre 1966, registrandone e interpretandone la forza alterante. Gerosa, poi, mette l'accento sull'esigenza di ricorrere a un atto immaginativo alla base del processo documentativo e fotografico: immaginare la possibilità, la realtà della ferita, avrebbe significato acquisire e fare propri gli strumenti per raccontarla, quindi il pensiero e lo sguardo. E facendo riferimento a un “temporaneo museo immaginario”, termine che non può che evocare la celebre opera di André Malraux del 1947, pensa a uno luogo della transizione, a uno spazio teorico in cui, attraverso la fotografia, le opere possono essere colte (e raccolte) all'interno di una dialettica temporale e materica.

Alcune delle fotografie di Giorgio Lotti pubblicate a corredo dell'articolo di Gerosa sono in questo senso esemplificative (fig. 2). Nella

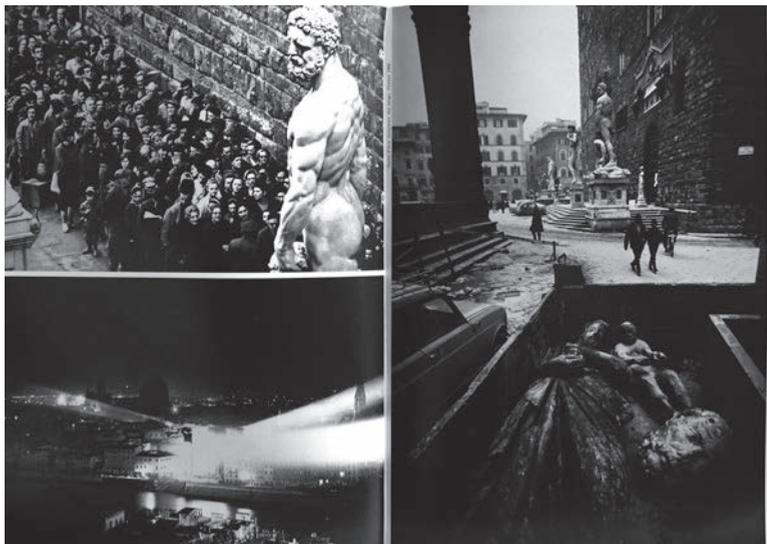
fotografia orizzontale montata sulla pagina a sinistra in alto, realizzata da un punto di vista peculiare (che corrisponde verosimilmente alla terrazza della Loggia dei Lanzi) e molto ravvicinato (grazie all'evidente uso di un teleobiettivo), Lotti sovverte la tradizionale gerarchia opera d'arte/persona-pubblico che aveva caratterizzato fino a quel momento – e che caratterizzerà anche in seguito – la genetica da cartolina illustrata di molta fotografia fiorentina ⁻¹⁸. A occupare gran parte del quadro fotografico, infatti, è una lunga coda di gente riunita ai piedi di Palazzo Vecchio in attesa della distribuzione dei viveri dopo l'alluvione, sovrastata dall'imponenza di una statua marmorea – l'Ercole del gruppo scultoreo *Ercole e Caco* di Baccio Bandinelli – che però si defila nel margine destro della scena restituendo la propria figura di semi-profilo e solo in forma parziale (ma rimanendo, forse, metafora visiva di eroismo) ⁻¹⁹. In quel processo di trascrizione figurativa che la fotografia è chiamata ad avviare, l'alluvione si fa perno di nuove urgenze rappresentative e si appella al linguaggio del fotoreportage per mostrare un paesaggio urbano in disequilibrio che richiede un nuovo tipo di racconto. Nel dare abbrivo, citando nuovamente Gerosa, a un "problema di fotografia", l'alluvione ridisegna la fisionomia della città, anche nel rapporto con i suoi abitanti, e induce a riflettere sulla possibilità di costruire – su un piano visivo ma anche letterario – nuovi rapporti di significazione tra gli elementi che la abitano. Firenze, organismo affaticato, chiede alla fotografia una ridefinizione della propria biologia e biografia, in un ribaltamento del punto di vista che assume nuovamente funzione dialettica.

A tal proposito, la scultura del Bandinelli torna in un'altra fotografia di Lotti su "Progresso fotografico" – quella verticale a destra, che struttura un layout a piena pagina –, in cui la strategia dello sbilanciamento prospettico diviene ancora più complessa. *L'Ercole e Caco* si erge in lontananza, aprendo una breve teoria di sculture (il *David* e, dietro, il *Nettuno* della fontana di Bartolomeo Ammannati) che disegnano la retta del punto di fuga ⁻²⁰. Il primo piano dell'immagine, invece, è occupato interamente dal rimorchio di un mezzo che trasporta un'opera d'arte sacra danneggiata ⁻²¹. È in una traslitterazione di quel bisogno del "contrario", a cui accenna Gerosa nel suo testo riferendosi alla necessità di ripensare fotograficamente alle opere d'arte più note del patrimonio fiorentino ora "disfatte e sgretolate" dalla ferocia del fango, che è possibile leggere anche questa operazione reportagistica di Lotti. In un processo di definizione del "contrario", il fotografo contrappone alla forza e al prestigio delle opere che si sono salvate, ma che colloca sul fondo, la debolezza di quelle che sono state violentemente abusate, utilizzando la fotografia per ribaltare la gerarchia in cui le opere d'arte fiorentine sono, in qualche misura, collocate e trasformando l'immagine in uno strumento discorsivo e narrativo all'interno di una dimensione sì etica ma anche epica.

