

# Il primato critico di Giuseppe Turrone: la genesi e il contributo della *Guida all'estetica della fotografia a colori* (1963)

## Abstract

First published in 1963, Giuseppe Turrone's *Guida all'estetica della fotografia a colori* was a pioneering attempt to chart the emergence of color photography in Italy at the height of the nation's economic boom and to provide the critical tools for assessing its aesthetic and cultural values. This article retraces the genesis of the 'guide' in the articles and books published by Turrone since 1958 (in parallel with his work as film critic) and discusses the peculiar character of his pedagogical critique. Focusing on works of amateurs and professionals rather than established artists, the book advocated photographic color as a harbinger of beauty, as a tool of self-cultivation and civic growth against the accusations of "hedonism" and aesthetization levelled by radical critics of the left.

## Keywords

COLOR PHOTOGRAPHY; EXPRESSIONISM; IMPRESSIONISM;  
NATURALISM; PHOTOGRAPHIC THEORY; ROITER, FULVIO;  
SAMUGHEO, CHIARA

**"M**a che miseria di studi! Praticamente non esistono"<sup>-1</sup>, tuona Giuseppe Turrone dalle pagine di "Fotografia" nel luglio 1963 valutando lo stato della critica italiana sulla fotografia a colori. L'occasione è la presentazione ai lettori del suo ultimo libro, *Guida all'estetica della fotografia a colori*, pubblicato a Milano dall'editore Il Castello, specializzato in collane di manuali tecnici sul cinema e la fotografia (fig. 1)<sup>-2</sup>. A lungo trascurato, quello di Turrone è in effetti il primo, e ad oggi di fatto l'unico saggio critico apparso in Italia sul colore inteso non solo come nuovo elemento del linguaggio fotografico, ma anche come sintomo di una produzione e di un consumo sociale di immagini che al tornante degli anni Cinquanta, investendo tutto il sistema dei

media, mettevano in discussione i confini tradizionali tra pratiche professionali, amatoriali e di ricerca, le loro gerarchie e i loro valori estetici, il concetto stesso di “bello fotografico” <sup>-3</sup>. Se l’autorecensione su “Fotografia” è anomala, è di certo utile a cogliere l’orizzonte culturale entro il quale lo studioso trentatreenne si collocava e gli obiettivi di un saggio che, almeno nel titolo, annunciava un programma ambizioso. Scriveva Turrone:

—  
I nostri studi non hanno la pretesa di gettare basi storiche, soltanto abbiamo voluto fare entrare il vero senso della fotografia a colori (libera dagli impacci del cronachismo, del documentarismo, libera di essere fantasiosa e artistica e liricizzante e naturalistica e banale) nel gusto culturale contemporaneo. [...]

La nostra pietra noi l’abbiamo sistemata, crediamo nel punto giusto. Potrà essere scritta una storia della fotografia a colori? Senza dubbio <sup>-4</sup>.

—  
L’inciso è rivelatore: ricercare il “vero senso” della fotografia a colori nell’epoca del boom economico, giunto ormai al suo culmine storico, significa per il critico ampliare lo sguardo oltre le funzioni di informazione e di testimonianza del medium, riconoscerne la pervasività in tutte le pieghe delle società industriali (nella creatività individuale, nell’arte, nel semplice godimento estetico e persino nella “banalità” della ripetizione) e comprendere infine i nuovi valori simbolici, psicologici e antropologici di cui il colore si fa portatore nel campo allargato della visualità contemporanea. È un programma che trova conferma nell’*Avvertenza* che l’editore, forse sollecitato dallo stesso Turrone, pone in esergo al libro:

—  
il volume si rivolge a un pubblico non soltanto specializzato ma anche a una categoria di lettori di buona o di media cultura, che, incapaci di accettare una estetica troppo rigida e unilaterale (quella dei “contenuti”, dei “messaggi”, delle “istanze”, di un “impegno” molte volte astratto e verbale), preferiscono venire a patti col buon senso, con un modo piano e corretto di considerare la realtà e i fenomeni estetici del mondo moderno. Uno di questi fenomeni è il colore – in fotografia, nel cinema, nella pubblicità, nell’industria, eccetera <sup>-5</sup>.

—  
Nei mesi in cui Umberto Eco sta elaborando i saggi della raccolta *Apocalittici e integrati* <sup>-6</sup>, Turrone propone dunque di accettare laicamente l’oggettiva diffusione della nuova fotografia a colori (“non è il caso di fare i nostalgici, i *laudatores temporis acti*”) <sup>-7</sup>, ma al contempo di riconoscere i pericoli delle sue opposte retoriche (“‘terrorismo’ e ‘persuasione’ sono le facce di una stessa moneta, e fanno parte della politica di massa della nostra epoca”) <sup>-8</sup>.

Studioso di cinema e di fotografia, ugualmente attento alle forme della pubblicità, della moda e delle riviste patinate, Turrone osserva questi fenomeni da tempo e da una posizione privilegiata <sup>-9</sup>. Collaboratore



01

Turrone 1963a, copertina  
(fotografia di Cesare  
Colombo)

di “Ferrania” e di “Filmcritica” dal 1954<sup>-10</sup>, particolarmente attento alla cultura cine-fotografica statunitense<sup>-11</sup>, vicino a fotografi quali Alfredo Camisa, Giuseppe Cavalli, Mario Giacomelli e Paolo Monti<sup>-12</sup>, scettico verso un “verismo dozzinale” a cui imputa una carenza di “coscienza civile”<sup>-13</sup>, ma allo stesso tempo polemico nei confronti di un “impegno” che ritiene spesso ideologico e giudicante, con la *Guida* Turrone completa un ciclo di riflessioni avviato, come si vedrà, almeno a partire dal 1958. Decisamente oscurato dalle sue opere precedenti – *Nuova fotografia italiana* del 1959 e *Guida alla critica fotografica* del 1962 –, il libro parve trovare scarsa eco tra i fotografi e rimane a tutt’oggi pressoché sconosciuto agli studi<sup>-14</sup>, forse a causa di uno stile saggistico non sempre efficace e della sua collocazione irrisolta fra critica fotografica e *pamphlet* di analisi sociale. Ciò nonostante la *Guida*, anche in una prospettiva internazionale, si offre come uno studio originale e anticipatore su un tema nodale per la cultura fotografica del secondo dopoguerra, che in Italia sarà destinato ad assumere un ruolo di rilievo soprattutto a partire dagli anni Settanta, quando il colore inizierà a sostituire lentamente il bianco e nero nelle pratiche professionali e di ricerca<sup>-15</sup>.

### Un pensiero in evoluzione (1958-1962)

Le tracce di un interesse esplicito di Turrone per il tema del colore si riscontrano almeno dal febbraio 1958, quando in un articolo sulla rivista “Fotografia” propone per la prima volta di annoverarlo tra gli elementi

ormai imprescindibili del medium, piuttosto che una mera aggiunta al linguaggio già risolto nel bianco e nero: “Un modo di avvicinare il pubblico alla comprensione ed all’intelligenza della buona fotografia, sarebbe quello di accostarlo al senso ed al gusto del colore fotografico” <sup>-16</sup>. Ma è soprattutto sul *Foto annuario italiano* apparso dello stesso anno che l’autore sviluppa queste premesse, concentrando l’attenzione sui rapporti tra fotografia, pittura e colore <sup>-17</sup>. Benché il saggio prenda le mosse da artisti come Ben Shahn, Giorgio Morandi e Filippo de Pisis, è in realtà dal cinema (a dispetto del titolo dell’articolo) che Turrone trae modelli di comparazione utili a una critica generale dell’immagine contemporanea, contrapponendo l’estetica “compiaciuta in una direzione formalistica e decorativa” di Orson Welles e Josef von Sternberg ai film di Carl Theodor Dreyer, nei quali apprezza il valore di un’immagine “colta nell’aspetto più intimo, segreto e sofferto [...], nella sua crescita spirituale; perciò è la più vera, la più umana” <sup>-18</sup>. Emerge in queste osservazioni un principio che animerà il pensiero turroniano in tutti i suoi testi successivi e che il critico vede esplicitarsi, più che nella cultura visiva italiana, nel cinema e fotografia degli Stati Uniti, caratterizzati da “una forma di nuovo umanesimo, in cui la concretezza della folgorazione realistica si sposa ad una interpretazione molto spesso audace ed ermetica”, “più duttile nel condurre ad un punto esatto di verità la materia sociale” <sup>-19</sup>. In questo quadro è interessante che Turrone, riportando questi concetti alla cultura italiana, richiami un’osservazione del 1952 di Luciano Anceschi (tratta dall’antologia *Linea lombarda. Sei poeti*), per il quale l’immagine

—  
è un simbolo del tempo, qualcosa che viene dal tempo, che in linee e colori condensa il tempo, che, infine, vince il tempo – è geroglifico, è ideogramma del nostro tempo interiore e storico <sup>-20</sup>.  
—

È solo a questo punto del testo che Turrone affronta in maniera diretta il problema del colore fotografico. Rilevando una tendenza generale che privilegia ancora l’immagine monocromatica (anche nella ricerca di “parsimonia” di pittori come Franz Kline, “in un’epoca di progressiva automazione del colore”) <sup>-21</sup>, il critico solleva dubbi sul carattere sostanzialmente pittorico dei “bei colori” comuni nelle pratiche recenti. Se da un lato, infatti, “il colore applicato alla fotografia la priva del fascino e dell’impronta a lei caratteristici”, dall’altro la fotografia monocromatica “è già colore; un superamento del colore. [...] Il colore è dentro, sotto l’immagine, palpita in essa. La presuppone e la suggerisce. Non la domina mai” <sup>-22</sup>. È una posizione originale e controintuitiva rispetto al concetto di colore come ‘conquista’ tecnologica del medium frequentemente proposta dall’industria fotografica del periodo. Per non scadere nella mera illustrazione o in una “spigliata decorazione”, il fotografo non dovrà quindi coltivare l’esattezza della resa cromatica, ma ricercarne il sentimento profondo e soggettivo, non diversamente da quanto avviene in film come *Duello al sole* (King Vidor, 1946), dove i

“celebri tramonti infuocati [...] esprimono la probabile idea del colore, non la sua sostanza intrinseca” <sup>-23</sup>, o seguendo l’esempio di autori che “stabiliscono per le loro immagini un colore-guida”, come avviene nella poesia di Arthur Rimbaud e di Alfonso Gatto, nelle “immaginazioni oniriche” di Eisenstein o nelle favole arabe:

—  
Essi si servirono del colore secondo una visione lirica, salvando la bellezza della composizione, a rischio di cadere nella sua stessa astrazione che è poi il frutto più gelido della decorazione pittorica <sup>-24</sup>.

