

Tra natura, luce e astrazione: modulazioni del colore nella fotografia di Giorgio Lotti

Abstract

In parallel with his international career as a photojournalist, Giorgio Lotti (1937) has developed a decades-long exploration of photographic abstraction, hitherto unstudied. Stimulated by Ernst Haas's intuitions on the combination of color and movement and receptive to the work of Italian photographers such as Franco Fontana, since the 1960s Lotti has investigated sea and lake surfaces as the most suitable scenarios for capturing chromatic and textural effects of light that question the indexical character of the medium. As a development of this line of research, beginning in the early 1980s he has experimented with color and multiple exposures in the portrayal of 20th century artists.

Keywords

FONTANA, FRANCO; HAAS, ERNST; ABSTRACT EXPRESSIONISM;
LYRICAL ABSTRACTION; INFORMEL; WARHOL, ANDY; MERZ, MARIO

G iorgio Lotti (Milano, 1937) è internazionalmente noto per il suo contributo nel campo del fotogiornalismo⁻¹, mentre le pluridecennali ricerche condotte sulla luce e sugli effetti cromatici hanno goduto di minore e frammentaria attenzione da parte della storiografia e della critica, quasi fossero un'appendice estetizzante o una compensazione ancillare della pratica cronachistica. In realtà, come si vorrebbe dimostrare in queste pagine, sostanziate da un'inedita intervista e da materiali provenienti dal suo archivio privato, Lotti ha sviluppato, sin dalla fine degli anni Sessanta, una parallela e strutturata indagine sulle potenzialità del colore inteso non solo come testimonianza del reale, ma anche come punto di convergenza dei problemi estetici della fotografia e della pittura.

Lotti è celebre per l'iconica fotografia del Primo Ministro cinese Zhou Enlai (1973) ⁻², divenuta il ritratto ufficiale del politico e riprodotta in oltre cento milioni di copie. L'effigie, parte di un più strutturato reportage dedicato alla Repubblica Popolare ⁻³ per il settimanale "Epoca", è stata premiata con il World Understanding Award dalla School of Journalism dell'Università del Missouri. Questo prestigioso riconoscimento ha fatto da volano per la carriera del fotoreporter, iniziata da *freelance* nel 1957 e proseguita nell'organico delle redazioni di due importanti periodici di casa Mondadori: il settimanale fondato da Alberto ⁻⁴, per il quale fu attivo fra il 1964 e il 1997, e "Panorama", istituito dal padre di questi, Arnoldo, presso la cui redazione operò sino al 2002.

Nella multiforme attività fotogiornalistica di Lotti, particolare rilievo ha avuto la narrazione di vicende di cronaca, con un *focus* privilegiato sui temi delle catastrofi ambientali e dello stato del patrimonio artistico-architettonico italiano, in anni di acceso dibattito ⁻⁵. In questo senso rimangono paradigmatiche le inchieste dedicate all'alluvione di Firenze del novembre 1966 ⁻⁶, al degrado dell'ambiente lagunare (con il volume *Venezia muore* del 1970) ⁻⁷ e agli effetti dell'inquinamento sulla città di Milano (*Il Duomo avvelenato*, 1972) ⁻⁸. Per tali lavori di reportage, come per quelli inerenti a fatti di cronaca più immediata, Lotti scelse di non farsi 'distrarre' dal colore – riprendendo la notissima frase di Mario Dondero ⁻⁹ – per confezionare drammatiche istantanee in bianco e nero capaci di porre l'accento sull'epica della fragilità architettonica minacciata tanto dall'uomo, quanto dalla natura.

Dalla fine degli anni Settanta, il fotografo decise di diversificare la propria attività, dedicandosi anche alle arti dello spettacolo – *in primis* il balletto ⁻¹⁰ e l'opera lirica, colti dal privilegiato palco del Teatro alla Scala ⁻¹¹ – e al ritratto ⁻¹². La preminenza della resa testimoniale lasciava così il campo all'esaltazione della ritmica, del *pathos*, al trasporto emozionale e alla caratterizzazione psicologica dei personaggi, che i colori evidenziavano in maniera più efficace rispetto alla monocromia. Contemporaneamente, come in una sorta di reazione esorcizzante nei confronti della componente 'matrigna' dell'elemento naturale, nel 1968 Lotti inaugurò il primo, nodale ciclo tematico *LuceMare*. Subito interrotta per lasciare spazio al fotogiornalismo, la serie è stata in parte presentata da Arturo Carlo Quintavalle nel 1979 nella *Enciclopedia pratica per fotografare* ⁻¹³, quindi esposta e pubblicata dal fotografo all'inizio degli anni Ottanta ⁻¹⁴, ripresa nel decennio successivo e tutt'oggi oggetto di una ricerca *in fieri*. A orientare l'indagine su questo tema era la volontà di cogliere le variabilità luministiche e cromatiche entro il medesimo spaccato di realtà in costante mutamento: l'acqua dei mari italiani (fig. 1). In relazione a tali propositi Lotti ha affermato:

