

Verso un'arte a colori: fotografia, riproduzione e prassi editoriali in Italia (1937-1943)

Abstract

This contribution aims at exploring the shift imparted on the Italian system of art reproduction by the introduction of modern color photography technologies in the second half of the 1930s. Color early challenged the tradition of black-and-white reproduction, by subverting consolidated practices of production, reception and fruition of the images, in dialogue with the European experiences. The analysis focuses on how the materiality of color – in osmotic interrelationship with the productive, cultural and social context – affected photographic reproduction and the form of art publishing, paving the way for the developments of decades to come.

Keywords

ART REPRODUCTION; COLOR REPRODUCTION; AGFACOLOR NEU;
FOTOCOLOR; ART PUBLISHING; PHOTOMECHANICAL PROCESSES;
MATERIAL APPROACH

Nel 1955 Jean Leymarie, conservatore dei musei francesi e autore di fortunati studi sull'arte contemporanea, definiva il presente “civilization de la couleur”⁻¹. Le sue parole condensavano la centralità del colore nella società del dopoguerra, ne dichiaravano il valore senza precedenti, il crescente potere culturale, materiale, simbolico. L'affermazione era inserita nella prefazione al catalogo di riproduzioni a colori dei capolavori della pittura successivi al 1860 edito dall'UNESCO, nel 1955 giunto alla sua terza edizione. La pubblicazione era il risultato della creazione di un vasto archivio permanente di fotorigiproduzioni dell'arte di epoche e paesi diversi, in scala universale, sorta di *musée imaginaire* collettivo promosso dall'organizzazione a partire dalla sua fondazione nel 1945 e in costante accrescimento⁻². Si trattava di un progetto pionieristico, che intrecciava la pluralità di istanze

operative dell'UNESCO intorno all'utopia dell'arte per tutti, dove la dimensione pienamente pittorica del colore, la sua popolarità e accessibilità a un pubblico allargato, giocava un ruolo da protagonista ⁻³.

Negli stessi anni il dibattito sulla riproduzione a colori, incalzato dai progressi tecnologici del settore, si faceva spazio nei circuiti specializzati della disciplina storico-artistica ponendo, accanto al tema dell'“efficacia pedagogica” ⁻⁴, quello dell'occhio del critico. Il “Burlington Magazine” avrebbe ricordato, in proposito, la lungimiranza di Roberto Longhi ⁻⁵ che, come noto, diede un autorevole contributo alla questione:

—

quale riproduzione è mai stata pienamente fedele? [...] Se la tecnica della fotocromia è spesso ancora lontana dalla esattezza del fac-simile, non lo è, però, più che non fosse, ancora cinquant'anni fa, la riproduzione in bianco e nero che, per giunta, priva l'opera di tutta la sua faccia cromatica. ⁻⁶

—

A partire dal celebre editoriale *Pittura-Colore-Storia e una domanda*, pubblicato su “Paragone” nel 1952, lo studioso si era espresso favorevolmente rispetto al colore, che andava “tagliandosi sempre più la parte da leone nella composizione grafica dei libri d'arte” ⁻⁷.

L'edizione d'arte, per sua natura fondata sulle immagini e sulla loro *mise en page*, costituiva infatti il terreno su cui si giocava la partita della riproduzione a colori. Questa produzione editoriale si trovava a vivere, in quel momento storico, una stagione di straordinaria fortuna commerciale, sperimentava una diffusione palpabile come parte integrante della realtà estetica trovando, insieme a un nuovo pubblico, nuove forme e incidenza nella vita collettiva. “Art books had become more attractive, more alive”, avrebbe ricordato Albert Skira, non senza sottolineare il decisivo apporto della componente cromatica ⁻⁸. L'urgenza verso la divulgazione e un consumo d'arte “neppure immaginabile” si alimentavano vicendevolmente guidando, attraverso significative trasformazioni tecnologiche, commerciali, sociali, verso gli anni del *boom* ⁻⁹.

Se l'identificazione tra secondo dopoguerra e colore, con la definitiva accoglienza di quest'ultimo nelle pratiche di riproduzione fotografica, è un dato ampiamente acquisito, occorre tuttavia fare un passo indietro per risalire alle origini di questi svolgimenti. La cesura si era infatti consumata non alla fine della guerra, con il passaggio a una produzione di massa, ma tra i secondi anni Trenta e i primi anni Quaranta, un momento aurorale e fondativo per gli sviluppi qui discussi, ancora scarsamente esplorato dalla storiografia. Fu quello snodo, attraversato da una diffusa attenzione ai temi della riproducibilità, a segnare un cambio di passo, aprendo un nuovo corso nella storia della riproduzione d'arte innescato dall'avvento della fotografia diretta a colori e dalle sue applicazioni nell'industria grafico-editoriale. Il lancio sul mercato, nel corso del 1936, delle pellicole invertibili multistrato Kodachrome e Agfacolor Neu ⁻¹⁰ – a inaugurare la moderna era della fotografia a

colori – annunciava una vera rivoluzione, anzitutto in rapporto alle cruciali istanze di “documentazione figurativa dell’opera d’arte” –¹¹.

Alle soglie del centenario della fotografia, il colore non rappresentava di per sé una novità. La fotografia a colori, benché marginale, aveva alle spalle una lunga storia –¹². Nel campo della riproduzione d’arte va ricordata almeno l’esperienza della tricromia, che aveva conosciuto un dirompente successo a cavallo tra XIX e XX secolo –¹³. Il sistema, tuttavia, prevedeva l’utilizzo di filtri e la realizzazione di tre negativi in sequenza, il cui esito era di fatto un’immagine di tipo fotomeccanico –¹⁴. A fronte di una prima sollecita accoglienza commerciale, la saturazione e gli evidenti squilibri cromatici degli stampati, apertamente avversati dagli specialisti –¹⁵, fecero presto confinare la tricromia a mero reperto decorativo in un panorama della riproduzione d’arte contraddistinto da una rafforzata egemonia del bianco e nero, garanzia di rigore documentativo, in una sorta di identificazione di valori che sembrava destinata a non venire messa in discussione.

La promessa di fedeltà veicolata dalla nuova fotografia diretta degli anni Trenta, che presentava “i colori dal vero con la massima brillantezza e luminosità” –¹⁶, giungeva dunque a sovvertire la questione del colore presentandosi come una grande possibilità moderna, una forma di realismo. La sostanziale assenza di grana, con notevoli possibilità di ingrandimento anche in fase di traduzione tipografica, faceva il resto, contribuendo a sperimentare una rinnovata sintassi delle edizioni d’arte: la riproduzione interrogava la propria funzione critica e comunicativa nel segno della materialità del colore.

Le pagine che seguono intendono esplorare questa congiuntura indagando la prima diffusione della fotografia diretta a colori e la sua pionieristica adozione nei circuiti specializzati della stampa e dell’editoria d’arte in Italia, in dialogo con il quadro europeo e con altri settori della produzione visiva. Sullo scorcio degli anni Trenta si assistette a una moltiplicazione di riproduzioni a colori in forma di stampe fotomeccaniche, tavole di riviste e di libri, con un mutamento inaspettato e significativo nelle dinamiche di settore promosso dagli attori più attenti della filiera. Tali esperienze, benché espressione di un mercato ancora ristretto, scardinavano consolidate pratiche di produzione e fruizione delle immagini, tracciando un sintomatico cambio di paradigma che investiva l’identità stessa della riproduzione, gli sviluppi storico-critici, la relazione con il pubblico. Attraverso una serie di esemplificazioni, sarà dunque discusso il ruolo del colore fotografico nella contestuale metamorfosi dell’edizione d’arte.