—  
Emerge qui, incidentalmente, una critica all’astrattismo che Turrone svilupperà anche in altre sedi. La fotografia, in ogni caso, deve approdare a una “matura consapevolezza” delle proprie potenzialità e delle proprie leggi costitutive che la distinguono dalla pittura (“no, la fotografia è ancora fotografia, e basta”) <sup>-25</sup>. Allo stesso tempo, essa è “oggi è la sola arte in grado di tener desti quei valori sommersi da contaminazioni tecnico-estetiche, da un ibrido connubio tra diversi ‘specifici’”, valori che rimangono fondamentali per il suo compito di esprimere “la verità dei tempi, il loro clima interiore ed apparente” <sup>-26</sup>:

—  
Tutto sta, ora, nella maggiore o minore capacità di sintesi dell’artista. Perché l’immagine iniziale è una sintesi allusiva, abbagliata, che dovrà gradualmente trasformarsi in sintesi concreta e significante <sup>-27</sup>.

—  
È plausibile che nei mesi in cui elaborava queste note sul colore, tra il 1957 e il 1958, Turrone fosse intento alla redazione del suo *magnum opus*, il volume *Nuova fotografia italiana* finito di stampare nell’ottobre 1959. Benché nessuna delle 220 opere riprodotte nel volume sia a colori <sup>-28</sup>, al tema Turrone decide di dedicare sin dalle prime pagine, relative al periodo interbellico, uno spazio significativo. In continuità con l’impostazione dell’analisi del *Foto annuario italiano* appena considerato, il colore viene presentato, anche in rapporto ai precedenti cinematografici – *Becky Sharp* di Rouben Mamoulian (1935) e di nuovo *Duello al sole* di Vidor – come un espediente troppo spesso piegato a finalità meramente ornamentali:

—  
Come nel cinema, anche nella fotografia a colori bisognerà parlare di ‘immagini al colore’ e ‘colorate’ piuttosto che di colore autonomo, espressivo e valido sul piano estetico. [...] Se tralasciamo il cattivo gusto delle immagini ‘colorate’ dei rotocalchi (evitiamo di ricordare certe copertine dedicate alle dive del momento) e analizziamo certi *reportage*, vedremo che il colore è tutt’altro che sintattico e si limita a offrire quella gradevolezza cromatica cara a chi vuole ricevere la suggestione di ambienti esotici, di paesaggi singolari, di volti caratteristici <sup>-29</sup>.

—  
Come si vedrà, proprio ai generi del paesaggio e del ritratto (in particolare quello delle nuove dive cinematografiche) il critico dedicherà

ampio spazio nella *Guida* del 1963. Ma soprattutto emerge in queste pagine – attraverso una prima, decisiva distinzione tra colore fotografico “naturalistico” ed “espressionista” – l’abbozzo di una griglia concettuale destinata a innervare tutto il suo pensiero successivo<sup>-30</sup>. Si tratta di categorie che, pur derivate dalla tradizione pittorica, non fungono per Turrone da semplici strumenti di classificazione stilistica dell’oggetto fotografico, ma iniziano a delinearsi come chiavi di lettura di un’intera sociologia della produzione e del consumo della fotografia a colori nella società contemporanea.

Il colore “naturalistico” è per Turrone anzitutto quello utilizzato a fini descrittivi e riproduttivi, corrispondente a un’exasperazione del dato tecnico e a una cura estrema della precisione informativa, tipiche delle pratiche professionali e di talune correnti di ricerca identificabili in senso lato con la Nuova oggettività. Viceversa, è nel colore “espressionista” che egli identifica lo spazio per quella fondamentale “visione lirica” che consente al fotografo di cogliere “la probabile idea del colore, non la sua sostanza intrinseca”, come già aveva osservato a proposito di *Duello al sole*<sup>-31</sup>. A tal proposito Turrone cita le sperimentazioni di un’“élite” di autori come Lelio Nutini (già attestate nell’*Annuario Domus* del 1943)<sup>-32</sup>, che giudica apprezzabili proprio per una gestione pionieristica e tutt’altro che raffinata del colore, in grado di restituire “l’essenza di uno specifico cromatico senza intellettualismi e sofisticerie di laboratorio”<sup>-33</sup>. È significativo, tuttavia, che sullo stesso piano di pregevolezza Turrone collochi i ritratti o i “paesaggi sgrammaticati ed espressivi” generati dalla scarsa perizia tecnica del dilettante o del “fotografo di paese”, che proprio nel restituire cromie poco credibili possono arrivare a cogliere il mondo “nella sua essenza vera, nella sua forma irripetibile”<sup>-34</sup>. Nel ponderare il nuovo problema del colore come possibilità tecnica ancora in evoluzione, ma già accessibile a un’ampia schiera di fotografi e a un pubblico allargato, Turrone sembra dunque voler mettere in crisi le gerarchie estetiche e le distinzioni tra pratiche amatoriali, professionali e artistiche ancora ben radicate nella cultura fotografica di stampo crociano degli anni Cinquanta:

—  
La riproduzione esatta di una determinata sfumatura e di una tinta è scambiata da molti per espressione vera e propria. La tecnica dunque domina e guida il lavoro del fotografo, ed è proprio il caso di dire che talvolta si avranno dei risultati artistici ‘nonostante’ l’autore. Cioè, essi vengono fuori perché, suo malgrado, egli è dotato di inventiva e di sensibilità estetica<sup>-35</sup>.

—  
Il saggio prosegue con considerazioni sintetiche su altri autori d’anteguerra come Gino Secchi, Federico Vender, Ermanno Scopinich, Marino Sorrentino, Giacì Mondaini e Giuseppe Cavalli, anche in rapporto a generi come la natura morta o la fotografia di moda. È di qualche rilievo che a fronte dell’ampia analisi dedicata agli anni Trenta e Quaranta, il colore del dopoguerra venga trattato da Turrone in modo piuttosto

sintetico nella parte conclusiva del saggio, dove il critico si limita a riferire della persistenza della fotografia “astratta” e a constatare la sostanziale mancanza di sviluppi significativi rispetto al periodo prebellico. In questo quadro si distinguono dunque l’“araldica” di Luigi Veronesi, l’“impressionismo astratto” di Franco Grignani, l’“astrattismo ‘informale” di Nino Migliori, le più recenti ricerche di Eugenio Petraroli <sup>-36</sup>. Per l’attualità Turrone si limita a un chiaro apprezzamento del cromatismo di Paolo Monti, che pur non dimenticando “il tessuto della realtà”, riesce a tramutare il dato di fatto nell’“emblema di un mistero astratto, sempre e comunque perseguibile” <sup>-37</sup>. Nel novero di “un pur ottimo naturalismo dei fotocolori”, infine, vengono citati i Pellegrineschi (Brunetto, Athos e Paolo), Luciano Ferri, Riccardo Moncalvo, Alfredo Camisa e soprattutto Pietro Donzelli, un “isolato di gran razza” che con le sue *Crete senesi* è stato in grado di restituire “brividi coloristici di sottile sensibilità, anche dove il colore è apparentemente spoglio” <sup>-38</sup>.

Sono premesse che troveranno un significativo compimento in un altro saggio non dedicato esplicitamente al colore, la *Guida alla critica fotografica* licenziata nel 1962, che in uno sviluppo ulteriore della ricerca allarga l’orizzonte alle esperienze internazionali, colte in gran parte attraverso riviste e pubblicazioni di settore. A fronte di un fenomeno che nel volgere di pochi anni appare ormai articolato e consolidato, anche le categorie interpretative di Turrone subiscono un’ulteriore specifica:

—

Ormai, nelle linee essenziali della sua storia estetica, la fotografia a colori ha le sue scuole, le sue tendenze; si va dal cromatismo di impronta classica derivata da una superiore decantazione della tecnica sino a una scansione formale di limpida evidenza naturalistica [...], all’impressionismo più leggero ed evanescente, all’espressionismo più stringato ed incisivo <sup>-39</sup>.

—

Se nel primo approccio sono ora annoverati Edward Weston, Cavalli, Vender, Moncalvo, “e in generale quegli ‘svizzeri’ che riescono a superare le barriere della tecnica”, gli elementi di novità sono costituiti da una riformulazione significativa del concetto di colore “espressionista” e dal riconoscimento di una tendenza (in precedenza accennata, ma non elaborata) definita come “impressionista” <sup>-40</sup>. Con un’attenzione maggiore anche agli aspetti immediatamente stilistici, Turrone identifica ora l’“espressionismo” cromatico con i caratteri di “estrema stringatezza e incisività dialettica” dell’immagine, vista come “espressione violenta di una verità umana” <sup>-41</sup>. Di contro, l’“impressionismo” è associato all’utilizzo di tecniche come “*flou*, grana grossa, monocromia”, volte a restituire un’immagine “evanescente, fragile, più sentita che capita, analizzata e studiata”, “l’impressione di un colore, di un solo colore talvolta”, o una conoscenza sensibile che è “l’*idea* del colore” <sup>-42</sup>.