—
Tra viaggi, alluvioni, disgrazie, ho bisogno di liberarmi la mente da tutto [...]. Decido di andare alle Cinque Terre [...]. È lì che mi viene l'idea di raccontare i colori del mare. Le prime fotografie sono brutte, ma capisco che cosa devo fare un giorno in cui sono al largo e un barcaio

mi dice: “questa sera il mare è sangue”. È vero, il sole è talmente rosso che l’acqua ha preso il colore del sangue ⁻¹⁵.

—

In anni in cui il colore fotografico, definito “volgare” (ovvero adatto a un pubblico di massa) da Walker Evans ⁻¹⁶, non godeva di piena dignità artistica, Lotti esprimeva affinità, ma anche qualche significativa divergenza, con le sperimentazioni cromatiche di un gruppo di fotografi e artisti visivi emiliani propensi all’utilizzo dell’astrazione – o, per dirla con le parole di Minor White, della “estrazione” e dell’isolamento di porzioni del mondo delle apparenze ⁻¹⁷ – quale metafora, rivelazione lirica o visionarietà del reale, incluso quello naturalistico. Franco Fontana ⁻¹⁸, Claudio Parmiggiani ⁻¹⁹ e Franco Guerzoni ⁻²⁰ si orientavano, con esiti figurativi diversificati, non più verso l’immediata documentazione del dato fenomenico, bensì in direzione di una personale interpretazione simbolica dello stesso che poteva condurre a ibridazioni e a metamorfosi. In alcuni casi, queste ricerche erano determinate anche dalla sovrapposizione fra i media artistici della pittura e della fotografia ⁻²¹, nel quadro di una dialettica di lungo periodo ⁻²² che negli anni Sessanta diede vita a nuovi, importanti studi sui temi dell’astrazione ⁻²³ e a sistematiche contaminazioni ⁻²⁴.

Tra i primissimi in Italia, fu proprio Fontana – che Lotti ebbe modo di conoscere e apprezzare sin dai suoi esordi ⁻²⁵ – a esprimere attraverso immagini e scritti gli esiti della riflessione su queste convergenze ⁻²⁶. Come ha ribadito in tempi recenti, “Scattare è una questione di pensiero. Bisogna fotografare quello che si pensa, non quello che si vede. Si scatta con la mente, non con le dita” ⁻²⁷. O ancora:

—

L’artista, fotografando, inventa soggettivamente la sua realtà. Vladimir Majakovskij diceva: “L’arte non è lo specchio in cui riflettere il mondo, ma un martello per forgiarlo”. Se questo non accade, se nessuno impugna quel martello e forgia la realtà, la realtà non esiste ⁻²⁸.

—

In molte delle sue composizioni a tema paesaggistico, comprese le marine, Fontana privilegiava una gestione spaziale fatta di piani sovrapposti, geometrismi lineari, intelaiature prospettiche di ampio respiro e campiture cromatiche così vibranti, nette e sature da generare effetti accostabili – come suggerito da Francesco Poli – a dipinti Color Field ⁻²⁹ e minimalisti. Lotti, di contro, nello stesso periodo scelse di perseguire una strada alternativa. A differenza del collega, ricettivo nei confronti del dibattito artistico internazionale di Neoavanguardia, che era solito meditare in funzione di singole immagini, il milanese dilatava notevolmente il tempo della riflessione e dell’azione fotografica, prediligendo le prime ore del mattino e della sera per confezionare, inizialmente su pellicola, immagini multiple. A proposito di questo metodo, in occasione di un fecondo dialogo con lo scrivente, acme di una venticinquennale collaborazione con l’Università degli Studi dell’Insubria ⁻³⁰, Lotti ha sottolineato:

Giorgio Lotti,

“Senza titolo”, 1968

(dalla serie *LuceMare*).

