

Oltre il 'visivo': colore e sperimentazione in Paolo Monti

Abstract

Paolo Monti (1908-1982) developed an original approach to color photography and its features, studying all the possibilities of creating a personal way of seeing in 'color'. Passionate and deeply involved in the artistic and photographic culture of his time, attentive to the international context, during his career Monti never gave up experimenting all the aspects of color photography, with negatives, positives, slides, photograms and chemigrams, rejecting all conventional and naturalistic use of color.

Keywords

20TH-CENTURY ITALIAN PHOTOGRAPHY; COLOR PHOTOGRAPHY; ABSTRACT AND EXPERIMENTAL PHOTOGRAPHY; CHEMIGRAMS; PHOTOGRAMS; SLIDES

“È chiaro che il colore cosiddetto naturale per i miei esperimenti interessa ben poco perché penso che in sostanza un fotografo debba essere più che un visivo. Un visivo visionario” ⁻¹. Nel 1967, con questa dichiarazione, Paolo Monti chiudeva il testo di presentazione della sua personale alla galleria “Il Diaframma” di Lanfranco Colombo – mostra con cui si inaugurava la stessa galleria – pubblicato nel piccolo opuscolo che ne costituiva il catalogo. Rileggendo il proprio percorso professionale, iniziato a Milano nei primi anni Cinquanta, Monti esprimeva in sintesi il senso di un lavoro ultradecennale in cui il colore, affrontato dopo anni di attività fotografica in bianco e nero, aveva assunto un ruolo centrale nella riflessione sul medium come ambito di ricerca, sperimentazione, verifica di possibilità espressive, oltre i ‘confini’ stabiliti da regole tecniche e convenzioni estetiche. Il testo, da considerarsi una sorta di manifesto del suo pensiero, si conclude con un’affermazione sul colore che, a questa data, non è per Monti quello ‘naturale’, descrittivo o decorativo ma è invece, ‘oltre’ il visivo, ciò che consente una ‘visione’.

Nel progressivo definirsi di questa connotazione ‘visionaria’ gioca un ruolo importante il “caso”, come Monti stesso suggerisce citando liberamente, in esergo all’opuscolo, un testo del 1961 di Umberto Eco – “anche l’utilizzazione del caso ha un’apparenza di atto formativo autentico” – poi apparso in francese su un numero della rivista “L’Arc” del 1963 che aveva ospitato un’importante intervista a Monti e ad altri fotografi, su cui torneremo ⁻². Il caso dunque ‘coopera’ con l’esperienza tecnica, l’intuizione, laddove normalmente si crede ci sia soltanto una sequenza di azioni meccaniche e ‘obiettive’; è il caso che “presiede alla corrosione delle rocce e alla lebbre dei muri, che collabora alla decomposizione delle forme nelle foto ‘mosse’ e ai colori dei chimigrammi”, intervenendo sulle diverse ‘materie’ osservate e agite, compreso il colore ottenuto nei chimigrammi. Materia fondamentale per la sperimentazione è la carta fotografica, “materiale che io considero vivo come gli alchimisti parlavano del mercurio come argento vivo”; la carta

—
fissa le immagini, registra le tracce, rivela le impronte e i segni e qui sono sperimentate queste varie possibilità e l’ultima, quella dei chimigrammi, ci riconduce all’esemplare unico, uscito dalla coscienza violazione di tutte le consuete norme tecniche ⁻³.

—
Illustrando le diciassette fotografie pubblicate, Monti ricorda di aver iniziato a lavorare col bianco e nero, che tuttora dice di preferire e considera il “mezzo più duttile e aristocratico che un fotografo possa desiderare”; sottolinea come l’operazione della stampa non possa essere delegata se si vuole che corrisponda alla propria ‘visione’:

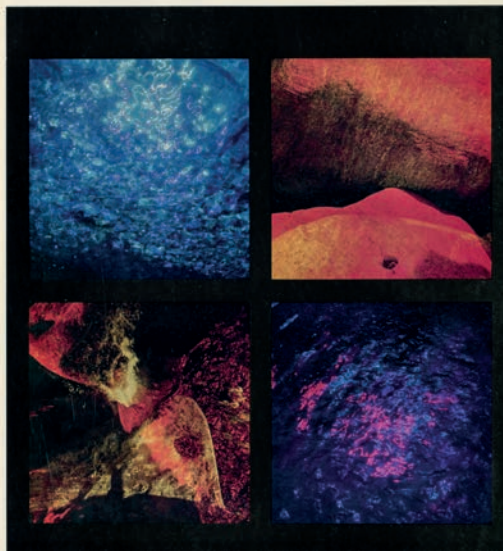
—
Perché alla fine si vorrebbe avere in mano solo le fotografie che abbiamo già viste prima di stamparle, intendo dire viste dentro di noi da quello che uno scrittore indiano definì ‘il terzo occhio’ ⁻⁴.

—
Bianco e nero e colore costituiscono i poli di una continua dialettica, alternandosi nel pensiero di Monti in relazione a risonanze interiori, urgenze pragmatiche e intenzioni sperimentali, intimamente connesse e non separabili. In questa dialettica il bianco e nero, pur preferito, non consente di aderire alla ‘visione’ interiore (“il terzo occhio”) ed è per questo che Monti comincia a fotografare a colori dopo lunga esperienza col bianco e nero “completa di tutti gli esperimenti di ripresa e di camera oscura, compresi quelli per negativi per arti grafiche, abituato quindi ad ogni libertà d’uso di apparecchi e materiali” ⁻⁵. Ben presto riterrà necessario sovvertire le regole del colore ‘naturale’:

—
La servitù del colore, il dovermi limitare alla ripresa a colori naturali mi sembrava pesante e presto volli sperimentare col colore molte possibilità del bianco e nero: usando filtri e doppie esposizioni, modificando i colori con la duplicazione di diapositive, riproducendone assieme due o più sovrapposte, persino usando diapositive come negativi e

Per molti anni le mie preferenze sono andate, e vanno tuttora, alla fotografia in bianco e nero che è il mezzo più duttile e antichissimo che un fotografo possa disporre, soprattutto se prevede personalmente alla stampa dei negativi, operazione che non si può delegare ad altri, appena si voglia ottenere una stampa che aderisca in pieno alla «pre-visione» della fotografia ripresa. Perché alla fine si vorrebbe avere in mano solo le fotografie che abbiamo già visto prima di stamparle, intanto due volte, destra

di noi da quello che uno scrittore indiano definì «il terzo occhio». Tutto di simile è possibile nel colore, almeno finora e per me personalmente, ed è noto da esperienza che i problemi della stampa su carta siano presto queste possibilità di controllo semplice, fuori ed immediato che nel bianco e nero sono rimasti. Ho ricominciato a fotografare a colori dopo una lunga esperienza del bianco e nero, composta di quasi tutti gli esperimenti di ripresa e di camera oscura, compresi quelli con negativi



viceversa, e unendo in duplicato un negativo in bianco e nero e un fotocolore ⁻⁶.