Un’ulteriore distinzione è quella tra uso “contemplativo” e “narrativo” <sup>-43</sup> del colore, evidentemente legata all’ampio dibattito sul “racconto” fotografico che ha già investito la fotografia monocromatica <sup>-44</sup>:

—  
La narrazione basata sul fotocolor deve invece coinvolgere una diversa purezza. È la perfezione cromatica che nasce dall'insieme, che deriva da una visione unitaria della 'mise en scène' <sup>-45</sup>.  
—

Gli esempi chiamati in causa sono tratti da pubblicazioni estere, forse mediati dalla frequentazione di mostre internazionali come *Magia del colore*, presentata a Venezia nel 1961 dopo essere stata esposta alla manifestazione Photokina di Colonia <sup>-46</sup>. Sul versante dell'icona cromatica Turrone segnala le fotografie di oggetti di Robert Häusser (1924-2013), che in bianco e nero si ridurrebbero a composizioni grafiche tendenti all'astrazione <sup>-47</sup>. Nel campo della "narrazione" richiama invece un reportage sull'India di Brian Brake per "Paris-Match" <sup>-48</sup> e le immagini parigine del tedesco Peter Cornelius <sup>-49</sup>, entrambi proposti come "espressionisti" per la capacità di utilizzare il colore sia come supplemento informativo ("mostrare con chiarezza"), sia come elemento stilistico e interpretativo, tanto più apprezzabile quanto più sia "severo, castigato e intenso", in grado di comunicare "una emozione pacata e rattenuta" <sup>-50</sup>.

Una considerazione di rilievo, infine, viene dedicata da Turrone alla fotografia dei luoghi, non solo i già citati reportage di viaggio, ma più in generale nella rappresentazione di uno spazio quotidiano sempre più sopraffatto dalla materialità del colore. È lo "spreco del colore nelle grandi città" – negli interni domestici, nel paesaggio metropolitano, nella comunicazione pubblicitaria –, un'"orgia di rossi gialli verdi azzurri" che richiede di ritornare "alla sensibilità del colore, più che alla sua razionalità" <sup>-51</sup>. Citando, a proposito di Camisa, i "nitidi colori 'westoniani' di città moderne" <sup>-52</sup>, Turrone dimostra di essere al corrente del dibattito avviato negli Stati Uniti dal fotografo californiano nel 1953 <sup>-53</sup>; ma il problema estetico più generale che lucidamente solleva riguardo alla fotografia urbana nel mondo occidentale è quello del rapporto fra immagine ed esperienza vissuta, fra la "terribile naturalezza o veridicità" del fotocolor e i "colori della realtà", che "sono lì, continuamente, a istituire confronti" <sup>-54</sup>.

Per queste ragioni, "i più pensosi maestri del colore in fotografia, oggi usano tinte tenui e delicate", perché dopo la "lezione del rutilante [...] per l'arte, per la poesia è l'espressione, è tempo di armonia" <sup>-55</sup>. L'insegnamento deve provenire dalla tradizione, anche attraverso strumenti divulgativi come i "maestri del colore", con l'avvertenza tuttavia che "il fotografo non deve fare della pittura". Sul versante critico, il suggerimento è di "leggere" e valutare l'immagine considerando che nonostante ogni sforzo tecnico "il colore di per sé non è una realtà" e che per diventare arte il colore, ancora una volta, "deve essere inventato dalla fantasia e dalla sensibilità di un autore" <sup>-56</sup>.

Va ricordato, in questo contesto, che nel 1958 aveva visto la luce la celebre *Picture History of Photography* di Peter Pollack, tradotta per i tipi di Garzanti l'anno successivo (solo un mese dopo l'uscita di *Nuova fotografia italiana*) con l'aggiunta da una sezione sugli autori italiani



curata da Lamberto Vitali <sup>-57</sup>. È del tutto plausibile che nell'ultimo capitolo del volume, intitolato *Il colore: un'altra dimensione*, Turroni abbia trovato motivo di ispirazione o conferma per le proprie idee sull'argomento. Anche per Pollack, infatti, "il valore della fotografia a colori non sta nella facoltà della fedele riproduzione cromatica, bensì in quel che di espressivo essa consente per mezzo dell'immagine definitiva" <sup>-58</sup>. Benché la riproduzione esatta del colore possa "condurci a una più intensa e commossa comprensione del soggetto", il miglior fotografo è colui che "vede, sente il colore e le combinazioni cromatiche come un giuoco di tonalità e di tinte", che "interpreta ed esprime il soggetto avvalendosi del linguaggio psicologico e sentimentale del colore" <sup>-59</sup>. Anche Pollack, infine, non manca di osservare che la tendenza verso i colori intensi, contrastati o addirittura violenti è legata alla circolazione delle fotografie in riviste e rotocalchi che mirano a catturare l'attenzione dello spettatore comune. Allo stesso tempo, in autori come Ernst Haas, Arthur Siegel, Yale Joel, Irving Penn e Nina Leen, lo storico statunitense rileva in controtendenza la ricerca di procedure in grado di alterare le cromie squillanti e ripetitive progettate dalle case produttrici di materiali fotografici, ulteriormente magnificate "dalle stupende prestazioni offerte dagli ultimi tipi di macchine automatiche" <sup>-60</sup>. Sono questi intenzionali "incidenti cromatici", conclude, ad aprire la strada verso un distanziamento dalla illusoria letteralità del colore, sempre però "muovendosi entro i limiti tecnici del mezzo e senza piegarsi a imitare altre forme d'arte figurativa" <sup>-61</sup>.

### **I lineamenti di un'estetica del colore: la Guida del 1963**

Nel 1963 il percorso di riflessioni avviato cinque anni prima trova finalmente un approdo nella *Guida all'estetica della fotografia a colori* <sup>-62</sup>. Il primo approccio al volume è dato da una fotografia di Cesare Colombo riprodotta in sovraccoperta (fig. 1): il dettaglio ravvicinato di una struttura in legno verniciato e consunto, organizzato sapientemente in una successione di fasce cromatiche – ocra, arancio, azzurro e magenta – che dalla piatta geometria del primo piano conduce lo sguardo verso l'alto, dove la scena si apre verso il contesto del luogo con un accenno di profondità prospettica e una leggera sfocatura del secondo piano <sup>-63</sup>. Benché Turroni non includa Colombo nel novero dei quattordici autori italiani ed esteri discussi nel testo, si tratta di un'immagine-chiave che anticipa al lettore le complesse dialettiche alla base del saggio, in buona parte elaborate nei testi precedenti. A partire da un soggetto del tutto ordinario, un colore solo in apparenza naturalistico (in questo caso anche per le caratteristiche della resa tipografica) viene attivato insieme a tutti gli altri elementi del linguaggio fotografico (punto di vista, inquadratura, illuminazione e messa a fuoco) per restituire allo stesso tempo un'osservazione diretta e un campo visivo ambiguo, nel quale i rapporti spaziali e l'oggettività del luogo si manifestano solo grazie alla perlustrazione attiva di uno spettatore partecipe. L'elemento cardine rimane il colore: è infatti la cromia artificiale della fascia inferiore a sovvertire

le gerarchie prospettiche che emergerebbero in una versione in bianco e nero, mentre nel secondo piano della parte superiore i valori tonali e luministici dell'ombra vengono tradotti in un impasto del tutto innaturale tendente al magenta. I potenziali difetti tecnici del colore fotografico vengono messi abilmente al servizio di un'interpretazione del tutto personale e solo apparentemente scontata.

Il testo della *Guida* si apre con un'*Avvertenza* dell'editore, una prefazione dell'autore e un capitolo di apertura intitolato *Colore simbolico e colore in funzione sociale*, a cui fanno seguito tre parti – *La visione cromatica*, *Colore e invenzione* e *Colore e stile* – intercalate da sottocapitoli e da altrettanti “riepiloghi”. Va anticipato che nonostante l'impostazione pedagogica dell'indice, a una prima lettura la *Guida* si presenta talmente disorganica da risultare respingente. Il saggio, redatto in uno stile discorsivo e connotato da frequenti ripetizioni degli stessi concetti, si rivolge evidentemente a un lettore non sistematico che in qualunque pagina potrà trovare utili spunti di riflessione, piuttosto che allo studioso in cerca di un'argomentazione consecutiva e stringente.

D'altronde il volumetto, arricchito rispetto ai saggi precedenti da analisi stilistiche e formali di una varietà di immagini, non si configura affatto come un prontuario di regole per il critico o per il 'buon' fotografo. Turrone vi sottolinea in più punti la necessità di osservare il colore come un fenomeno che non riguarda solo gli sviluppi interni alla tecnica e alla cultura fotografica, ma che si iscrive nelle trasformazioni più profonde della società e della psicologia moderna, con implicazioni nella struttura della vita quotidiana, nel sistema dei consumi e dello svago, nei mezzi di informazione, in tutte le pratiche di produzione di immagini <sup>-64</sup>. Discende anche da queste premesse il tono di una narrazione saggistica che attraverso andate e ritorni, digressioni e distinguo, sembra voler trasmettere ad alta voce le incertezze di un'analisi *in fieri*:

—  
le teorie verranno dopo: per ora ci preme l'affermazione di aspetti generali (società contemporanea, costume, gusto e tutto ciò che genericamente va sotto il nome di estetica odierna) <sup>-65</sup>.  
—

A partire dall'attualità del nuovo colore fotografico, quindi, Turroni si dispone a leggere i mutamenti più profondi nella cultura visiva dell'Occidente, rivolgendo un'attenzione particolare alle pratiche 'basse', ai giovani, ai dilettanti, a coloro che nel medium cercano (magari inconsapevolmente) una possibilità di contatto con il mondo moderno, l'occasione per riattivare, ed eventualmente condividere, un'esperienza soggettiva. Il questo senso, un *Leitmotiv* della *Guida* è la perorazione a coltivare l'unicità del proprio punto di vista al di là dei modelli ricevuti, “a vedere con occhi acutissimi, a interpretare soggettivamente la realtà che ci circonda” <sup>-66</sup>, “alla intuizione personale, al buon senso creativo, alla misura del gusto e alla preparazione formale” <sup>-67</sup>. Se l'affabulazione di Turroni assume spesso un tono didattico, è anche perché il libro muove da questo sentito ideale umanistico e da una

preoccupazione di fondo per la condizione attuale “dell’uomo morale, dell’uomo vero” <sup>-68</sup>:

—  
Il fotografo [...] deve cercare di guardare serenamente in se stesso e serenamente considerare la fatica degli altri, le loro idee, i loro risultati. È l’unico modo per capire la vita, per capire e amare la luce, il colore, la natura e la meraviglia del creato <sup>-69</sup>.

