

Il colore fotografico in Italia.

Introduzione

Abstract

This article offers an introduction to the study of photographic color as a distinctive element of the medium's language, with a special focus on post-WWII Italy. The first paragraph provides a brief outline of international color photography in the 20th century, a highly dynamic field affected by unsystematic debates and a substantial lack of theoretical studies. The erratic responses to color among Italian photographers, historians, and critics since the 1930s, as well as the general acceptance of color beginning in the 1970s and 1980s, are the subject of the second paragraph. The final section addresses the methodological challenges posed by the study of color for a possible reconsideration of the general history of Italian photography.

Keywords

19TH-CENTURY ITALIAN PHOTOGRAPHY; 20TH-CENTURY ITALIAN PHOTOGRAPHY; COLOR PHOTOGRAPHY; PHOTOGRAPHIC THEORY AND CRITICISM

Nel panorama degli studi sulla fotografia in Italia il tema del colore rimane un campo curiosamente inesplorato. A fronte di una storiografia internazionale definitasi negli anni Ottanta e in costante crescita – in particolare per quanto riguarda la Francia, la Germania e gli Stati Uniti ⁻¹ – mancano ancora per il nostro Paese indagini sistematiche sull'effettiva produzione di immagini a colori (dalle prime fotografie colorate agli autochrome commercializzati a partire dal 1907, dall'avvento delle pellicole sottrattive a metà degli anni Trenta agli sviluppi di massa del secondo dopoguerra), sul progressivo passaggio dalle pratiche dominanti in bianco e nero a quelle cromatiche (collocabile tra gli anni Settanta e Ottanta), sulla cultura del colore elaborata dai fotografi nel rapporto con gli altri media (*in primis* pittura e cinema) e, più in generale, sulle sue implicazioni per l'idea stessa di

fotografia. In che modo il colore ha influito – se questo è avvenuto – nel discorso critico che ha contrapposto fotografia ‘artistica’ e di ‘documentazione’? Come si sono trasformate nel tempo, alla luce del colore, pratiche distintive della fotografia italiana come quelle che hanno riguardato, ad esempio, i monumenti e le opere d’arte, le ‘sperimentazioni’ *off camera*, l’informazione e la politica, l’antropologia e la sociologia, ma anche la moda, l’architettura, il design, o il ‘paesaggio contemporaneo’? È esistito, in definitiva, un colore fotografico italiano?

Le ragioni di questo vuoto storiografico riflettono tendenze internazionali e vanno ricercate in più direzioni. Un primo fattore non marginale è stato il silenzio quasi assoluto degli stessi fotografi sul linguaggio del colore e sulla loro decisione di riconoscerlo o disconoscerlo come tema di ricerca. Come ha osservato Danièle Méaux a proposito della situazione francese negli anni Settanta e Ottanta, “Les artistes-photographes témoignent, quant à eux, d’une très longue réticence à l’égard de la vue en couleur” ⁻². Questa reticenza è stata rotta occasionalmente da interventi e dichiarazioni di autori internazionali che hanno avuto l’effetto di indirizzare, positivamente o negativamente, l’attitudine generale nei confronti del colore. Tra i casi più noti vi è quello di Edward Weston, il primo a riconoscere le possibilità del “colore come forma” in un articolo con questo titolo pubblicato nel 1953 ⁻³, accompagnato da un commento di Nancy Newhall che chiosava: “To see color *first*, and see it integral with form, line, shadow, depth – isn’t easy” ⁻⁴. Non meno celebre, per converso, è la condanna della volgarità del colore commerciale pronunciata nel 1969 da Walker Evans, in parte riveduta negli anni successivi sulla base dell’esperienza avviata con il sistema Polaroid ⁻⁵. Tra i fotografi che hanno contribuito attivamente a sviluppare un pensiero critico sul colore merita di essere ricordato anche John Batho, non solo in quanto protagonista della ricerca internazionale dagli anni Sessanta, ma anche in qualità di docente all’Université Paris VIII e all’ENSA di Digione ⁻⁶.

Si tratta, tuttavia, di casi isolati. Che si siano avvicinati al colore dopo un’esperienza consolidata nel bianco e nero o che abbiano adottato il linguaggio cromatico come scelta fondativa, i fotografi hanno generalmente affrontato il nuovo linguaggio attraverso il lavoro sul campo piuttosto che in termini strettamente critici o teorici, distillando di volta in volta soluzioni ‘per prova e per errore’ sulla base di modelli non dichiarati o solo vagamente evocati. In definitiva, mentre le particolarità del bianco e nero sono state oggetto di riflessioni approfondite che hanno definito posizioni, correnti, movimenti e persino ‘filosofie’ generali della fotografia, l’opzione del colore sembra essere stata vissuta soprattutto come possibilità di adeguamento a un generico valore di ‘contemporaneità’ del medium; un adeguamento, in realtà, che i fotografi di ricerca hanno a lungo rifiutato o rimandato, spesso come atto di distinzione rispetto agli utilizzi dominanti del colore nelle pratiche commerciali e amatoriali.

Va riconosciuto che a questo silenzio ha corrisposto un discorso teorico storicamente restio a riconoscere nel colore un fattore centrale per la

(ri)definizione del medium. È di qualche rilievo che un saggio fondativo come *La camera chiara* (1980) di Roland Barthes, maturato in una fase avanzata di diffusione del fotocolore e aperto proprio da un'immagine Polaroid di Daniel Boudinet, escluda completamente dalla propria trattazione questa variabile, esprimendo su di essa un giudizio decisamente *tranchant*, basato sul caso piuttosto specifico dei dagherrotipi colorati:

—
Un dagherrotipo anonimo del 1843 mostra, in un ovale, un uomo e una donna, colorati in un secondo tempo dal miniaturista dello studio fotografico: ebbene, io ho sempre l'impressione (poco importa che cosa accada realmente) che, allo stesso modo, in ogni fotografia, il colore sia un'intonacatura apposta successivamente sulla verità originaria del Bianco-e-Nero. Il Colore è per me un belletto, un *make up* (come quello dato ai cadaveri) ⁻⁷.

—
Anche limitandosi allo strumentario concettuale più noto proposto da Barthes – come i concetti di “studium” e “punctum”, o l'idea stessa della fotografia come “È stato” – appare evidente come questa focalizzazione sull'immagine monocromatica abbia influenzato tutta la discussione successiva sul carattere indicale del medium, sulla sua temporalità, sul rapporto tra oggetto fotografico e “Spectator” e in generale sul processo performativo-cognitivo del fotografo in quanto “Operator”. Analoghe considerazioni possono estendersi ai maggiori studi semiotici ed estetici degli ultimi decenni, com'è il caso del concetto di “senso iconico” proposto da René Lindekens ⁻⁸, del “simulacro” in Rosalind Krauss ⁻⁹, dell’“impronta” in Jean-Marie Floch 1986 ⁻¹⁰ o dell’“atto fotografico” in Philippe Dubois ⁻¹¹.

Su un altro versante, quella che Laure Blanc-Benon ⁻¹² ha definito recentemente come una vera e propria “negazione teorica” ha investito anche il rapporto tra colore delle cose rappresentate e colore fotografico tipico della *straight photography* e quindi la nozione di “stile documentario” proposta nel 1971 da Walker Evans ⁻¹³, ripresa da Olivier Lugon nel suo importante studio che ricostruisce la genesi e i parametri di questo approccio, tra Stati Uniti e Germania, nel periodo interbellico ⁻¹⁴. Se, come sostiene persuasivamente Lugon, elementi fondamentali di questo approccio sono variabili come la luminosità, la nitidezza, la visione meccanica e l'anonimato dell'immagine, è plausibile che il passaggio dal bianco e nero al colore avvenuto nel secondo dopoguerra abbia spostato per i fotografi i termini della questione, richiedendo loro una riflessione ulteriore sugli strumenti necessari per perseguire le stesse finalità mediante una nuova scrittura in cui la luce non si palesa più solo in termini di intensità tonale, ma attraverso un'articolazione di cromie mutevoli che riformulano i parametri di una possibile precisione “meccanica” e dell'anonimato della finestra albertiana.