Stampa cromogenica,

30×42 cm.

Courtesy Giorgio Lotti



—

Il colore bisogna trovarlo a una certa ora: o al mattino presto o alla sera; in più, se c'è un po' di vento facilita molto e l'immagine del colore resta nell'acqua e acquista una forza incredibile. [...] Quello che ho scoperto è un ammasso di vari colori in movimento. È una ricerca che richiede molto tempo, ma regala altrettanta soddisfazione ⁻³¹.

—

Proprio la componente del moto, naturalmente generata da onde, correnti, maree e cristallizzata in immagini che catturano limitate porzioni della superficie dell'acqua, segna la più evidente difformità con il *modus operandi* di Fontana.

A partire dal 1995, forte di una maggiore libertà creativa concessa da un ridotto impegno nel campo fotogiornalistico e agevolato dalle potenzialità del digitale, Lotti ha ripreso e perfezionato lo studio sull'astrazione, sviluppando ulteriormente le sovrapposizioni con la pittura già *in nuce* nella serie *LuceMare*. Fedele al primato della fotografia di soggetto naturalistico, il fotografo è passato dalla rappresentazione degli specchi d'acqua marini a quelli lacustri, primariamente del territorio lombardo, compreso il lago di Varese, città in cui tutt'oggi risiede e lavora. Per *Luce, Colore, Emozioni* ⁻³² – un titolo dichiaratamente orientato al lirismo kandinskiano ⁻³³ – Lotti si è lasciato ispirare dalla serie *Reflections* di David Robinson, pubblicata nel 1978 con una postfazione di Ernst Haas, fotografo di riferimento per chiunque ambisse a coniugare colore e movimento ⁻³⁴:

—

Mentre lo abbasso [il libro] perché ho gli occhi stanchi, vedo qualcosa che non ho mai notato, il colore in movimento sull'acqua. Incontro l'Astrattismo. [...] Del resto, il ruolo fondamentale di un fotografo è di far vedere le cose che la maggior parte delle persone non è in grado di vedere o non può vedere ⁻³⁵.

—

Fu il volume di Robinson a condurre il milanese verso le fotografie del maestro di Vienna, soprattutto a quelle facenti parte dell'ampia indagine sui temi del riflesso e della rifrazione della luce, anche su superfici acquee. In effetti, le similitudini riscontrabili tra le fotografie di Lotti del 1995 (ancora su pellicola) e quelle di Haas (ad esempio *Bridge Reflection, Venice* e *Reflection I, Venice, Italy* del 1955, o *Bridge, Venice, Italy* e *Reflection II, Venice* del 1976) sono lampanti (fig. 2). L'occhio di entrambi predilige inquadrature incombenti che enfatizzano la 'musicalità' dell'effetto caleidoscopico creato, sulla superficie dell'acqua in movimento, dal riverbero cromatico dell'ambiente circostante, funzionale a generare un senso di disorientamento dovuto alla parziale perdita di riconoscibilità dell'elemento naturale e alla contemporanea manifestazione della dimensione astratto-informale. Questa è intrisa di un pittoricismo che, in ultimo, ambisce a innescare processi emozionali ⁻³⁶ e 'spirituali' sinestetici, analoghi a quelli che animarono Vasilij Kandinskij e che Alfred Stieglitz ricercò, fra il 1922 e il 1934, nel bianco e nero delle nuvole delle serie *Songs of the Sky* ed *Equivalents* ⁻³⁷.

Lotti era solito operare senza l'ausilio di tecniche di post-produzione, ma sfruttando unicamente le potenzialità ottiche e meccaniche della macchina non adoperata in automatico, in modo da agire direttamente sulle cromie attraverso opportune modifiche del rapporto focale e della profondità di campo:

—
Bisogna individuare dei colori deboli ed esporli, in modo tale da rafforzarli, ottenendo dei colori in più. [...] Il diaframma nell'esposizione delle fotografie deve essere più chiuso ⁻³⁸.