Una selezione di 68 fotografie in bianco e nero di Lotti sull'alluvione, alcune delle quali, come quelle analizzate sopra, già edite su riviste e rotocalchi tra gli anni Sessanta e Settanta, verrà pubblicata nel 1991

Giorgio Lotti,

Distribuzione dei viveri a Palazzo Vecchio; Lavoro febbrile contro il tempo in una Firenze illuminata a giorno; Opere d'arte recuperate dal fango, in Gerosa / Lotti 1978, pp. 20-21



all'interno del volume *Firenze 1966. Il diluvio dell'ira e del miracolo*, con testi di Guido Gerosa e Daniela Palazzoli ⁻²². Nel suo contributo, Palazzoli mette in evidenza la componente civica del lavoro di Lotti, che era stato assunto da "Epoca" nel 1964, e il suo impegno nel pensare alla fotografia come a uno strumento del mostrare che possa "stimolare azioni costruttive", considerando "quanto si svolge di fronte al suo obiettivo come l'effetto, l'indizio, di situazioni più complesse" ⁻²³. In tal senso, le fotografie dell'alluvione possono ritenersi delle prove di lavoro per l'affermazione di una linea di pensiero consapevole e decisa di Lotti sulle problematiche ambientali che interessano i contesti urbani italiani, come è possibile rilevare in progetti successivi quali i volumi *Venezia muore* (1970) e *Il Duomo avvelenato* (1972) ⁻²⁴: il primo, che denuncia lo stato di pericolo e di abbandono della città lagunare; il secondo, che si concentra sulle conseguenze corrosive dello smog sul monumento simbolo della capitale lombarda. In ogni caso, lo sguardo di Lotti si muove su un piano discorsivo e riflessivo ampio. Il fotografo, come sottolinea ancora Palazzoli facendo un paragone con l'estetica del momento decisivo elaborata da Cartier-Bresson, "è più portato alla fotostoria, a sviluppare attraverso le fasi di un racconto per immagini l'intreccio fra la dimensione nascosta e quella appariscente di un evento che [...] è il picco drammatico di un lungo processo che estende le sue conseguenze al nostro presente" ⁻²⁵. La fotografia, in questo senso, non è solo uno strumento di denuncia sociale che risponde a imperativi etici, ma anche un dispositivo complesso di indagine e azione civica che si interroga sugli effetti causati dalle trasformazioni ambientali sul tessuto urbano e sui suoi abitanti.

Ulteriori occasioni di riflessione sulle strategie e i linguaggi che la fotografia mette in campo nella rappresentazione di Firenze alluvionata

si colgono, come preannunciato, in altri due contributi pubblicati, già nel gennaio del 1967, sulle pagine di “Popular Photography italiana”.

In un breve articolo firmato da “Argo”⁻²⁶, chi scrive cuce una serie di considerazioni sul ruolo della stampa, della radio e della televisione nell’imbastire un racconto del diluvio, ma soprattutto delle sue conseguenze, edulcorato e minimizzato da una gerarchia massmediale asservita alle logiche del profitto: “Minimizzare per non scuotere la fiducia negli investimenti, per non turbare il delicato equilibrio di compromessi del Piano, le inaugurazioni delle mostre automobilistiche, il traffico turistico”⁻²⁷. Si tratta, facendo eco a queste parole, di un aspetto di quell’imprevidenza e leggerezza nazionale che erano state già richiamate nel titolo di copertina che anticipava il servizio del settimanale di orientamento e lotta politica “Vie nuove” – *L’immane disastro che ha colpito l’Italia NON È STATA SOLTANTO FATALITÀ* – pubblicato il 10 novembre 1966, e poi nel *dossier* di denuncia, curato da Cesare De Simone, dal titolo *Firenze. Le foto proibite*, edito dallo stesso nel gennaio del 1967⁻²⁸, che parla dell’alluvione come dell’inevitabile esito di una gestione dissennata del territorio protrattasi nel corso degli anni.

In questo contesto, lo spazio della rivista diventa uno spazio politico e la fotografia – o, meglio, la scelta delle fotografie – un atto di attestazione identitaria. Scrive ancora “Argo” su “Popular Photography italiana”:

—

Noi non siamo una grande rivista con miliardi di pubblicità; né un’azienda statale con miliardi di proventi. Ma, per fortuna, non abbiamo padroni, né pubblici né privati. Le poche fotografie su Firenze che qui pubblichiamo vogliamo contribuire perciò a far cogliere il muto orrore delle cose [...] ⁻²⁹.

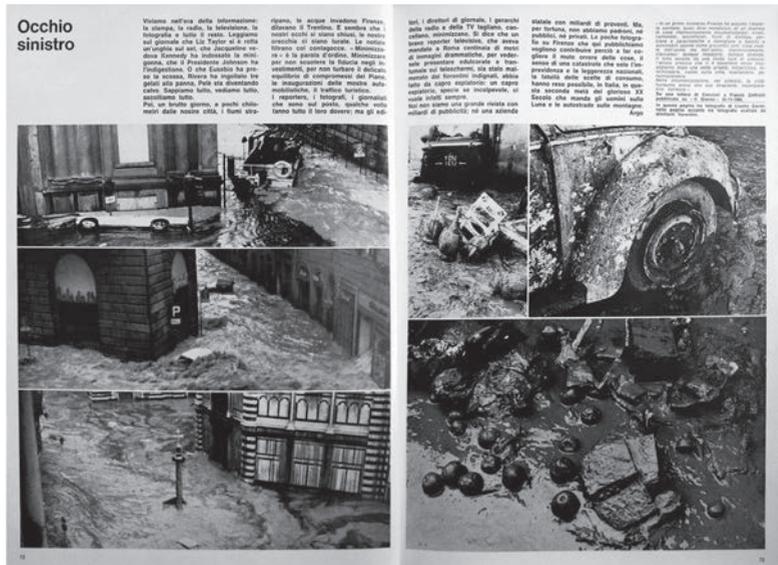
—

Le 6 fotografie in bianco a nero a corredo dell’articolo sono distribuite su due pagine (fig. 3): le 3 fotografie nella pagina di sinistra sono realizzate, come si legge nella didascalia, da fotoamatori fiorentini, di cui non viene specificato il nome; le 3 immagini nella pagina di destra, invece, sono della fotografa genovese Lisetta Carmi, che si era recata a Firenze nei giorni immediatamente successivi al disastro. Se analizzate insieme, seguendo il tracciato del montaggio, queste immagini costituiscono un’accurata traduzione sinottica delle contraddizioni che un evento come l’alluvione può aver mosso; un enunciato ossimorico di cui, altresì, si scorgono i costrutti nell’estratto di una lettera dello scrittore Carlo Coccioli a Franco Zeffirelli pubblicato in calce al contributo di Argo:

—

In un primo momento Firenze ha assunto l’aspetto surreale, quasi direi metafisico, di un dramma di cose improvvisamente disumanizzate [...] cose create dall’uomo ma dall’uomo, improvvisamente, staccatesi: dunque, impazzite, dunque orrende. Il tutto avvolto da una livida

Fotografie di fotoamatori fiorentini (p. 72) e Lisetta Carmi (p. 73) in *Argo* 1967

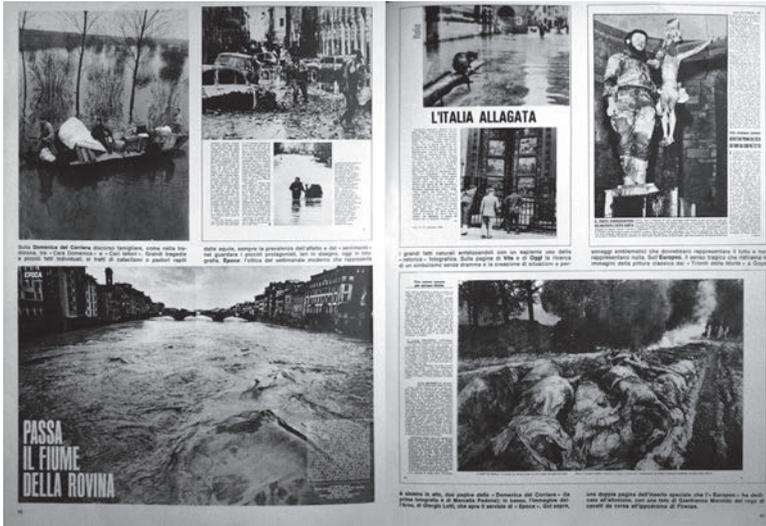


luce di silenzio: l'atroce silenzio che il 4 novembre verso mezzogiorno dopo una notte urlante, minacciosa, interminabile, cadde sulla città, esaltandola, genuinizzandola. Nella disumanizzazione, nel silenzio, la città-fantasma aveva una sua straziante, incomparabile bellezza ⁻³⁰.

Grazie a una precisa disposizione delle immagini, queste due pagine di “Popular Photography italiana” diventano luogo di conflitto visuale e narrativo, uno spazio dualistico e metaforico in cui si inscena una contrapposizione evidente. Da una parte, le fotografie mostrano la piena del fiume che lacera i lineamenti cittadini, divorando la fisionomia di un paesaggio urbano temporaneamente sconfitto dalla forza mitica del diluvio; il punto di vista è ampio e sopraelevato e l'acqua sembra scorrere da un'immagine all'altra – tutte di evidente taglio orizzontale – come in un vortice, in una sorta di continuità spezzata. Dall'altra parte, invece, lo sguardo è ravvicinato e si sofferma sui particolari, nella ricerca di quella forma di stasi che è conseguenza necessaria della natura transeunte della catastrofe: Carmi osserva parti di oggetti consumati e ne ricompone altri in nature morte scurite dai toni lividi del fango, restituendo un racconto dell'evento che si costruisce sull'eloquente ambiguità del dettaglio ⁻³¹.

Il secondo momento che “Popular Photography italiana” dedica all'evento fiorentino (sempre nello stesso numero ma nelle pagine precedenti), è legato a un contributo dal titolo *Alluvione e rotocalchi* ⁻³², che si inserisce in uno spazio di approfondimento più ampio (36 pagine della rivista) riservato al tema del fotogiornalismo contemporaneo ⁻³³. L'operazione intavolata da “Popular Photography” è piuttosto raffinata (fig. 4): sulla doppia pagina vengono ricuciti, in una sorta di *myse en*

Riproduzioni
fotomeccaniche
dai settimanali
"La Domenica del Corriere",
"Epoca", "Vita", "Oggi" e
"L'Europeo" in Alluvione e
rotocalchi 1967, pp. 40-41



abyme, dei ritagli di pagine di rotocalchi all'interno delle quali erano state pubblicate fotografie di alcune aree italiane – tra cui quella toscana e fiorentina – devastate dal diluvio. Anche in questo caso, e in maniera ancora più evidente che in precedenza, il montaggio diventa uno strumento di sutura materica e critica che riflette una dichiarazione di metodo, tra l'altro annunciata nel trafiletto redazionale che scorre al centro delle due pagine:

—
Sulla *Domenica del Corriere* discorso famigliare, come nella tradizione, tra «Cara domenica» e «Cari lettori». Grandi tragedie e piccoli fatti individuali, si tratti di cataclismi o pastori rapiti dalle aquile, sempre la prevalenza dell'effetto e del «sentimento» nel guardare i piccoli protagonisti, ieri in disegno, oggi in fotografia. *Epoca*: l'ottica del settimanale moderno che rappresenta i grandi fatti naturali enfatizzandoli con un sapiente uso della «retorica» fotografica. Sulle pagine di *Vita* e di *Oggi* la ricerca di un simbolismo senza dramma e la creazione di situazioni e personaggi emblematici che dovrebbero rappresentare il tutto e non rappresentano nulla. Sull'*Europeo*, il senso tragico che richiama le immagini della pittura classica dai «Trionfi della Morte» a Goya —³⁴.