L’analisi adotterà una prospettiva di sistema metodologicamente attenta alla materialità della riproduzione fotografica. In un’ottica di integrazione dei saperi, si terrà implicitamente conto della molteplicità di sollecitazioni intellettuali, economiche, politiche e sociali che agivano nel contesto, in osmotica interrelazione, accanto ai trainanti progressi tecnologici nel campo della fotografia. Punto di partenza sarà il 1937, con l’introduzione in Italia dell’Agfacolor Neu, che avviò una stagione

di sperimentazione di nuove forme della riproduzione culminante nel 1943, quando Alfredo Ornano pubblicò un primo bilancio tecnico riassuntivo sul leggendario annuario di “Domus” *Fotografia. Prima rassegna dell’attività fotografica in Italia* –¹⁷.

L’avvento del colore

L’introduzione della fotografia diretta a colori in Italia avvenne per tramite della tecnologia Agfacolor Neu –¹⁸. Il sistema fu presentato sulla rivista dell’Agfa-Foto “Note fotografiche” nel dicembre 1936, a poche settimane dal suo lancio sul mercato, e venne salutato come la conquista in grado di “porre la fotografia a colori alla portata [...] del mondo intero” –¹⁹. Definito, non senza espliciti toni propagandistici, “di origine assolutamente tedesca”, ne venivano illustrati funzionamento e principi tecnologici: “i colori non si ricostituiscono più nella proiezione con filtri aggiunti all’obiettivo, ma esistono nella pellicola stessa sviluppata” –²⁰. La testata avrebbe fatto da cassa di risonanza alla diffusione della nuova tecnologia con numerosi articoli di divulgazione. Nel numero del maggio 1938, interamente dedicato all’Agfacolor, si annunciavano la pellicola per luce artificiale e i duplicati di diapositivi a colori, chiosando: “la meta ultima della fotografia a colori è l’immagine a colori su carta [...]”. Appena raggiunta questa meta, l’immagine a colori su carta inizierà la sua marcia vittoriosa nel mondo” –²¹.

Gli interventi, accanto alle pubblicità, davano corpo a una serrata retorica del colore. Si parlava di “rivoluzione”, “miracolo”, “meraviglia”, e ancora della realizzazione di un “antico desiderio”, di un “sogno”, mentre “nuova epoca fotografica”, “pezzo di vita”, “visioni palpitanti di realtà” erano solo alcuni dei sintagmi ricorrenti. Quello della realtà emergeva, inevitabilmente, come il nodo centrale: il “vero integrale” era ora “a disposizione di ogni apparecchio fotografico”, pronto per essere riprodotto “nella sua colorazione naturale”, “nel modo più realistico, più naturale, più convincente possibile”. “Il mondo in immagine risorge dal vero”, si leggeva: era questa la “potenza della fotografia a colori” –²².

Nel frattempo, l’Agfa presentava il prodotto alla Fiera di Milano del 1937 –²³, organizzava corsi e cicli di conferenze –²⁴, pubblicava opuscoli divulgativi, come quello tradotto in italiano con il titolo *Come fotografo a colori con l’Agfacolor?* –²⁵. Sono ulteriori testimonianze di un ampio *battage* promozionale che contribuiva a diffondere le pratiche della fotografia a colori, alla quale nel 1941 sarebbe stata dedicata una prima mostra nazionale –²⁶.

L’entusiastica propaganda doveva fare i conti, nondimeno, con dubbi, pregiudizi, ritrosie. Tra i più frequenti vi erano quelli riguardanti la fedeltà cromatica, ma soprattutto i valori espressivi e compositivi del linguaggio fotografico rinnovati dal colore. “Perderà forse l’artista fotografo, per l’avvento del colore, la facoltà di concepire a suo modo l’opera fotografica?”, domandava Guido Pellegrini dalle pagine di “Note fotografiche”. “Il fotografo di buon senso che conosce e sa sfruttare il mestiere” proseguiva, troverà nel colore un alleato “che potrà aumentare

[...] i suoi mezzi artistici”⁻²⁷. Si trattava insomma di cambiare “sistema di lavoro” e “modo di pensare” educando l’occhio, in primo luogo, al “senso dei colori”⁻²⁸.

—

L’orgia del colore, cioè quella mania leggermente sadica degli autocromisti d’oggi di concentrare nel piccolo spazio di una immagine un campionario acceso e stonato dei colori dell’iride [...] cederà allora il campo a quella calma pacata e veridica espressione cromatica⁻²⁹.

—

“Dobbiamo imparare a vedere colorato”⁻³⁰, si asseriva. Per farlo, veniva in soccorso l’arte pittorica: “Osservate i capolavori degli antichi maestri, vedrete che non ricercarono degli effetti violenti nelle tinte, ma soltanto la colorazione della natura”⁻³¹. Il rapporto con la pittura era uno dei temi ricorrenti nel dibattito sulla nuova fotografia⁻³², nel quale ricorreva l’invito a “prendere lezioni dai pittori”⁻³³. Nel gennaio 1940 “Note fotografiche” pubblicava l’articolo *Osservazioni fotografiche alla mostra di Paolo Veronese*, in cui veniva citato un brano critico di Anna Maria Brizio che evidenziava come l’artista

—

rivolse particolarmente il suo studio nel ‘percepire i più fuggevoli rapporti di colore tra loro e le loro influenze reciproche, le modificazioni che inducono gli uni sugli altri..., insomma seppe far scaturire quella particolare luminosità e nitidezza del colorito che è il tratto che primo colpisce della sua pittura’⁻³⁴.

—

“Come vedete, qui dentro c’è tutto il segreto per un’ottima fotografia a colori”, commentava l’autore. Si apriva così, da un lato, un rinnovato dialogo tra linguaggio fotografico e pittorico, dall’altro, un sovvertimento dei meccanismi di lettura del soggetto che, in un significativo cortocircuito, investiva l’applicazione della fotografia alla riproduzione d’arte. Le considerazioni sulle differenze, non solo tecniche, ma di costruzione dell’immagine nella fotografia a colori e in bianco e nero, ovvero sulla rilevanza in quest’ultima delle linee, delle forme, dei contrasti⁻³⁵, sembravano sovrapporsi di diritto alle riflessioni degli storici dell’arte riguardo il valore documentario della riproduzione fotografica. Quello della documentazione rappresentava un ulteriore punto del dibattito: alla fotografia a colori era riconosciuto il potenziale del “perfetto documento illustrato”⁻³⁶.

Parallelamente, nelle arti grafiche si apriva un “enorme ampliamento del campo di applicazione”⁻³⁷. Erano parole di Alfredo Ornano, direttore della rivista, che già nel suo primo articolo sull’Agfacolor Neu, pubblicato nel giugno 1937, sottolineava le possibilità di “forte ingrandimento” per via fotomeccanica grazie alla totale assenza di grana d’argento⁻³⁸. Ornano avrebbe poi esposto puntuali considerazioni sull’elevata sensibilità della pellicola, in costante accrescimento, e sui molteplici vantaggi garantiti dalla macchina di piccolo formato, dalla profondità di campo alla praticità di utilizzo. “Inoltre, tutto il lavoro

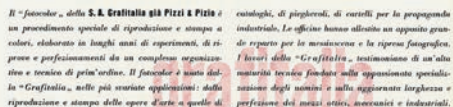
successivo resta orientato su un documento, su un originale, il diapositivo a colori, che nel caso della fotografia indiretta non esiste”, chiariva ⁻³⁹. A margine, l'autore denunciava infatti il parallelo risveglio di fabbricazione e di utilizzo di apparecchi per il processo a colori indiretto, a testimoniare le distorsioni che l'impatto della diffusione del colore fotografico non mancava di portare con sé, in un processo meno lineare di quanto cristallizzato dalla narrazione.