—
Va osservato che a differenza di illustri colleghi europei e statunitensi, fatto salvo per la fascinazione nei confronti di Kandinskij, Lotti non si confrontò mai esplicitamente con altre forme d'arte visiva e nemmeno con specifiche tendenze e personalità non solo del *côté* artistico *stricto sensu*, ma anche della filiera critica e mercantile. Ciononostante, è possibile ricondurre la poetica espressa in *Luce, Colore, Emozioni* alla categoria delle "accidental abstractions", come furono definite – in occasione della mostra *The Sense of Abstraction* del 1960 – le immagini "in which reportage is transformed through a strong sense of design" ⁻³⁹, ovvero le fotografie astratte derivate dal reale che, sovente, si accostavano proprio a quelle tendenze di marca informale, a trazione segnico-gestuale, che dilagarono negli Stati Uniti, in Europa e nell'Estremo Oriente successivamente alla Seconda guerra mondiale. In effetti, sono molteplici i punti di contatto tra i lavori di Lotti e l'estetica dell'Abstract Expressionism (soprattutto di ambito Color Field Painting) e della Lyrical e Post-Painterly Abstraction ⁻⁴⁰ statunitensi, come suggerisce, ad esempio, il paragone con gli effetti acquerellati ottenuti attraverso la tecnica dell'imbibizione a macchia (*soak-stain*) che Helen Frankenthaler propose dai primi anni Cinquanta o quello con le

Giorgio Lotti,

“Senza titolo”, 1995
(dalla serie *Luce, Colore, Emozioni*).

Stampa cromogenica,
30×42 cm.

Courtesy Giorgio Lotti



morbide e traslucide campiture cromatiche ad acrilico dei *Phenomena* di Paul Jenkins del decennio successivo. Particolarmente calzante è il confronto fra una ripresa in digitale del 2005 (fig. 3) e l’innovativo processo di *controlled paint-pouring* (versamento controllato del colore) perfezionato da Jenkins, sulla scorta della teoria di Goethe, per guidare la colata dei pigmenti sulla tela inclinata attraverso fluide spatolate orientate con un coltello d’avorio, in modo da amplificare il senso di movimento, modulare le tonalità e le trasparenze e migliorare l’esperienza sensoriale dello spettatore agendo su spazio, luce e colore ⁻⁴¹.

La centralità dei risvolti gestaltici e fenomenologici, che ampliano l’orizzonte degli stimoli sottesi alla percezione visiva ⁻⁴², soprattutto laddove determinata da distorsioni di forme e cromie generate dal cinetismo, accomuna le opere degli espressionisti astratti succitati alle ricerche di Lotti, che oltrepassa così la tradizionale distinzione ontologica fra il medium pittorico, caratterizzato da un procedimento manuale additivo, e quello fotografico, basato su un processo meccanico sottrattivo, esito dell’estrappolazione di uno o più dettagli della realtà ⁻⁴³. Per Lotti, infatti, le sperimentazioni sul colore, che possono essere ottenute con tecniche additive o sottrattive, rappresentano l’opportunità di rafforzare le similitudini con la pittura, alternando anche i supporti di stampa e prediligendo, a seconda dei casi, la carta lucida (anche in acrilico) e la tela. La prima ⁻⁴⁴ gli consente di porre l’accento sulla profondità delle campiture e sulla mimesi degli effetti di sovrapposizione dei gradienti cromatici, che generano trasparenze, velature, riflessi e sfumati evocativi della lucentezza delle vernici, sacrificando, però, la simulazione della matericità della grana pittorica, non ottenibile su una superficie liscia, specie se osservata da distanza ravvicinata. La seconda, invece, frequentemente utilizzata dal maestro anche in altri cicli tematici di cui si dirà a breve, introduce il fattore tattile e visivo della trama, ‘sporcando’ lievemente l’immagine, che risulterà meno nitida, satura



03

Giorgio Lotti,
"Senza titolo", 2005
(dalla serie *Luce, Colore, Emozioni*).
Fotografia digitale.
Courtesy Giorgio Lotti

e squillante, ma più somigliante a un'opera d'arte gestuale eseguita a mano, nonostante non vi sia vero spessore.