—
“Popular Photography” invita, dunque, a riflettere su come alcuni tra i rotocalchi più diffusi fra gli italiani abbiano raccontato l'alluvione, attraverso quali immagini, puntando l'attenzione sulla presenza di precisi codici linguistici che marcano l'ideologia culturale di ogni settimanale. In tal senso, nel periodico milanese si opera su più fronti. *In primis*, con la disposizione dei ritagli dei rotocalchi sulle due pagine, a confronto, viene mostrata una molteplicità di sguardi e di scelte narrative e figurative su un soggetto comune, presentando al lettore un

catalogo eterogeneo di fotografie sul disastro. Nella scelta dei ritagli e nella loro ridistribuzione arbitraria, poi, lo spazio della rivista viene trasformato in un luogo della ri-narrazione, in uno spazio drammaturgico. Attraverso il trafiletto di commento, inoltre, si genera una dinamica fototestuale che trasforma la rivista in un dispositivo di risemantizzazione: le fotografie dell'alluvione, oggetto di un prelievo che le priva di quel valore esclusivamente dichiarativo ed enunciativo che ne caratterizza la presenza sugli ebdomadari illustrati, vengono disposte ordinatamente su un nuovo tavolo di lavoro e sottoposte a un processo di interrogazione. È interessante, d'altra parte, notare che per questo esperimento grafico, certamente singolare nell'ambito della produzione periodica specializzata di questi anni, "Popular Photography" abbia scelto di lavorare proprio con le fotografie dell'alluvione, prova della rilevanza di questo evento nel definire e proporre – ma anche nel risolvere – problemi di figurazione diversificati.

Il trafiletto di commento, poi, è importante per comprendere come i ritagli scelti da "Popular Photography" per comporre questo 'mosaico ragionato' abbiano un valore dichiarativo in un altro senso: le immagini, infatti, assumono la funzione di sineddoci visive della linea editoriale dei rotocalchi all'interno dei quali erano state pubblicate. Così, dalla "Domenica del Corriere", settimanale edito dal 1899 al 1989 come supplemento illustrato del "Corriere della sera" in cui alla fotografia si predilige sovente, e per tutto il periodo di pubblicazione, l'illustrazione⁻³⁵, viene scelta un'immagine a piena pagina della fotografa milanese Marcella Pedone realizzata sul Delta del Po, che era stata pubblicata nel numero del 4 dicembre 1966⁻³⁶ (cfr. la prima fotografia in alto della pagina di sinistra). La fotografia, di formato verticale, che mostra al centro due uomini e una donna su una barchetta satura di effetti personali, richiama con evidenza lo stile popolare del periodico e ne mostra l'interesse verso una quotidianità marcata (anche rispetto a eventi drammatici) e un certo sentimentalismo narrativo fatto di "evocazioni romanizzate"⁻³⁷. In questa fotografia di Pedone, che rimanda a quello "stile documentario morbido, talvolta anche pudicamente romantico [...] e venato di malinconia"⁻³⁸ proprio di un fotografo come Pietro Donzelli – che al Delta del Po aveva dedicato una lunga ricerca tra il 1953 e il 1961 dal titolo *Terra senz'ombra* – il paesaggio fluviale è placido e piatto, una via di tacito pellegrinare in uno sconfinato orizzonte pianeggiante.

Un paesaggio ben diverso, scenario di un ambiente pienamente urbanizzato che esige il ricorso a canoni rappresentativi altrettanto differenti, viene mostrato da "Popular Photography" con il ritaglio tratto da "Epoca" (la fotografia in basso della pagina di sinistra), in particolare dal numero speciale pubblicato il 13 novembre 1966⁻³⁹. Viene scelta, infatti, una fotografia su doppia pagina di Giorgio Lotti, realizzata a Firenze, che fa da preludio visivo a un ricco apparato di immagini dell'Italia disastrosa firmate da Mario De Biasi, Sergio Del Grande, Velio Cioni ed Elio Sorci. In questa fotografia di Lotti, l'Arno viene ripreso da un

ponte in una spaventosa piena: il fiume governa il quadro fotografico e se ne appropria con un gioco prospettico che ne aumenta l'imponenza, in un'immagine che esclude la presenza umana modellando il profilo di un paesaggio apocalittico. La "modernità" di "Epoca", così come emerge dal trafiletto di commento di "Popular Photography", rimanda ai modelli ai quali il rotocalco, pubblicato da Mondadori dal 1950 al 1997, si ispira direttamente, ovvero le riviste americane "Life" (1936-1972) e "Look" (1937-1971) ⁻⁴⁰. Su questi esempi, e attraverso una costruzione appariscente e spettacolare della pagina dal punto di vista grafico che fa di "Epoca" un "moderno atlante visivo" ⁻⁴¹, il periodico, come sottolinea Anna Cellinese, "fa uso di una tecnica narrativa [...] basata sulla successione di immagini suggestive che fungono da tramite tra la realtà e il lettore" ⁻⁴² (fig. 5).

Una medesima costruzione spettacolare dell'immagine emerge con singolarità anche nel ritaglio tratto da "L'Europeo" (edito a Milano tra il 1945 e il 1995), disposto su "Popular Photography" nella pagina in basso a destra. La fotografia ivi riprodotta, realizzata dal fotoreporter milanese Gianfranco Moroldo e pubblicata nell'inserto speciale sull'alluvione fiorentina del 17 novembre 1966 ⁻⁴³, mostra il rogo nel parco delle Cascine delle carcasse di settanta cavalli (annegati durante l'inondazione) per scongiurare un'epidemia. Le sfumature drammatiche e il "senso tragico" di questa scena, ancora più tangibili nell'ebdomadario di grande formato che consente un'impaginazione libera e creativa delle immagini, emergono per differenza rispetto alle fotografie pubblicate dai settimanali "Vita" e "Oggi" ⁻⁴⁴ (cfr. i ritagli in alto nella stessa pagina, rispettivamente a sinistra e a destra), che esemplificano invece un "simbolismo senza dramma", come nel caso della figura del frate-sommozzatore che salva l'ostia santa nell'iconico ritratto realizzato per "Oggi". Il richiamo alle "immagini della pittura classica dai «Trionfi della morte» a Goya", poi, consente di traslare la fotografia de "L'Europeo" da un piano puramente documentativo a uno estetico, ricorrendo alle suggestioni iconografiche della storia dell'arte per inserirla all'interno di un immaginario culturale e figurativo concettualmente dilatato ⁻⁴⁵.