Le sue competenze sarebbero confluite nel citato contributo programmatico apparso sull'annuario di “Domus” del 1943 ⁻⁴⁰. La sede di pubblicazione – un'opera di propaganda che affermava nei linguaggi della modernità la “maturità tecnica ed artistica dei fotografi italiani” – era eloquente ⁻⁴¹. Ornano vi riassumeva nozioni e osservazioni divulgate negli anni precedenti e si addentrava nei problemi fotomeccanici, spiegando come ottenere le fotoincisioni, nonché il concorso dei processi di riproduzione nella resa dell'immagine.

Intanto l'Agfacolor Neu aveva trovato sollecita accoglienza nell'industria grafica. Il sistema era stato presentato sulle testate di settore ⁻⁴², il decano Raffaello Bertieri vi aveva dedicato una pubblicazione tecnica ⁻⁴³, mentre dalla compagine modernista Guido Modiano offriva alla fotografia diretta a colori un'illustre consacrazione presentandola, nell'ambito della Triennale di Milano del 1940, quale nuova e cruciale espressione della “realità grafica d'oggi” ⁻⁴⁴. La sezione terza della *Mostra dell'arte grafica*, intitolata *La produzione esemplare del periodo 1933/1939*, si chiudeva con “saggi di stampe policrome e particolarmente della nuova conquista tecnica: le riproduzioni a colori naturali” ⁻⁴⁵.

Il fotocolore Pizzi

Alla rassegna milanese era presente Grafitalia ⁻⁴⁶, azienda grafica che stava assumendo un ruolo di leadership nella diffusione commerciale della nuova fotografia a colori (fig. 1). La società, già Pizzi & Pizio, era stata costituita nel 1939 da Amilcare Pizzi, che nel dopoguerra avrebbe fondato l'editrice Silvana affermandosi tra i più apprezzati stampatori d'arte in ambito internazionale. Pizzi era stato pioniere nella stampa offset a quattro colori con l'introduzione nel 1933 del primo impianto italiano e allo snodo tra anni Trenta e Quaranta rinnovava le proprie ambizioni imprenditoriali ⁻⁴⁷. I suoi sforzi si vedevano orientati, in particolare, alla riproduzione della fotografia a colori, dalla tempestiva sperimentazione dell'Agfacolor Neu, alle prime applicazioni del processo nell'industria grafica italiana ⁻⁴⁸, sino alla messa a punto di un apposito sistema di riproduzione e stampa denominato Fotocolore. La società seguiva l'intero ciclo di lavorazione del prodotto in un'ottica di larga scala, mettendo a disposizione teatro di posa, laboratori fotografici, comparto di fotoincisione e reparti stampa che vantavano “impianti e procedimenti grafici modernissimi” ⁻⁴⁹. Parallelamente costruiva un archivio di fotografie a colori da cui avrebbe vantaggiosamente attinto il circuito dell'editoria specializzata ⁻⁵⁰.



Nel 1941 il Fotocolor Pizzi veniva presentato su “L’Industria della Stampa”, periodico ufficiale del settore, in un articolo che ne ripercorreva la traiettoria ⁻⁵¹. Dapprima testato in ambito pubblicitario, era presto approdato alla riproduzione d’arte, l’applicazione più nobile e complessa, banco di prova dei perfezionamenti tecnici del procedimento. Raccontava Pietro Maria Bardi, che con Grafitalia collaborava in veste di fotografo a colori:

Eravamo ancora in via di esperimento; circa due anni fa venne la prova del fuoco assoluta: si trattò di fotografare l'interno della cappella di Castiglione Olona, con gli affreschi, scomparto per scomparto e con particolari, di Masolino da Panicale. Questa volta [...] si doveva verificare con esattezza scientifica il risultato dell'operazione: ognuno può ancora vedere com'è andata, sul numero 1 della rivista "Civiltà", stampata nelle officine del Pizzi. Le fotografie riuscirono perfette, dobbiamo aggiungere che le riproduzioni riuscirono a dare sul bel ruvido della carta il sapore aereo e insieme tattile, evanescente e pure così realistico, delle pitture del maestro. [...] La riproduzione in nero, mano a mano che il colore conquista i suoi buoni risultati, diventa arbitraria e antimoderna, un controsenso -52-.

È significativo osservare la sovrapposizione di pratiche e strategie operative tra il settore della pubblicità e quello della riproduzione d'arte. Nel 1939 Pizzi si era tra l'altro avvalso del sistema Gigantcolor, brevettato per cartelloni pubblicitari⁻⁵³, nella realizzazione dei manifesti

della *Mostra di Leonardo da Vinci*, ciascuno raffigurante l'ingrandimento di un dettaglio di opere emblematiche del maestro, dall'*Annunciazione* alla *Vergine delle Rocce*, rigorosamente a colori ⁻⁵⁴. Lo stesso vale per gli scambi con l'industria del turismo, che vedeva l'ENIT affidare a Grafitalia stampati e pubblicazioni, in una puntuale circolazione di immagini ⁻⁵⁵.

Del resto era chiara nel dibattito coevo l'importanza della fotografia a colori a fini comunicativi e promozionali, nelle logiche del consumo. In questo spazio la retorica della realtà trascendeva il mero aspetto della fedeltà per insinuare il suo carattere persuasivo, seducente. Su "Note fotografiche" si discuteva apertamente degli effetti psicologici ed emotivi del colore ⁻⁵⁶: Alfredo Ornano chiariva l'enorme potenziale dell'Agfacolor Neu nelle forme pubblicitarie ⁻⁵⁷, mentre Walter Kross osservava le inclinazioni della stampa turistica per il colore ⁻⁵⁸. Lo stesso capo del servizio stampa e propaganda dell'ENIT, Pietro Barrera, segnalava la necessità, a proposito del materiale fotografico, di essere "al passo coi tempi" sostenendo "la produzione di diapositivi a colori" ⁻⁵⁹. Parallelamente la riproduzione fotografica dell'opera d'arte sembrava aggiungere al proprio *status* ulteriori ipotesi espressive, saldamente ancorate al valore della sua resa tipografica.

A quelle date l'impresa di Pizzi rappresentava un'eccellenza in ambito italiano. La sua esperienza poteva rivelarsi trainante in un panorama diffusamente ricettivo alla sperimentazione della fotografia diretta a colori, schiudendole un ruolo propulsivo nel contestuale processo di trasformazione della materialità delle riproduzioni e, con essa, delle forme dell'editoria artistica, in dialogo con le più innovative esperienze europee.