—  
Sono parole che a ben vedere valgono anche per lo stesso autore, che con uguale disposizione verso “la fatica degli altri” privilegia nel libro la fotografia più comune (funzionale all’illustrazione, alla comunicazione, al diletto personale) rispetto a quella dichiaratamente artistica <sup>-70</sup>. Turrone parla in questo senso della fotografia come “arte applicata” <sup>-71</sup>: la questione del colore fotografico richiede infatti una riflessione sui nuovi rapporti tra arte pura e funzionale, tra individuo e massa, tra raffinatezza del gusto e seduzione della forma. In questo senso, pur lamentando una volta di più “la volgarità, l’appariscenza, il materialismo del colore” <sup>-72</sup>, il testo esprime in termini direttamente politici una marcata insofferenza per una critica ‘di sinistra’ che identificando il colore con la società dei consumi manifesta un eccesso di contenutismo e di moralismo ideologico:

—  
Troppa critica materialista afferma che il bello è portatore di corruzione, che comunque è una espressione “borghese” e falsa. Ma siamo in questo mondo, e bisogna barcamenarsi, oppure – se preferite – difendersi. Perlomeno bisogna capire ciò che si dice. Capire insomma cosa è la bellezza e perché dovrebbe essere falsa <sup>-73</sup>.

—  
Contro “le moderne concezioni materialistiche dell’arte” <sup>-74</sup> e il “meschino standard materialistico di tanta estetica d’oggi” <sup>-75</sup>, contro la “critica materialista [che] vuole corrompere i giovani, togliendoli da una visione limpida e serena del bello” <sup>-76</sup>, ritorna costantemente nella *Guida* la difesa della “libertà creativa” <sup>-77</sup>, che per Turrone è “libertà da mediocri impegni intellettualistici” <sup>-78</sup> e dalle regole imposte da una cultura “che non si fa vita, ma appare soltanto come sentenza; non è consiglio, ma diventa ordine ed imposizione” <sup>-79</sup>:

—  
C’è però chi è viziato da idee politiche. E dice: chi non è un artista sociale, non è un artista.  
[...] A noi non interessa il sociale e il non-sociale. Ci interessa la verità che un artista riesce a rappresentare. [...] Dunque, il sociale non ci interessa. Ci colpisce, invece, nei suoi aspetti di massa che non sono soltanto di costume e di gusto <sup>-80</sup>.

—  
Dichiarando esplicitamente la propria incompatibilità con intellettuali vicini al Partito comunista italiano come Vasco Pratolini e Renato Guttuso <sup>-81</sup>, Turrone non fa mistero del proprio orientamento politico. La

polemica assume persino tratti caricaturali, come quando evoca “i ritratti di operai e di solide massaie” pubblicati nel settimanale di orientamento comunista “Vie nuove”<sup>-82</sup> o “l’esteta ‘impegnato’ a sinistra, [che] trova ‘dialettici’ certi resoconti da povero bollettino di partito, li trova espressivi e stilisticamente risolti”<sup>-83</sup>, o ancora quando ironizza sulle “tre quattro parole grosse di marca intellettuale (impegno, alienazione, specifico, ecc.)” spesso utilizzate dalla “piccola cultura fotografica”<sup>-84</sup>. Va osservato che non mancano nella *Guida*, per converso, indizi di una frequentazione non sporadica con testi di autori di cultura cattolica, come Georges Bernanos (“la grazia è nel rinunciare a noi stessi”)<sup>-85</sup> e Jacques Maritain (“Dio non è soltanto Amore, è anche Bellezza”)<sup>-86</sup>.

Al di là di queste valutazioni culturali e politiche, il nucleo centrale e contributo primario della *Guida* si conferma essere la dialettica tra colore “naturalista”, “impressionista” ed “espressionista” già elaborata nel 1962, qui sviluppata con un’ampia serie di considerazioni. Il colore “naturalista” rimane per Turrone “il più semplice, il più naturale, il più alla portata di tutti”<sup>-87</sup>: un elemento di linguaggio apparentemente elementare che richiede di essere gestito con perizia per ottenere un mimetismo fotografico aderente, per quanto possibile, all’esperienza visiva. Se nel 1962 Turrone definiva questo primo livello come il “cromatismo di impronta classica derivata da una superiore decantazione della tecnica”, ora il colore “naturalista” è associato più chiaramente alla “tecnica finalmente consapevole e perfetta”<sup>-88</sup> della fotografia tedesca e soprattutto svizzera, erroneamente sottovalutata negli “ambienti ‘colti’”<sup>-89</sup> come manifestazione di “conformismo, del buon senso piatto e inespessivo”<sup>-90</sup>.

Tuttavia è soprattutto attorno al rapporto tra “impressione” ed “espressione” che Turrone riformula ora l’ossatura della sua estetica. Nella prima tendenza – come già anticipato da Pollack – la cromia viene liberamente elaborata dal fotografo per mezzo di accorgimenti in fase di ripresa e di stampa, spesso privilegiando un colore-guida dominante per restituire “il respiro di una atmosfera, il suo brivido di spazio, il suo splendore di luce e di colori [...] anche se la tecnica può sembrare limitata al *flou*, al velatino, allo sfumato”<sup>-91</sup>.

Il carattere del colore “espressionista”, già identificato icasticamente come “espressione violenta di una verità umana”, viene ora articolato più sottilmente come esito di una volontà fotografica marcata da chiare scelte tecniche e stilistiche, ma sempre entro una tensione relazionale con il soggetto che, ricordando le parole di Anceschi, si risolve nel doppio “ideogramma del nostro tempo interiore e storico”:

—  
Una scena della realtà, un volto, un paesaggio, vengono fermati nella loro essenza figurativa. L’impressione non conta più. L’artista vuole trasmettere, in forma spesse volte esasperata e forte, una emozione non sua, ma nata da una interpretazione dialettica (anche contenutistica) di quella realtà. Conta anche qui il colore-guida, ma in termini marcatamente espressivi. Il *può essere così* diventa *deve essere così*.

La forma non è più un suggerimento, bensì rappresenta una intuizione d'ordine dialettico <sup>-92</sup>.

—

L'elemento di maggiore novità della *Guida* rispetto alle trattazioni precedenti di Turrone, tuttavia, consiste nel confronto critico più diretto con la produzione fotografica corrente, condotto attraverso l'esegesi di 24 fotografie riprodotte negli inserti in dialogo col testo <sup>-93</sup>, tratte come si è detto da pubblicazioni commerciali piuttosto che dalla stretta produzione di ricerca degli autori consacrati <sup>-94</sup>. È interessante in questo senso che le immagini non vengano presentate come dirette illustrazioni della tripartizione analitica ribadita dall'autore, ma piuttosto come campo di verifica aperta dell'ampia stratificazione di idee presentate nel saggio e insieme come testimonianze di una produzione fotografica non necessariamente d'eccezione, in una scala che va "dall'uno iniziale al massimo della espressione cromatica", "dalla sufficienza all'*optimum*" <sup>-95</sup>.

Esemplarmente, nel paragrafo introduttivo intitolato *Colore simbolico e colore in funzione sociale* Turrone include due ritratti realizzati da Chiara Samugheo, oltre a un paesaggio e a un ritratto ambientato di Fulvio Roiter. Il tema sviluppato nel paragrafo è la consuetudine sociale con le cromie, determinate dalla tradizione come da dispositivi, oggetti e nuovi materiali veicolati dal mercato, che complessivamente concorrono a costituire il "riflesso dell'anima di un paese, l'indice delle sue aspirazioni spirituali" <sup>-96</sup>. Chiara Samugheo è da quasi un decennio l'autrice di riferimento di un genere di ritratto oramai imperante nei rotocalchi:

—

I ritratti delle attricette di Cinecittà che un reporter 'deve' fare per questa o quella grande casa industriale, non dobbiamo prenderli come tentativi artistici, bensì come prove del gusto odierno [...] perché il reporter non ha voluto fare di più, ha inteso soltanto riprendere la gradevole fanciulla secondo quel concetto di 'bellezza' – materialistica ed edonistica – che la massa, tuttavia, la media del pubblico considera come ideale estetico <sup>-97</sup>.

—

L'autore si sofferma in particolare su due fotografie tratte da "Ferrania" <sup>-98</sup> che ritraggono rispettivamente Giovanna Ralli e Sandra Milo. Nella prima (fig. 2), l'attrice romana è ripresa a distanza ravvicinata, con una inquadratura zenitale che taglia il soggetto a mezzobusto dando modo allo schienale su cui poggia di riecheggiare il profilo delle spalle, con una concomitanza di forme che accentua le differenze cromatiche e registra l'espandersi delle chiome corvine sull'azzurro acceso, il tutto in contrasto con il verde del prato sullo sfondo reso con una decisa sfocatura che aggiunge alla costruzione fortemente geometrica un senso palpabile di profondità spaziale. Anche se Turrone riconosce la gradevolezza dell'immagine che nel colore costruisce i suoi evidenti aspetti decorativi,

**Chiara Samugheo,**

*Ritratto di Giovanna Ralli,*

s.d.

Riproduzione

fotomeccanica in

Turroni 1963a, p. 17



—

non si può dire che il volto sia 'interpretato' [...] non abbiamo una 'modifica' nata dallo stile e dalla interpretazione soggettiva. [...] La maniera della Samugheo non è molto creativa, però dà risultati credibili e soprattutto attuali, riconoscibili della cultura di massa d'oggi giorno <sup>-99</sup>.

—

Ritroviamo in questa lettura la critica di Turroni, già espressa nella *Guida alla critica fotografica*, nei confronti dell'immagine della diva

—

col bell'incarnato (proprio quella reale), il grido cromatico (quanto grossolano) degli impermeabili di nylon gialli e verdini sullo sfondo di un parco umido di pioggia e coi suoi tristi colori autunnali <sup>-100</sup>.