L'assenza di un discorso critico strutturato appare tanto più significativa se si considera l'attenzione che le istituzioni museali hanno dedicato al colore sin dagli anni Quaranta ⁻¹⁵. Se si esclude la mostra *Magie der*

Farbenphotographie organizzata da Walter Boje nel 1961 per la manifestazione Photokina di Colonia ⁻¹⁶, il protagonista in questo senso è stato il Dipartimento di fotografia del Museum of Modern Art di New York, che già nel 1950 e nel 1957 dedica al tema due ampie rassegne – *Color Photography* e *Experimental Photography in Color* – curate da Edward Steichen. Dopo le mostre monografiche su Ernst Haas (1962), Marie Cosindas (1966) e Helen Levitt (1974), un’ulteriore tappa fondativa sarà la celebre *Photographs by William Eggleston* curata nel 1976 da John Szarkowski, oggi unanimemente considerata un punto di svolta per il riconoscimento critico del fotocolore. Nel testo di introduzione al volume pubblicato nell’occasione, *William Eggleston’s Guide*, Szarkowski elabora una vera teoria del colore fotografico basata sulla premessa che “in this peculiar art, form and subject are defined simultaneously”:

—
In the past decade a number of photographers have begun to work in color in a more confident, more natural, and yet more ambitious spirit, working not as though color were a separate issue, a problem to be solved in isolation (not thinking of color as photographers seventy years ago thought of composition), but rather as though the world itself existed in color, as though the blue and the sky were one thing ⁻¹⁷.
—

È un approccio aperto al problema westoniano del “colore come forma” che già l’anno precedente il critico Max Kozloff aveva proposto sulle pagine di “Artforum”, nelle quali discuteva tra l’altro i ritratti a colori realizzati negli anni Trenta da Gisèle Freund:

—
With black-and-white photos, the main *structural* problems were of tone and contrast. Color added to them the question of chromatic balance – a whole new domain of often treacherous recessions, weights, and advances that conditioned the thermal environment and deformed the space of the field ⁻¹⁸.
—

Prendendo le mosse da Niépce, Kozloff ripercorreva l’intera storia del fotocolore per arrivare sino alle tendenze più recenti della fotografia contemporanea, viste attraverso l’opera di tre giovani autori – Neal Slavin, Stephen Shore e Joel Meyerowitz – per i quali secondo il critico la variabile cromatica non costituiva solo una scelta stilistica, ma un modo per riformulare i generi del medium e per leggere in una nuova chiave la realtà sociale degli Stati Uniti. A partire da questo momento, le ricerche di questi fotografi troveranno sempre più riconoscimenti a livello internazionale. Nel gennaio 1977, la rivista “Camera” dedica a Shore, oltre alla copertina, un portfolio di otto fotografie seguito da un dialogo con il fotografo e da un breve intervento di Maria Morris, curatrice del Metropolitan Museum of Art, che osserva:

—
Yet these photographs are not just facts, fixed like specimens under glass; they are cogent as pictures: what is experientially real and

disorderly becomes in them a coherent graphic entity, as definitive and eloquent as it is fictitious –¹⁹.

—

Nello stesso anno il direttore della rivista, Allan Porter, dedica il numero di luglio a quella che definisce la “seconda generazione” dei fotografi a colori, con una rassegna di diciotto opere di altrettanti autori accompagnata da articoli che illustrano gli sviluppi tecnici del nuovo linguaggio e i quattro procedimenti (Kodak, Agfa-Gevaert, Polaroid e Cibachrome) disponibili sul mercato. Alla fine degli anni Sessanta, secondo Porter, è stata soprattutto la diffusione del colore nell’editoria, nel cinema e nella televisione a spingere i fotografi verso un ripensamento del medium. Questi nuovi autori, egualmente critici nei confronti dell’illusorio realismo del colore e dell’astrazione cromatica, hanno aperto un nuovo campo di ricerca prendendo le mosse dai maestri della fotografia in bianco e nero per documentare il proprio tempo “in living colour”, privilegiando l’esperienza diretta in virtù di un principio della “reality of being” –²⁰.

È un fiorire di ricerche che di lì a poco troveranno riscontro in tre corpose pubblicazioni antologiche sulla “new color photography” curate da Sally Eauble, alla quale si deve anche un primo tentativo di classificazione delle varie tendenze in corso –²¹. Il volume inaugurale della serie, del 1981, propone una griglia di sette categorie utilizzate singolarmente o congiuntamente per leggere le opere di ben quarantasei autori: “color photographic formalism”, “vivid vernacular”, “self-reflections”, “documentation”, “moral visions”, “enchantments”, “fabricated fictions” –²². Ulteriori proposte di sistematizzazione, in parte collegabili a quelle avanzate da Eauble, sono state elaborate in anni più recenti da studiose francesi. Nel 1995, in occasione del convegno *La couleur parle* di Chalon-sur-Saône, Danièle Méaux distinguerà quattro ambiti privilegiati della ricerca cromatica degli anni Settanta e Ottanta: “la recherche formelle, la transcription de l’imaginaire, le kitsch, la réflexion méta-photographique” –²³. Nel 2021, la mostra *1976/1986: une décennie de photographie couleur* realizzata per il Musée d’art et d’archéologie di Aurillac da un gruppo di studiosi diretto da Lilian Froger, pur ribadendo il ruolo seminale della mostra su Eggleston del 1976, ha ampliato lo sguardo alle ricerche condotte al di fuori degli Stati Uniti, con una mappatura che include le tendenze più formalistiche sintetizzate nella formula “bleu du ciel, bleu de la mer”, il sottogenere dei “couleurs de la nuit” definito dalle cromie ‘falsate’ dell’illuminazione artificiale, la funzione informativa e interpretativa dei “couleurs sociologiques”, le innovazioni apportate nel campo dei “paysages ordinaires” e infine la “contemporanéité de la couleur”, identificata sostanzialmente con la *staged photography* –²⁴.

Nonostante questa messe di contributi, come si è anticipato, si tratta di un panorama di riflessioni e di proposte critiche ancora oggi frammentato, a lungo dominato dalle ricerche dei fotografi statunitensi e dal ruolo preminente del MoMA, nel quale tuttavia è possibile individuare

alcuni temi di fondo che ritornano con una certa costanza. In termini di periodizzazione, un primo elemento di concordanza in tutte le letture del fotocolor riguarda l'introduzione, nel 1935-1936, delle nuove pellicole industriali (Kodachrome e Agfacolor Neu) identificata come il vero atto di nascita del colore contemporaneo. Nonostante le citate mostre del MoMA e il riconoscimento tributato a singoli autori attivi negli anni Cinquanta e Sessanta come Eliot Porter e Ernst Haas, un secondo punto di svolta unanimemente riconosciuto è la consacrazione museale del fotocolor rappresentata dalla mostra del 1976 su William Eggleston e dal relativo saggio critico di Szarkowski, attorno alla quale è maturato anche il riconoscimento di una "seconda generazione" di fotografi internazionali destinati a sviluppare le proprie ricerche negli anni Ottanta e oltre.

Un altro elemento ricorrente è la distinzione fra pratiche che utilizzano il colore come elemento di studio formale indipendente dalla sua funzione indicale e pratiche che viceversa riconoscono il primato cromatico degli oggetti, dei segni e in generale del paesaggio naturale e artificiale della contemporaneità. Nella prima tendenza, il colore contribuisce in modo determinante a configurare l'oggetto fotografico come opera bidimensionale e autoreferenziale, che affronta problemi formali, compositivi e percettivi tipici delle ricerche sull'astrazione e di quella che Gottfried Jäger ha definito come fotografia "concreta" o "generativa" ⁻²⁵ (ovvero in grado di produrre effetti di realtà e non solo di restituirla mimeticamente). Emerso nel periodo tra le due guerre, questo approccio al colore ha conosciuto importanti sviluppi, anche teorici, nelle sperimentazioni *off camera* degli anni Quaranta e Cinquanta (l'invenzione dei "chimigrammes" di Pierre Cordier risale al 1956) ⁻²⁶ e nelle ricerche successive di fotografi come il già citato John Batho, prima di essere riassorbito nelle versioni meno radicali della fotografia diretta basate sulla composizione geometrica e sulla libera reinterpretazione cromatica di dettagli decontestualizzati dal mondo reale. Nella seconda tendenza, spesso definita per opposizione alla prima, il colore è restituito per quanto possibile in modo fedele o con deviazioni tonali non immediatamente evidenti, coerentemente con una gestione delle altre variabili volta a mantenere la connotazione primaria dell'oggetto fotografico come trascrizione di uno sguardo in un tempo e in un luogo definiti. Nei casi più elaborati il colore, apparentemente chiamato in causa per il suo mero valore informativo, diviene un vero e proprio linguaggio implicito o dissimulato, attraverso strategie come la scelta di determinate tipologie di soggetti e di situazioni (con tinte naturali o artificiali, dominanti o variegate), la gestione della luce (ad esempio diffusa o radente, 'calda' o 'fredda'), il grado di precisione ottica (messa a fuoco selettiva o in iperfocale, scelta degli obiettivi, qualità della stampa), i tempi di esposizione (con aree più meno ampie di soggetti mossi) o, nel caso di sequenze, le strategie di montaggio, che congiuntamente possono definire una 'palette' cromatica distintiva del fotografo pur entro i parametri di un linguaggio documentario.

La contrapposizione tra colore 'inventato' e colore 'descrittivo', inizialmente oggetto del dibattito tecnico sulla fedeltà cromatica dei

materiali e sulle possibilità di controllo in fase di sviluppo e stampa, quindi adottata dagli stessi fotografi come fattore di differenziazione stilistica tra colorismo/astrazione e prelievo/documento (o 'stile documentario'), ha assunto nel tempo un rilievo teorico più profondo. Al di là delle soluzioni empiriche adottate dai fotografi nel lavoro sul campo e nel processo di produzione dell'oggetto fotografico, infatti, riemerge periodicamente nel discorso sul medium la questione ontologica del colore come elemento di maggiore 'verità' o al contrario (in maniera controintuitiva) come dato intrinsecamente fittizio e dunque sempre 'astratto'. La formulazione più avanzata di questo tema (come si è visto già presente nell'osservazione di Barthes sull'intrinseca 'falsità' del colore) si deve notoriamente al filosofo Vilém Flusser, che nel 1983 scriveva:

—

Il prato fotografato a colori è un'immagine più astratta del prato fotografato in bianco e nero. Le fotografie a colori sono su un più alto livello di astrazione di quelle in bianco e nero. Queste ultime sono più concrete e, in questo senso, più 'vere' delle altre. O, per converso, i colori di una fotografia più diventano 'veri', più diventano menzogneri. Nascondono più facilmente le loro origini teoriche ⁻²⁷.