Le forme del colore

In una riflessione sull'"attrezzatura bibliografica delle arti", nel 1942 Gio Ponti ricordava il ruolo di Pizzi, "che ci ha dato con *Civiltà* di Bompiani e coi volumi di *Aria d'Italia* tali prove d'arte grafica da non temere confronti con l'estero" ⁻⁶⁰. I due periodici citati si imponevano tra i risultati più alti dell'editoria d'arte del tempo, rinnovando il concetto stesso di rivista illustrata. Puntavano entrambi su una moderna estetica fotografica, su un impiego spregiudicato dei procedimenti fotomeccanici e sull'inedita centralità del colore. "*Aria d'Italia*" (fig. 2) era stata fondata nel 1939 da Daria Guarnati, che ne curava la pubblicazione ⁻⁶¹, mentre "*Civiltà*", nata nel 1940, era pubblicata da Bompiani con un comitato direttivo che comprendeva, oltre allo stesso editore, Emilio Cecchi e Cipriano Efisio Oppo ⁻⁶². Quest'ultima era la rivista ufficiale dell'Esposizione universale di Roma E42: un progetto rimasto incompiuto, che tuttavia, in virtù del suo potenziale di grande vetrina del Paese, sullo scorcio degli anni Trenta aveva impresso una significativa accelerazione in tutti i settori produttivi, compreso quello dell'editoria illustrata ⁻⁶³. Sullo sfondo delle istanze di propaganda e di politica culturale del regime, le sue pagine intendevano promuovere la conoscenza delle arti, del



02

L'Italia attraverso il colore
1940, copertina (Filippo
de Pisis, *Vaso di fiori*,
1930)



03

L'Italia attraverso il colore
1940, tavola (Giorgio de
Chirico, *Gentiluomo in
villeggiatura*, 1933-1935;
fotografie Agfacolor di
Lamberti Sorrentino e
Bruno Stefani)



04

Toesca / Bardi 1942,
tavola (dettagli delle
Storie di San Francesco di
Giotto, fotografie di Pietro
Maria Bardi)

gusto, del patrimonio italiani, esplorando originali modalità di comunicazione visiva basate sulla riproduzione fotografica.

Un simile *concept*, emendato da obblighi celebrativi, informava il progetto di “Aria d’Italia”, teso a “riunire brani di immagini, pagine di cose nostre, colori, caratteri di vita e di animi”⁻⁶⁴. Il richiamo cromatico nell’*incipit* firmato da Guarnati non era solo metaforico. I colori inondavano letteralmente i lussuosi fascicoli del periodico, costellati, nei contributi e nelle pubblicità, di inedite immagini Agfacolor e Fotocolor. Nel numero di primavera del 1940, *L’Italia attraverso il colore* (fig. 3), non era difficile leggere in filigrana un completo omaggio alla nuova tecnologia⁻⁶⁵. In generale, la rivista sperimentava diversi procedimenti di riproduzione e di stampa (dalla zincografia al rotocalco all’offset), costose carte di speciali colori e consistenze, pagini apribili, sofisticate impaginazioni. Le riproduzioni d’arte prediligevano opere insolite e poco conosciute, particolari pittorici a scandire un serrato montaggio grafico, mentre le scelte figurative accostavano antico e contemporaneo in eloquente dialogo.

La vicinanza di approccio e contenuti con “Civiltà” si traduceva in una circolazione dei collaboratori, a partire dalla stessa Guarnati, che contribuiva all’impaginazione del periodico di Bompiani. Anche i nomi dei fotografi ricorrevano, da Stefani a Bricarelli, da Pagano a Emmer a Bardi. Quest’ultimo, come ricordato, aveva realizzato le riprese a colori alle pitture murali di Masolino a Castiglione Olona, pubblicate nel numero inaugurale della rivista⁻⁶⁶, mentre per il fascicolo del gennaio 1942



fotografava le *Storie di San Francesco* di Giotto ad Assisi durante i lavori di restauro di Mauro Pellicoli (fig. 4) ⁻⁶⁷. Una vicenda che suggeriva, da un lato, il crescente interesse coevo per la documentazione dei grandi cicli pittorici del passato, con apposite campagne fotografiche, dall'altro, il "legame indissolubile" tra opera d'arte, restauro e fotografia ⁻⁶⁸.

Le tavole di "Civiltà" riproducevano dettagli a piena pagina stampati al vivo, giustapposti secondo cadenze che tradivano puntuali suggestioni del linguaggio della macchina da presa ⁻⁶⁹. Gli ingrandimenti permettevano una percezione delle caratteristiche materiche degli affreschi e delle loro condizioni conservative, in sintonia con l'emergente cultura scientifica del restauro ⁻⁷⁰, rivelando al contempo, nelle ardite scelte dei brani pittorici, l'eredità della cultura visiva d'avanguardia, un approccio che invitava a leggere anche l'arte del passato secondo una sensibilità contemporanea.

La qualità delle riproduzioni era riconosciuta dagli esperti, tra cui Pietro Toesca, che ne avrebbe fatto richiesta come ausilio didattico per l'insegnamento della storia dell'arte all'Università di Roma ⁻⁷¹. Elaborate in quadricromia, le immagini erano stampate in offset, tecnica recente e innovativa, la "più rigogliosa, florida ed esuberante" per la resa del colore, scriveva Renato Zveteremich, che ne celebrava i "fastigi sommi" raggiunti "nella riproduzione delle opere d'arte": "Non si era visto da noi mai nulla di simile: in Amilcare Pizzi della Grafitalia abbiamo un Draeger italiano, un grafico intimamente nostro, un realizzatore di stile superbo" ⁻⁷², dove il riferimento era al celebre Draeger Frères, stampatore della rivista "Verve", tra i modelli conclamati del nuovo corso dell'editoria periodica illustrata in Italia.

Accanto alla metamorfosi dell'oggetto rivista, l'irruzione del colore fotografico imprimeva profondi cambiamenti nel panorama

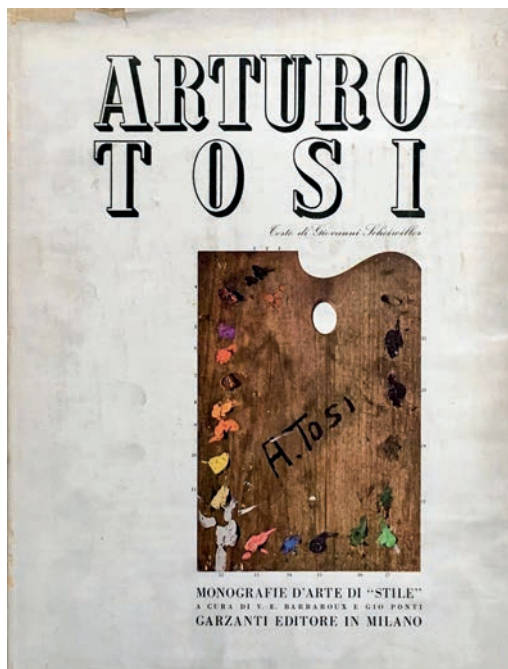
Giani 1942, s.p.
(firme e colori delle
tavolozze di De Chirico,
De Grada, De Pisis, Funi,
Guttuso, Mafai, Morandi)



dell'editoria libraria, in particolare nella produzione a stampa consacrata all'arte contemporanea. Quest'ultima sembrava essere un fecondo laboratorio per la riproduzione a colori. Le ragioni erano molteplici e riguardavano la coeva fortuna collezionistica e di mercato degli artisti contemporanei, incalzata dalle politiche delle arti promosse dallo stato fascista, nonché la parallela urgenza di sistemazione storico-critica che, sulla scia del processo di storicizzazione della modernità sul piano internazionale, imponeva un'opera di documentazione ⁻⁷³. A sua volta, la riproduzione a colori offriva una specifica identità visiva e progettuale all'emergente sistema di pubblicazioni, destinandolo – sullo sfondo di un panorama di nicchia fatto di piccoli numeri, tirature contenute e un pubblico ristretto – a un inatteso successo commerciale. Come avrebbero ricordato i testimoni,