—

In questa sede, l'autore rimprovera a Samugheo la pedissequa reiterazione di un modello e la carenza di "scavo' psicologico" <sup>-101</sup>, la cauta offerta del volto di un'attrice nota così come il pubblico è abituato a vederlo nell'esperienza cinematografica. Il colore ne risulta depotenziato, dal momento che la fotografa si limita a comporre una gradevole alternanza di accese cromie fredde, con l'unica eccezione del rosso delle labbra, in quanto è proprio la bocca dischiusa a dover sollecitare nel lettore sia la sensualità, sia, probabilmente, il riconoscimento di uno stereotipo della donna romana sempre pronta all'invettiva.



Il contraltare di questa rinuncia all'interpretazione del soggetto attraverso il colore è *Spiaggia in Versilia* di Fulvio Roiter (fig. 3), tratta da un volume turistico dedicato alle Alpi Apuane <sup>-102</sup> e accostata da Turrone al valore atmosferico degli arenili filmati da Fellini in *I vitelloni* (1953) o da Antonioni in *Le amiche* (1955). È un paragone che spinge a cogliere il raffronto tra il lessico atmosferico di quel bianco e nero cinematografico e i lemmi del colore di Roiter: qui la spiaggia uniforme vivacizzata appena dalle orme, la barca bianca lungo la battigia, il moto schiumeggiante delle onde, il cielo plumbeo vengono fusi in una luce sommessa che non agevola la distinzione degli elementi. Nella diagonale delle reti appese ad aste biforcute, l'alternanza fra l'etereo grigio di quella in primo piano e la densità di quelle più scure sullo sfondo dà vita a un ritmo tonale che agisce allo stesso tempo come dispositivo di composizione del 'quadro' e come marcatore della profondità spaziale. In questo colore "depurato dalle scorie della volgarità, della riproduzione naturalistica fine a se stessa, del decorativismo spinto agli eccessi" <sup>-103</sup>, il fotografo calibra ogni valore realizzando in definitiva una sorta di 'monocromo a colori' capace di tenere assieme il dato documentario e la forza evocativa generalmente riconosciuta al bianco e nero.

Roiter è chiamato in causa a più riprese per la sua frequentazione con il genere del paesaggio, come avviene per altre due vedute tratte dalla stessa serie, *Ulivi in Versilia* e *Paesaggio di Versilia*. È significativo che nella riflessione centrifuga di Turrone la bellezza poetica di entrambe sia l'occasione per avanzare argomentazioni di carattere del tutto diverso. In gioco nel primo caso è la "rappresentazione pura, classica, incontaminata delle bellezze naturali" <sup>-104</sup>: una funzione culturale di cui la fotografia si trova investita (anche per il progressivo disinteresse della poesia e del cinema), ma che una volta di più la espone al giudizio

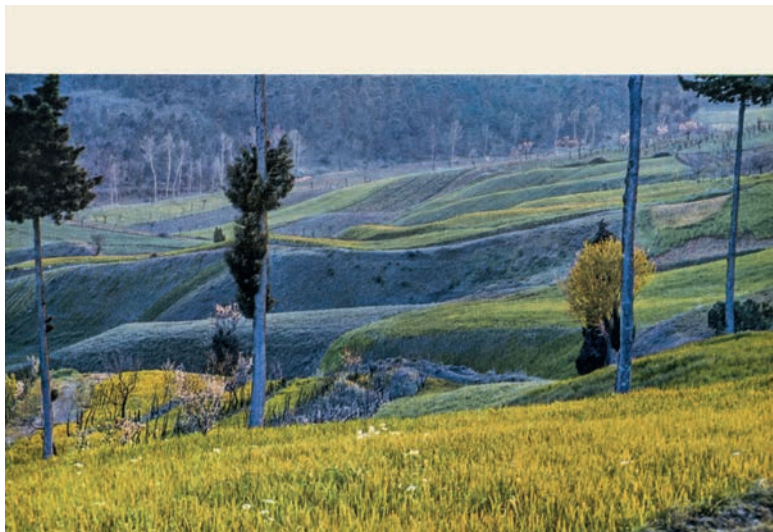
**Fulvio Roiter,**

*Paesaggio di Versilia, s.d.*

Riproduzione

fotomeccanica in

Turroni 1963a, p. 97



di una “cultura di impostazione marxista [che] condanna il ‘bello’ come portatore di corruzione”: una critica incapace di comprendere che la bellezza – anche quando “non interiorizzata, non dialettizzata, non storicizzata” – svolge in realtà

—  
una enorme funzione sul piano della divulgazione visiva: e nel nostro caso il colore diventa ancor più, se possibile, democratico, cioè insegna divertendo, crea una contemplazione visiva per l’occhio che, a veder nostro, ha una grande importanza sociale <sup>-105</sup>.

—  
Il secondo paesaggio di Roiter (“la più bella immagine che il nostro volume abbia presentato”, fig. 4) offre invece lo spunto per ribadire il principio di autonomia del colore fotografico rispetto ai valori della tradizione, che nel giudizio comune si manifestano con la tipica espressione “sembra un quadro”. In questa fotografia, invece,

—  
il giallo, l’azzurro, il verde, il color malva dello sfondo, creano un piacere cromatico che rappresenta proprio quello specifico del colore [...]. Tale specifico cromatico non ha nulla a che fare con la pittura <sup>-106</sup>.

—  
Al di là di queste differenze, in definitiva, le due argomentazioni convergono nella ricorrente polemica turroniana contro i rischi contrapposti del moralismo politico e dell’ambizione artistica, dell’arte ‘impegnata’ e dell’*art pour l’art*, sempre in difesa del colore fotografico come pratica accessibile e “democratica” attraverso la quale chiunque può coltivare l’educazione al gusto, l’espressione individuale e una moderna civiltà della bellezza.

Sono temi che ricorrono, incrociandosi e sovrapponendosi, nei commenti a tutte le altre fotografie della *Guida*: i paesaggi naturali o rurali



**Filippo Accinni,**  
*Composizioni*, s.d.  
 Riproduzione  
 fotomeccanica in  
 Turrone 1963a, p. 117



...Dei rochetti  
 colorati,  
 ricoperti di filati  
 plastici,  
 si specchiano,  
 occhieggiano,  
 si riflettono...

...La Rollei scatta:  
 il calidoscopio  
 è nostro.  
 E se tentassimo  
 anche con dei  
 cavi elettrici?

di Alfredo Camisa (*Mare a Tindari, Il Monte Calvario*) ed Emilio Frisa (*Il Sass Pordoi*); i ritratti ambientati di Roiter (*Fiorista*), Giovanni Boiardi (*Contadini egiziani sul Nilo*) e Paolo Gori (*Amazzonia*); l'istantanea drammatica di Brunetto Pellegrineschi (*Corrida*); le nature morte di Teodoro Targa (*Natura morta*) e Mario De Biasi (*Pesci del Garda*); il sapore locale di William Pröpst (*Burano*) e Corrado Marin (*Venezia*).

Una menzione a parte merita l'iconografia della modernità, testimoniata da due inquadrature di Filippo Accinni che documentano forme e colori dell'oggetto industriale e da tre vedute urbane di Giuseppe Metri (*Brasilia, Strada e Grattacieli*) -107.

Le fotografie di Accinni, riprodotte dal "Notiziario Erca" insieme alle didascalie narrative che le accompagnano (fig. 5), sono proposte da Turrone come "composizioni astratte involontarie", desunte empiricamente da una "realtà nuova, proposta dal mondo delle macchine e della civiltà industriale" e in quanto tali dotate di un interesse persino maggiore rispetto "a certa pittura assolutamente vuota, inutile, che pullula in questi anni" -108. È il caso di notare che si tratta delle uniche immagini del libro nelle quali il problema del colore non è dato solo dalla distanza cromatica tra materiali fotografici ed esperienza visiva, ma è complicato dall'utilizzo di una luce artificiale che contribuisce ulteriormente a sfaldare il naturalismo del risultato. Benché non discusso dal critico, si presenta qui, *in nuce*, il tema della fotografia notturna come campo sperimentale del colore destinato a occupare le ricerche di molti autori negli anni a seguire.

**Giuseppe Metri,**

*Grattacieli, s.d.*

Riproduzione

fotomeccanica in

Turroni 1963a, p. 104



Le tre immagini di Metri, esito di un viaggio in Brasile e annoverate nel quadro di una fotografia “turistica”, ripropongono invece in modo diretto la questione delle possibilità della fotografia di fronte allo “spreco del colore nelle grandi città”, condizione ordinaria di grandi masse di persone nel mondo contemporaneo. A tal proposito Turroni identifica due alternative: da una parte quella descrittiva, geografica e documentaria, nella quale il colore è utilizzato per mostrare “l'imponente per l'imponente, il nuovo per il nuovo, il vuoto per il vuoto” <sup>-109</sup>; dall'altra l'interpretazione cromatica (fig. 6) basata sulla scelta atmosferica – le luci dei “tramonti arrossati, oppure le albe, oppure il sole ardente” –, un'opzione “espressionistica” che allo stesso tempo potremmo definire come un tentativo di recupero dell'elemento naturale nell'artificio della metropoli:

—  
 Avremo, da una parte, l'effetto unicamente spettacolare, emotivo, dato dall'imponenza singolare di questa città, e dall'altra un effetto a carattere espressionistico, che punta sulla singolare atmosfera determinata dal paesaggio e dalle modernistiche, avveniristiche architetture razionali <sup>-110</sup>.

—  
 In modi diversi, la tensione tra dimensione naturale e artificiale si ritrova espressa con mirabile efficacia nell'istantanea che chiude l'apparato illustrativo del libro, *A Parigi, sul Boulevard des Capucines* di Stefano Bricarelli (fig. 7), precursore della fotografia artistica piemontese e affermato protagonista del bianco e nero degli anni Trenta, ma già nel 1955 vincitore del primo premio del concorso per la fotografia a colori bandito da “Le vie d'Italia” <sup>-111</sup>. È senza dubbio l'immagine più icastica e retrospettivamente più moderna della *Guida*; per Turroni, esempio di un genere di fotografie

—  
sortite dalla cronaca ma intese ad una rarefazione formale, dove il colore, spesse volte acceso e contrastante, assume un ruolo quasi grafico, di indicazione comunque strutturale e compositiva —<sup>112</sup>.