Attraverso la scelta e la disposizione dei ritagli e nella creazione di un fototesto che comprende anche il trafiletto di commento, *Alluvione e rotocalchi* si presenta quindi come un tentativo complesso di ragionare su alcune questioni rilevanti che interessano la fotografia, principalmente nel suo rapporto con la cultura dei rotocalchi editi in quegli anni. In questo senso, il contributo si inserisce, come già accennato, in uno spazio di approfondimento ben più ampio che "Popular Photography italiana" dedica, nello stesso numero, al tema del fotogiornalismo contemporaneo.

Un'introduzione all'inizio del fascicolo firmata dal giornalista e scrittore Giorgio Bocca mette subito a fuoco alcune questioni rilevanti per esaminare in maniera più capillare l'esperimento visivo e concettuale condotto dal periodico milanese. Il punto nevralgico della questione, secondo Bocca, riguarda la consapevolezza della subalternità della

Fotografie di Mario De Biasi in "Epoca", 13 novembre 1966, pp. 38-39



fotografia – quella stessa minimizzazione di cui si parla nell’articolo firmato da “Argo” – al giornale e al testo, in un’ottica di produzione massmediale standardizzata (soprattutto nell’alveo dei grandi rotocalchi) e asservita a un’ideologia archetipica tradotta nelle immagini:

—
 l’alluvione – scrive l’autore – conferma l’omogeneità di ogni settimanale e la sudditanza dell’immagine alla ideologia. Per i settimanali italiani non c’è stata un’unica identica piena dell’Arno o dell’Ombrone o del Po, ma ciascuno la sua secondo i relativi modelli ⁻⁴⁶.

—
 Si tratta, appunto, di quei “modelli”, iconografici e linguistici, che costituiscono il punto di partenza per la riflessione costruita da “Popular Photography”, nella definizione di una metodologia di lavoro che intende riflettere sulle immagini attraverso il loro riutilizzo critico. Prosegue dunque Bocca, riferendosi per esempio a “Epoca”:

—
 Il pittoricismo di Epoca. In copertina sotto il titolo «Il diluvio» un gruppo di alluvionati, composti come in un Bruegel; nell’interno all’apertura del servizio non una fotografia dell’Arno, ma un quadro a pennellate grigie e larghe. [...] L’ideologia di una rivista che tende (come Life) a trasformare il vivo e il brutto in un bello imbalsamato o comunque distaccato [...]. I fotoreporter scattino pure migliaia di foto di cose vive e brutte; poi i confezionatori del progetto sceglieranno a colpo sicuro piazza San Marco allagata, il quadro di piazza San Marco allagata ⁻⁴⁷.

—
 Il tema della strumentalizzazione dell’immagine fotografica – nell’ambito di quella che Edgardo Pellegrini, in un testo fondamentale della storia della fotografia, definirà un’“utilizzazione mediata dei mass media” (il problema del “dire e non dire”) ⁻⁴⁸ – viene affrontato in un

altro articolo, firmato dal fotografo Jean Louis Swiners, pubblicato nello stesso numero di “Popular Photography”⁻⁴⁹. Nell’esaminare questo argomento nodale, il fotoreporter francese, che prende come riferimento specifico il settimanale “Paris Match” ma la cui riflessione è utile per leggere anche l’operazione culturale messa in moto da *Alluvione e rotocalchi*, si sofferma sul concetto che qui definisco di ‘immagine-simbolo’, caratterizzata da “un certo numero di segni convenzionali”⁻⁵⁰ che hanno, appunto, la funzione di simbolizzare l’avvenimento in rapporto a un codice culturale predeterminato. In tal senso, l’immagine-simbolo’ è uno strumento assertivo e confermativo che rimanda alla natura manipolabile della fotografia, ovvero, in questo caso, alla sua capacità di tradurre e trascrivere la ‘realtà’ su un piano più iconologico che mimetico.

Il concetto di ‘immagine-simbolo’ avanzato da Swiners può a mio parere, costituire una chiave interpretativa per leggere, più in generale, anche le fotografie dell’alluvione di Firenze oggetto di questo studio. Se da un lato, infatti, queste ultime hanno un’evidente funzione documentativa e testimoniale, dall’altro esse ne acquisiscono una simbolica e polisemica relativizzando l’importanza e la fattualità dell’evento storico a favore di un’apertura complessa verso alcune delle problematiche che interessano più ampiamente il discorso sulla fotografia. Nella definizione di un largo spettro di linguaggi e metodi di rappresentazione del paesaggio urbano in rapporto al disastro, queste immagini diventano tensori semantici che invitano a estendere le riflessioni su di esse su un piano più articolato.

Nel proporsi come un primo tentativo di lettura, questo studio non intende quindi esaurire la varietà di considerazioni possibili su questi materiali, tentando piuttosto di ragionare su un approccio metodologico che possa esaminarli in relazione a uno specifico contesto di appartenenza e diffusione.

-1 Cfr. Il diluvio 1966. L’immagine di copertina è un dettaglio di una fotografia di Mario De Biasi pubblicata a pp. 38-39 dello stesso fascicolo.

-2 Ivi, p. 37. In quegli stessi giorni, l’alluvione colpisce anche altre aree della Toscana e altre regioni italiane come il Veneto, il Friuli Venezia Giulia e il Trentino Alto Adige.

-3 Cfr., a tal proposito, Batini 1967.

-4 Tra i fiorentini che hanno documentato ampiamente l’evento si ricorda la ditta Foto Locchi (fondata nel 1924), il cui archivio conserva oggi circa 5 milioni di fotografie sulla storia di Firenze e della Toscana. Un nucleo di 480 immagini di Foto Locchi sull’alluvione è stato digitalizzato in <<https://www.fotolocchi.it/it/archivio/?categorie=Alluvione%20a%20Firenze>> (03.10.2020).

-5 È ricorrente, infatti, il riferimento ai “magnifici ragazzi del miracolo di Firenze”, ai quali tra l’altro un autore come Guido Gerosa dedica la propria cronaca (cfr. Gerosa 1967, occhiello).