Il carattere che rende affascinante la ricerca di Lotti, come quella di Haas, Fontana e di altri fotografi che hanno operato sul confine fra realtà visibile (la porzione di scenario naturale o artificiale oggetto dello scatto) e astrazione (l'effetto di riduzione formale ottenuto), consiste nella capacità di sfruttare il residuo di realismo descrittivo insito nella pratica fotografica: la traccia di ciò che è posto dinanzi all'obiettivo permane come una tensione sotterranea, uno spazio di ambiguità fra il venire meno della riconoscibilità figurale e l'origine oggettuale e referenziale dell'immagine -⁴⁵. Questo scarto fra l'illusione formale (campiture, geometrie, cromatismi) e la realtà fotografata (la superficie dell'acqua, il cielo, ma anche un muro, una porzione di asfalto, una vetrina, ecc.) crea una zona semantica intermedia pregnante che problematizza la visione e sfocia nell'elemento poetico e artistico vero e proprio.

Alle medesime suggestioni si accostarono anche altri fotografi, italiani e non, che estremizzarono le finalità ibridative perfezionando tecniche diverse (chimigrammi, *clichés verre* , idrogrammi, ossidazioni, pirogrammi, stenopegrammi, lucigrammi, cellogrammi, cancellazioni) basate sulla manipolazione di materiali e strumenti propri del processo fotografico. La risultante sono spesso immagini *off camera*, non acquisite per mezzo di una lente e quindi restituite per il tramite di un compiuto sistema ottico-prospettico, ma frutto d'invenzione ed estro creativo, di fatto uniche e non ripetibili, variamente legate anche alle teorizzazioni sul movimento e sul colore liberamente fluttuante nello spazio discusse da László Moholy-Nagy nel suo celebre saggio del 1925 *Malerei, Fotografie, Film* -⁴⁶.

Sono propositi che Lotti, fermamente ancorato alla 'sacralità' del mezzo fotografico, ha accolto solo in parte, rigettando commistioni ardite in funzione, come si è detto, dell'ottenimento di similari effetti

Giorgio Lotti,

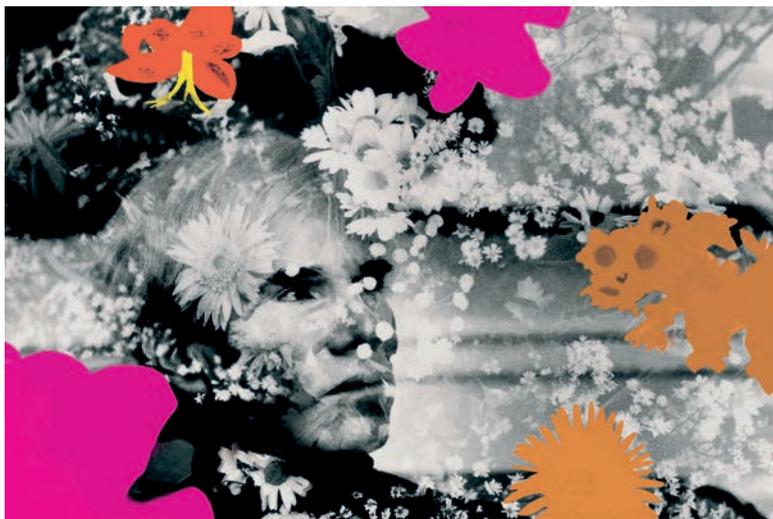
Andy Warhol's Flowers, 1983

(dalla serie *Arte nell'Arte*).

Stampa cromogenica,

80×100 cm.

Courtesy Giorgio Lotti



ibridativi unicamente con il tramite dello strumento ottico e apprendo, solo di recente e limitatamente ad alcuni soggetti, anche alla post-produzione. Questo è il caso dell'ultimo portfolio attualmente *in fieri*, *Luce, Colore, Mari e Laghi*, compendio di una longeva passione manifestatasi in due importanti serie tematiche elaborate, rispettivamente, a partire dagli anni Settanta e Ottanta: *Arte nell'Arte* e *On the Road*.