—  
Come già per Paolo Monti, dunque, fotografia a colori come scavo nel “tessuto della realtà”; ma al tempo stesso “una tipica immagine inventata”, apparentabile al “colore di gusto e di impostazione astratta” di scuola statunitense o giapponese —<sup>113</sup>. Il colore, dunque,

—  
può suggerire stati d’animo che il bianco e nero assolutamente non sa dare; può farci entrare in una atmosfera particolare, trasmettendoci il brivido sensibile di una particolare condizione figurativa; può facilitare il godimento estetico, nel senso di una penetrazione più immediata di una determinata espressione cromatica —<sup>114</sup>.

—  
*Tranche de vie* ineguagliabile nel cogliere l’incertezza della dinamica urbana, l’occasionalità dei rapporti sociali, la provvisorietà dell’esperienza visiva, *A Parigi* fa leva sui colori per restituire la quintessenza della città come scena e artificio, in un montaggio di segni cromatici senza più natura: la geometria della segnaletica stradale, il testo impaginato dell’informazione, l’assertività fuori scala e disorientante della comunicazione pubblicitaria, le sfumate *nuances* della moda, il richiamo di un’acconciatura o di un trucco, le superfici stesse corrose dal tempo.

## Conclusioni

Malgrado l’autorevolezza riconosciuta di Turrone e la sua costante presenza, durata per oltre un trentennio, nelle riviste specializzate, la ricezione della *Guida* sarà tutt’altro che calorosa. In una delle rare segnalazioni del volume, Guido Bezzola osserverà su “Ferrania”: “perché tante puntate contro l’estetica maxista [sic]? Ciò che in essa è vivo vivrà per conto suo, ciò che è caduco è praticamente già morto” —<sup>115</sup>. Nell’introduzione all’annuario *Fotografie del 1963* (dato alle stampe al termine dell’anno precedente), Giulio Corinaldi dimostra di avere assimilato totalmente il pensiero sulla fotografia espresso da Turrone nei suoi molti articoli, ma lo restituisce con una scrittura più trattenuta che forse aiuta a comprendere meglio certe asprezze dello studioso:

—  
perché ritenere valida solo la fotografia di contenuto sociale soprattutto se inteso come rappresentazione di ciò che c’è di brutto e di ingiusto nella vita? [...] La fotografia nelle mani di un artista deve poter essere anche espressione di poesia e di fantasia, deve creare un universo poetico. Pensiamo che la moderna tecnica in colorprint possa contribuire efficacemente in questo senso —<sup>116</sup>.

—  
Le dodici tavole a colori presenti nel volume riguardano in massima parte fotografie di paesaggio, di cui quattro dello stesso Corinaldi,

**Stefano Bricarelli,**  
*A Parigi, sul Boulevard des*  
*Capucines, s.d.*  
 Riproduzione  
 fotomeccanica in  
 Turrone 1963a, pp. 130-131



esempi felici di quell'interpretazione del colore di cui molto Turrone parlerà nella *Guida* <sup>-117</sup>.

Al di là di queste sporadiche risposte, non è forse un caso che il testo di Turrone venga redatto all'indomani della pubblicazione del libro di Umberto Eco *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962), con cui il semiologo delineava una nuova dialettica tra opera e fruitore-interprete, nell'intenzione di dimostrare come l'arte contemporanea si rinnovi nel confronto con

—  
 il disordine fecondo di cui la cultura moderna ci ha mostrato la positività; la rottura di un Ordine tradizionale, che l'uomo occidentale credeva immutabile e definitivo e identificava con la struttura oggettiva del mondo <sup>-118</sup>.

—  
 Nella fotografia autoriale italiana del secondo dopoguerra, quell'ordine rivelatore della "struttura oggettiva" si può dire sia retto tradizionalmente dal bianco e nero, in evidente contraddizione rispetto alla realtà cromatica da cui procede il medium. Turrone ha il merito di aver subito identificato nel colore fotografico la *summa* dei nuovi valori portati da quelle ambiguità da soppesare e dominare, invitando soprattutto le generazioni più giovani a realizzare, per utilizzare ancora le parole di Eco,

—  
 immagini del mondo che valgono quali metafore epistemologiche [e che] costituiscono un nuovo modo di vedere, di sentire, di capire e accettare un universo in cui i rapporti tradizionali sono andati in frantumi e in cui si stanno faticosamente delineando nuove possibilità di rapporto <sup>-119</sup>.

Con la *Guida* del 1963, a tutt'oggi l'unico testo elaborato dalla cultura italiana sul fenomeno della fotografia a colori, Turrone partecipa così immediatamente al dibattito culturale suscitato dalla pubblicazione di *Opera aperta*, rinunciando

—  
a quegli schemi che l'abitudine psicologica e culturale avevano reso talmente radicati da apparire 'naturali' e tuttavia rimettendo in gioco, senza rifiutarli, tutti i portati della cultura precedente e le sue esigenze ineliminabili —<sup>120</sup>.

—  
Anche indipendentemente dal possibile interesse per il testo di Eco che riecheggia nelle riflessioni di Turrone, il carattere innovativo della *Guida all'estetica della fotografia a colori* rimane comunque certo e non riguarda solo l'evidente primato cronologico rispetto a un fenomeno destinato a svilupparsi nei decenni successivi. Lo è anche e soprattutto quale testimonianza di un mutamento di raggio d'azione in atto nel campo critico, di cui la *Guida* si rivela un esempio potente proprio nella scelta di affrontare la nuova questione estetica del colore fotografico, perennemente gravato dall'onta' della sua diffusione nella cultura di massa e di consumo.

Testo ambizioso e per certi versi caotico, appesantito da uno stile a tratti ridondante, da una sostanziale mancanza di chiarezza terminologica e da una tendenza a sociologizzare l'argomentazione attraverso una polemica serrata contro l'egemonia culturale di stampo politico, la *Guida* rimane un testo scarsamente diffuso, forse precoce e in ogni caso pressoché ignoto ai fotografi e alla critica degli anni seguenti. Pur con questi limiti, il volume è ancora oggi il punto di partenza imprescindibile per uno studio interdisciplinare dell'idea di colore fotografico in Italia, fonte preziosa di informazioni per una mappatura dei fotografi 'maggiori' e 'minori' attivi in questo campo e passaggio obbligato per la ricostruzione della biografia intellettuale dello stesso Turrone.

—  
-1 Turrone 1963b, p. 39.  
-2 Turrone 1963a.  
-3 Va osservato che il saggio, pur affrontando temi discussi in precedenti come *Introduzione per una estetica fotografica* (Franchini-Stappo / Vannucci-Zauli 1943) e *Il bello fotografico* (Vannucci Zauli 1945), non ne fa mai menzione esplicita. Per un interessante precedente d'anteguerra, si veda Andreis 1937.  
-4 Turrone 1963b, p. 39.

-5 Turrone 1963a, p. 5.  
-6 Eco 1964.  
-7 Turrone 1963a, p. 11.  
-8 *Ivi*, p. 12.  
-9 Brevi cenni utili per un ritratto critico di Turrone (Meldola 1930-Milano 1990) sono in Zannier 1960, Zannier 1990 e Colombo 2005, p. 43.  
-10 Per "Filmcritica", vedi Segatori 1996.  
-11 A parte gli articoli sul tema pubblicati sin dagli anni Cinquanta, tra il 1978 e il 1988 curerà quattro

quaderni di "Filmcritica" (a partire da Turrone 1978) dedicati al cinema americano e un volume sulla fotografia di cinema negli Stati Uniti (Turrone 1980).  
-12 Si veda ad es. Turrone 1957b; Genovali / Turrone 1963.  
-13 Turrone 1957c, p. 9, cit. in Russo 2011, p. 135.  
-14 Un'introduzione alle idee di Turrone sul fotocolor è in Brandani 2013 e Conti 2020. Per

—  
Note

il dibattito generale nel periodo considerato si veda Morello 2010, Russo 2011, D'Autilia 2012, Agliani / Lucas 2015, nei quali tuttavia il tema del colore non viene trattato se non occasionalmente.

- <sup>15</sup> Su questi sviluppi si veda Milozzi 2022 e Milozzi 2024.
- <sup>16</sup> Turrone 1958a, p. 16.
- <sup>17</sup> Turrone 1958b.
- <sup>18</sup> *Ivi*, p. 10.
- <sup>19</sup> Per la questione del colore nel cinema, cfr. Gipponi 2020.
- <sup>20</sup> Turrone 1958b, p. 10. Si è emendata qui la citazione di Anceschi, trascritta da Turrone in modo imperfetto, con riferimento ad Anceschi 1952, p. 10.
- <sup>21</sup> Turrone 1958b, p. 11.
- <sup>22</sup> *Ivi*, p. 12.
- <sup>23</sup> *Ibidem*.
- <sup>24</sup> *Ibidem*.
- <sup>25</sup> *Ibidem*.
- <sup>26</sup> *Ivi*, p. 11.
- <sup>27</sup> *Ibidem*.
- <sup>28</sup> Turrone 1959d. L'unica immagine colorata, riprodotta in sovraccoperta, era probabilmente un'elaborazione tipografica da un fotogramma di Enrico Genovesi non incluso tra i sei riprodotti nel volume.
- <sup>29</sup> Turrone 1959d, p. 19.
- <sup>30</sup> Per un'anticipazione di questa terminologia si veda l'articolo *Paesaggio espressivo e paesaggio espressionista* pubblicato dal critico pochi mesi prima, nel quale è discussa la fotografia di Fulvio Roiter (Turrone 1959b). Più in generale, si veda anche Turrone 1962a e Turrone 1962b.
- <sup>31</sup> La stessa contrapposizione tra "riproduzioni dei facsimili del vero" e disposizione a "interpretarlo liricamente" (a cui si aggiunge l'opzione di "risultati del tutto

fantastici" ottenuti tramite procedimenti particolari) è alla base di Franchini-Stappo / Vannucci-Zauli 1943, pp. 8, 10-11.