-6 Tra i molti volumi pubblicati nei mesi successivi al disastro, oltre al già citato Gerosa 1967, cfr. Nencini 1966, Amerighi 1967, Batini 1967, Principe / Sica 1967.

-7 È interessante, a

questo proposito, la presenza di un inserto incollato alla fine del volumetto Principe / Sica 1967, con una cartina pieghevole che mostra, sulla planimetria di Firenze, l'altezza raggiunta dall'acqua nelle varie zone della città.

– 8 Cfr. Grasso 2004 [1992], p. 168. Segnalo, inoltre, la presenza di diversi cinegiornali realizzati in quegli anni e disponibili in: <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/search/result.html?query=alluvione+firenze+1966&archive_type_string=> (04.02.2021).

– 9 Cfr. Longhi 1967.

– 10 Baldini 1966, p. 1398.

– 11 Cfr. Previtali 1967.

– 12 Cfr. Gastaldon 2019, pp. 21-22. I primi lavori raccolti verranno esposti nel febbraio 1967 alla mostra *Gli artisti per Firenze. Museo Internazionale d'Arte Contemporanea*, allestita presso Palazzo Vecchio. Per una serie di altre riflessioni di Ragghianti sulle conseguenze dell'alluvione cfr. Ragghianti 1966.

– 13 Della storiografia più recente è possibile citare Tamassia 2010, in cui, a corredo di un breve testo introduttivo, sono pubblicate 70 fotografie custodite presso il Gabinetto Fotografico degli Uffizi (che ne conserva in tutto circa un migliaio all'interno del fondo "Firenze alluvionata").

– 14 Più in generale, la presenza di contributi e di fotografie sull'alluvione pubblicati su riviste specializzate di fotografia risulta, nel periodo in

esame, del tutto esigua.

Tra le altre riviste che sono state oggetto di ricognizione per la stesura di questo saggio si ricordano: "Ferrania", "Fotografia", "Photo 13", "Il Diaframma. Fotografia italiana", "Foto magazin"/"Foto film" e "Il fotografo". Si segnala un breve contributo di Antonio Arcari su "Foto film" corredato di 8 fotografie di fotoamatori fiorentini: Silvano Mazzocchi, Pier Luigi Esclapon, Renzo Tellini, Gias Carobbi (Arcari 1967).

– 15 Gerosa / Lotti 1978, p. 19.

– 16 *Ibidem*.

– 17 Cfr., per una sintesi efficace, Tagliapietra 2016, p. 13. Per un riferimento a studi recenti sul tema storia dell'arte e catastrofi cfr. Belmonte / Scirocco / Wolf 2019.

– 18 A tal proposito, un critico come Angelo Schwarz metterà bene a fuoco questo aspetto, non negando che: "Firenze, città museo, è debitamente consacrata da tutta una serie di pubblicazioni ad uso dei turisti [...] le quali in genere sono prodotte dall'editore Bonechi. Si può dire che l'editore fiorentino è quello che maggiormente contribuisce a mediare l'immagine della città al turismo di massa, e quella che ne esce è un'immagine cartolinesca [...] (Schwarz 1972, p. 45).

– 19 Una fotografia dal formato verticale e a colori, realizzata da Lotti dalla stessa prospettiva ma da un punto di vista meno ravvicinato (l'immagine include, ai margini opposti, l'intero gruppo dell'*Ercole e Caco* e l'adiacente copia

del *David* di Michelangelo), era stata pubblicata su "Epoca" nel numero del 20 novembre 1966 (cfr. Gerosa / Lotti 1966, p. 38).

– 20 Un'altra fotografia di Lotti di formato verticale in cui si vede, sempre sullo sfondo, la Fontana del Nettuno, mentre il primo piano è occupato principalmente dalla figura di un'anziana donna con una cesta di viveri, è pubblicata in Gerosa 1967 (fig. 34).

– 21 Come suggerisce la didascalia di un'altra fotografia di Lotti dal soggetto simile, pubblicata sempre in Gerosa 1967 (fig. 21), l'opera alluvionata sta verosimilmente per essere trasferita agli Uffizi.

– 22 Cfr.

Lotti / Gerosa / Palazzoli 1991. Nel suo contributo, Gerosa riprende la traccia del volume pubblicato nel 1967.

– 23 Palazzoli 1991, s.p.

– 24 Cfr. Lotti 1970 e

Lotti 1972a. Sul "Duomo avvelenato" Lotti pubblica, nello stesso anno, alcune fotografie anche su "Il Diaframma. Fotografia italiana" (cfr. Lotti 1972b).

– 25 Palazzoli 1991, s.p.

– 26 Cfr. Argo 1967. Non ci sono elementi per stabilire con certezza se si tratti di persona singola. Il titolo del contributo, inoltre, coincide con quello della rubrica ospitata, sempre a firma di Argo, in altri fascicoli della rivista.

– 27 Ivi, p. 72.

– 28 Cfr. rispettivamente Non è solo fatalità 1966 e Firenze. Le foto proibite 1967. Corsivo e stampatello del titolo citato nell'originale. In entrambi i casi, le fotografie sono prive di crediti.

– 29 Argo 1967, p. 72.

– 30 Ivi, p. 73. La lettera di Coccioli a Zeffirelli era stata pubblicata sul quotidiano "Il giorno" il 25 novembre 1966 (cfr. Coccioli 1966).
 – 31 Una selezione di 8 fotografie di Lisetta Carmi sull'alluvione di Firenze, tra cui quelle pubblicate su "Popular Photography italiana", si trova in Carmi 2014, pp. 156-161. La fotografia che nella rivista occupa la parte inferiore della pagina è riquadrata rispetto all'originale.
 – 32 Cfr. Alluvione e rotocalchi 1967.
 – 33 Al tema del fotoreportage la rivista dedicherà, altresì, il numero di gennaio del 1969.
 – 34 Ivi, p. 41. Grassetto nell'originale.
 – 35 Sulle illustrazioni della "Domenica del Corriere" si rimanda a Ginex 2007. Il catalogo ospita (a p. 207) la riproduzione di un'opera di Giorgio De Gasperi