La prima è dedicata, come suggerisce il titolo, ai ritratti di alcune delle più celebri personalità artistiche del XX secolo⁻⁴⁷, colte insieme a particolari o a elementi tipici della loro ricerca, in modo da sviluppare una raffinata sovrapposizione – che in taluni casi diviene vera e propria fusione – tra l'immagine dell'autore e l'opera o lo stilema/iconema per cui è maggiormente riconosciuto. Tappa determinante nel percorso di avvicinamento al ciclo fu l'incontro fra Lotti e Andy Warhol, avvenuto a New York nel 1976 in occasione della mostra antologica dedicata dal MoMA a Man Ray. Rimasto “fulminato”⁻⁴⁸ dall'eccentrica personalità del padre della Pop Art statunitense, il fotografo ebbe modo di incontrarlo nuovamente a Milano nel 1983, presso l'hotel Principe di Savoia, dove ottenne la possibilità di ritrarlo nella sua camera “piena di fiori”⁻⁴⁹. Distratto da una persona che voleva parlargli, l'artista ruotò il volto in direzione dell'interlocutore, lasciando a Lotti più tempo “per capire come sfruttare tutti quei fiori”⁻⁵⁰:

—
Ma certo, lui ha fatto un'opera che si chiama *Flowers*! Ecco, l'idea: gli propongo di fotografare il suo volto per poi rifotografare i fiori sullo stesso fotogramma⁻⁵¹.

—
L'idea colpì positivamente Warhol, che si prestò alla sessione. A partire dalla doppia esposizione del negativo in bianco e nero, grazie all'utilizzo di un apposito filtro, Lotti ottenne poi in fase stampa un'immagine nella quale i fiori sono resi a tinte piatte in colori squillanti (fig. 4)⁻⁵².



05

Giorgio Lotti,

Portrait of Andy Warhol,
anni 1990

(dalla serie *Arte nell'Arte*).

Stampa cromogenica,
30×42 cm.

Courtesy Giorgio Lotti

Il fotografo ebbe modo di mostrare l'esito del lavoro a Warhol solo nel gennaio del 1987, di nuovo a Milano, quando l'artista americano presenziò all'inaugurazione della mostra dedicata al suo ciclo *The Last Supper*, allestita (con fotografie di Maria Mulas) presso il Refettorio del Palazzo delle Stelline ⁻⁵³.

Nonostante la scomparsa di Warhol, mancato un mese dopo l'evento inaugurale milanese, Lotti, che avrebbe voluto ritrarlo anche a New York, non smise di omaggiarlo. Decisamente scenografica è un'inedita composizione (fig. 5) in digitale degli anni Novanta, in cui le calde e cangianti *nuances* di colore assumono una valenza totalizzante e amplificano l'effetto prismatico di scomposizione e ripetizione del profilo dell'artista – ottenuti di nuovo con tecniche di esposizione multipla e con l'utilizzo di un apposito filtro fotografico – che in questo modo viene così sottoposto alla stessa serializzazione iconica delle sue *Marilyn* o *Campbell's Soup*.

Su questa linea di ricerca si colloca anche un ritratto inedito di Mario Merz, tra i principali esponenti dell'Arte Povera, realizzato in analogico e in doppia esposizione, databile alla seconda metà degli anni Ottanta (fig. 6). Qui Lotti scelse di intensificare la dialettica combinatoria tra il personaggio ritratto e gli elementi paradigmatici del suo fare artistico. Il volto, quasi irriconoscibile, si metamorfizza infatti in una trama di grovigli filamentosi multicolore che alludono sia al materico neoespressionismo pittorico degli anni Cinquanta, incentrato sulla tematica naturale, sia ai tubi al neon, caratteristici delle più note installazioni di Merz (*Igloo e Spirali*) ⁻⁵⁴.

Per quanto riguarda la serie *On the Road* ⁻⁵⁵, il fotografo milanese ha affermato: “Andando in giro, ho sempre osservato il cielo, non avevo mai pensato di guardare per terra in Italia, in Inghilterra, in Scandinavia, in Francia, ecc. [...]” ⁻⁵⁶. A destare la curiosità dell'obiettivo di Lotti è stata, soprattutto, la stratificazione di segni, impronte, tracce lasciate