—
Si incominciò a propagandare la nostra pittura contemporanea con libri d'arte che ebbero fortune insperate. Il pubblico, che era stato giudicato impreparato ed indifferente a cose del genere, rispondeva pienamente e dimostrava invece grande interesse ⁻⁷⁴.
—

La pubblicazione della serie di tavole sciolte a colori “Pittori italiani contemporanei”, avviata dalle Edizioni del Milione nel fatidico 1937, apriva una prima breccia nella produzione editoriale corrente ⁻⁷⁵. A partire da quel momento, le riproduzioni a colori, perlopiù in tavole fuori testo, andavano moltiplicandosi all'interno delle edizioni, dapprima



07

Scheiwiller 1942,
copertina (tavolozza
di Arturo Tosi)

affiancando il bianco e nero, per arrivare, negli anni di guerra, a sostituirlo quasi integralmente⁻⁷⁶. “Dopo le prime pubblicazioni”, avrebbe spiegato Giampiero Giani, fondatore delle Edizioni della Conchiglia, “si era notata nel pubblico una preferenza per il libro con tavole a colori [...] che offrivano maggiore facilità di comprensione del dipinto”⁻⁷⁷. Parallelamente si assisteva a un ingrandimento dei formati e a un significativo accrescimento della componente visiva.

Protagonisti di questi sviluppi erano i collezionisti, i quali contribuivano alle spese di ripresa, riproduzione e stampa a colori, in uno scambio virtuoso che ricadeva sulla valorizzazione delle proprie raccolte. Le immagini delle opere in collezioni private, documentate dalla pratica anonima dei fotografi e stampate da fotoincisioni zincografiche in sontuose quadricromie, costituivano l’asse centrale intorno a cui si organizzavano i libri, dalle antologie alle monografie d’artista⁻⁷⁸.

Nel 1940, all’uscita dell’elegante cartella *Arte italiana contemporanea*⁻⁷⁹, Giulio Carlo Argan poteva scrivere di “riproduzioni perfette”, definendo la pubblicazione “utilissima allo scopo di una divulgazione della conoscenza dell’arte italiana”⁻⁸⁰. L’edizione si apriva con un repertorio delle firme e dei colori delle tavolozze degli artisti, un motivo che sarebbe stato riproposto nel seguente “Pittori italiani contemporanei”, pubblicato nel 1942 (figg. 5-6)⁻⁸¹. Si trattava di un volume paradigmatico: stampato in 3.600 esemplari, con le sue 150 tavole interamente a colori incarnava i nuovi orientamenti del settore che puntavano a ridefinire un profilo maturo del libro d’arte nel quadro allargato delle esperienze europee. Ne erano altri esempi le collane, avviate tra 1941

e 1942, “Pittori e scultori italiani contemporanei” delle Edizioni della Conchiglia, “Maestri italiani contemporanei”, pubblicata da “Stile” per i tipi di Garzanti (fig. 7), “Pittori italiani contemporanei” delle Edizioni del Milione. Gli artisti proposti, da Campigli a Carrà, da De Chirico a Morandi, per citare solo alcuni tra i più riprodotti, sarebbero stati i protagonisti del canone dell’arte italiana contemporanea affermatosi, anche internazionalmente, nei decenni successivi ⁻⁸².

“Il bianco e nero, applicato alla rappresentazione dell’arte ‘non va più’”, avrebbe riassunto Gio Ponti nel 1945, aggiungendo: “questa è pura informazione [...]: le documentazioni d’arte vanno fatte a colori” ⁻⁸³. La sua inequivocabile asserzione suggeriva le incalzanti esigenze di restituzione a tutto tondo dei valori dell’opera, a partire da quelli cromatici, che si apprestavano a diventare dominanti, schiudendo rinnovati strumenti di lettura dell’arte e della società.

Note

- ¹ Leymarie 1955, p. 9.
- ² Sul progetto, anche nei suoi aspetti di propaganda, si veda Perry 2017.
- ³ Per un confronto con il più ampio contesto delle pratiche della riproduzione d’arte coeve si rimanda, tra i testi di riferimento, a Blaschke 2016; Caraffa / Serena 2015; Cinelli *et al.* 2013.
- ⁴ Cfr. Venturi 1952, p. 10.
- ⁵ Cfr. Colour Reproductions 1963.
- ⁶ Longhi 1952, p. 4.
- ⁷ *Ivi*, p. 3.
- ⁸ Skira 1966, p. 24.
- ⁹ Cfr. Ferretti 2021.
- ¹⁰ Il Kodachrome risaliva al settembre 1936 (nell’aprile 1935 era stato introdotto il formato 16 mm per cinepresa). L’Agfacolor Neu fu testato alle Olimpiadi di Berlino nel luglio 1936, presentato ufficialmente nell’ottobre e commercializzato a partire dal novembre dello stesso anno. Per la storia dei due processi e la loro ricezione nel dibattito internazionale si rimanda a Koshofer 1986; Staubach 1986. Si

veda inoltre Flueckiger *et al.* 2020.

- ¹¹ Il riferimento è al seminale Spalletti 1979.
- ¹² Si veda Coe 1978.
- ¹³ Cfr. Peters 2004.
- ¹⁴ Si rimanda a Bonacini 1897; Namias 1909.
- ¹⁵ Cfr. Fergonzi 2014.
- Sulla tenace tradizione del bianco e nero vedi anche Wagner 2022.
- ¹⁶ Kross 1941a, s.p.
- ¹⁷ Ornano 1943.
- ¹⁸ Sulle caratteristiche tecniche del procedimento, anche rispetto al Kodachrome che, necessitando l’aggiunta dei colori in fase di sviluppo, risultava una tecnologia meno avanzata, cfr. Pénichon 2013, pp. 160-205.
- ¹⁹ Il sistema tedesco 1936, p. 140.
- ²⁰ *Ivi*, p. 139. Un’analitica disamina del processo, con ausili grafici, sarebbe stata pubblicata in Nuove vie della fotografia a colori 1937.
- ²¹ Eifler 1938, pp. 254-255.
- ²² Cfr., in particolare, Le proiezioni a colori 1938;

Ornano 1939; Pellegrini 1939; Kross 1939; Pubblicità Agfacolor 1939; Pellegrini 1940.

- ²³ Cfr. La mostra dell’Agfa 1937.
- ²⁴ Cfr. L’Agfa e la divulgazione della fotografia 1940.
- ²⁵ Kross 1941a.
- ²⁶ Cfr. I Mostra nazionale del colore 1941.
- ²⁷ Pellegrini 1937, p. 279.
- ²⁸ Il senso dei colori 1937, p. 65.
- ²⁹ Pellegrini 1937, p. 280.
- ³⁰ La nuova parola d’ordine 1938, p. 244.
- ³¹ Il paesaggio e l’uomo 1938, p. 85.
- ³² “La pittura sarà una maestra insuperabile e le raccolte di dipinti avranno certamente molto da insegnare al fotografo a colori”, si leggeva in Marmet 1938, p. 34.
- ³³ La nuova parola d’ordine 1938, p. 244.
- ³⁴ Covi 1940, che riprende Brizio 1926, p. 213. La mostra di Veronese, a cura di Rodolfo Pallucchini, si svolse a Venezia, presso Ca’ Giustinian, dal 25 aprile al 4 novembre 1939.

Sull'evento e il suo impatto storiografico si veda Cartolari 2016.

– ³⁵ Cfr. La nuova parola d'ordine 1938; Ornano 1937.

– ³⁶ Kross 1941b, p. 106.

– ³⁷ Ornano 1939, p. 22.

– ³⁸ Ornano 1937, p. 277.