—

Nella mostra milanese del 1967 sono dunque presenti fotografie a colori di acque, felci, rocce, nuvole, riflessi, ombre, dove la resa cromatica non annulla profondità e volumi ma, al contrario, li definisce: rocce e acque, per esempio, sono riprese con l'uso di filtri colorati per sottolineare riflessi e moti ondosi (figg. 1-2), mentre “due fotocolore per la Società Sandoz di Basilea” del 1959 rappresentano “riflessi di luce dentro fogli di cellophane colorato” ⁻⁷ (fig. 3).

Delle opere esposte in quella occasione non esiste un elenco ufficiale, ma un dattiloscritto inedito di Monti elenca tredici pannelli di una mostra che potrebbe essere quella de “Il Diaframma” ⁻⁸. Nell'opuscolo a stampa si fa cenno in maniera generica a sperimentazioni, chimigrammi, fotografie per la committenza, ma sono pubblicate solo fotografie a colori ‘antinaturalistiche’ legate all'ambito sperimentale ⁻⁹. Dall'elenco dattiloscritto risultano invece esposte anche fotografie di studi d'artista, di allestimenti museali, della fontana di Trevi, oltre a forme e materie “della natura”, sfocati, mossi, fotografie a colori pubblicitarie per la Società Sandoz, chimigrammi originati da “impronte di foglie e tracce [sic] e segni di rivelatori comuni, senza alcun intervento di apparecchi e obiettivi (1964-1966)”, in ricordo delle prime ‘talbotiane’ immagini fotografiche, nonché “chimigrammi astratti: con successivi esperimenti si sono ottenute colorazioni più vive variando le condizioni di luce

01

Monti 1967, s.p.
[ma pp. 4-5]

02

Paolo Monti,

"Cascata di un torrente
montano/

Sovrapposizione di 2
riprese con filtri/1955".

Stampa positiva a
sviluppo cromogeno
su carta Kodak,
23,7×29,9 cm.

Milano, Civico Archivio
Fotografico, Archivio

Paolo Monti,

inv. C.118.11.03/01



03

Paolo Monti,

"Pubblicità per fogli di
cellophane/(Sandoz di
Basilea)/1959".

Stampa positiva a
sviluppo cromogeno
su carta Kodak,
29,9×28,9 cm.

Milano, Civico Archivio
Fotografico, Archivio

Paolo Monti,

inv. B 126.18.09/07



(1966-1967)”⁻¹⁰. La cronologia delle fotografie esposte, indicata nel dattiloscritto, va dal 1958 al 1967; i diversi gruppi di fotografie, definiti in senso tematico o tecnico, si sovrappongono spesso a livello temporale, indicando come nel percorso di Monti ci sia complementarità e contemporaneità dei diversi approcci, professionali o sperimentali, senza separazioni o distinzioni di ordine valoriale o gerarchico.

L’esperienza del colore data per Monti sicuramente dalla metà, se non dagli inizi, degli anni Cinquanta. Nel 1957, tracciando un suo primo profilo biografico su “Popular Photography” e ricordando le sue esperienze fotografiche iniziali, elogia la versatilità dell’apparecchio fotografico 6×6 anche nel campo del colore, “dove l’effetto degli sfocamenti può essere controllato sul vetro smerigliato con buona approssimazione sui risultati finali dell’immagine”⁻¹¹.

È tuttavia nel 1959 che Monti attua un proprio e personale progetto sul colore, testimoniato dal quaderno manoscritto intitolato *Diario/Sandoz*⁻¹². Si tratta di un ampio resoconto – un insieme di appunti scritti tra il 31 maggio e il 16 settembre 1959 – che testimonia la centralità del colore nell’ambito della ricerca di Monti. Il progetto, a lui proposto da Romeo Martinez, allora direttore della rivista internazionale di fotografia “Camera”⁻¹³, prevedeva la realizzazione di un libro pubblicitario dedicato alla Società Sandoz, attiva nell’ambito farmaceutico e in quello dei coloranti chimici. Monti vi aderisce con entusiasmo dando vita a un’intensa attività di ricerca sulle possibilità espressive del colore. Indaga quindi il colore su base chimica con diverse sperimentazioni, corroborate da riflessioni filosofiche, con riferimenti ‘alchemici’ alle trasformazioni della materia e richiami alle *Metamorfosi* di Ovidio, ai trattati di Empedocle, alla teoria dei colori di Goethe, fino a sconfinare in approfondimenti di anatomia, zoologia, fotografia poliziesca e scientifica, inseriti in una narrazione dai toni fantastici e visionari. Dopo aver analizzato diverse materie e organismi (metalli, liquidi, mercurio, glicerina, ma anche sangue, mufte, embrioni), la sua attenzione si concentra su colori e coloranti per la possibilità che questi offrono di “formare immagini astratte” e di sfruttare a tal fine “tutte le possibilità del movimento-sfocato - movimento di macchina - doppie esposizioni - vetri deformanti - ecc.”, mettendo quindi a frutto, con dovizia di mezzi, molte delle ricerche sperimentali da lui condotte in quegli anni (fig. 4). Monti utilizza pellicole a colori di formato 9×12 con filtri colorati o polarizzati, controlla luci e movimenti di macchina e fa riprese sui coloranti della Sandoz osservandoli da diverse angolazioni, ma soprattutto attraverso dense colature materiche; lavora poi con vetri colorati, materie plastiche, fogli di cellophane accartocciati, ottenendo mescolanze, indagando sfocature, diffrazioni, riflessioni. Dall’interazione tra tutti questi elementi – il dato reale, esterno, le azioni ripetute, le sostanze, la luce – scaturiscono le straordinarie forme fissate sulla carta fotografica, perfettamente corrispondenti alla tensione sperimentale descritta nel *Diario/Sandoz*, che doveva portare a individuare distinti nuclei tematici relativi al colore “nella chimica e nella natura”.

Paolo Monti,

"Pubblicità per i colori della società Sandoz di Basilea/1959".
 Stampa positiva a sviluppo cromogeno su carta Agfa, 29,2×23,5 cm.
 Milano, Civico Archivio Fotografico, Archivio Paolo Monti,
 inv. C.119.07.04/01



La realizzazione del volume, a cui avrebbe dovuto partecipare anche il grafico Fritz Bühler ⁻¹⁴, non fu tuttavia portata a termine, come si deduce dalla fine del *Diario*, che tuttavia non ne spiega le ragioni. Forse un cambiamento ai vertici dell'azienda, con un conseguente ridimensionamento del ruolo autoriale di Monti, quasi certamente da lui non accettato, potrebbe essere all'origine della brusca interruzione del progetto ⁻¹⁵. Lavoro emblematico, il progetto Sandoz non fu reso noto in ambito fotografico in quegli anni, forse per volontà dello stesso Monti, nonostante il ruolo promotore di Martinez. Giuseppe Turrone, critico fotografico e cinematografico, oltre che amico di Monti, non ne fa menzione né nel suo testo del 1959 sulla fotografia italiana, dove una parte importante è pur dedicata a Monti ⁻¹⁶, né nel suo testo del 1963 dedicato all'estetica della fotografia a colori ⁻¹⁷. Se alcune fotografie saranno mostrate nel 1967 alla Galleria "Il Diaframma", di cui due pubblicate nell'opuscolo di accompagnamento, l'originalità dell'intero progetto sarà colta ben più tardi, dopo la scomparsa di Monti ⁻¹⁸.