—

Da questo punto di vista, al di là degli sviluppi tecnologici e delle preferenze dei singoli fotografi, l'opzione del colore torna quindi ad essere pensata nel rapporto con il bianco e nero, in una dialettica che assume un ruolo operativo nella fase di passaggio tra i due linguaggi degli anni Settanta e Ottanta, ma che a ben vedere è percepita criticamente anche in anni precedenti. Un caso di rilievo è offerto nuovamente da Szarkowski, che intervistato nel 1963 da Arthur Rothstein – insospettato autore, in quell'anno, di un volume intitolato *Creative Color in Photography* ⁻²⁸ – dichiarava:

—

Photographing in black and white is automatically an abstracting process, yet the dominant tradition in this medium has always pushed toward a stronger sense of the immediate and the real. Color, which would seem to be capable of a more complete realism, has generally seemed more satisfactory when it has worked toward some sort of abstraction. Perhaps the paradox is due to the fact that the problem of learning to see photographically in color is such a difficult one that we have tended to avoid subjects of strong content, and to concentrate on solving the purely formal problem. I do think that some of the most interesting experiments in color today are being made by people who are trying to achieve an organized color sensation and at the same time use photography as a realistic, probing medium, rather than toward abstract or decorative ends ⁻²⁹.

—

Per quanto sommario, il composito quadro di idee delineato sin qui testimonia l'ampiezza e la profondità della questione del fotocolore e suggerisce nuove prospettive di ricerca sulla cultura fotografica italiana,

sui suoi sviluppi interni sino ad oggi mai veramente sottoposti a indagini sistematiche, ma anche sui suoi rapporti con quella internazionale, dopotutto sempre presenti anche se con le particolarità derivanti dalla storia culturale del Paese nel corso del Novecento.

Il colore fotografico in Italia nel secondo dopoguerra

I sette contributi raccolti in questa sezione monografica presentano altrettante prospezioni per una possibile storia della fotografia a colori in Italia entro un arco cronologico – il cinquantennio tra gli anni Trenta e gli anni Ottanta – che appare particolarmente ricco di prospettive per gli studi sul tema. Se si esclude il caso notevole dell'azienda Ferrania (attiva in campo fotografico dal 1920 e nella produzione della pellicola Ferraniacolor dal 1952) ⁻³⁰, l'Italia non ha mai svolto un ruolo trainante nell'avanzamento tecnologico del colore, notoriamente appannaggio di sistemi industriali più avanzati (tra i quali spiccano quelli di Francia, Germania e Stati Uniti). Ciò nonostante non sono mancati nel nostro Paese, anche se non ancora storicizzati in un quadro complessivo, casi notevoli di precursori e sperimentatori, quali ad esempio Giorgio Roster ⁻³¹, Francesco Negri ⁻³², Luigi Pellerano ⁻³³ e Riccardo Moncalvo ⁻³⁴. Lo spoglio della letteratura fotografica, inoltre, suggerisce che giornali, gazzette, riviste, trattati e manuali ⁻³⁵ hanno svolto sin dall'Ottocento un ruolo di costante aggiornamento sulla ricerca tecnico-scientifica internazionale, stimolando una produzione probabilmente più ampia di quanto si è potuto ricostruire sino ad oggi ⁻³⁶. La necessità di sistematizzare la variegata pubblicistica sul tema doveva essere particolarmente sentita già nel 1926, con un decennio di anticipo rispetto alla fase di maggiore espansione degli anni Trenta, quando la rivista "La bibliofilia" dava notizia ai propri lettori del corposo regesto bibliografico sul fotocolore (1.944 voci fino all'anno 1915) compilato due anni prima da William Burt Gamble, direttore della Science and Technology Division della New York Public Library ⁻³⁷.

In effetti è a partire dal periodo interbellico che si assiste a una vera affermazione del colore in Italia, in particolare nelle pratiche commerciali, nella documentazione dell'arte, nelle attività dei dilettanti. Già nel 1934, come osserva Tiziana Serena nel suo contributo, la rivista "Campo grafico" anima il dibattito sulle applicazioni del fotocolore nell'editoria con un intervento di Antonio Boggeri, a cui faranno seguito negli anni articoli in tutte le maggiori riviste del settore. Nel nostro Paese è l'azienda tedesca Agfa ad assumere dal 1936 una posizione dominante sul mercato, anche grazie all'intenso lavoro di divulgazione e di propaganda, qui ricostruito da Viviana Pozzoli, condotto attraverso la rivista "Note fotografiche" (1924-1942), con articoli sul colore a firma di Alfredo Ornano e Guido Pellegrini, ma anche di autori tedeschi come Wolfgang Eifler, Walter Kross e Felix Marmet, oltre a numerose notizie di carattere tecnico e informativo. Nel 1943 la casa tedesca sarà anche lo sponsor dell'annuario "Domus" *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, curato da Ermanno Scopinich con Albe Steiner

e lo stesso Ornano (autore del saggio tecnico sul colore incluso nel volume) ⁻³⁸, che presenta tra le altre una rassegna di ben 32 fotografi italiani a colori.

Dalla fine degli anni Trenta il colore inizia ad essere utilizzato anche nella documentazione delle opere d'arte, sia per la diagnostica e il restauro, sia nelle ricerche e nella divulgazione della storia dell'arte ⁻³⁹. Nel 1941, ad esempio, Angela Daneu Lattanzi rende conto dei successi ottenuti all'allora Biblioteca nazionale di Palermo nella riproduzione di codici miniati con la pellicola diapositiva Agfacolor, rispetto alla quale "la fotografia in bianco e nero rimane indietro e sembra, al confronto, ben misera cosa" ⁻⁴⁰. Nel 1942 il nuovo Istituto Centrale del Restauro utilizza con successo fotografie a colori per il restauro di tre opere di Antonello da Messina, nonostante "il fatto ben noto che i colori della fotografia non siano esattamente quelli dell'originale, dovendosi ammettere che un parallelismo rimane fra l'originale prima del restauro e la relativa fotografia, e fra originale restaurato e fotografia" ⁻⁴¹. Intanto, mentre gli Alinari si attardano nella produzione di "fotografie dirette a colori" (in realtà fotografie monocromatiche colorate manualmente con tinte all'olio, a tempera o all'anilina) ⁻⁴², la riproduzione a stampa delle opere d'arte basata su riprese realizzate con le nuove pellicole sottrattive – ricorda ancora Pozzoli – inizia a diffondersi grazie a editori come Vanni Scheiwiller e riviste come "Aria d'Italia" e "Civiltà" ⁻⁴³.

Nel campo della fotografia amatoriale, nel 1939 la sezione di Torino dell'Associazione Fotografica Italiana organizza nel Salone del quotidiano "La Stampa" una "proiezione luminosa" di 150 fotografie a colori commentate da Vittorio Zumaglini ⁻⁴⁴, a riprova che quella a colori è già riconosciuta come una "fotografia di massa ma anche di eletti", come recita un articolo apparso nel 1940 sul "Corriere fotografico" ⁻⁴⁵. Nel 1941 "Domus" annuncia sulle proprie pagine il primo concorso di fotografia a colori sul tema "Conoscere e amare l'Italia", invitando i propri lettori a inviare immagini (singole o in serie di sei) su "paesaggi, costumi, esterni ed interni di carattere folcloristico, artistico e culturale" ⁻⁴⁶. Ancora a Torino, a partire dal 1948, si tiene regolarmente un Festival del fotocolore ⁻⁴⁷, mentre nel 1955 "Le vie d'Italia", la rivista del Touring Club Italiano, lancerà un nuovo concorso aperto ai soli dilettanti, destinato a ripetersi regolarmente negli anni successivi ⁻⁴⁸.

Questi sviluppi procedono di pari passo con le ricerche e le riflessioni sulla fotografia 'astratta' che artisti come Luigi Veronesi hanno avviato sin dagli anni Trenta ⁻⁴⁹, a cui si affiancano autori come Pasquale de Antonis ⁻⁵⁰ e soprattutto Paolo Monti, che, come ha ricostruito dettagliatamente Silvia Paoli, elabora dall'inizio degli anni Cinquanta, insieme alla propria sperimentazione artistica, un articolato e coltissimo pensiero sul colore. Nonostante questi contributi, il discorso italiano sulla fotografia cromatica rimane a lungo circoscritto alle questioni di natura più tecnica ed applicativa. Ancora nel 1954 Livio Lippi, sulla rivista di cinema "Bianco e nero", si limita a definire le voci "fotocolore" e "fotografia a colori" come "una riproduzione colorata di un

soggetto” ⁻⁵¹. Nello stesso numero, fornendo un aggiornamento bibliografico sulle recenti pubblicazioni in inglese e in francese, viene riportata una valutazione risalente al 1938 di Douglas Spencer, inventore del sistema Vivex (un tipo di stampa sottrattiva basata sull’esposizione di tre negativi), presidente della Royal Photographic Society e di lì a poco collaboratore della Kodak:

—
La storia della fotografia a colori è una cosa deprimente. È la storia di una quantità di scoperte forse fatte troppo presto e al di fuori del loro tempo. Una infinità di metodi, di sistemi, di teorie che gravano oggi sulle spalle di chiunque voglia addentrarsi in questo campo. Si ha quindi l’impressione che la fotografia a colori sia un affare complicato da essere lasciato da parte ⁻⁵².
—

Benedetta Cestelli Guidi, indagando le vicende che nel 1955 portano la Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti a progettare “Corsi di aggiornamento e di perfezionamento per fotografi”, ha mostrato quanto la questione fosse in effetti destinata a rimanere a lungo un “affare complicato” per l’amministrazione del patrimonio in Italia. I corsi, ideati con l’obiettivo di formare nuovi operatori in grado di sfruttare anche le potenzialità del colore, vennero subito abbandonati per gli alti costi delle attrezzature necessarie, ma anche per la concorrenza degli studi commerciali già attivi nel settore, ai quali fino agli anni Settanta vennero affidati tutti i maggiori incarichi di documentazione nel nuovo linguaggio.