– ³⁹ *Ivi*, p. 225.

– ⁴⁰ Ornano 1943.

– ⁴¹ Mazzocchi 1943. La presenza del contributo di Ornano testimoniava esemplarmente un dialogo sotterraneo con le coeve sperimentazioni della fotografia d'autore, inserendo al contempo la questione relativa alla riproduzione d'arte nel più ampio dibattito sulla fotografia a colori e le sue diverse applicazioni tecnico-commerciali. Sulla rilevanza storiografica dell'annuario "Domus" si veda Paoli 1999.

– ⁴² Ad esempio "L'Arte Grafica", che pubblicò tempestivamente una serie di note dedicate al procedimento, tra cui Le fotografie a colori 1937; Il film Agfacolor 1937; Kehr 1938.

– ⁴³ Bertieri [1939].

– ⁴⁴ Mostra dell'arte grafica 1940, p. 188.

– ⁴⁵ *Ibidem*.

– ⁴⁶ Cfr. *ivi*, p. 191.

– ⁴⁷ Su Pizzi e le vicende societarie di Grafitalia si veda Pozzoli 2018.

– ⁴⁸ Cfr. la prova grafica di stampa a quattro colori Fotocolor 1937.

– ⁴⁹ Grafitalia 1941.

– ⁵⁰ #Guarnati 1940.

– ⁵¹ Bardi 1941.

– ⁵² *Ivi*, pp. 421-422.

– ⁵³ Cfr. la pubblicità Fotocolor Gigantcolor Grafitalia 1941.

– ⁵⁴ Si vedano a esempio i manifesti conservati al Museo Nazionale Collezione Salce di Treviso, inv. 05788, 05789. Sull'emblematica mostra

leonardesca cfr., tra gli altri, Beretta *et al.* 2019.

– ⁵⁵ Cfr. #Bompiani 1943. Sull'attività editoriale dell'ENIT si veda Barrese 2020, pp. 87-102.

– ⁵⁶ Cfr. Motivi che attirano lo sguardo 1940.

– ⁵⁷ Cfr. Ornano 1937.

– ⁵⁸ Cfr. Kross 1939.

– ⁵⁹ Barrera 1941, pp. 8-9.

– ⁶⁰ Ponti 1942.

– ⁶¹ Sulla rivista si veda Bignami 2009.

– ⁶² Una ricognizione storiografica sul periodico è in Pozzoli 2018.

– ⁶³ Come era stato, ad esempio, per Parigi 1937. Cfr. Kolokytha 2013.

– ⁶⁴ Guarnati 1939.

– ⁶⁵ L'Italia attraverso il colore 1940.

– ⁶⁶ Cfr. Cecchi / Bardi 1940.

– ⁶⁷ Cfr. Toesca / Bardi 1942.

– ⁶⁸ Cfr. Serena 2022, p. 7.

– ⁶⁹ Sintomatico, al riguardo, il coevo articolo pubblicato su "Stile", *Racconto di un affresco 1942*, che riprendeva il titolo del documentario di Luciano Emmer sulla Cappella degli Scrovegni (1938) riproponendone alcune immagini accompagnate dalla seguente didascalia: "La scomposizione del dipinto in inquadrature".

– ⁷⁰ La fondazione dell'Istituto Centrale del Restauro, su progetto di Giulio Carlo Argan e di Cesare Brandi, era del 1939. Sulla congiuntura in cui prese corpo si veda Il Convegno dei Soprintendenti 1938; Il Convegno dei Soprintendenti 1938-1939.

– ⁷¹ Cfr. #Cecchi 1942. La richiesta suggeriva una prima accoglienza della riproduzione a colori in raccolte e archivi fotografici. A questo proposito, nel 1952,

un anno prima della fondazione del celebre Istituto Fotografico Editoriale Scala, cui avrebbe contribuito, Longhi discuteva l'urgenza di "sostituire gradatamente l'inventario in bianco e nero del patrimonio artistico italiano con un nuovo inventario a colori". Cfr. Longhi 1952, p. 6.

– ⁷² Zvetemich 1942.

– ⁷³ Cfr. Ponti 1942.

– ⁷⁴ Giani 1943, p. 38.

– ⁷⁵ Sul progetto e il percorso delle Edizioni del Milione, nate dall'omonima galleria milanese, si veda Pozzoli / Rusconi 2021.

– ⁷⁶ Cfr. Pozzoli 2024.

– ⁷⁷ Giani 1943, p. 38.

– ⁷⁸ Non mancavano i casi di volumi espressamente consacrati a singole collezioni private, tra cui La raccolta Feroldi 1942.

– ⁷⁹ Barbaroux / Giani 1940.

– ⁸⁰ Argan 1941.

– ⁸¹ Giani 1942.

– ⁸² Si rimanda a Pozzoli 2024.

– ⁸³ Ponti 1945.

- Agfacolor 1939** *Agfacolor*, inserto pubblicitario in "Note fotografiche", a. XVI, n. 6, dicembre 1939, s.p.
- Argan 1941** Giulio Carlo Argan, *Rassegna bibliografica. Arte italiana contemporanea*, in "Le Arti", a. III, n. 3, febbraio-marzo 1941, p. 210.
- Barbaroux / Giani 1940** Vittorio Emanuele Barbaroux / Giampiero Giani (a cura di), *Arte italiana contemporanea*, prefazione di Massimo Bontempelli, Milano, Grafico S.A., 1940.
- Bardi 1941** Pietro Maria Bardi, *Il fotocolore nell'arte della stampa*, in "L'Industria della Stampa", a. XII, n. 11-12, novembre-dicembre 1941, pp. 419-423.
- Barrera 1941** Pietro Barrera, *La propaganda turistica all'estero. Compiti e mezzi*, in Ministero della Cultura Popolare, *Raccolta delle lezioni sul turismo, tenute nell'inverno 1940-41 ai funzionari della Direzione Generale per il Turismo e dell'Enit*, Bologna, Società anonima poligrafici Il Resto del Carlino, 1941, pp. 1-12.
- Barrese 2020** Manuel Barrese *Promuovere la bellezza. ENIT: cento anni di politiche culturali e strategie turistiche per l'Italia*, Roma, Società Editrice Romana, 2020.
- Beretta et al. 2019** Marco Beretta / Elena Canadelli / Claudio Giorgione (a cura di), *Leonardo 1939. La costruzione del mito*, Milano, Editrice Bibliografica, 2019.
- Bertieri [1939]** Raffaello Bertieri, *Della fotografia a colori diretta e indiretta e relative riproduzioni grafiche*, Milano, Istituto Grafico Bertieri, [1939].
- Bignami 2009** Silvia Bignami (a cura di), *Aria d'Italia. L'arte della rivista intorno al 1940*, Milano, Skira, 2009.
- Blaschke 2016** Estelle Blaschke, *Banking on Images. The Bettmann Archive and Corbis*, Leipzig, Spector Books, 2016.
- Bonacini 1897** Carlo Bonacini, *La fotografia dei colori. Trattato teorico-pratico*, Milano, Hoepli, 1897.
- Brizio 1926** Anna Maria Brizio, *Note per una definizione critica dello stile di Paolo Veronese*, in "L'Arte", a. XXIX, 1926, pp. 213-242.
- Caraffa / Serena 2015** Costanza Caraffa / Tiziana Serena (a cura di), *Photo Archives and the Idea of Nation*, Berlin/München/Boston, De Gruyter, 2015.
- Cartolari 2016** Matilde Cartolari, "A Ca' Giustinian fu tutto diverso". *La mostra di Paolo Veronese a Venezia (1939)*, in "Il Capitale Culturale", vol. XIV, 2016, pp. 459-502.
- Cecchi / Bardi 1940** E.C. [Emilio Cecchi], *Masolino da Panicale*, fotografie di Pietro Maria Bardi, in "Civiltà", a. I, n. 1, aprile 1940, pp. 74-80.
- 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.
- Coe 1978** Brian Coe, *Colour Photography. The First Hundred Years 1840-1940*, London, Ash & Grant, 1978.
- Colour Reproductions 1963** S.a., *Colour Reproductions*, in "The Burlington Magazine", vol. 105, n. 719, febbraio 1963, pp. 47-48.
- Covi 1940** Antonio Covi, *Osservazioni fotografiche alla mostra di Paolo Veronese*, in "Note fotografiche", a. XVI, n. 7, gennaio 1940, p. 127.
- Eifler 1938** Wolfgang Eifler, *Si va avanti! I più recenti progressi nella fotografia a colori*, in "Note fotografiche", a. XIV, n. 11, maggio 1938, pp. 251-255.