Nel 1981 Monti scrive un breve testo per una sua mostra a Sanremo, ricordando l'ampio spettro delle sue sperimentazioni – “documenti della fantasia creativa” – in cui riconosce come maestro Man Ray, “grande e vivacissimo artista” ⁻¹⁹. Lamentando di non aver potuto esporre nell'occasione questo tipo di ricerche, scrive:

—

Mi spiace che qui non siano presenti le mie ultime prove, quelle a colori sulla diffrazione della luce solare che, pur essendo nate solo da una mia pungente curiosità visiva, hanno trovato una prima utilizzazione nella pubblicità di prodotti chimici di una società svizzera, e forse saranno presto usati [sic] per copertine di dischi ⁻²⁰.

—

Tutto si tiene e le sperimentazioni a colori sulla diffrazione, iniziate sin dagli Trenta e proseguite fino agli anni Settanta ⁻²¹, entrano a far parte del progetto per la Società Sandoz, trovando poi esito, insieme alle altre prove per la stessa azienda, in ambiti lontani dal mondo delle mostre fotografiche. Una di esse, per esempio, viene scelta per la copertina di un catalogo industriale del 1962 della Nora International ⁻²², mentre un'altra viene selezionata, nello stesso anno, per la copertina del *long playing* dedicato a *Sheherazade* di Rimsky-Korsakov ⁻²³. L'amplessissima cultura visiva di Monti, formatasi sulla tradizione artistica italiana anche grazie a rapporti duraturi con storici e critici d'arte – primo tra tutti Andrea Emiliani ⁻²⁴ –, ma anche su Astrattismo, Informale, Espressionismo astratto, risuona in tutte le fasi della sua attività e in particolare nel progetto Sandoz. Così ne parla Turrone nel 1957 in un articolo a lui dedicato:

—

Un artista nutrito dei succhi più vivi della cultura europea e nordamericana di questo mezzo secolo, non può certamente ignorare gli stimoli che provengono dalla lezione dell'arte astratta contemporanea [...]. innamorato del cinema d'arte di Eisenstein e Dupont [...]. Studiò De Pisis, Casorati, Carrà [...], l'astrattismo di Mondrian e di Klee. Tentò [...] un connubio tra impressionismo e astrattismo [...] espressionismo ⁻²⁵.

—

Astrazione misurata, la sua, anche sulle forme reali (muri, graffiti ⁻²⁶, manifesti strappati ⁻²⁷) e sulle atmosfere decantate della laguna veneta, che Turrone paragona a quelle cercate da Michelangelo Antonioni in alcuni suoi cortometraggi ⁻²⁸.

In un breve testo del 1963 pubblicato in occasione della *XV Mostra Fotografica Nazionale F.I.A.F.* Monti delinea con chiarezza i differenti usi del colore fotografico:

—

Lo scopo mimetico della fotografia esige anche la riproduzione dei colori e la tecnica, dopo circa un secolo di ricerche, è giunta a risultati che possono dirsi quasi perfetti [...] Il colore come nuovo mezzo espressivo, si è rivelato prezioso per molti fotografi che hanno sperimentato in diverse direzioni le sue varie possibilità [...] Il colore

fotografico come favola, fantasia, invenzione. Sempre il colore è stato usato anche in funzione decorativa secondo una esigenza edonistica che proprio ora, nelle continue scoperte della chimica, trova stimoli e utilizzazioni così imponenti quali l'uomo non aveva mai conosciuto [...] il colore: non documento, ma invenzione visiva, da un realismo quasi magico all'astrazione. I mezzi usati sono quasi sempre quelli soliti per la fotografia in bianco e nero: una utilizzazione razionale e immaginosa delle proprietà meccaniche e chimiche del processo fotografico ⁻²⁹.

—

Monti sancisce così la distanza dall'uso meramente tecnico e documentario del colore, quasi a suggellare l'esperienza vissuta nei laboratori Sandoz. Nello stesso anno, il numero 21 della rivista "L'Arc", che esce come monografia intitolata *Photographie*, è dedicato alle ricerche di chi considera 'arte autonoma' la fotografia. Nell'editoriale dal titolo *Dans la chambre obscure* (probabilmente redatto dal direttore Stéphane Cordier) ⁻³⁰, è enunciato il tema: in opposizione ai reporter, per i quali la ripresa, l'istantanea, è ciò che passa in un attimo davanti all'obiettivo, l'attenzione va rivolta ai pochi fotografi per i quali l'essenziale è 'dopo' la ripresa, all'interno della camera oscura; a coloro che si fanno carico dell'intero atto creatore, dalla ripresa alla stampa, e che dunque si riprendono il tempo:

—

Au lieu que le reporter mise sur l'instantané, ces photographes ont le temps pour eux [...] inventant leur technique à mesure, ils veulent utiliser la photographie comme un moyen d'expression. Chez eux, l'imagination commande à la vision ⁻³¹.

—

Il loro occhio, prosegue il testo, vede dove l'occhio umano non vede ed è "irrésistiblement attiré par les secrets de la matière: sa vie silencieuse e microscopique, ses configurations éphémères ou durables". I fotografi interpellati nella lunga intervista intitolata *Dialogue avec les faiseurs d'images* e condotta da Frantz André – parte centrale del numero monografico – sono coloro che cercano, al contrario dei reporter, di "entrer dans une matière dont nous ne connaissons que l'apparence, la figure", penetrando "l'évidence profonde de la chose" e diventando perciò "reporters de l'invisible" ⁻³².

Monti, che è il solo italiano invitato e ha collaborato con Sudre alla realizzazione del numero, tocca nell'intervista diversi temi: sottolinea che l'influenza dell'arte moderna sulla fotografia di ricerca è indubbia, ma che va tenuto conto soprattutto dei fotografi sperimentali, in particolare Man Ray e Otto Steinert, ricordati insieme; la stanchezza verso il "vérisme excessif" ⁻³³ della fotografia, le sollecitazioni a trovare nuove soluzioni visuali proposte dalla pubblicità, dal disegno, dalla grafica; la necessità di nuove pellicole a colori ultrarapide per lavorare meglio con la luce ambiente; l'importanza di una seconda elaborazione dell'immagine, al momento della stampa, vero atto creatore, suggerita da qualità o difetti del negativo, dopo lo studio preliminare in fase di ripresa; il

ruolo del caso, che “vient en aide à ceux qui le méritent” ⁻³⁴ e che nelle fotografie ottenute con movimenti dell'apparecchio, dove non è possibile prevedere il risultato con precisione, può suggerire motivi di ricerca sperimentale; le materie fotogeniche come l'acqua, fino alle sue strutture microscopiche, e poi cristalli, fossili, conchiglie, rocce, scorze d'albero (“Qui ne se souvient des photographies d'Edward Weston?”) ⁻³⁵. Ritorna poi sulle differenze tra bianco e nero e colore:

—
Les recherches sur la couleur sont encore plus fascinantes parce que plus variées et plus riches de possibilités inédites. On craignait que la couleur n'accentuât encore le vérisme de la photographie; au contraire les photographes les plus doués ont découvert, grâce à elle, d'énormes possibilités d'invention et d'expression fantastique. Ceci ne retire rien au fait que la synthèse formelle du noir et blanc garde encore ce mystère qui est la plus sûre qualité des photographies exceptionnelles ⁻³⁶.