Giorgio Lotti,

Portrait of Mario Merz,

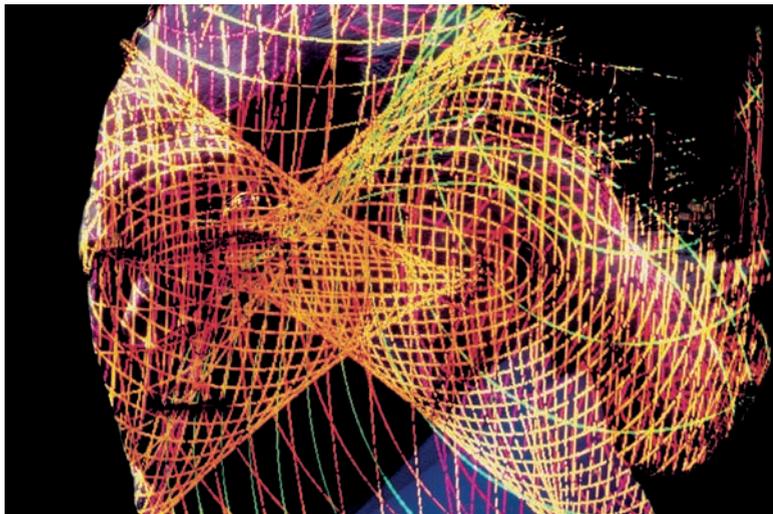
anni 1980

(dalla serie *Arte nell'Arte*).

Stampa cromogenica,

30×42 cm.

Courtesy Giorgio Lotti



fortuitamente sull'asfalto dei centri urbani e ignorate dal fugace sguardo dei passanti:

—
 Alcune sono state dipinte, probabilmente, in altri casi si sono mischiate dei colori che hanno dipinto prima una volta, poi un'altra volta; questa cosa mi ha incuriosito e ho sviluppato anche questo tema ⁻⁵⁷.

—
 Emblematica è una ripresa in digitale degli anni Duemila in cui compaiono, in nero, le orme di una scarpa e di uno pneumatico, insieme a bande rosse, gialle, verdi, bianche e nere disposte in pattern variabili che possono evocare i codici cromatici di bandiere o stendardi (fig. 7). L'immagine, ottenuta ancora una volta con un'inquadratura particolarmente ravvicinata, acquista pregnanza semantica per via del bilanciamento delle componenti cromatica, grafica e spaziale e si avvicina alla poetica urbana di Haas e Fontana ⁻⁵⁸; dischiude, inoltre, il tema, nodale in ambito informale (si pensi solamente alle *Impressions* di Antoni Tàpies), dell'effimera testimonianza di una presenza trascorsa e, dunque, assente, ma di cui permane memoria.

Stimolato a tratteggiare un bilancio sulla sua ultracinquantennale ricerca sul colore, tutt'ora in espansione, Giorgio Lotti ha delineato un interessante confronto fra i cicli dedicati all'acqua e alla strada:

—
 In entrambi ci sono l'enfaticizzazione del colore e il primo piano; quindi è bello che vi sia una duplice dimensione: una un po' concreta, di vita vissuta, che è la strada, l'impronta, e invece l'altra, che è l'effimero del mare che cambia ⁻⁵⁹.

—
 Pur accettando di confrontarsi con l'intervento dell'uomo, il fotografo manifesta infine, in una sorta di *recapitulatio*, una propensione per l'elemento naturalistico: "Il mare, l'acqua, è purezza, è colore".



07

Giorgio Lotti,
 "Senza titolo", anni 2000
 (dalla serie *On the Road*).
 Fotografia digitale.
 Courtesy Giorgio Lotti

La straordinaria consistenza quantitativa dell'archivio analogico e digitale delle opere di Giorgio Lotti che compongono le serie tematiche sul cromatismo, in larghissima parte inedite, conferma la tesi iniziale relativa alla non secondarietà di tali ricerche all'interno della sua produzione più ampia e conosciuta. La continuità cronologica (dal 1968 a oggi) dei cicli in rapporto alla biografia professionale, la rete di conoscenze e di scambi, i modelli e i precedenti direttamente evocati o allusi, avvalorano l'idea che il fotografo si sia consapevolmente affidato a questo particolare filone d'indagine per sondare nella sua autonomia, libero dai vincoli documentari impliciti nella pratica giornalistica, la possibilità di modulare il colore fotografico anche per stabilire una chiara connessione con il lirismo pittorico di marca astratto-informale. Si tratta di una linea di ricerca, condivisa con altri protagonisti del secondo Novecento, che arricchisce di un'ulteriore sfaccettatura la vicenda di una personalità in grado di eccellere nelle vesti di reporter, ma anche di sperimentare in quelle di artista a tutto tondo, che merita di essere riscoperto e valorizzato.

–¹ Lotti 2018; Pastrone 2020.

–² Lotti 2018, pp. 10-11; Pastrone 2020, pp. 118-121.