- Fergonzi 2014** Flavio Fergonzi, *“La tricromia è la verità”. “I Maestri del Colore” (1905-1914) dell’Istituto Italiano d’Arti Grafiche*, in Giorgio Bacci / Miriam Fileti Mazza (a cura di), *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, atti del convegno (Pisa, 2011), Pisa, Edizioni della Normale, 2014, pp. 373-429.
- Ferretti 2021** Massimo Ferretti, *Premessa. La forma del libro d’arte (materiali per una storia del pubblico)*, in *Id.* (a cura di), *Il libro d’arte in Italia (1935-1965)*, Pisa, Edizioni della Normale, 2021, pp. 1-25.
- Flueckiger et al. 2020** Barbara Flueckiger / Eva Hielscher / Nadine Wietlisbach (a cura di), *Color Mania. The Material of Color in Photography and Film*, Winterthur, Fotomuseum Winterthur e Zürich, Lars Müller, 2020.
- Fotocolor Gigantcolor Grafitalia 1941** *Fotocolor Gigantcolor Grafitalia*, inserto pubblicitario, in *“L’Industria della Stampa”*, a. XII, n. 11-12, novembre-dicembre 1941, s.p.
- Fotocolor Grafitalia 1942** *Il “fotocolor” della S.A. Grafitalia già Pizzi & Pizio*, inserto pubblicitario, in *“Domus”*, n. 173, maggio 1942, p. XV.
- Fotocolore 1937** *Fotocolore A. Pizzi | Riproduzione e stampa Pizzi & Pizio Milano-Roma*, inserto pubblicitario, in *“L’Industria della Stampa”*, a. IX, n. 12, dicembre 1937, s.p.
- Giani 1942** Giampiero Giani (a cura di), *Pittori italiani contemporanei*, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1942.
- Giani 1943** Giampiero Giani, *Il libro d’arte e le edizioni di lusso*, in *“Lo Stile nella casa e nell’arredamento”*, a. III, n. 36, dicembre 1943, pp. 38-39.
- Grafitalia 1941** *Grafitalia, già Pizzi & Pizio*, inserto pubblicitario, in *“Almanacco Letterario Bompiani”*, a. XVII, 1941, s.p.
- Guarnati 1939** Daria Guarnati, [Presentazione], in *“Aria d’Italia”*, n. 1, inverno 1939, s.p.
- I Mostra nazionale del colore 1941** *I Mostra nazionale del colore indetta dall’USIAF*, in *“Note fotografiche”*, a. XVIII, n. 6, dicembre 1941, p. 131.
- Il Convegno dei Soprintendenti 1938** *Il Convegno dei Soprintendenti*, in *“Le Arti”*, a. I, n. 1, ottobre-novembre 1938, pp. 41-69.
- Il Convegno dei Soprintendenti 1938-1939** *Il Convegno dei Soprintendenti*, in *“Le Arti”*, a. I, n. 2, dicembre 1938-gennaio 1939, pp. 133-169.
- Il film Agfacolor 1937** S.a., *Il film Agfacolor di piccolo formato per l’industria grafica*, in *“L’Arte Grafica. Rivista mensile di tecnica ed arte tipografica”*, a. VI, n. 43, gennaio 1937, pp. 17-18.
- Il paesaggio e l’uomo 1938** S.a., *Il paesaggio e l’uomo*, in *“Note fotografiche”*, a. XV, n. 4, ottobre 1938, pp. 82-85.
- Il senso dei colori 1937** S.a., *Il senso dei colori*, in *“Note fotografiche”*, a. XIV, n. 3, settembre 1937, pp. 65-67.
- Il sistema tedesco 1936** S.a., *Il sistema tedesco di fotografia a colori secondo il nuovo procedimento chimico dell’Agfa*, in *“Note fotografiche”*, a. XIII, n. 6, dicembre 1936, pp. 139-140.
- Kehrer 1938** Sigfrido Kehrer, *La riproduzione a colori delle nuove pellicole Agfacolor*, in *“L’Arte Grafica. Rivista mensile di tecnica ed arte tipografica”*, a. VII, n. 53, febbraio 1938, pp. 15-16.
- Kolokytha 2013** Chara Kolokytha, *The Art Press and Visual Culture in Paris during the Great Depression: Cahiers d’Art, Minotaure, and Verve*, in *“Visual Resources”*, vol. XXIX, n. 3, 2013, pp. 184-215.

- Koshofer 1986** Gert Koshofer, *Agfacolor*, in *50 Jahre Moderne Farbfotografie/50 Years Modern Color Photography 1936-1986*, a cura di Manfred Heiting, Köln, Photokina, 1986, pp. 10-16.
- Kross 1939** Walter Kross, *Le vacanze, questa volta a colori*, in "Note fotografiche", a. XVI, n. 1, luglio 1939, pp. 5-17.
- Kross 1941a** Walter Kross, *Come fotografo a colori con l'Agfacolor?*, Milano, (Tip. Vanzetti Vanoletti), 1941.
- Kross 1941b** Walter Kross, *Fotografie a colori come documento e ricordo*, in "Note fotografiche", a. XVII, n. 7, gennaio 1941, pp. 105-109.
- L'Agfa e la divulgazione della fotografia 1940** S.a., *L'Agfa e la divulgazione della fotografia*, in "Note fotografiche", a. XVI, n. 5, novembre 1940, p. 82.
- La mostra dell'Agfa 1937** S.a., *La mostra dell'Agfa alla XVIII Fiera di Milano*, in "Note fotografiche", a. XIII, n. 11, maggio 1937, p. 264.
- La nuova parola d'ordine 1938** S.a., *La nuova parola d'ordine*, in "Note fotografiche", a. XIV n. 11, maggio 1938, pp. 243-245.
- La raccolta Feroldi 1942** *La raccolta Feroldi*, presentazione di Guido Piovene, Milano, Edizioni del Milione, 1942.
- Le fotografie a colori 1937** S.a., *Le fotografie a colori con il nuovo procedimento Agfa*, in "L'Arte Grafica. Rivista mensile di tecnica ed arte tipografica", a. VI, n. 42, gennaio 1937, p. 10.
- Le proiezioni a colori 1938** S.a., *Le proiezioni a colori*, in "Note fotografiche", a. XIV, n. 9, marzo 1938, pp. 200-203.
- Leymarie 1955** Jean Leymarie, *Préface*, in *Catalogue de reproductions en couleurs de peintures – 1860 à 1955*, Paris, UNESCO, 1955, pp. 7-10.
- L'Italia attraverso il colore 1940** *L'Italia attraverso il colore*, num. monografico di "Aria d'Italia", n. 2, primavera 1940.
- Longhi 1952** Roberto Longhi, *Editoriale: Pittura-Colore-Storia e una domanda*, in "Paragone", a. III, n. 33, settembre 1952, pp. 3-6.
- Marmet 1938** F. [Felix] Marmet, *Dieci regole fondamentali per la fotografia a colori*, in "Note fotografiche", a. XV, n. 2, agosto 1938, pp. 27-34.
- Mazzocchi 1943** Gianni Mazzocchi, [Prefazione], in Ermanno F. Scopinich, collaboratori Alfredo Ornano / Albe Steiner (a cura di), *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, Milano, Editoriale Domus, 1943, p. 5.
- Mostra dell'arte grafica 1940** *Mostra dell'arte grafica*, in *VII Triennale di Milano. Guida*, Milano, SAME, 1940, pp. 185-192.
- Motivi che attirano lo sguardo 1940** S.a., *Motivi che attirano lo sguardo*, in "Note fotografiche", a. XVI, n. 9, marzo 1940, pp. 155-159.
- Namias 1909** Rodolfo Namias, *I processi moderni per la fotografia dei colori: basi scientifiche dei diversi processi: tricromia fotografica, autocromia, tricromia industriale*, Milano, Il Progresso Fotografico, 1909.
- Nuove vie della fotografia a colori 1937** S.a., *Nuove vie della fotografia a colori*, in "Note fotografiche", a. XIII, n. 12, giugno 1937, pp. 274-276.
- Ornano 1937** Alfredo Ornano, *Il nuovo Agfacolor*, in "Note fotografiche", a. XIII, n. 12, giugno 1937, pp. 277-278.
- Ornano 1939** Alfredo Ornano, *Il nuovo Agfacolor e le arti grafiche fotomeccaniche*, in "Note fotografiche", a. XV, n. 10, aprile 1939, pp. 222-225.