—
Ritorna anche il ruolo del tempo per pensare e ricordare: “la mémoire est créatrice” ⁻³⁷, consente di registrare e trasformare immagini per poi crearne di nuove. Ma è soprattutto nei chimigrammi che Monti unisce i diversi aspetti della sua ricerca, per creare forme alla cui definizione contribuiscono, con la luce, le diverse materie della carta sensibile, dei rivelatori, dei liquidi di fissaggio, e dove il colore è il risultato delle diverse interazioni tra queste, in direzione ‘astratta’, senza che si debba sottostare a condizioni e materiali predefiniti (pellicole a colori, obiettivi, etc.). Si tratta di

—
images de laboratoire que l'on pourrait qualifier d'abstraites en n'utilisant que la lumière, le papier sensible et les agents chimiques, sans intervention optique ou mécanique. Ces images sont ‘uniques’ [...]. J'ai exécuté quelques-unes de ces œuvres et certaines doivent faire l'objet de publications ⁻³⁸.

—
In questo senso, i chimigrammi vanno distinti dai fotogrammi:

—
le photogramme est la simplification extrême du processus optico-chimique qui donne naissance à l'image photographique. Dans le photogramme, en effet, on élimine l'intervention de l'appareil-photo et dans les photogrammes par contact, on supprime également l'objectif de l'agrandisseur [Monti realizza fotogrammi anche per proiezione]. Mais il existe encore une ultime possibilité de créer des images qu'on peut qualifier, du moins étymologiquement, de photographiques en opérant seulement à l'aide de la chimie sur le papier sensible ⁻³⁹.

—
Sono queste le prove che il fotografo Pierre Cordier presenta nel fascicolo e che chiama, dalla data della loro prima esecuzione, il 10 novembre 1956, “chimigrammi” ⁻⁴⁰. Monti le viene a conoscere direttamente da lui ⁻⁴¹. Ne esplicita poi il processo: la carta fotografica viene esposta

Paolo Monti,
Chimigramma, 1957-1970
 su carta Brovira
 29,2×23,3 cm.
 Milano, Civico Archivio
 Fotografico, Archivio
 Paolo Monti,
 inv. C. 162.12.02/01



alla luce, quindi annerita, anche parzialmente, da tracce di rivelatore e impronte di materiali imbevuti da o messi a contatto con questo liquido (le mani, foglie, tessuti a rete, spugne, carte accartocciate); si può procedere allo stesso tempo col fissaggio e, utilizzando i due liquidi, ottenere delle mezze tinte che acquisiscono “valeurs presque lithographiques”; il trattamento eccezionale in piena luce conferisce velature chimiche, “solarisations” e altri fenomeni che alterano i toni ordinari della carta: “ce sont des monotypes exécutés selon une technique photographique” ⁻⁴². L'intervista si chiude con una domanda sul rapporto con i pittori non figurativi, alla quale Monti risponde:

—
 nous appartenons tous à notre temps et je suis sûr que, sans l'expérience abstraite, je ne serais jamais parvenu à certaines recherches photographiques. Actuellement, après la leçon donnée par l'art, le 'non-figuratif' nous regarde sur les murs des villes où les affiches arrachées nous émeuvent comme des Pollock, des Klein, des Soulages. Je collectionne les photos d'affiches et de placards publicitaires, comme des formes 'abstraites' diverses de la nature, et je dis 'abstraites' par analogie formelle (ou plutôt informelle) ⁻⁴³.
 —

Rientrano certamente in queste suggestioni anche le affinità (fig. 5) con artisti come Burri, che presenta i suoi *Sacchi* alla Biennale di Venezia del 1952 o con il Nuclearismo, movimento fondato a Milano nel 1951 da Enrico Baj e Sergio Dangelo ⁻⁴⁴.

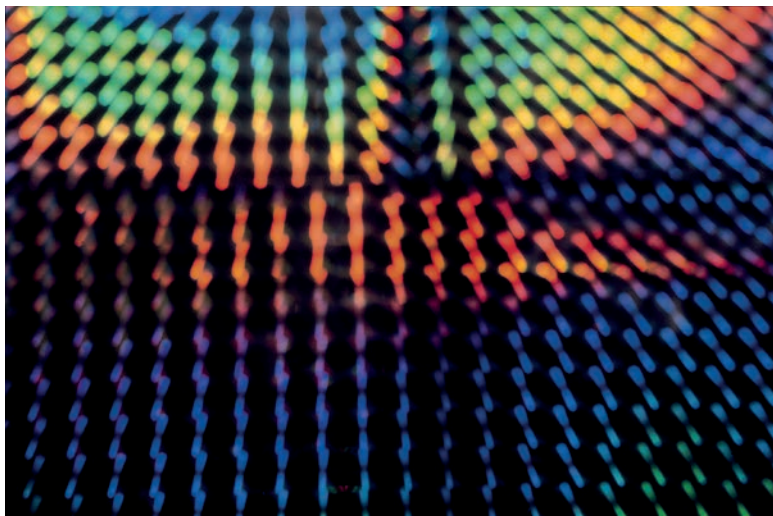
La ricerca di Monti trova spazio in questi anni anche nell'attività didattica: tra 1964 e 1967 tiene corsi alla Società Umanitaria i cui

programmi, soprattutto grazie ad Antonio Arcari, hanno come riferimento puntuale gli insegnamenti del Bauhaus che comprendevano la fotografia “astratta”, il fotogramma, e la fotografia “di materia” ⁻⁴⁵. Nel 1965 Arcari cura il numero 7 della rivista sperimentale “Imago” e vi include otto chimigrammi di Monti, preceduti da un brano tratto dall’intervista dell’autore su “L’Arc” del 1963, cui segue il commento di Arcari:

—
Sulla scia delle proposte avanzate da Weston e Siskind, Moholy-Nagy e Man Ray, Heinz Hajek-Halke e la Subjektive, il fotografo-pittore [sic] ci presenta 8 [sic] immagini nuove, uniche, irripetibili, preziose [...] frutto delle esperienze congiunte del fotogramma (e dell’oggetto [...]), della solarizzazione più violenta e del chemigramma [sic] più controllato, a cui si accompagnano il piacere di una composizione raffinata, la ricerca attenta, non casuale, di colori nuovi e preziosissimi” ⁻⁴⁶.