- <sup>32</sup> Scopinich / Ornano / Steiner 1943, p. 142.
- <sup>33</sup> Turrone 1959d, pp. 19-20.
- <sup>34</sup> *Ivi*, p. 21.
- <sup>35</sup> *Ivi*, p. 20.
- <sup>36</sup> *Ivi*, p. 71.
- <sup>37</sup> *Ivi*, p. 72.
- <sup>38</sup> *Ibidem*.
- <sup>39</sup> Turrone 1962g, p. 163.
- <sup>40</sup> "Vender ama il colore puro, senza sfumature impressioniste": Turrone 1959d, p. 21.
- <sup>41</sup> Turrone 1962g, p. 165.
- <sup>42</sup> *Ibidem*. Tra i "maestri" stranieri del colore "impressionista" Turrone cita gli statunitensi Nina Leen e Bert Stern. Il riferimento di Turrone è forse il numero speciale di "Life" del 28 dicembre 1959, in cui opere dei due fotografi sono riprodotte fianco a fianco (Life 1959, pp. 178-179).
- <sup>43</sup> Turrone 1962g, p. 166.
- <sup>44</sup> Per uno studio recente, si veda Andreani / Tranali 2024.
- <sup>45</sup> Turrone 1962g, p. 166.
- <sup>46</sup> Si veda, in questo fascicolo, Paoli 2023, p. 82.
- <sup>47</sup> Turrone non cita fotografie specifiche, ma si veda ad esempio un'opera di Häusser come *Fisch auf Holz*, 1958 (The Museum of Fine Arts, Houston, 2002.1283).
- <sup>48</sup> Brake 1961.
- <sup>49</sup> Cornelius 1961.
- <sup>50</sup> Turrone 1962g, p. 167.
- <sup>51</sup> *Ivi*, p. 168.
- <sup>52</sup> Su *Camisa*, cfr. Zannier 2005.
- <sup>53</sup> Weston 1953. Apprezzamenti sul profilo intellettuale del fotografo californiano sono in Turrone 1959a, p. 23 e Turrone 1962c, p. 21.
- <sup>54</sup> Turrone 1962g, p. 169.
- <sup>55</sup> *Ivi*, p. 170.
- <sup>56</sup> *Ivi*, p. 171. Sul tema

dell'"invenzione" cromatica si veda anche Turrone 1959c. Nell'edizione del 1972 il corpo principale del capitolo sul colore sarà riproposto senza emendamenti, ma Turrone vi aggiornerà le conclusioni con un'osservazione sulla tecnica del "color key" (portando ad esempio la ricerca di Matilde Gasparini) e sui "colori liberty" di David Hamilton (Turrone 1972 [1962], pp. 144-145). Sul "color key", un procedimento di stampa che consente appiattare l'immagine in campiture cromatiche, si veda ad esempio Hand 1970.- <sup>57</sup> Pollack 1959 [1958], pp. 532-565.
- <sup>58</sup> *Ivi*, pp. 533.
- <sup>59</sup> *Ibidem*.
- <sup>60</sup> *Ivi*, pp. 534.
- <sup>61</sup> *Ibidem*.
- <sup>62</sup> Turrone 1963a. Il volumetto tascabile (22x15 cm) si compone di 152 pagine, di cui 64 in 9 inserti a colori su carta patinata, che presentano complessivamente 24 fotografie di 14 autori italiani ed esteri.
- <sup>63</sup> Per la fotografia a colori di Cesare Colombo si veda Paoli 2020, p. 76.
- <sup>64</sup> Da questo punto di vista il libro non è esente da curiose contraddizioni. Se da un lato Turrone afferma che "un saggio come il nostro deve assolutamente tenere conto di tali fattori sociali e psicologici" (Turrone 1963a, p. 34), dall'altro osserva; "Il nostro è un trattato sul come si deve giudicare una foto a colori; non è un trattato sul colore in termini sociali, psicologici" (*ivi*, p. 48).
- <sup>65</sup> *Ivi*, p. 147.
- <sup>66</sup> *Ivi*, p. 128.
- <sup>67</sup> *Ivi*, p. 148.
- <sup>68</sup> *Ibidem*.
- <sup>69</sup> *Ibidem*.

- 70 Ciò non esclude il riferimento costante a precedenti e modelli derivati dalle arti. Un possibile elenco degli autori citati nel volume include, tra gli altri, Antonioni, Blasetti, Cardarelli, Cocteau, D'Annunzio, Manzoni, El Greco, Giotto, Goethe, Guttuso, Houston, Jacopetti, Kazan, Klee, Kokoshka, Leopardi, Mamouliau, Mondrian, Montale, Morisot, Nolde, Renoir, Picasso, Visconti e Toulouse-Lautrec.
- 71 *Ivi*, pp. 8, 25-26. L'anno precedente, Gillo Dorfles aveva parlato di "arte applicata" e "utilitaria" per "quelle forme strettamente legate alla loro funzione specifica come la pubblicità, il disegno industriale, la fotografia, il cinema" (Dorfles 1962, p. 40).
- 72 Turrone 1963a, p. 58.
- 73 *Ivi*, p. 146. Di seguito, *par condicio*, Turrone si esprime anche sull'"esteta seduto (non tanto comodamente, coi tempi che corrono) 'a destra', [che] ammira incondizionatamente tutte le foto di processioni, luminarie e via dicendo che tanti dilettanti continuano a darci, con una certa fede e costanza".
- 74 *Ivi*, p. 16.
- 75 *Ivi*, p. 147.
- 76 *Ivi*, p. 139.
- 77 *Ivi*, p. 82.
- 78 *Ivi*, p. 147.
- 79 *Ivi*, p. 144.
- 80 *Ivi*, p. 59.
- 81 *Ivi*, p. 137.
- 82 *Ivi*, p. 59.
- 83 *Ivi*, p. 47.
- 84 *Ivi*, p. 128. Analoghe preoccupazioni per una critica militante ritenuta superficiale e dannosa sono in Turrone 1962d; Turrone 1962e; Turrone 1962f; Turrone 1963b.
- 85 Turrone 1963a, p. 128. Il testo originale recita: "La grazia consiste nel dimenticarsi": Bernanos 1962 [1936], p. 272.
- 86 Turrone 1963a, p. 47.
- 87 *Ivi*, p. 145.
- 88 *Ivi*, p. 33.
- 89 *Ivi*, p. 60.
- 90 *Ivi*, p. 125.
- 91 *Ivi*, p. 145.
- 92 *Ibidem*.
- 93 Le 24 fotografie riprodotte e discusse nel libro sono di Filippo Accinni (2), Giovanni Boiardi, Stefano Bricarelli, Alfredo Camisa (2), Mario De Biasi, Emilio Frisa, Paolo Gori (3), Corrado Marin, Giuseppe Metri (3), Brunetto Pellegrineschi, William Pröpst, Fulvio Roiter (4), Chiara Samugheo (2) e Teodoro Targa.
- 94 Come indicato nel colophon, le fotocopie sono tratte da "Ferrania", dai volumi della collana "Italia nostra - Itinerari italiani" dell'Automobile Club d'Italia curata da Lorenzo Camusso e dal "Notiziario Erca", organo dell'omonima azienda di importazione di materiali e attrezzature fotografiche.
- 95 Turrone 1963a, p. 98.
- 96 *Ivi*, p. 16.
- 97 *Ivi*, p. 10.
- 98 Bezzola 1961, pp. 4, 6.
- 99 Turrone 1963a, p. 18.
- 100 Turrone 1962g, p. 169.
- 101 Turrone 1963a, p. 23.
- 102 Montella / Roiter 1960, p. 3.
- 103 Turrone 1963a, p. 19. Su Roiter, si veda anche Turrone 1957a.
- 104 Turrone 1963a, p. 67.
- 105 *Ibidem*.
- 106 *Ivi*, p. 98.
- 107 È significativo che si tratti, una volta di più, di fotografi dilettanti scarsamente attestati dalle fonti. Per una fotografia a colori di Accinni, ingegnere, si veda la copertina in *Le vie d'Italia* 1961. Metri, impiegato nel settore pubblicitario, era invece attivo in quegli anni su "Ferrania" come recensore di pubblicazioni fotografiche in lingua tedesca.
- 108 Turrone 1963a, p. 118.
- 109 *Ivi*, p. 103.
- 110 *Ivi*, p. 43.
- 111 *Le vie d'Italia* 1955, p. 1537.
- 112 Turrone 1963a, p. 129.
- 113 *Ibidem*.
- 114 *Ivi*, pp. 128-133.
- 115 Bezzola 1964, p. 8.
- 116 Corinaldi 1962, p. 7.
- 117 Nell'antologia di Corinaldi è presente un testo di Turrone che esprime evidenti riserve sulle tendenze stereotipate della giovane fotografia italiana e internazionale, ma che non affronta la questione del colore (Turrone 1962h).
- 118 Eco 1962, p. 8.
- 119 *Ivi*, p. 9.
- 120 *Ibidem*.

**Aneschi 1952** Luciano Aneschi (a cura di), *Linea lombarda. Sei poeti*, Magenta, Varese, 1952.

**Andreani / Tranali 2024** Marco Andreani / Giuseppe Tranali (a cura di), *Luigi Crocenzi. Parlare per immagini. Dal foto-racconto alla sceneggiatura*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli, 2024.