sull'alluvione di Firenze (una tempera e collage su fotografia incollata su cartone), che era stata pubblicata sulla copertina del numero del 20 novembre 1966.
 – 36 Cfr. Povera gente 1966, p. 17. Il ritaglio montato a destra della fotografia di Pedone, che mostra invece una scena fiorentina, è tratto anch'esso dalla "Domenica del Corriere" (numero del 20 novembre 1966), sebbene privo di crediti. Su Marcella Pedone cfr. il recente Melanco / Zanon 2020.
 – 37 Pizzetti, p. 35.
 – 38 Valtorta 2017, p. 20.
 – 39 Cfr. Il diluvio 1966, pp. 36-37.
 – 40 Cfr. Cellinese 2008, p. 140.
 – 41 Ajello 1976, p. 206.
 – 42 Cellinese 2008, p. 141.
 – 43 Cfr. Firenze. Storia di una città 1966, pp. 58-59.
 – 44 Cfr., rispettivamente, L'Italia allagata 1966, p. 13 e Rovinoso come

una guerra 1966, p. 23. In entrambi i casi, le fotografie sono prive di crediti.
 – 45 Per un'analisi dei rotocalchi qui citati e di molti altri, anche se in relazione a un periodo immediatamente successivo, si rimanda a Quintavalle 1972.
 – 46 Bocca 1966.
 – 47 *Ibidem*. Le fotografie a cui accenna Bocca all'inizio del paragrafo sono, rispettivamente, quelle già citate di Mario De Biasi e di Giorgio Lotti.
 – 48 Pellegrini 1981, p. 15.
 – 49 Cfr. Swiners 1967.
 – 50 *Ibidem*.

- Ajello 1976** Nello Ajello, *Il settimanale di attualità*, in Paolo Murialdi et al. (a cura di), *La stampa italiana del neocapitalismo*, Roma-Bari, Laterza, 1976, pp. 173-248.
- Alluvione e rotocalchi 1967** *Alluvione e rotocalchi*, in "Popular Photography italiana", a. XV, n. 114, gennaio 1967, pp. 40-41. Con 8 ritagli tratti dai settimanali "La Domenica del Corriere", "Epoca", "Vita", "Oggi" e "L'Europeo".
- Amerighi 1967** Guglielmo Amerighi, *L'alluvione a Firenze il 4 novembre 1966*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1967. Frontespizio e testo anche in inglese, francese e tedesco. Con 60 fotografie in b/n.
- Arcari 1967** Antonio Arcari, *I testimoni di Firenze*, in "Foto film", a. XII, n. 2, febbraio 1967, pp. 30-33. Con 8 fotografie in b/n di fotoamatori fiorentini.
- Argo 1967** Argo, *Occhio sinistro*, in "Popular Photography italiana", n. 114, gennaio 1967, pp. 72-73. Con 3 fotografie in b/n di fotoamatori fiorentini e 3 fotografie in b/n di Lisetta Carmi.
- Baldini 1966** Umberto Baldini, *Il patrimonio artistico*, in *Firenze perché*, numero speciale de "Il ponte", a. XXII, nn. 11-12, 31 dicembre 1966, pp. 1397-1404.

- Batini 1967** Giorgio Batini, *L'Arno in museo. Gallerie, monumenti, chiese, biblioteche, archivi e capolavori danneggiati dall'alluvione*, Firenze, Bonechi, 1967.
Con 169 fotografie in b/n e a colori.
- Belmonte / Scirocco / Wolf 2019** Carmen Belmonte / Elisabetta Scirocco / Gerhard Wolf (a cura di), *Storia dell'arte e catastrofi. Spazio, tempi, società*, Venezia, Marsilio, 2019.
- Bocca 1966** Giorgio Bocca, *Fotografia e giornalismo*, in "Popular Photography italiana", a. XV, n. 114, gennaio 1967, p. 34.
- Carmi 2014** Lisetta Carmi, *Ho fotografato per capire*, a cura di Giovanna Chiti, Roma, Peliti associati, 2014.
- Cellinese 2008** Anna Cellinese, *Le riviste fotografiche: «Life», «Look» e l'importazione di uno stile americano*, in Emanuela Scarpellini / Jeffrey T. Schnapp (a cura di), *Italiamerica. L'editoria*, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2008, pp. 125-155.
- Coccioli 1966** Carlo Coccioli, *Una lettera di Coccioli a Franco Zeffirelli sul documentario di Firenze*, in "Il giorno", 25 novembre 1966, p. 12.
- Firenze. Le foto proibite 1967** Firenze. *Le foto proibite*, servizio a cura di Cesare De Seta con 36 fotografie in b/n, in "Vie nuove", a. XXII, n. 2, 12 gennaio 1967, s.p. [pp. 29-48].
- Firenze. Storia di una città 1966** Firenze. *Storia di una città durante il diluvio*, servizio a cura di Gianluca Melega, Nerio Minuzzo, Giorgio Pecorini, Franco Pierini, Gianfranco Moroldo, Evaristo Fusar, Enzo Lucesi, con 14 fotografie in b/n, in "L'Europeo", a. XXII, n. 47, 17 novembre 1966, pp. 51-66.
- Gastaldon 2019** Giorgia Gastaldon, *Carlo Ludovico Ragghianti e il Museo internazionale d'arte contemporanea di Firenze: storia di una visione per una città*, Lucca, Fondazione Ragghianti studi sull'arte, 2019.
- Gerosa 1967** Guido Gerosa, *L'Arno non gonfia d'acqua chiara*, Milano, Mondadori, 1967.
Con 68 fotografie in b/n.
- Gerosa / Lotti 1966** Guido Gerosa, *Qui Firenze dopo il diluvio a denti stretti*, in "Epoca", a. XVII, n. 843, 20 novembre 1966, pp. 36-45. Con 12 fotografie in b/n e a colori di Giorgio Lotti.
- Gerosa / Lotti 1978** Guido Gerosa, *Firenze: novembre 1966*, in "Progresso fotografico", a. LXXXV, n. 9, settembre 1978, numero speciale dedicato a Giorgio Lotti, pp. 18-25. Con 10 fotografie in b/n di Giorgio Lotti.
- Ginex 2007** Giovanna Ginex (a cura di), *La Domenica del Corriere. Il Novecento illustrato*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2007-2008), Milano, Skira, 2007.
- Grasso 2004 [1992]** Aldo Grasso, *Storia della televisione italiana*, Milano, Garzanti, 2004 [prima ed. 1992].
- Il diluvio 1966** *Il diluvio*, in "Epoca" a. XVII, n. 842, 13 novembre 1966, pp. 36-52.
Numero speciale a cura di Guido Gerosa, Livio Pesce, Pietro Zullino, Gianfranco Fagioli, Mario De Biasi, Sergio Del Grande, Giorgio Lotti, Velio Cioni, Elio Sorci.
- L'Italia allagata 1966** *L'Italia allagata*, in "Vita", a. VIII, vol. XVI, n. 396, 10-16 novembre 1966, pp. 13-15. Con 9 fotografie in b/n.
- Longhi 1967** Roberto Longhi, *Firenze diminuita*, in "Paragone", a. XVIII, n. 203/23, gennaio 1967, pp. 3-12.