—
Il contesto nel quale si muove Monti sin dai primi anni Cinquanta vede il progressivo affermarsi della fotografia a colori, nelle riviste, nella pubblicità, nei settori della grafica e del design. All’estero, la Biennale de la Photo e du Cinéma di Parigi e la Photokina di Colonia ne favoriscono lo sviluppo ⁻⁴⁷. In Italia, l’azienda Ferrania produce la prima pellicola a colori Ferraniacolor dal 1947 e ne promuove la diffusione attraverso l’omonima rivista ⁻⁴⁸. Monti collabora a “Ferrania” ma non vi pubblica fotografie a colori o sperimentazioni. Ampiamente interessato al contesto internazionale, collabora con la rivista “Camera”, tra il 1953 e il 1964 diretta e profondamente rinnovata da Romeo Martinez con l’apertura a tutte le tendenze fotografiche. Lo stesso Martinez organizza in collaborazione con Monti le Biennali Internazionali di Fotografia a Venezia sull’esempio della Biennale di Parigi, che si tengono in cinque edizioni tra il 1957 e il 1965 e rispecchiano l’apertura della rivista a diverse tendenze, come la fotografia di moda, il reportage, la produzione di paesi extraeuropei (dagli Stati Uniti al Giappone) e la fotografia a colori, quest’ultima presentata in collaborazione soprattutto con Photokina. Le Biennali di Fotografia del 1959, del 1961, del 1963 e del 1965 espongono fotografie a colori in quantità sempre crescenti: nel 1959 vengono esposte 650 fotografie, di cui 150 a colori, in tre sezioni principali, dedicate alla fotografia giapponese, ai fotografi di “Vogue” e a “Life”. È però nel 1961 che la Terza Biennale promuove in particolare la fotografia a colori, di cui Martinez si propone di definire meglio l’estetica, organizzando due sezioni distinte per il bianco e nero e il colore e includendo in quest’ultima fotografie di Ernst Haas, dell’agenzia Magnum, del fotografo di moda Arik Nepo e la mostra di Photokina *Magia del colore*, dedicata alla Germania. La fotografia a colori era stata l’argomento principale della rivista “Camera” per tutto l’anno precedente, il 1960: Martinez aveva presentato Ernst Haas e Irving Penn sottolineandone l’uso libero e innovativo del colore, svincolato da soggezioni pittoriche ⁻⁴⁹. Nel 1963 la Quarta Biennale accoglie la mostra *La fotografia a colori oggi in America* e Monti, nella sua lunga prefazione, ritorna

Paolo Monti,
Sfocatura e diffrazione,
 1960-1970.
 Diapositiva 35 mm.
 Milano, Civico Archivio
 Fotografico, Archivio
 Paolo Monti,
 inv. 0982 D 01-20/09



sul colore delineandone pregi e difetti: “Come sempre accade, quando un nuovo mezzo diventa disponibile, se ne fece un uso eccessivo: troppi colori in ogni foto a colori, come troppe canzoni nei primi films sonori”. Presto, continua, “l’eccesso di verismo” sarà piegato ai fini espressivi, portando la *Corrida* di Irving Penn del 1948 come esempio di “immagine espressionistica [...] primo esempio delle nuove possibilità creative”. Penn ed Haas hanno una loro “poetica” del colore che, per Monti, è legata al “desiderio di favola, di evasione”, mentre il bianco e nero resta ancorato al realismo ⁻⁵⁰. Nel 1965 la Quinta Biennale presenta la mostra *La fotografia e la diffusione della cultura. Medio Evo Vivo*, costituita da 300 fotografie a colori di opere d’arte realizzate da Jacques Bauer, con l’obiettivo, avvalorato dalla presenza delle aziende Agfa e Kodak, di illustrare i “progressi della tecnica del colore per la quale una perfetta riproduzione è un elemento indispensabile di valorizzazione del fattore espressivo” ⁻⁵¹. Sono gli anni in cui Monti e Martinez collaborano con la Kodak: nel 1959 avevano organizzato una mostra a Parigi dedicata alle fotografie a colori di dodici fotografi italiani ⁻⁵².

Tra gli anni Sessanta e Settanta Monti intensifica l’indagine sui fenomeni di riflessione, rifrazione e diffrazione della luce, sperimentando angolazioni, sfocature, mossi, trasparenze con diapositive a colori (fig. 6). La diffrazione compare già nelle sue prime fotografie in bianco e nero a metà degli anni Trenta ⁻⁵³, ma solo negli anni sopra citati, parallelamente a un’attività particolarmente intensa nella fotografia di paesaggio e di architettura – con le campagne fotografiche dedicate ai centri storici e agli insediamenti appenninici dell’Emilia-Romagna ⁻⁵⁴ – e nell’insegnamento, le sue ricerche su questo fenomeno si ampliano, quasi ossessivamente, per individuare forme prodotte dalle interazioni tra la luce e diverse tipologie di oggetti, soprattutto in vetro. Centinaia sono le diapositive a colori realizzate per questo scopo, che soltanto Arcari, nel volume monografico della collana “I Grandi Fotografi” dei Fratelli Fabbri



07

Paolo Monti,

Procida. Muro, 1972.

Diapositiva 35 mm.

Milano, Civico Archivio

Fotografico, Archivio

Paolo Monti,

inv. 0384 D01-20/10

dedicato a Monti, ben individua, facendole corrispondere a un “bisogno intimo” e “creativo” del fotografo, sempre teso alla ricerca di “forme nuove, casuali, impreviste” ⁻⁵⁵. Si tratta di diapositive che spesso Monti traduce in stampe positive, realizzando vere e proprie serie fotografiche ⁻⁵⁶.

Monti compie indagini sulla luce alla ricerca di continue varianti attraverso le diapositive a colori ma, sorprendentemente, queste compaiono anche nelle sue campagne fotografiche sul paesaggio e l'architettura, solitamente affidate al bianco e nero. Non vengono tuttavia pubblicate nei molti volumi d'arte, di architettura e di paesaggio cui partecipa ⁻⁵⁷, esito delle campagne fotografiche ‘ufficiali’, né tantomeno entrano in una dimensione espositiva. Monti sfrutta le capacità di resa del colore delle diapositive – attraverso la trasparenza e la maggior luminosità – per verificare gli stessi soggetti ripresi in bianco e nero. Il caso del progetto su Procida, del 1972, è emblematico: al bianco e nero Monti affianca diapositive a colori in vista della realizzazione di un libro che, per mancanza di un editore interessato, sfortunatamente non verrà pubblicato. Monti scrive nel documento di presentazione:

—
Il valore cromatico presente a Procida (rosa, giallo, azzurro) potrà portare [...] alla decisione di presentare tutte le fotografie a colori, proprio per esaltare uno dei valori fondamentali di questa architettura ⁻⁵⁸.
—

Architetture ‘spontanee’, vedute d’insieme, particolari – archi, scale, muri (fig. 7) – si susseguono nelle riprese anche a colori, ma la fortuna successiva del progetto su Procida sarà limitata alle riprese in bianco e nero –⁵⁹.

La diapositiva assume quindi in Monti il ruolo di un vero e proprio dispositivo attraverso cui sperimentare in diverse direzioni e sovvertire regole e procedure, come sua consuetudine, sottraendosi anche ai meccanismi della diffusione di massa: le diapositive si vedono solo per proiezione in ambiti circoscritti, con interlocutori selezionati. Il regime di visibilità può quindi essere controllato e dimensionato dall’autore –⁶⁰. Monti costruisce così il suo personale modo di pensare e di vedere a colori, ben comprendendo che il colore, “the new frontier of photography”, come Moholy-Nagy aveva osservato già nel 1947, “requires the reeducation of the mind as well as the eye” –⁶¹.