Benché negli anni del boom economico la produzione italiana di fotografie a colori, indice di modernizzazione e di adeguamento ai modelli di consumo dei paesi economicamente più avanzati, conosca uno sviluppo esponenziale nella pubblicità, nella fotografia d’arte e di architettura, nell’informazione, nelle cartoline illustrate ⁻⁵³, gli strumenti critici e teorici a disposizione dei fotografi rimangono ancora scarsi. Se nel 1954 Italo Zannier, sulla “Rivista fotografica italiana”, si interroga sull’esistenza di “uno specifico nella fotografia a colori” ⁻⁵⁴, la traduzione del 1959 dell’autorevole *Film als Kunst* di Rudolf Arnheim (pubblicato originariamente nel 1932) riporta la considerazione del medium allo stato di mero strumento di registrazione senza codice: “Mentre il pittore è perfettamente libero nel presentare la natura coi colori e le forme, la fotografia è costretta a registrare meccanicamente i valori di luce della realtà fisica” ⁻⁵⁵. Nello stesso anno, l’edizione italiana di *The Picture History of Photography* di Peter Pollack non manca di presentare il fotocolore con una serie notevole di esempi internazionali e con l’apprezzamento di un linguaggio che sta “sviluppando per gradi le sue autonome leggi estetiche” ⁻⁵⁶, benché la sezione sull’Italia curata da Lamberto Vitali includa solo fotografie in bianco e nero ⁻⁵⁷. Sempre nel 1959 è invece Giuseppe Turrone, in *Nuova fotografia italiana*, a tracciare per la prima volta un quadro del fotocolore italiano dai suoi esordi nel periodo prebellico sino alle ultime tendenze. Pur giudicando

modesti gli avanzamenti della fotografia nazionale in questo ambito, Turrone fornisce un utile panorama di autori solitamente celebrati per l'opera in bianco e nero (Alfredo Camisa, Giuseppe Cavalli, Pietro Donzelli, Ermanno Scopinich, Federico Vender) insieme ad altri oggi in gran parte dimenticati (come ad esempio Giac Mondaini, Lelio Nutini, Eugenio Petraroli o Gino Secchi), eleggendo infine Paolo Monti al ruolo di maestro che "si impone sempre per la sua classe superiore che fa di lui un caposcuola, o un isolato di gran razza" ⁻⁵⁸.

In questo passaggio agli anni Sessanta, come ha ricostruito nel suo contributo Tiziana Serena, un celebrato fotografo del Pittorialismo italiano e del periodo interbellico come Vincenzo Balocchi si avvicina al colore avviando un'originale rivisitazione cromatica delle proprie ricerche tramite varianti, anche con l'utilizzo di tecniche stranianti come l'infrarosso a colori. Contemporaneamente, il colore diviene oggetto di particolare interesse nelle Biennali di fotografia di Venezia (in particolare nell'edizione del 1961 che ripropone la citata mostra *Magia del colore* curata da Walter Boje per Photokina) ⁻⁵⁹ e alla IV Biennale di Venezia del 1963 (in cui si presenta la rassegna *La fotografia a colori oggi in America*). È questo l'anno in cui Turrone amplia e mette a punto le riflessioni anticipate nel suo volume del 1959 e sviluppate con una serie di interventi successivi, pubblicando *Guida all'estetica della fotografia a colori* ⁻⁶⁰ – il primo e ad oggi l'unico studio italiano espressamente dedicato a questo tema – alla cui genesi e decostruzione è dedicato il contributo di Adele Milozzi. Prendendo in considerazione le tendenze delle maggiori riviste illustrate internazionali, ma concentrandosi sulle pratiche commerciali e amatoriali e sulle ricerche di un selezionato numero di autori italiani, Turrone propone una distinzione tra fotografie a colori di carattere "naturalistico", "impressionistico" ed "espressionistico", caldeggiando lo studio dei precedenti pittorici e cinematografici e l'attitudine del fotografo a "guardare serenamente in se stesso [...] per capire la vita, per capire e amare la luce, il colore, la natura e la meraviglia del creato", contro quelli che considera gli intellettualismi di una "critica materialista" viziata dall'ideologia ⁻⁶¹.

Cinque anni dopo sarà invece Renzo Chini, nel volume *Il linguaggio fotografico*, a dedicare approfondite riflessioni al fotocolor che in qualche misura sembrano registrare elementi del dibattito internazionale, ma anche un mutamento antropologico dell'individuo nella città contemporanea e nuova cultura del colore che in Italia si sta affermando in ambito cinematografico, in particolare grazie a un film come *Il deserto rosso* di Michelangelo Antonioni (1964) ⁻⁶². Scrive dunque Chini:

—
È il colore pensato, cioè nato dal pensiero, quello non-naturale. Quasi un colore filosofico e civilizzato come la camera, il quale ha un valore diverso ad esempio dal colore dei fiori, anche se otticamente identico quando lo è. [...] Questo colore perfino quando vuole farsi naturale resta pensato, cioè appare di una naturalità come la vede l'uomo.

In pratica il colore pensato è quello industriale, vale a dire il colore

cittadino moderno come è moderno e cittadino l'uomo che più di ogni altra cosa interessa la camera.

Nell'attuale polemica antitecnicista ciò può apparire gusto del paradosso ma, pregiudizi a parte, è capitato a tutti di sentirsi più attratti dall'orlo rossastro di un gassogeno che dalla delicatezza cromatica di una rosa ⁻⁶³.

—

Alla fotografia e non più alla pittura, secondo Chini, compete dunque di interpretare il problema attuale del colore – “quello che veramente o maggiormente accade, almeno quello che accade in maniera adeguata all'istantaneità” – non solo in virtù della sua spiccata “attitudine documentaria”, ma anche per la possibilità che offre di cogliere sul vivo i “nuovi *sounds* cromatici singoli e combinati” del paesaggio moderno, “la bizzarria o la drammaticità” delle sue “possibilità permutatorie”, per “scavalcare il puro effetto cromatico del fenomeno in ipotesi per raccontare” ⁻⁶⁴.

Nel 1973 l'esperienza associativa denominata “Dimensione foto-gruppo del colore” ⁻⁶⁵, nata sotto l'egida di Lanfranco Colombo con la partecipazione, tra gli altri, di Franco Fontana, Luigi Ghirri, Nino Migliori e Paolo Monti, segna la cognizione condivisa del dato cromatico, benché non si registrino tracce dell'influenza di Turrone o di Chini nel pensiero dei fotografi di ricerca degli anni Sessanta, forse per il carattere pionieristico della *Guida*, figlia della cultura del decennio precedente, e per il taglio tutto teorico, non accompagnato da esempi specifici, de *Il linguaggio fotografico*. Per la generazione di autori formati in questa fase, emersi negli anni Settanta e giunti a un pieno riconoscimento nel decennio successivo proprio affrontando il tema del ‘paesaggio contemporaneo’, la scelta del colore rimane peraltro ancora parziale. Se Luigi Ghirri e Olivo Barbieri abbracciano immediatamente il nuovo linguaggio, Gabriele Basilico e Mimmo Jodice si manterranno sostanzialmente sul versante del bianco e nero per tutta la loro carriera; altri autori, come Vincenzo Castella, Giovanni Chiaramonte, Mario Cresci e Fulvio Ventura, vi approderanno secondo percorsi più o meno rapidi. Guido Guidi (al quale è dedicato il saggio di Antonello Frongia) si distinguerà invece per l'utilizzo di entrambe le modalità, in una dialettica delle “varianti” che al di là del fattore stilistico riflette sulla variabile ‘tempo’ del medium fotografico, tra la fissazione monocromatica di un barthesiano “È stato” e il riconoscimento dell'attualità del caleidoscopio cromatico dell'ambiente ordinario. Nelle tendenze che invece si collocano a cavallo tra rappresentazione dell'esterno e astrazione, oltre alla figura di Franco Fontana (insieme a Ghirri uno dei fotografi italiani a colori più accreditati all'estero, soprattutto in Francia), spicca l'interessante caso di Giorgio Lotti (oggetto dello studio di Massimiliano Ferrario) che in parallelo con l'attività fotogiornalistica avvia nel 1968 la serie *LuceMare*, punto di partenza per una ricerca di lungo periodo che a partire dal modello fotografico di Ernst Haas sviluppa punti di tangenza con il lirismo di Kandinsky e con l'Espressionismo astratto del secondo dopoguerra.

Nonostante la persistenza di una letteratura di carattere manualistico ⁻⁶⁶, negli anni Settanta e Ottanta si registrano gli indizi di un discorso storico e teorico che pur connotato dall'occasionalità e dalla frammentazione inizia a riconoscere, in controtendenza rispetto a una lettura mimetica e "naturalistica" del colore, il suo carattere artificioso, mentale e persino astratto. È quanto emerge nel 1974 dall'edizione italiana di *Fotografie als Kunst* di Volker Kahmen, che tra l'altro rimarca:

—

La fotografia a colori deve il suo fascino imperturbabile all'estraneamento: essa è la discrepanza nei confronti del cromatismo naturale, un cromatismo che rivela un mondo artificiale che offre notevoli spunti artistici proprio per questa sua natura. Il resto rimane una pura imitazione che non ha accesso a quella realtà che essa arriva soltanto a trasfigurare cromaticamente, onde rendere al consumatore una colorita e piacevole immagine della vita ⁻⁶⁷.