- Lotti 1970** Giorgio Lotti, *Venezia muore*, Milano, Il Diaframma, 1970.
- Lotti 1972a** Giorgio Lotti, *Il Duomo avvelenato*, Cremona, Arti grafiche Persico, 1972.
- Lotti 1972b** Giorgio Lotti, *Il Duomo avvelenato. Piccioni e smog gli agenti del cancro del marmo*, in "Il Diaframma. Fotografia italiana", n. 178, dicembre 1972, pp. 35-42. Con 10 fotografie in b/n e testi a cura di Angelo Schwarz.
- Lotti / Gerosa / Palazzoli 1991** Giorgio Lotti / Guido Gerosa / Daniela Palazzoli, *Firenze 1966. Il diluvio dell'ira e del miracolo*, Gavirate, Nicolini, 1991. Con 68 fotografie in b/n.
- Melanco / Zanon 2020** Mirco Melanco / Romina Zanon, *Il Neorealismo di Marcella Pedone. Fotografie e filmati di un viaggio identitario nei paesaggi di un'Italia perduta*, Padova, CasadeiLibri, 2002.
- Nencini 1966** Franco Nencini, *Firenze i giorni del diluvio*, Firenze, Sansoni, 1966. Con 107 fotografie in b/n.
- Non è solo fatalità 1966** *Non è solo fatalità. Terre del finimondo*, in "Vie nuove", a. XXI, n. 45, 10 novembre 1966, pp. 8-13. Con 12 fotografie in b/n di autore ignoto e testo di G. B. Arduini.
- Palazzoli 1991** Daniela Palazzoli, *Giorgio Lotti e gli angeli del fango*, in Lotti / Gerosa / Palazzoli 1991, s.p. (2 pp.).
- Pellegrini 1981** Edgardo Pellegrini, "Ogni foto deve valere mille parole", in Uliano Lucas / Maurizio Bizzicari (a cura di), *L'informazione negata. Il fotogiornalismo in Italia 1945-1980*, Bari, Dedalo, 1981, pp. 5-21.
- Pizzetti 1982** Silvia Pizzetti, *I rotocalchi e la storia. La divulgazione storica nei periodici illustrati (1950-1975)*, Roma, Bulzoni, 1982.
- Povera gente 1966** *Povera gente tra due acque*, in "Domenica del Corriere", a. LXVIII, n. 49, 4 dicembre 1966, pp. 16-17. Con 2 fotografie in b/n di Marcella Pedone e testo di Giorgio Bensi.
- Previtali 1967** Giovanni Previtali, *Le Belle Arti a Firenze sotto il diluvio*, in "Paragone Arte", a. XVIII, n. 203/23, gennaio 1967, pp. 41-56.
- Principe / Sica 1967** Ilario Principe / Paolo Sica, *L'inondazione di Firenze del 4 novembre 1966*, Firenze, Coi tipi dell'Istituto Geografico Militare, 1967.
- Quintavalle 1972** Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *La bella addormentata. Morfologia e struttura del settimanale italiano*, catalogo della mostra (Parma, Salone dei Contrafforti in Pilotta, 1972), Parma, Università di Parma-Istituto di Storia dell'Arte, 1972.
- Ragghianti 1966** Carlo Ludovico Ragghianti, *Firenze dopo l'inondazione. Presente e futuro*, in "Critica d'arte", a. XIII, nn. 82-83-84, 1966, pp. 121-130.
- Rovinoso come una guerra 1966** *Rovinoso come una guerra*, in "Oggi", a. XXII, n. 46, 17 novembre 1966, pp. 59-66. Con 14 fotografie in b/n.
- Schwarz 1972** Angelo Schwarz, *Firenze. Non si vive di sola arte*, in "Il Diaframma. Fotografia italiana", n. 175, settembre 1972, pp. 43-46.
- Swiners 1967** Jean Louis Swiners, *Problemi di fotogiornalismo contemporaneo*, in "Popular Photography italiana", n. 114, gennaio 1967, pp. 42-47.
- Tagliapietra 2016** Andrea Tagliapietra, *Usi filosofici della catastrofe*, in "Lo sguardo. Rivista di filosofia", n. 21, 2016, pp. 13-30.
- Tamassia 2010** Marilena Tamassia (a cura di), *4 novembre 1966. Fotografie dell'alluvione a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 2010), Livorno, Sillabe, 2010.

Valtorta 2017 Roberta Valtorta, *Pietro Donzelli: il Delta del Po come finis terrae* / *Pietro Donzelli: the Po Delta as the finis terrae*, in Roberta Valtorta / Renate Siebenhaar (a cura di), *Pietro Donzelli. Il Delta del Po negli anni Cinquanta*, catalogo della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella, 2017), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2017, pp. 10-45.