Note

–¹ Monti 1967, s.p. Per l’intera vicenda biografica di Monti, cfr. Paoli 2016 e Cavanna 2016; per la sua attività sperimentale, cfr. Paoli 2022a. L’Archivio Paolo Monti è di proprietà della Fondazione BEIC (Biblioteca Europea d’Informazione e Cultura) che nel 2008 l’ha depositato, tramite convenzione, presso il Civico Archivio Fotografico di Milano. Tutte le fotografie presentate in questo contributo appartengono all’Archivio Paolo Monti.

–² Cfr. Eco 1961 [1963].

–³ Dirà Monti nel 1981: “studiate a fondo la tecnica e poi operate vigorosamente anche contro di essa. Insomma siate liberi anche di fronte alle macchine” (Monti 1981). Va ricordato che dal 1948 Nino Migliori sperimenta le *Ossidazioni*, ottenute tramite l’azione di sostanze per lo sviluppo e per il fissaggio sulla carta fotografica con un procedimento simile a quello del “chimigramma” (denominazione che a

quella data non è diffusa in Italia), mosso anch’egli dalla necessità di agire per verificare l’intero processo fotografico in una dimensione temporale controllata e personale; sempre nel 1948, Monti deposita in una serie di appunti manoscritti le sue *Intenzioni fotografiche*, dichiarazioni programmatiche che enunciano già le diverse pratiche sperimentali poi messe in atto: cfr. Paoli 2022a, p. 59; #Monti 1948. Sulle astrazioni di Migliori si veda Turrone 1958.

–⁴ Monti 1967, s.p.

–⁵ *Ibidem*.

–⁶ *Ibidem*.

–⁷ *Ibidem*.

–⁸ #Monti 1967.

–⁹ Monti 1967, s.p.; cfr. anche Caravita 2022, pp. 49-54.

–¹⁰ #Monti 1967. Nel dattiloscritto Monti precisa anche che egli si rivolge per la stampa a colori alla Publifoto mentre stampa da solo il bianco e nero. In precedenza, invece, si era rivolto per il colore alla Color Record, aperta nel 1950 a Milano dai fratelli

Pambakian che egli aveva frequentato a Venezia nel loro negozio al Ponte dei Dai, dove era stato fondato il gruppo La Gondola (cfr. Paoli 2016, p. 36, note 11 e 13).

–¹¹ Monti 1957.

–¹² #Monti 1959.

–¹³ Dolzani / Fuso 2013.

–¹⁴ Cavanna 2022, nota 303.

–¹⁵ #Sandoz 1959.

–¹⁶ Agli inizi degli anni Cinquanta Bühler era stato collaboratore della rivista svizzera “Monsieur”, allora curata da Martinez. Turrone 1959, pp. 47-52.

–¹⁷ Turrone 1963. Nel volume Turrone tratta della “visione cromatica” (l’influenza delle riviste e del cinema a colori sulla nostra percezione del mondo), del “colore simbolico”, della “funzione espressiva del colore”, dedicando poi due capitoli a “Colore e invenzione” e “Colore e stile”. Se Monti non è nominato, risuonano però, in filigrana, sue osservazioni: il cromatismo che in fotografia deve condurre a “inventare” forme nuove (p. 125), il

colore come invenzione (pp. 95-141). Gli scritti di Turrone (del 1959 e del 1963) fanno parte della biblioteca montiana conservata presso il suo archivio.

– ¹⁸ Monti 1967; Arcari 1983; Zannier 1986a, fig. 67; Zannier 1986b.

– ¹⁹ Monti 1981, s.p. Cfr. Cavanna / Paoli 2016, fig. 3, p. 25: Walter Boje ritrae in piazza San Marco a Venezia Monti, Ugo Mulas, Man Ray, Leo Fritz Gruber – direttore della Photokina di Colonia – in occasione della Terza Biennale di Fotografia del 1961.

– ²⁰ Monti 1981, s.p.

– ²¹ Cfr. Paoli 2016, p. 16, figg. 1-2; Paoli 2022a, p. 74, tavv. 51-52.

– ²² Cfr. inv. C. 119.07.04/02. Monti lavorò molto anche nell'ambito della pubblicità e del design collaborando con aziende e grafici come Max Huber e Albe Steiner. Le sue fotografie furono pubblicate su diversi *house organs*, ma anche su "Domus" e "Casabella": cfr. Brugo 2023.

– ²³ Paoli 2022a, cat. 49.

– ²⁴ Cfr. Cavanna 2022 *passim*.

– ²⁵ Turrone 1957, p. 62.

– ²⁶ Nel novembre 1957 la rivista "Fotografia" del Circolo Fotografico Milanese dedica a Monti un numero monografico che ospita un articolo sulla sua fotografia a colori. L'articolo riprende temi del testo di Turrone del 1957 e sottolinea come "In un periodo in cui il colore grida dai muri, dai negozi, dai cinematografi [...] gli esteti [come Monti] negano questa ebbrezza in nome di una compostezza classica"; sottolinea poi il debito di Monti nei confronti di Brassai dicendo che nelle sue fotografie "I muri graffiti

sono ora vividi di colore purissimo" (Il colore di Monti 1957).

– ²⁷ Cfr. Cavanna / Paoli 2016, cat. 137, p. 202, cat. 139, p. 204.

– ²⁸ Turrone 1957, p. 62; cfr. anche Zannelli 2016.

– ²⁹ Monti 1963a, s.p.

– ³⁰ L'Arc 1963.

– ³¹ Ivi, p. 4.

– ³² Burguet 1963, p. 5. I fotografi coinvolti sono Bill Brandt, Denis Brihat, Lucien Clergue, Pierre Cordier, Julien Coulommier, Antoine Dries, Henriette Grindat, Livinus van de Bundt, Paolo Monti e Jean Pierre Sudre; i testi sono di Hubert Damisch, Otto Steinert, André Vigneau, Paul Valéry, Bernard Pinget, Umberto Eco e Jacques Coudol. Cfr. Mattioli 1978; Paoli 2022a, pp. 68-71; Gervasoni 2022, pp. 83-87.

– ³³ Burguet 1963, p. 8.

– ³⁴ Ivi, p. 13.

– ³⁵ *Ibidem*.

– ³⁶ Ivi, p. 17.

– ³⁷ Ivi, p. 22.

– ³⁸ Ivi, p. 27. Monti si riferisce quasi certamente al n. 7 di "Imago" del 1965, ove Antonio Arcari pubblicherà otto suoi chimigrammi e un estratto di questo suo dialogo con Burguet: cfr. Arcari 1965a.

– ³⁹ Burguet 1963, p. 27.

– ⁴⁰ Ivi, p. 7.

– ⁴¹ Cfr. Capobussi 1975. Il legame tra Monti e Cordier non era probabilmente occasionale, se si considera anche la presenza di un chimigramma di Cordier nell'Archivio Monti: cfr. Paoli 2022a, pp. 70-71.

– ⁴² Burguet 1963, p. 28.

– ⁴³ Ivi, p. 32.