—

Allargando lo sguardo al versante internazionale, la cultura fotografica italiana non sembra recepire tempestivamente il dibattito emerso negli Stati Uniti dalla metà degli anni Settanta, benché sia plausibile ipotizzare una costante frequentazione degli stessi fotografi con le ricerche dei colleghi stranieri (favorita da una pubblicistica sempre più ampia), anche se a tutt'oggi scarsamente documentata per la mancanza di un'adeguata storia orale e di scavi archivistici mirati. Fa eccezione, nel 1984, un numero monografico di "Rassegna" dedicato alla fotografia di architettura che ripropone in italiano (per le cure di Giovanna Calvenzi) il saggio di Allan Porter sulla "seconda generazione" dei fotografi a colori apparso originariamente su "Camera" nel 1977 ⁻⁶⁸. La traduzione esce tempestivamente nello stesso anno in cui a Bari si è inaugurata la mostra *Viaggio in Italia*, nella quale la questione del colore, senza emergere esplicitamente, attraversa le ricerche dei venti fotografi coinvolti (dei quali dieci presentano opere a colori, otto in bianco e nero e due in entrambi i linguaggi) ⁻⁶⁹. Grazie alle sintetiche, ma pertinenti osservazioni di Porter, i lettori italiani, dopo un *excursus* storico sulla "prima generazione" degli anni Trenta, hanno ora la possibilità di collocare le ricerche italiane nel quadro più ampio di quelle internazionali, in una ideale sintonia di riferimenti e di prospettive che passa proprio attraverso il linguaggio del colore:

—

Nel 1969 i paesi occidentali e buona parte di quelli orientali erano impegnati nella messa a punto di tutti i tipi di colori da usare nei più svariati *media*. [...] Nonostante fosse la madre di tutti questi *media*, la fotografia a colori stava solo allora emergendo come forma d'arte a pieno diritto, anche se molta attenzione è ancora riservata al bianco e nero. [...]

La maggior parte dei fotografi della nuova generazione era in cerca della realtà e degli strumenti che avrebbero permesso loro di afferrarla. I loro eroi e mentori erano personalità del calibro di Maxime Du Camp,

Adolf Braun, Alinari, Gustave Le Gray, Atget, Strand e Walker Evans, tutti famosi documentatori. La nuova generazione tentava quindi di documentare il proprio tempo così come i loro mentori avevano fatto, ma questa volta a 'colori vivi'. Non furono infatti solo 'situazioni' quelle che essi cercarono di fermare, ma anche il 'colore' di queste situazioni, di notte e di giorno o, a volte, nei momenti intermedi. Fissarono nelle loro menti la 'realtà di essere' o una sorta di 'fedeltà vera' ⁻⁷⁰.

Nemmeno Paolo Costantini, che a questi temi stava dedicando la propria attenzione critica e che nel 1987 avrebbe curato a Venezia la mostra *Dialectical Landscapes/Nuovo paesaggio americano* (con fotografie a colori di William Eggleston e Stephen Shore e immagini in bianco e nero di Robert Adams, Lewis Baltz e John Gossage), parve interessato a raccogliere questo spunto per avviare un vero dibattito sul fotocolore in Italia, benché nel 1986 avesse affrontato il tema in un saggio su John Batho, nel quale riportava il giudizio di Flusser appena tradotto sul carattere 'astratto' del bianco e nero e chiamava in causa una serie di autori che "considerano il colore come un *unicum* di carattere sia formale che descrittivo e simbolico" ⁻⁷¹, forse parafrasando la formula di Szarkowski "as though the blue and the sky *were* one thing".

È il caso di osservare che l'attenzione dei fotografi italiani nei confronti dei colleghi statunitensi fu venata anche da momenti di scetticismo. Benché Ghirri avesse manifestato il proprio apprezzamento per i "mondi senza fine" dischiusi dalle fotografie di Eggleston ⁻⁷², proprio in occasione della mostra veneziana del 1987 giudicò le dettagliatissime stampe da negativi a colori 20×25 cm di Stephen Shore alla stregua di "allucinate, colorate texture" ⁻⁷³. Malgrado questi accenni, occorrerà attendere il 1994 per leggere su "Archivio Fotografico Toscano" un contributo di Marco Panerai che si propone di affrontare espressamente il problema del colore. Benché il saggio sia dedicato alle ricerche di Carlo Cantini e Vittore Fossati, è significativo che lo sfondo critico da cui prende le mosse sia ancora l'opera di Ghirri, come suggerisce il frammento critico di Jean-Claude Lemagny posto in esergo al testo, scritto per il fotografo emiliano nel 1979: "La photo en couleur, à force d'exactitude [...], oublie la vérité de l'ensemble et nous fait voir un monde totalement fantastique" ⁻⁷⁴. Dopo aver ripercorso gli sviluppi tecnici del fotocolore a partire dalle origini ottocentesche, Panerai affronta le "questioni teoriche e linguistiche" più attuali sottolineando quanto esso abbia intensificato le funzioni "referenziali" ed "emozionali" del medium, in particolare nell'esperienza diffusa dei dilettanti e nella pubblicità. Pur richiamando il concetto di "color as form" coniato da Weston nel 1953, il saggio adotta poi pienamente la nota posizione di Flusser sulla fotografia come "immagine tecnica", prodotta da un apparato che opera sulla base di un linguaggio preordinato e limitato:

la fotografia a colori, oltre a possedere caratteri referenziali ed emozionali, possiede, un aspetto 'artificiale'. [...] La costruzione dell'immagine

meccanica può essere assimilata ad un apparato teatrale che nasconde dietro le quinte gli ingranaggi della macchinazione. Per fare mente locale su alcuni significati della fotografia a colori occorre innanzi tutto sottolineare la 'relatività' della caratteristica cromatica. Al buio infatti gli oggetti perdono il loro colore. Nell'oscurità noi non siamo capaci di vedere né forme né colori ma, mentre le forme sono tangibili, i colori cessano realmente di esistere. La loro consistenza fisica è infatti relativa e complementare sia all'essenza della luce che all'occhio che lo registra. I colori variano alla presenza di luci e di occhi differenti. Alcuni animali ad esempio 'vedono' colori che noi non percepiamo come gli ultravioletti ⁻⁷⁵.

Sono considerazioni che potenzialmente aprono nuove prospettive su un ambito di ricerca centrale per la cultura del colore, quello della fotografia notturna praticata in quegli anni in modo innovativo, tra gli altri, da Ghirri, Barbieri e Andrea Abati ⁻⁷⁶, ma che ancora una volta non hanno trovato adeguati sviluppi in un pensiero strutturato e condiviso. Si conferma in questo modo un *pattern* storiografico che rimane frammentato e incerto, nel quale opere, autori, occasioni, accenni, indizi, ipotesi si sono accumulati in attesa di essere ricomposti in un quadro critico complessivo che, si spera, potrà prendere corpo a partire anche dalle ricerche qui avviate.

* Il primo paragrafo è stato redatto da Adele Milozzi e il secondo da Antonello Frongia.

⁻¹ Baldin 1981; Bellone / Fellot 1981; Sobieszek 1982; Heiting 1986; Kempf 2005; Alschuler 2008a; Alschuler 2008b; Boulouch 2007; Boulouch 2011; Bussard / Hostetler 2013; Hirsch 2015; Gockel 2020; Kimby 2017; Boulouch / Désiré dit Gosset 2025; Hanreich 2025, con bibl. prec.
⁻² Méaux 1996, p. 253.
⁻³ Weston 1953. Nel 1947, il fotografo aveva accettato l'invito a testare la nuova pellicola Ektachrome nel quadro di un programma promozionale della Kodak. Si veda anche Weston's

First Color Photos 1957 e Pitts / Alexander 1986.
⁻⁴ Newhall 1953, p. 59.
⁻⁵ Evans 1969; Evans 1974.
⁻⁶ Costantini 1987, p. 17; Batho 2010.
⁻⁷ Barthes 1980, p. 82. Si veda anche Guilbard 2023.
⁻⁸ Lindekens 1980 [1971], pp. 15 e 224.
⁻⁹ Krauss 1984 [2000].
⁻¹⁰ Floch 2003 [1986].
⁻¹¹ Dubois 1996 [1983].
⁻¹² Blanc-Benon 2025.
⁻¹³ Evans / Katz 1971.
⁻¹⁴ Lugon 2008 [2001]. Ma si veda quanto scriveva Newhall già nel 1937: "Will the development of more accurate processes prove that there are 'photographic colors' as there is a 'photographic perspective'?" (Newhall 1937, p. 85).

⁻¹⁵ Moore 2010, p. 14.
⁻¹⁶ Boje 1961.
⁻¹⁷ Szarkowski 1976, pp. 7, 9.
⁻¹⁸ Kozloff 1975, p. 31.
⁻¹⁹ Morris 1977. Per l'influenza delle ricerche di Shore sulla fotografia tedesca, si veda Lippert / Schaden 2010.
⁻²⁰ Porter 1977, p. 4.
⁻²¹ Eauclaire 1981; Eauclaire 1984; Eauclaire 1987.
⁻²² Eauclaire 1981, *passim*.
⁻²³ Méaux 1996, pp. 255-256.
⁻²⁴ Froger 2021, con riferimento anche alla sintetica ricostruzione della storia del colore fotografico proposta in Boulouch 2011.
⁻²⁵ Jäger 1988; Jäger / Kraus / Reese 2005.
⁻²⁶ Cordier 1982, p. 262.