Bibliografia

- Andreis 1937** Luigi Andreis, *Per una estetica della fotografia a colori*, in "Galleria", n. 9, settembre 1937, pp. 10-12.
- Bernanos 1962 [1936]** Georges Bernanos, *Diario di un curato di campagna*, Milano, Mondadori, 1946 [ed. orig. francese 1936].
- Bezzola 1961** Guido Bezzola, *Ritratti di Chiara Samugheo*, in "Ferrania", a. XV, n. 9, settembre 1961, pp. 4-6.
- Bezzola 1964** Guido Bezzola, *Recensione a G. Turroni*, Guida all'estetica della fotografia a colori, in "Ferrania: rivista mensile di fotografia e cinematografia", a. XVIII, n. 6, giugno 1964, p. 8.
- Brake 1961** Brian Brake, *C'est la mousson qui arrive*, in "Paris-Match", n. 650, 23 settembre 1961, pp. 48-69 (poi *Id.* / Enrico Emanuelli, *Il monzone*, in "Epoca", a. XII, n. 574, 1 ottobre 1961, pp. 50-68).
- Brandani 2013** Clara Brandani, *La trasformazione dei modelli autoriali nelle riviste di fotografia negli anni Cinquanta*, in "Studi di Memofonte", n. 11, 2013, pp. 103-124.
- Colombo 2005** Cesare Colombo, *A piena pagina. Libri e riviste fotografiche dal 1945 al 2000*, in "AFT", a. 21, n. 42, dicembre 2005, pp. 42-54.
- Conti 2020** Martina Conti, *La fotografia a colori. Tra descrittivismo ed espressività negli scritti di Giuseppe Turroni*, in "Itinera", n. 19, 2020, pp. 84-106 disponibile online su <<https://riviste.unimi.it/index.php/itinera/article/view/13883>> (18.02.2025).
- Corinaldi 1962** Giulio Corinaldi, *Fotografie del 1963*, Milano, Ezio Croci, 1962.
- Cornelius 1961** Peter Cornelius, *Couleur de Paris*, Lausanne, Edita, 1961.
- D'Autilia 2012** Gabriele D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia. Dal 1839 a oggi*, Torino, Einaudi, 2012.
- Dorfles 1962** Gillo Dorfles, *Simbolo, comunicazione, consumo*, Torino, Einaudi, 1962.
- Eco 1962** Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.
- Eco 1964** Umberto Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964.
- Franchini-Stappo / Vannucci-Zauli 1943** Alex Franchini-Stappo / Giuseppe Vannucci-Zauli, *Introduzione per una estetica fotografica*, Firenze, Cionini, 1943.
- Genovali / Turroni 1963** Sandro Genovali / Giuseppe Turroni (a cura di), *Mostra retrospettiva di Giuseppe Cavalli / Mostra personale di Mario Giacomelli*, catalogo della mostra (Senigallia, Palazzetto Baviera, 7-15 settembre 1963), Senigallia, Comune e Azienda di Soggiorno, 1963.
- Gipponi 2020** Elena Gipponi, *Una rivoluzione inavvertita. Dal bianco e nero al colore nello scenario mediale della modernità italiana*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2020.
- Hand 1970** A.J. Hand, *Turn Your Snapshots into Poster Art with Color Key*, in "Popular Science", vol. 197, n. 5, novembre 1970, pp. 88-89.
- Le vie d'Italia 1955** S.a., *Concorso Le vie d'Italia per fotografie a colori. Opere premiate e opere segnalate*, in "Le vie d'Italia", a. LVI, n. 12, dicembre 1955, pp. 1537-1544.
- Le vie d'Italia 1961** Filippo Accinni, *Dintorni di Catanzaro, in Calabria*, in "Le vie d'Italia", a. LXVII, n. 6, giugno 1961, copertina e p. 699.
- Life 1959** S.a., *Love: the Elixir of the Good Life*, in "Life", vol. 47, n. 26, 28 dicembre 1959, pp. 174-181.



- Lucas / Agliani 2015** Uliano Lucas / Tatiana Agliani, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, Torino, Einaudi, 2015.
- Milozzi 2022** Adele Milozzi, *Dal mondo in bianco e nero all'universo cromatico: estetiche e poetiche della fotografia a colori di paesaggio in Italia negli anni Settanta e Ottanta*, in Claudio Marra / Daniel Borselli (a cura di), *Paradigmi del fotografico*, Bologna, Pendragon, 2022, pp. 47-55.
- Milozzi 2024** Adele Milozzi, *Il colore nella fotografia italiana di paesaggio degli anni Settanta e Ottanta*, tesi di dottorato, Università Roma Tre, 2024.
- Montella / Roiter 1960** Carlo Montella, *Alpi Apuane*, fotografie di Fulvio Roiter, Roma, LEA, 1960.
- Morello 2010** Paolo Morello, *La fotografia in Italia (1945-1975)*, Roma, Contrasto, 2010.
- Pollack 1959 [1958]** Peter Pollack, *Storia della fotografia dalle origini a oggi*, Milano, Garzanti, 1959 [ed. orig. statunitense 1958].
- Paoli 2020** Silvia Paoli, "Oltre il bordo dell'inquadratura". Cesare Colombo (1935-2016), fotografo, storico, critico, in *Ead.* (a cura di), *Cesare Colombo. Fotografie / Photographs 1952-2012*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2020, pp. 12-98.
- Paoli 2023** Silvia Paoli, *Oltre il 'visivo': colore e sperimentazione in Paolo Monti*, in "RSF. Rivista di studi di fotografia", n. 14, 2023, pp. 72-89.
- Russo 2011** Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno*, Torino, Einaudi, 2011.
- Scopinich / Ornano / Steiner 1943** Ermanno F. Scopinich, collaboratori Alfredo Ornano / Albe Steiner (a cura di), *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, Milano, Editoriale Domus, 1943.
- Segatori 1996** Fabio Segatori, *L'avventura estetica. "Filmcritica" 1950-1995*, Milano, Il Saggiatore, 1996.
- Turroni 1957a** Giuseppe Turroni, *Civiltà artistica e fotografica*, in "Fotografia", anno X, n. 1, gennaio 1957, p. 11.
- Turroni 1957b** Giuseppe Turroni, *Paolo Monti, il miglior fotografo italiano d'oggi*, in "Civiltà delle macchine", anno V, n. 3, maggio-giugno 1957, pp. 62-63.
- Turroni 1957c** Giuseppe Turroni, *Considerazioni su Paolo Monti*, in "Fotografia", a. X, n. 11, novembre 1957, pp. 9-15.
- Turroni 1958a** Giuseppe Turroni, *Alcune considerazioni sul colore*, in "Fotografia", a. XI, n. 2, febbraio 1958, pp. 16-17.
- Turroni 1958b** Giuseppe Turroni, *Fotografia, pittura e colore*, in Ezio Croci (a cura di), *Foto annuario italiano 1958*, Milano, Görlich, 1958, pp. 9-12.
- Turroni 1959a** Giuseppe Turroni, *I fotografi e la cultura*, in "Progresso fotografico", a. LXVI, n. 1, gennaio 1959, p. 23.
- Turroni 1959b** Giuseppe Turroni, *Paesaggio espressivo e paesaggio espressionista*, in "Fotografia", a. XII, n. 2, febbraio 1959, p. 21.
- Turroni 1959c** Giuseppe Turroni, *Colore e invenzione*, in "Fotografia", anno XII, n. 10, ottobre 1959, p. 27.
- Turroni 1959d** Giuseppe Turroni, *Nuova fotografia italiana*, Milano, Schwarz, 1959.
- Turroni 1962a** Giuseppe Turroni, *Per una grammatica del colore*, in "Fotografia", a. XV, n. 1, gennaio 1962, pp. 14-15.
- Turroni 1962b** Giuseppe Turroni, *"I colori della realtà" al Centro Culturale Pirelli*, in "Fotografia", a. XV, n. 1, gennaio 1962, p. 45.

- Turroni 1962c** Giuseppe Turroni, *"The Daybooks of Edward Weston"*, in "Fotografia", a. XV, n. 4, aprile 1962, p. 21.
- Turroni 1962d** Giuseppe Turroni, *Elogio del brutto*, in "Fotografia", a. XV, n. 5, maggio 1962, pp. 28-29.
- Turroni 1962e** Giuseppe Turroni, *Vecchie glorie e giovani conformisti*, in "Fotografia", a. XV, n. 9, settembre 1962, pp. 13-14.
- Turroni 1962f** Giuseppe Turroni, *Per una revisione critica*, in "Fotografia", a. XV, n. 11, novembre 1962, pp. 17-18.
- Turroni 1962g** Giuseppe Turroni, *Guida alla critica fotografica: come guardare, capire, giudicare una fotografia*, Milano, Edizioni del Castello, 1962.
- Turroni 1962h** Giuseppe Turroni, *La fotografia, fra il vecchio e il nuovo*, in Corinaldi 1962, pp. 13-15.s
- Turroni 1963a** Giuseppe Turroni, *Guida all'estetica della fotografia a colori*, Milano, Il Castello, 1963.
- Turroni 1963b** Giuseppe Turroni, *Meno superbia*, in "Fotografia", a. XVI, n. 1, gennaio 1963, pp. 21-22.
- Turroni 1972 [1962]** Giuseppe Turroni, *Guida alla critica fotografica*, Milano, Il Castello, 1972 [ed. orig. Turroni 1962].
- Turroni 1978** Giuseppe Turroni, *Americana*, Quaderni di "Filmcritica", n. 4, Roma, Bulzoni, 1978.
- Turroni 1980** Giuseppe Turroni (a cura di), *Bianco&Nero. La fotografia nel cinema americano dagli anni Trenta ai giorni nostri*, Milano, Electa, 1980.
- Vannucci Zauli 1945** Giuseppe Vannucci Zauli, *Il bello fotografico. 30 fotografie*, Firenze, Giannini, 1945.
- Weston 1953** Edward Weston, *Color as Form*, in "Modern Photography", vol. XVII, n. 12, dicembre 1953, pp. 54-59.
- Zannier 1954** Italo Zannier, *Esiste uno specifico nella fotografia a colori*, in "Rivista fotografica italiana", n. 1, gennaio 1954, pp. 11-13.
- Zannier 1960** Italo Zannier, *Giuseppe Turroni presenta: "Nuova Fotografia Italiana"*, in "Fotografia", a. XIII, n. 3, marzo 1960, pp. 23-25.
- Zannier 1990** Italo Zannier, *S.t.*, in "Fotologia", n. 12, primavera-estate 1990, seconda di copertina.
- Zannier 2005** Italo Zannier, *Alfredo Camisa, dal colore al bianconero*, in "AFT", a. XXI, n. 42, dicembre 2005, pp. 13-16.