– ⁴⁴ Cfr. i chimigrammi pubblicati in Paoli 2022a, pp. 27 e 16-17 rispettivamente.

– ⁴⁵ Cfr. Paoli 2022a, p. 79, nota 48.

– ⁴⁶ Cfr. Arcari 1965a

che presentava anche testi e immagini di Piero Chiara, Max Huber, Emilio De Maddalena, Egidio Bonfante, Sergio Dangelo, Renato Romiti; cfr. Arcari 1965b: "Imago" offriva "proposte provenienti dal campo della grafica, della pubblicità, della fotografia e della pittura per mostrare le grandi possibilità degli strumenti e delle arti di realizzazione visiva a concretare idee e intuizioni, fantasie e trovate, scoperte e ripensamenti culturali, arrangiamenti e trascrizioni"; Paoli 2022a, p. 80, nota 61. Si veda anche Sironi 2016 e Camuffo 2021.

– ⁴⁷ All'edizione del 1955 partecipano anche Martinez (come relatore ad alcuni incontri) e Monti (che presenta sue fotografie): cfr. Dolzani 2019.

– ⁴⁸ Cfr. Paoli 2016, p. 18; Paoli 2022a, pp. 62 e 77, nota 23. Giuseppe Cavalli aveva pubblicato il 'manifesto' fondatore de La Bussola su "Ferrania" nel maggio 1947. La rivista pubblicizza la produzione di pellicole a colori, come la Ferraniacolor, attraverso fotografie di diversi autori italiani: nell'aprile 1950 compare la prima copertina con una fotografia a colori, di Vittorio Villani (lo stesso numero presenta articoli di Alfredo Ornano sul procedimento Ferraniacolor e di Giulia Veronesi sulla storia della fotografia a colori); nell'aprile 1955 sulla copertina compare per la prima volta una fotografia astratta di Luigi Veronesi, introdotto poi da un articolo di Berto Morucchio: da quel momento quasi tutte le copertine saranno a colori,

anche con fotografie 'astratte' di Veronesi, Nino Migliori, Arno Hammacher, Alfredo Pratelli.

— ⁴⁹ Dolzani / Fuso 2013, pp. 16, 23 (note 30 e 31), 93.

— ⁵⁰ Monti 1963b.

— ⁵¹ V Mostra Biennale 1965, s.p.; Dolzani / Fuso 2013, p. 31.

— ⁵² Oltre a Monti, vi comparivano Gianni Berengo Gardin, Piergiorgio Branzi, Giuseppe Bruno, Alfredo Camisa, Mario De Biasi, Piero Donzelli, Mario Giacomelli, Nino Migliori, Alessandro Novaro, Giulio Parmiani e Fulvio Roiter: cfr. Morello 2003, pp. 188, 206.

— ⁵³ Cfr. Paoli 2016, p. 16, figg. 1-2.

— ⁵⁴ Cfr. Cestelli Guidi 2023.

— ⁵⁵ Arcari 1983, p. 10 (la collana era diretta da

Romeo Martinez). Cfr.

anche Capobussi 1975: Monti, intervistato, dice di aver utilizzato per le diffrazioni rulli di pellicola a colori Agfa scaduta e materiale plastico colorato, ottenendo ottimi risultati.

Si veda infine Zannier 1986b.

— ⁵⁶ Cfr., nell'Archivio Monti, le serie inv. S.118.02.03, C. 118. 06.03, C. 118. 07.03, C. 118. 07.04, iC. 118. 07.07: le fotografie portano al verso didascalie dell'autore e numero di serie.

— ⁵⁷ Sulla vastissima produzione di Monti in questi ambiti, cfr. Cavanna 2016, Paoli 2017, Cavanna 2022, Cestelli Guidi 2023.

— ⁵⁸ Cfr. Paoli 2022b, p. 77, in particolare la serie 0085D13 a confronto con la serie C.066.12.07: Corricella è ripresa sia a

colori sia in bianco e nero dallo stesso punto di vista, dal promontorio dove si trovavano le case di Elsa Morante e Cesare Brandi.

— ⁵⁹ Cfr. Paoli 2022b, p. 73, nota 8.

— ⁶⁰ Cfr. su questo tema Boulouch 2011, pp. 96-97, 125-128.

— ⁶¹ Moholy-Nagy 1947, p. 170. Il volume è presente nella biblioteca di Monti, insieme ad altri testi importanti per la sua formazione, come ad esempio *The Language of Vision: Painting, Photography, Advertising-Design* di György Kepes, nell'edizione del 1959 (Kepes 1959 [1944]). Sono presenti, inoltre, molte riviste e volumi italiani, inglesi, americani e giapponesi dedicati alla storia e alla tecnica del colore.

Bibliografia

Arcari 1965a Antonio Arcari, *Chimigrammi (Paolo Monti tra fotografia e pittura)*, in "Imago. Proposte per una nuova immagine", n. 7, agosto 1965, Milano, Tip. Bassoli Fotoincisioni, 1965, s.p.

Arcari 1965b Antonio Arcari, *Esperimenti fotografici di Paolo Monti*, in "Linea Grafica", a. XVII, n. 5, 1965, pp. 236-238.

Arcari 1983 Antonio Arcari (a cura di), *Paolo Monti*, Milano, Gruppo Editoriale Fabbri, 1983.

Boulouch 2011 Nathalie Boulouch, *Le ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur*, Paris, Textuel, 2011.

Brugo 2023 Sofia Brugo, *Paolo Monti. La fotografia per l'industria e la comunicazione pubblicitaria*, tesi di specializzazione in Beni storico artistici, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 2021-2022.

Burquet 1963 Frantz André Burquet, *Dialogue avec les faiseurs d'images. Bill Brandt, Denis Brihat, Lucien Clergue, Pierre Cordier, Julien Coulommmier, Antoine Dries, Henriette Grindat, Livinus, Paolo Monti, Jean Pierre Sudre*, in "L'Arc. Cahiers méditerranéens", num. spec. *Photographie*, n. 21, primavera 1963, pp. 6-33.

Camuffo 2021 Giorgio Camuffo, *Imago 1960-1971. Una rivista tra sperimentazione, arte e industria*, Mantova, Corraini, 2021, pp. 197-226.

Capobussi 1975 Maurizio Capobussi, *Fotoalchimia. Parliamo di tecnica con Paolo Monti*, in "Progresso Fotografico", a. LXXXII, n. 5, maggio 1975, pp. 72-73.