Note

- 27 Flusser 1987 [1983], p. 45.
- 28 Rothstein 1963.
- 29 Szarkowski / Rothstein 1963, p. 8.
- 30 Crespi 1985; Colombo 2004.
- 31 Maffioli 1994.
- 32 Cavanna 2006, pp. 23-25.
- 33 Pellerano 1914; Aromando 2014.
- 34 Reteuna 2002.
- 35 Per la continuità del taglio trattatistico, si veda tra gli altri Bonacini 1897; Namias 1909; D'Incerti 1927; Bertieri [1939]; Namias 1940; Ornano 1943; Marin 1958; Ghedina 1959; Feininger 1962 [1954]; Gilardi 1972; Hedgecoe 1980 [1978].
- 36 Milozzi 2024, pp. 57-80.
- 37 Bibliografia 1926 (con riferimento a Gamble 1924).
- 38 Ornano 1943.
- 39 Si veda Bordi 2009 per la documentazione a colori dell'arte medievale a inizio Novecento, in particolare per la collaborazione dell'archeologo Josef Wilpert con i fotografi Giacomo Boni e Giovanni Gargioli.
- 40 Daneu Lattanzi 1941, p. 344.
- 41 Le arti 1942, p. 36. Cfr. Brandi 1942-1943, p. 92.
- 42 Il procedimento era stato messo a punto da Arturo Alinari sin dal 1901. Il primo catalogo Alinari di "fotografie a colori" risale al 1912; dal 1922 la Società IDEA pubblica i cataloghi di "Fotografia diretta a colori": cfr. Maffioli 2003, pp. 45 e 54, nota 76.
- 43 Pozzoli 2024, p. 345. Per gli sviluppi successivi della riproduzione d'arte a colori in riviste e rotocalchi, si veda Cinelli et al. 2013 e Milan 2015.
- 44 La proiezione luminosa 1939.
- 45 Rich 1940.
- 46 Domus 1941.
- La giuria del concorso era composta da Piero Barrera, Melchiorre Bega, Massimo Bontempelli, Erberto Carboni, Gianni Mazzocchi, Giuseppe Pagano, Giancarlo Palanti ed Ermanno Scopinich.
- 47 Fioravanti 1950; Fioravanti 1951.
- 48 Le vie d'Italia 1955.
- 49 Veronesi 1951.
- 50 Mormorio 2003; Schiaffini 2017.
- 51 Luppi 1954, p. 202.
- 52 Innamorati / Mergè 1954, p. 162 (con riferimento a Spencer 1952 [1938], p. XI).
- 53 Callegari / Sturani 1997.
- 54 Zannier 1954.
- 55 Arnheim 1959 [1932], pp. 175-176. Si veda anche Arnheim 1981.
- 56 Pollack 1959 [1958], p. 534.
- 57 Le opere sono di Franco Grignani, Giacomo Pozzi-Bellini, Paolo Monti, Ugo Mulas, Fulvio Roiter e Toni del Tin.
- 58 Turrioni 1959, p. 72, per il quale si rimanda a Milozzi 2024, pp. 80-87.
- 59 Boje 1961.
- 60 Turrioni 1963.
- 61 Ivi, pp. 148, 146.
- Non è forse un caso che di lì a poco Zannier riprenda l'argomento con un articolo per "Le vie d'Italia" che a dispetto del titolo altisonante – *Fotografia a colori come arte* – offre soprattutto indicazioni operative per i soci dilettanti del Touring (Zannier 1964).
- 62 Cfr. Di Carlo 1964.
- 63 Chini 1968, p. 46.
- 64 Ibidem.
- 65 Milozzi 2022, p. 51; Milozzi 2024, pp. 116-119.
- 66 Cfr. supra, nota 35.
- 67 Kahmen 1974 [1973], p. 32. Per la persistenza di posizioni più conservatrici derivate direttamente da Arnheim, si veda ad esempio Campari 1986, p. 78.
- 68 Cfr. supra, nota 20.
- 69 Ghirri / Leone / Velati 1984.
- 70 Porter 1984, p. 47. In un passaggio non tradotto dell'articolo originale, Porter rileva che i fotografi della seconda generazione "questioned the mysticism of the reality of colour, and the colour abstraction which was the result of poor colour reproduction techniques" (Porter 1977, p. 3). Nonostante questa critica all'astrazione cromatica, va osservato che lo stesso numero di "Rassegna" propone anche la traduzione del saggio di Porter intitolato *Two-Dimensional Photography*, apparso in "Camera", vol. 58, n. 4, aprile 1979, p. 3.
- 71 Cit. in Costantini 1986, p. 82. I fotografi citati erano, nell'ordine, William Eggleston, Stephen Shore, Joel Meyerowitz, William Christenberry, John Divola, Mitch Epstein, John Pfahl, Joel Sternfeld, Jan Groover, Lucas Samaras, David Hockney, Bernard Faucon e Luigi Ghirri.
- 72 Ghirri 1983-1984 [1997].
- 73 Ghirri 1987 [1997], p. 95 (cfr. Frongia 2019, p. 62).
- 74 Panerai 1994, p. 64 (con riferimento a Ghirri et al. 1979, p. 59).
- 75 Ivi, p. 66.
- 76 Fotografie notturne di Abati erano state presentate da Panerai l'anno precedente (Panerai 1993), senza però affrontare la questione del colore. In termini generali, si veda ora Langendorff 2022.

- Alschuler 2008a** William R. Alschuler, *Color Theory and Practice: 1800-1860*, in John Hannavy (a cura di), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, vol. 1, New York, Routledge, 2008, pp. 315-318.
- Alschuler 2008b** William R. Alschuler, *Color Theory and Practice: 1860-1910*, in John Hannavy (a cura di), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, vol. 1, New York, Routledge, 2008, pp. 318-322.
- Arnheim 1959 [1932]** Rudolf Arnheim, *Film come arte*, Milano, Il Saggiatore, 1959 [ed. orig. tedesca 1932].
- Arnheim 1981** Rudolf Arnheim, *La natura della fotografia*, in "Rivista di storia e critica della fotografia", a. II, n. 2, 1981, pp. 6-23.
- Aromando 2014** Giulia Aromando, *Les photographes oubliés. Iconografia di viaggio in Sardegna tra Ottocento e Novecento: Evaristo Mauri e Luigi Pellerano*, in "Archeoarte", n. 3, 2014, pp. 393-407, disponibile online su <<https://ojs.unica.it/index.php/archeoarte/issue/view/19>> (30.04.2025).
- Baldin 1981** Alfred Baldin (a cura di), *Farbe im Photo. Die Geschichte der Farbphotographie von 1861 bis 1981*, catalogo della mostra, Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 1981.
- Barthes 1980** Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980 [ed. orig. francese 1980].
- Batho 2010** John Batho, *Couleur froide*, Paris, Terre Bleue, 2010.
- Bellone / Fellot 1981** René Bellone / Luc Fellot, *Histoire mondiale de la photographie en couleurs des origines à nos jours*, Paris, Hachette, 1981.
- Bertieri [1939]** Raffaello Bertieri, *Della fotografia a colori diretta e indiretta e relative riproduzioni grafiche*, Milano, Istituto Grafico Bertieri, [1939].
- Bibliografia 1926** S.a., *Bibliografia della fotografia a colori*, in "La bibliofilia", a. XXVII, n. 1-2, 1926, pp. 76-77.
- Blanc-Benon 2025** Laure Blanc-Benon, *Le déni de la couleur dans les théories de la photographie*, in Boulouch / Désiré dit Gosset 2025, pp. 18-25.
- Boje 1961** Walter Boje, *Magie der Farbenphotographie*, Düsseldorf-Wien, Econ Verlag, 1961 [ed. francese *Magie de la photo en couleur*, Lausanne, Edita, 1961].
- Bonacini 1897** Carlo Bonacini, *La fotografia dei colori. Trattato teorico-pratico*, Milano, Hoepli, 1897.
- Bordi 2009** Giulia Bordi, *Copie, fotografie, acquerelli. Documentare la pittura medievale a Roma tra Otto e Novecento*, in Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Medioevo: immagine e memoria*, Atti dell'XI Convegno Internazionale di Studi (Parma, 2008), Milano, Electa, 2009, pp. 454-462.
- Boulouch 2007** Nathalie Boulouch, *Les passeurs de couleur 1976 et ses suites*, in "Études photographiques", n. 21, 2007, pp. 106-122, disponibile online su <<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1132>> (30.04.2025).
- Boulouch 2011** Nathalie Boulouch, *Le ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur*, Paris, Éditions Textuel, 2011.
- Boulouch / Désiré dit Gosset 2025** Nathalie Boulouch / Gilles Désiré dit Gosset (a cura di), *Que fait la couleur à la photographie? Techniques, usages, controverses*, Paris, Lienart, 2025.
- Brandi 1942-1943** Cesare Brandi, *Tre dipinti di Antonello da Messina restaurati ed esposti presso l'Istituto Centrale del Restauro*, in "Le arti", a. V, n. 2, dicembre-gennaio 1942-1943, pp. 90-93.