- 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.
- Paoli 1999** Silvia Paoli, *L'annuario di Domus del 1943*, in Tiziana Serena (a cura di), *Per Paolo Costantini*, vol. I, *Fotografia e raccolte fotografiche*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1999, pp. 99-128.
- Pellegrini 1937** Guido Pellegrini, *A proposito dei colori*, in "Note fotografiche", a. XIII, n. 12, giugno 1937, pp. 278-280.
- Pellegrini 1939** Guido Pellegrini, *Ritorno della meraviglia (a proposito dei colori)*, in "Note fotografiche", a. XVI, n. 1, luglio 1939 pp. 3-4.
- Pellegrini 1940** Guido Pellegrini, *Sempre a proposito del colore*, in "Note fotografiche", a. XVI, n. 8, febbraio 1940, pp. 139-141.
- Pénichon 2013** Sylvie Pénichon, *Twentieth Century Colour Photographs: The Complete Guide to Processes, Identification and Preservation*, London, Thames and Hudson, 2013.
- Perry 2017** Rachel Perry, *Immutable Mobiles: UNESCO's Archives of Colour Reproductions*, in "The Art Bulletin", vol. 99, n. 2, agosto 2017, pp. 166-185.
- Peters 2004** Dorothea Peters, *Das musée imaginaire. Fotografie und Kunstreproduktion im 19. Jahrhundert*, in Ulrich Pohlmann / Johann Georg Prinz von Hohenzollern (a cura di), *Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert*, catalogo della mostra (München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 2004), München, Schirmer/Mosel, 2004, pp. 289-300.
- Ponti 1942** Dir. [Gio Ponti], *Un invito agli editori ed una situazione che interessa gli italiani. L'attrezzatura bibliografica delle arti*, in "Lo Stile nella casa e nell'arredamento", a. II, n. 19-20, luglio-agosto 1942, p. 24.
- Ponti 1945** [Gio Ponti], *Della "informazione" artistica*, in "Stile. Architettura, arti, arredamento", a. V, n. 1, gennaio 1945, p. 34.
- Pozzoli 2018** Viviana Pozzoli, *Dall'Archivio Bompiani. Pagine illustrate nell'editoria d'arte degli anni Quaranta*, in Virna Brigatti / Anna Lisa Cavazzuti / Elisa Marazzi / Sara Sullam (a cura di), *Archivi editoriali. Tra storia del testo e storia del libro*, Milano, Unicopli, 2018, pp. 111-131.
- Pozzoli 2024** Viviana Pozzoli, *Alle origini del libro d'arte contemporanea: il laboratorio di Milano negli anni Trenta*, Milano, Milano University Press, 2024.
- Pozzoli / Rusconi 2021** Viviana Pozzoli / Paolo Rusconi, *Le Edizioni del Milione all'avvio del quinto decennio: tempi, modelli e identità visiva*, in Massimo Ferretti (a cura di), *Il libro d'arte in Italia (1935-1965)*, Pisa, Edizioni della Normale, 2021, pp. 27-39.
- Racconto di un affresco 1942** S.a., *Racconto di un affresco*, in "Lo Stile nella casa e nell'arredamento", a. II, n. 17, maggio 1942, pp. 46-49.
- Scheiwiller 1942** Arturo Tosi, testo di Giovanni Scheiwiller, *Monografie d'arte di "Stile"*, Milano, Garzanti, 1942.
- Serena 2022** Tiziana Serena, *Introduzione. Su alcune relazioni fra il restauro e la fotografia*, in Matilde Cartolari / Martina Visentin (a cura di), *Il restauro per immagini. Fotografia e restauro dall'Ottocento ad oggi*, Udine, Forum, 2022, pp. 7-15.

- Skira 1966** Albert Skira, *Reflections on the Art Book, in Albert Skira the Man and His Work*, New York, Hallmark Gallery, 1966, pp. 24-25.
- Spalletti 1979** Ettore Spalletti, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1979, vol. II, pp. 415-484.
- Staubach 1986** Horst W. Staubach, *Kodachrome*, in *50 Jahre Moderne Farbfotografie/ 50 Years Modern Color Photography 1936-1986*, a cura di Manfred Heiting, Köln, Photokina, 1986, pp. 17-25.
- Toesca/ Bardi 1942** Pietro Toesca, *Gioventù di Giotto*, fotografie di Pietro Maria Bardi, in "Civiltà", a. III, n. 8, gennaio 1942, pp. 29-50.
- Venturi 1952** Lionello Venturi, *Introduction*, in *Catalogue de reproductions en couleurs de la peinture de 1860 à 1952*, Paris, UNESCO, 1952, pp. 7-11.
- Wagner 2022** Monika Wagner, *Kunstgeschichte in Schwarz-Weiß. Reproduktionstechnik und Methode*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2022.
- Zveteremich 1942** Renato Zveteremich, *Rubrica della pubblicità. Sezione del colore*, in "Domus", n. 173, maggio 1942, pp. IX-XV.

Fonti archivistiche

- #Bompiani 1943** Valentino Bompiani a Pietro Maria Bardi, 19 aprile 1943. Milano, Fondazione Corriere della Sera, Archivio storico Bompiani, Carteggio.
- #Cecchi 1942** Emilio Cecchi a Valentino Bompiani, 10 febbraio 1942. Milano, Fondazione Corriere della Sera, Archivio storico Bompiani, Carteggio.
- #Guarnati 1940** Daria Guarnati a Gio Ponti, 25 agosto 1940. Milano, Gio Ponti Archives, Epistolario.