- Caravita 2022** Irene Caravita, *La fotografia nelle gallerie private di Milano (1967-1975)*, Roma, De Luca Editori D'Arte, 2022.
- Cavanna / Paoli 2016** Pierangelo Cavanna / Silvia Paoli (a cura di), *Paolo Monti. Fotografie/Photographs 1935-1982*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 2016-2017), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2016.
- Cavanna 2016** Pierangelo Cavanna, 1967, in Cavanna / Paoli 2016, pp. 42-67.
- Cavanna 2022** Pierangelo Cavanna, *La coda dell'occhio: Paolo Monti e la fotografia in Italia*, 2022, disponibile online su <<http://www.pierangelocavanna.it/2022/09/08/la-coda-delloccchio-paolo-monti-e-la-fotografia-in-italia-2022/>> (22.12.2023).
- Cestelli Guidi 2023** Benedetta Cestelli Guidi, *La fotografia di Paolo Monti tra divulgazione editoriale e espositiva. Le campagne fotografiche in Emilia-Romagna (1968-1971)*, in Valter Curzi (a cura di), *Museo e territorio (1972-2000). Politiche culturali nella stagione delle riforme*, Milano, Skira, 2023, pp. 179-196.
- Dolzani / Fuso 2013** Francesca Dolzani / Silvio Fuso (a cura di), *Camera 1953/1964: gli anni di Romeo Martinez*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro Galleria Internazionale d'Arte Moderna, 2014), Venezia, MUVE, 2013.
- Dolzani 2019** Francesca Dolzani, *Il gioco di nessuno: la forma biennale tra Venezia e Parigi nella fotografia del dopoguerra fino agli anni Ottanta*, in Stefania Portinari / Nico Stringa (a cura di), *Storie della Biennale di Venezia*, Venezia, Ca' Foscari-Digital Publishing, 2019, pp. 201-211.
- Eco 1961 [1963]** Umberto Eco, *Di foto fatte sui muri*, in "Il Verri", n. 4, 1961, pp. 89-94, trad. franc. *Le hasard*, in "L'Arc. Cahiers méditerranéens", num. spec. *Photographie*, n. 21, primavera 1963, pp. 74-81.
- Gervasoni 2022** Elena Gervasoni, *Antologia di citazioni dagli scritti e dalle interviste di Paolo Monti*, in Silvia Paoli (a cura di), *Paolo Monti. Fotografia e astrazione*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 2022-2023), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2022, pp. 82-95.
- Kepes 1959 [1944]** György Kepes, *The Language of Vision: Painting, Photography, Advertising-Design*, Chicago, Paul Theobald and Company, 1959 [ed. orig. 1944].
- Il colore di Monti 1957** S.a., *Il colore di Monti*, in "Fotografia", a. X, n. 11, novembre 1957, pp. 10-11.
- L'Arc 1963** L'Arc, *Dans la chambre obscure*, in "L'Arc. Cahiers méditerranéens", num. spec. *Photographie*, n. 21, primavera 1963, pp. 1-5.
- Mattioli 1978** Paola Mattioli, *Fotografia*, in Adriano Altamira et al., *Ricerche visuali dopo il 1945*, Milano, Unicopli-CUEM, 1978, pp. 412-425.
- Moholy-Nagy 1947** László Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Chicago, Paul Theobald Publisher, 1947.
- Monti 1957** Paolo Monti, *Un maestro italiano*, in "Popular Photography. Edizione italiana", a. I, n. 7, luglio 1957, pp. 11-13.
- Monti 1963a** Paolo Monti, *Il colore in fotografia*, conferenza, XV Mostra Fotografica Nazionale F.I.A.F, Milano, Auditorium del Centro Pirelli, 7 maggio 1963, s.p.
- Monti 1963b** Paolo Monti, [Presentazione], in Giorgio Giacobbi / Romeo Martinez (a cura di), *IV Mostra Biennale internazionale della Fotografia*, catalogo della mostra (Venezia, San Marco, Ala Napoleonica, 1963), Venezia, Edizioni Biennale fotografica, 1963, s.p.

- Monti 1967** Paolo Monti, S.t., catalogo della mostra (Milano, Il Diaframma. Galleria dell'Immagine di Popular Photography italiana, 13-25 aprile 1967), Milano, 1967.
- Monti 1981** Paolo Monti, *Due parole sulla mia fotografia*, in Paolo Monti, pieghevole della mostra (Sanremo, Magazzino dei Fiori-Centro Culturale, 1981), s.l., s.e., 1981, s.p.
- Morello 2003** Paolo Morello, *Alfredo Camisa. Carteggio 1955-1963*, Palermo, Istituto Superiore per la Storia della Fotografia, 2003.
- V Mostra Biennale 1965** *V Mostra Biennale Internazionale della Fotografia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Vendramin Calergi, 1965), s.l., 1965.
- Paoli 2016** Silvia Paoli, *"Per strappare un segreto alle cose". Paolo Monti 1928-1959*, in Cavanna / Paoli 2016, pp. 14-41.
- Paoli 2017** Silvia Paoli, *Paolo Monti (1908-1982). Architetti e architetture del Novecento nelle sue fotografie*, in Maria Antonietta Crippa / Ferdinando Zanzottera (a cura di), *Fotografia per l'architettura del XX secolo. Costruzione della storia, progetto, cantiere*, Milano, Politecnico di Milano/Silvana Editoriale, 2017, pp. 316-330.
- Paoli 2022a** Silvia Paoli, *"Il terzo occhio". Paolo Monti tra fotografia, ricerca e astrazione*, in Ead. (a cura di), *Paolo Monti. Fotografia e astrazione*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 2022-2023), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2022, pp. 58-81.
- Paoli 2022b** Silvia Paoli, *Paolo Monti a Procida*, in Paolo Monti, *Procida 1972*, Milano, Humboldt, 2022, pp. 67-73.
- Sironi 2016** Marta Sironi, *Nuova estetica dell'oggetto: la rivista Imago tra comunicazione visiva e tecniche di stampa*, in "Palinsesti", n. 5, 2016, pp. 17-40, disponibile online su <<https://teseo.unitn.it/palinsesti/article/view/805>> (24.01.2025).
- Turroni 1957** Giuseppe Turroni, *Paolo Monti il miglior fotografo italiano d'oggi*, in "Civiltà delle macchine", a. V, n. 3, maggio-giugno 1957, pp. 62-63.
- Turroni 1958** Giuseppe Turroni, *Fotografie astratte di Antonio Migliori*, in "Ferrania", a. XII, n. 8, agosto 1958, pp. 2-5.
- 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.
- Zannelli 2016** Diletta Zannelli, *La sperimentazione astratta nella fotografia di Paolo Monti (1950-1970)*, in "RSF. Rivista di studi di fotografia", n. 3, 2016, pp. 74-93.
- Zannier 1986a** Italo Zannier, *Storia della fotografia italiana*, Roma-Bari, Laterza, 1986.
- Zannier 1986b** Italo Zannier, *Le "astrazioni involontarie" di Paolo Monti*, in "Fotologia. Studi di storia della fotografia", n. 5, 1986, pp. 52-69.

Fonti archivistiche

- #Monti 1948** Paolo Monti, *Intenzioni fotografiche*, ms., s.l., 1948, Milano, Civico Archivio Fotografico, Archivio Paolo Monti, Fondo documentario, Serie 1, b. 1, reg. 1.
- #Monti 1959** Paolo Monti, *Diario/lavoro Sandoz*, ms., s.l., 1959, Milano, Civico Archivio Fotografico, Archivio Paolo Monti, Fondo documentario, Serie 1, b. 1, reg. 6.
- #Monti 1967** Paolo Monti, *Un'esperienza fotografica*, dattil., s.l., s.d. [1967] Milano, Civico Archivio Fotografico, Archivio Paolo Monti, Fondo documentario, Serie 7, b. 13, fasc. 9.