- Bussard / Hostetler 2013** Katherine A. Bussard / Lisa Hostetler, *Color Rush: American Color Photography from Stieglitz to Sherman*, Milwaukee, Milwaukee Art Museum e New York, Aperture, 2013.
- Callegari / Sturani 1997** Paola Callegari / Enrico Sturani (a cura di), *L'Italia in posa. Cento anni di cartoline illustrate*, Napoli, Electa, 1997.
- Campari 1986** Roberto Campari, *Le due vie del colore*, in "Bianco e nero", a. XLVII, n. 4, ottobre-dicembre 1986, pp. 78-83.
- Cavanna 2006** Pierangelo Cavanna, *Quoi? La Photographie ovvero la carriera di un dilettante fotografo*, in Barbara Bergaglio / Pierangelo Cavanna (a cura di), *Francesco Negri fotografo, 1841-1924*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2006, pp. 15-29.
- Chini 1968** Renzo Chini, *Il linguaggio fotografico*, Torino, SEI, 1968.
- Cinelli et al. 2013** Barbara Cinelli / Flavio Fergonzi / Maria Grazia Messina / Antonello Negri (a cura di), *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Milano, Bruno Mondadori, 2013.
- Colombo 2004** Cesare Colombo (a cura di), *Ferrania. Storie e figure di cinema e fotografia. Immagini dall'Archivio Fotografico Fondazione 3M*, Novara, De Agostini, 2004.
- Cordier 1982** Pierre Cordier, *Chemigram: A New Approach to Lensless Photography*, in "Leonardo", n. 15, 1982, pp. 262-268.
- Costantini 1987** Paolo Costantini, *Molteplici identità del colore*, in Živa Kraus (a cura di), *John Batho*, catalogo della mostra (Firenze, Museo di Storia della fotografia Fratelli Alinari, 1987), Firenze, Alinari, 1987, pp. 15-18.
- Crespi 1985** Angelo Lorenzo Crespi, *Dagli esplosivi alla fotografia: Ferrania & Ferrania*, in Anna Lisa Carlotti (a cura di), *Fotografia e fotografi a Milano dall'Ottocento ad oggi*, Milano, Abitare Segesta, 2000, pp. 174-177.
- Daneu Lattanzi 1941** Angela Daneu Lattanzi, *La fotografia a colori ed il patrimonio miniaturistico dello Stato*, in "Accademie e biblioteche d'Italia", a. XV, n. 4, aprile 1941, pp. 340-347.
- Di Carlo 1964** Carlo Di Carlo, *Il colore dei sentimenti*, in *Id.* (a cura di), *Il deserto rosso di Michelangelo Antonioni*, Bologna, Cappelli, 1964, pp. 27-35.
- D'Incerti 1927** Vico D'Incerti, *Il problema della fotografia a colori*, Carpi, L'Ardita, 1927.
- Domus 1941** *Primo grande concorso nazionale Domus per fotografie a colori*, inserto redazionale, in "Domus", n. 164, agosto 1941, p. XVI.
- Dubois 1996 [1983]** Philippe Dubois, *L'atto fotografico*, Urbino, Quattroventi, 1996 [ed. orig. francese 1983].
- Eauclaire 1981** Sally Eauclaire, *The New Color Photography*, New York, Abbeville Press, 1981.
- Eauclaire 1984** Sally Eauclaire, *New Color/New Work*, New York, Abbeville Press, 1984.
- Eauclaire 1987** Sally Eauclaire, *American Independents: Eighteen Color Photographers*, New York, Abbeville Press, 1987.
- Evans 1969** Walker Evans, *Photography*, in Louis Kronenberger (a cura di), *Quality: Its Image in the Arts*, New York, Athenaeum, 1969, pp. 169-211.
- Evans 1974** Walker Evans, *The Thing Itself Is Such a Secret and So Unapproachable*, in "Yale Alumni Magazine", vol. 37, n. 5, febbraio 1974, pp. 12-16.
- Evans / Katz 1971** Leslie Katz, *Interview with Walker Evans*, in "Art in America", vol. 59, n. 2, marzo-aprile 1971, pp. 82-89.

- Feininger 1962 [1954]** Andreas Feininger, *Il libro della fotografia a colori*, Milano, Garzanti, 1962 [ed. orig. statunitense 1954].
- Fioravanti 1950** Renato Fioravanti, *Note sul I Festival Internazionale del Fotocolore*, in "Ferrania", a. IV, n. 8, agosto 1950, pp. 12-13.
- Fioravanti 1951** Renato Fioravanti, *Il II festival Internazionale del fotocolore*, in "Ferrania", a. V, n. 11, novembre 1951, pp. 9-10.
- Floch 2003 [1986]** Jean-Marie Floch, *Le forme dell'impronta. Cinque fotografie di Bill Brandt, Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau, Alfred Stieglitz, Paul Strand*, a cura di Luisa Scalabroni, Roma, Meltemi, 2003 [ed. orig. francese 1986].
- Flusser 1987 [1983]** Vilém Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, Torino, Agorà, 1987 [ed. orig. tedesca 1983].
- Froger 2021** Lilian Froger (a cura di), *1976/1986: une décennie de photographie couleur*, catalogo della mostra (Aurillac, Musée d'art et d'archéologie, 2021), Paris, Lienart, 2021.
- Frongia 2019** Antonello Frongia, *La fiaba e la precisione: la mostra Nuovo paesaggio americano/Dialectical Landscapes (1987)*, in "RSF. Rivista di studi di fotografia", n. 9, 2019, pp. 54-77.
- Gamble 1924** William Burt Gamble (a cura di), *Color Photography: A List of References in the New York Public Library*, in "Bulletin of the New York Public Library", vol. 28, nn. 6-8, giugno-agosto 1924, pp. 475-498, 557-577, 611-656 rispettivamente.
- Ghedina 1959** Oscar F. Ghedina, *Il libro del fotocolore*, Milano, Hoepli, 1959.
- Ghirri / Leone / Velati 1984** Luigi Ghirri / Gianni Leone / Enzo Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, Alessandria, Il Quadrante, 1984.
- Ghirri 1983-1984 [1997]** Luigi Ghirri, *William Eggleston. Welten ohne Ende / Endless Worlds*, in "Camera Austria", n. 13, 1983-1984, pp. 35-45 [trad. it. in Ghirri 1997, pp. 49-52].
- Ghirri 1987 [1997]** Luigi Ghirri, *L'America a Venezia firmata Adams e Gossage*, in "Weekend", supplemento de "la Repubblica", 16 aprile 1987, p. 11 [poi in Ghirri 1997, pp. 94-95].
- Ghirri 1997** Luigi Ghirri, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia*, a cura di Paolo Costantini e Giovanni Chiamonte, Torino, SEI, 1997.
- Ghirri et al. 1979** Luigi Ghirri, testi di Arturo Carlo Quintavalle, Massimo Mussini, Luigi Ghirri et al., Parma, Università di Parma e Milano, Feltrinelli, 1979.
- Gilardi 1972** Ando Gilardi, *Il colore nella fotografia*, Novara, De Agostini, 1972.
- Gockel 2020** Bettina Gockel (a cura di), *The Colors of Photography*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2020.
- Guilbard 2023** Anne-Cécile Guilbard, *Roland Barthes et la Photo-sans-le-photographe*, in "Revue Roland Barthes", n. 6, 2023, disponibile online su <<https://revue.roland-barthes.org/2023/anne-cecile-guilbard/roland-barthes-et-la-photo-sans-le-photographe/>> (30.04.2025).
- Hanreich 2025** Anna Hanreich (a cura di), *True Colors: Farbe in der Fotografie von 1849 bis 1955/Color in Photography from 1849 to 1955*, catalogo della mostra (Vienna, Albertina Museum, 2025), München, Hirmer Verlag 2025.
- Hedgecoe 1980 [1978]** John Hedgecoe, *La fotografia a colori*, Novara, De Agostini, 1980 [ed. orig. statunitense 1978].

- Heiting 1986** Manfred Heiting (a cura di), *50 Jahre Moderne Farbfotografie/50 Years Modern Color Photography 1936-1986*, Köln, Photokina, 1986.
- Hirsch 2015** Robert Hirsch, *Exploring Color Photography: From Film to Pixels*, Burlington, MA, Focal Press, 2015.
- Innamorati / Mergè 1954** Libero Innamorati / Romano Mergè, *Rassegna delle più recenti pubblicazioni sul colore*, in "Bianco e nero", a. XV, n. 2-4, febbraio-aprile 1954, pp. 158-162.
- Jäger 1988** Gottfried Jäger, *Bildgebende Fotografie. Fotografik, Lichtgrafik, Lichtmalerei. Ursprünge, Konzepte und Spezifika einer Kunstform*, Köln, DuMont Buchverlag, 1988.
- Jäger / Kraus / Reese 2005** Gottfried Jäger / Rolf H. Kraus / Beate Reese, *Concrete Photography. Konkrete Fotografie*, Bielefeld, Kerber Verlag, 2005.
- Kahmen 1974 [1973]** Volker Kahmen, *Fotografia come arte*, Milano, Görlich, 1974 [ed. orig. tedesca 1973].
- Kempf 2005** Jean Kempf, *La couleur du réel. La photographie couleur(s) a-t-elle un sens? (États-Unis 1960-1990)*, in "Revue française d'études américaines", n. 105, 2005, pp. 110-124.
- Kozloff 1975** Max Kozloff, *Photography: The Coming to Age of Color*, in "Artforum", vol. 13, n. 5, gennaio 1975, pp. 30-35; poi in *Id.*, *Photography and Fascination*, Danbury, NH, Addison House, 1979, pp. 183-196.
- Krauss 1984 [2000]** Rosalind Krauss, *A Note on Photography and the Simulacral*, in "October", n. 31, inverno 1984, pp. 49-68 [trad. it. in *Ead.*, *Teoria e storia della fotografia*, a cura di Elio Grazioli, Milano, Bruno Mondadori, 2000, pp. 218-232].
- La proiezione luminosa 1939** S.a., *La proiezione luminosa di 150 fotografie a colori*, in "La Stampa", 26 novembre 1939, p. 5.
- Le arti 1942** Le arti [redazionale], *Il Convegno dei Soprintendenti*, in "Le arti", a. V, n. 1, ottobre-novembre 1942, pp. 34-36.
- Le vie d'Italia 1955** [redazionale], *Concorso per fotografie a colori*, in "Le vie d'Italia", a. XVI, n. 1, gennaio 1955, p. 109.
- Lindekens 1980 [1971]** René Lindemens, *Semiotica della fotografia*, Salerno, Il Laboratorio, 1980 [ed. orig. francese 1971].
- Lippert / Schaden 2010** Werner Lippert / Christoph Schaden (a cura di), *Der rote Bulli. Stephen Shore und die Neue Düsseldorfer Fotografie*, catalogo della mostra, Düsseldorf, NRW-Forum Kultur und Wirtschaft, 2010.
- Lugon 2008 [2001]** Olivier Lugon, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Milano, Electa, 2008 [ed. orig. francese 2001].
- Luppi 1954** Livio Luppi, *Dizionario tecnico del colore*, in "Bianco e nero", a. XV, n. 2-4, febbraio-aprile 1954, pp. 177-236.
- Maffioli 1994** Monica Maffioli, *Giorgio Roster: scienziato, fotografo e botanico*, in Guido Moggi / Monica Maffioli / Emanuela Sesti (a cura di), *Fotografia e botanica tra ottocento e novecento*, Firenze, Alinari, 1994, pp. 115-122.
- Maffioli 2003** Monica Maffioli, *I Fratelli Alinari: una famiglia di fotografi, 1852-1920*, in Arturo Carlo Quintavalle / Monica Maffioli (a cura di), *Fratelli Alinari. Fotografi in Firenze*, Firenze, Alinari, 2003, pp. 21-55.
- Marin 1958** Corrado Marin, *Fotografia a colori*, Trieste, Edizioni tecniche fotografiche, 1958.

- Méaux 1996** Danièle Méaux, *Couleur et subversion du réalisme en photographie*, in "Interfaces. Image-Texte-Language", n. 9, 1996, pp. 251-263.
- Milan 2015** Mariella Milan, *Milioni a colori. Rotocalchi e arti visive in Italia 1960-1964*, Macerata, Quodlibet, 2015.
- Milozzi 2022** Adele Milozzi, *Dal mondo in bianco e nero all'universo cromatico: estetiche e poetiche della fotografia a colori di paesaggio in Italia negli anni Settanta e Ottanta*, in Claudio Marra / Daniel Borselli (a cura di), *Paradigmi del fotografico*, Bologna, Pendragon, 2022, pp. 47-55.
- Milozzi 2024** Adele Milozzi, *Il colore nella fotografia italiana di paesaggio degli anni Settanta e Ottanta*, tesi di dottorato, Università Roma Tre, 2024.
- Mollino 1949** Carlo Mollino, *Il messaggio dalla camera oscura*, Torino, Chiantore, 1949.
- Moore 2010** Kevin Moore (a cura di), *Starburst: Color Photography in America 1970-1980*, catalogo della mostra (Cincinnati Art Museum, 2010-2011), Ostfildern, Hatje Cantz, 2010.
- Mormorio 2003** Diego Mormorio (a cura di), *Pasquale De Antonis. Fotografie astratte, 1951-1957*, catalogo della mostra (Teramo, 2003), Teramo, Teramo Nostra, 2003.
- Morris 1977** Maria Morris, *Stephen Shore*, in "Camera", a. 56, n. 1, gennaio 1977, p. 35.
- Namias 1909** Rodolfo Namias, *I processi odierni per la fotografia dei colori*, Milano, Il progresso fotografico, 1909.
- Namias 1940** Rodolfo Namias, *Teoria e pratica della coloritura delle fotografie ed ingrandimento di ritratto e paesaggio*, Milano, Il progresso fotografico, 1940.
- Newhall 1937** Beaumont Newhall, *Photography, 1839-1937*, New York, The Museum of Modern Art, 1937.
- Newhall 1953** Nancy Newhall, *Nancy Newhall Comments*, in "Modern Photography", vol. XVII, n. 12, dicembre 1953, pp. 59, 132.
- Ornano 1943** Alfredo Ornano, *Tecnica di ripresa e riproduzione nella fotografia a colori*, in Ermanno F. Scopinich, collaboratori Alfredo Ornano / Albe Steiner (a cura di), *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, Milano, Editoriale Domus, 1943, pp. 93-100.
- Panerai 1993** Marco Panerai, *Scorci effimeri di una città industriale*, in "AFT", a. IX, n. 18, dicembre 1993, pp. 67-75.
- Panerai 1994** Marco Panerai, *I colori della fotografia. Carlo Cantini e Vittore Fossati*, in "AFT", a. X, n. 19, giugno 1994, pp. 64-73.
- Pellerano 1914** Luigi Pellerano, *L'autocromista e la pratica elementare della fotografia a colori*, Milano, Hoepli, 1914.
- Pitts / Alexander 1986** Terence Pitts / Stuart Alexander (a cura di), *Edward Weston: Color Photography*, catalogo della mostra, Tucson, Center for Creative Photography / University of Arizona, 1986.
- Pollack 1959 [1958]** Peter Pollack, *Storia della fotografia dalle origini a oggi*, Milano, Garzanti, 1959 [ed. orig. statunitense 1958].
- Porter 1977** Allan Porter, *The Second Generation of Colour Photographers*, in "Camera", a. 56, n. 7, luglio 1977, pp. 3-8.
- Porter 1984** Allan Porter, *Le tendenze internazionali*, a cura di Giovanna Calvenzi, in *Fotografie di architettura*, num. mon. di "Rassegna", a. VI, n. 20, dicembre 1984, pp. 46-47.
- Pozzoli 2024** Viviana Pozzoli, *Alle origini del libro d'arte contemporanea: il laboratorio di Milano negli anni Trenta*, Milano, Milano University Press, 2024.

- Reteuna 2002** Dario Reteuna (a cura di), *Oltre il bianco e nero (1980-2001). La contemporaneità in 50 fotografie a colori di Riccardo Moncalvo*, catalogo della mostra, Torino, Circolo degli artisti, 2002.
- Rich 1940** Rich [Stefano Bricarelli?], *Fotocolore, fotografia di massa ma anche di eletti*, in "Il corriere fotografico", a. 37, n. 12, dicembre 1940, pp. 199-200.
- Rothstein 1963** Arthur Rothstein, *Creative Color in Photography*, Philadelphia, Chilton Books, 1963.
- Schiaffini 2017** Ilaria Schiaffini, *La mostra Fotografie astratte all'Obelisco nel 1951: il sodalizio fra Pasquale De Antonis e Corrado Cagli*, in «RSF. Rivista di studi di fotografia», n. 6, 2017, pp. 28-49.
- Sobieszek 1982** Robert A. Sobieszek (a cura di), *Color As Form: A History of Color Photography*, catalogo della mostra (Washington, Corcoran Gallery of Art, e Rochester, International Museum of Photography, 1982), Rochester, International Museum of Photography at George Eastman House, 1982.
- Spencer 1952 [1938]** Douglas A. Spencer, *Colour Photography in Practice*, London, Pitman & Sons, 1952 [ed. orig. 1938].
- Szarkowski 1976** John Szarkowski, S.t., in *William Eggleston's Guide*, New York, The Museum of Modern Art, 1976, pp. 5-14.
- Szarkowski / Rothstein 1963** Arthur Rothstein, *On Creativity: An Interview with John Szarkowski*, in "U.S. Camera", vol. 26, n. 5, maggio 1963, pp. 8-9.
- Timby 2017** Kim Timby, *La photographie en couleurs au prisme de la presse française, 1945-1960*, in "Focales", n. 1, 2017, disponibile online su <<http://journals.openedition.org/focales/1342>> (30.04.2025).
- Turroni 1959** Giuseppe Turroni, *Nuova fotografia italiana*, Milano, Schwarz, 1959.
- Turroni 1963** Giuseppe Turroni, *Guida all'estetica della fotografia a colori*, Milano, Il Castello, 1963.
- Valtorta 1997** Roberta Valtorta, S.t., in *Amerika-Europa Good Bye-Hallo II*, num. monografico di "Camera Austria", n. 22, 1987, pp. 40-47.
- Veronesi 1951** Luigi Veronesi, *Note in margine della fotografia a colori. I colori e l'armonia dei complementari*, in "Ferrania", a. V, n. 6, 1951, pp. 4-6.
- Weston 1953** Edward Weston, *Color as Form*, in "Modern Photography", vol. XVII, n. 12, dicembre 1953, pp. 54-58.
- Weston's First Color Photos 1957** S.a., *Weston's First Color Photos*, in "Life", vol. 43, n. 22, 25 novembre 1957, p. 16.
- Zannier 1954** Italo Zannier, *Esiste uno specifico nella fotografia a colori*, in "Rivista fotografica italiana", n. 1, gennaio 1954, pp. 11-13.
- Zannier 1964** Italo Zannier, *Fotografia a colori come arte*, in "Le vie d'Italia", a. 70, n. 4, aprile 1964, pp. 467-474.