–³ Lotti 1986; Lotti 2018, pp. 9-15; Pastrone 2020, pp. 54-63.

–⁴ Leonelli / Baumberger 1997.

–⁵ Bruno 2011; De Berti 2020.

–⁶ Gerosa 1967; Lotti / Gerosa / Palazzoli 1991; Sorrentino 2020.

–⁷ Lotti 1970.

–⁸ Lotti 1972.

–⁹ "Il colore distrae. Fotografare una guerra a colori mi appare

immorale": Dondero / Gnoli 2008, p. 34.

–¹⁰ Lotti 1981.

–¹¹ Lotti / Radice 1977; Lotti 2009, s.p.; Lotti 2018, pp. 60-65.

–¹² *Ivi*, pp. 72-89;

Pastrone 2020, pp. 82-110.

–¹³ Quintavalle 1979, vol. I, p. 47.

–¹⁴ Lotti 1982.

–¹⁵ Lotti 2018, p. 93.

–¹⁶ Evans 1969, p. 208.

–¹⁷ "When we cannot

Note

identify the subject, we forget that the image before us may be a document of some part of the world that we have never seen. Sometimes art and nature meet in such photographs. We call them 'abstractions' frequently because they remind us of similar paintings. Actually they are 'extractions' or 'isolations' from the world of appearances, often literal": White 1963, p. 20.

– 18 Fontana 2016; Fontana 2018.

– 19 Amic 1999.

– 20 Bizzarri 2014.

– 21 Baker / de L'Ecotais / Mavilian / Allen 2018; Pelizzari 2022.

– 22 Scharf 1979 [1968]; Marra 2014; Marra 2022.

– 23 Nel 1960 il Museum of Modern Art di New York presentò la mostra *The Sense of Abstraction*, interamente dedicata alla fotografia astratta, a cura di Grace Mayer con la collaborazione di Edward Steichen. L'esposizione raccoglieva trecento opere a colori e in bianco e nero, realizzate da settantacinque fotografi provenienti perlopiù dagli Stati Uniti, ma anche dal Giappone e da varie aree europee. Le opere furono suddivise in tre categorie: *Avant-Garde*, *Occasional Abstractions* e *Accidental Abstractions*: cfr. il comunicato stampa della mostra, disponibile online su <https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326182.pdf> (15.10.2024).

– 24 Rexer 2009.

– 25 Il legame tra i due fotografi, ribadito dallo stesso Lotti in occasione dei vari incontri con lo scrivente (#Lotti 2023), è confermato dalla significativa presenza di sue opere nella collezione

personale accumulata da Fontana dall'inizio degli anni Settanta e acquisita nel 1991 dalla Galleria Civica di Modena. Cfr. La raccolta fotografica 1991.

– 26 Fontana 2018, p. 8.

– 27 Fontana 2016, pp. 14-15.

– 28 Ivi, p. 15.

– 29 Poli 2007, pp. 134-138.

– 30 A oltre vent'anni dalla retrospettiva *Giorgio Lotti. Luce, colore, emozioni*, tenutasi a Varese nel 1997 (Gualdoni 1997), nell'ottobre 2019, presso il Padiglione Morselli dell'Università degli Studi dell'Insubria, è stata allestita la mostra *Colore, colore, colore. 50 scatti di Giorgio Lotti tra natura, luce e astrazione cromatica*, suggerita da una dalla *lectio magistralis* del fotografo intitolata *Oltre un milione di scatti: dal fotogiornalismo alle ricerche su arte, luce e colore*. Cfr. Ferrario 2021, pp. 242-243 e Ferrario 2022a, pp. 26-28.

– 31 #Lotti 2023.

– 32 Gualdoni 1997.

Il portfolio è stato esposto, fra il 1996 e il 1997, a San Marino, Varese e Pavullo.

– 33 Qualche tempo prima, Lotti si era recato a visitare la più importante collezione di lavori del pittore russo, conservata presso il Centre Pompidou di Parigi. Cfr. #Lotti 2023.

– 34 Haas 2018.

– 35 Lotti 2018, p. 95.

– 36 Barile 1997.

– 37 Wilson 2003.

– 38 #Lotti 2023.

– 39 Il passaggio è tratto dal comunicato stampa di presentazione della mostra: in <https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326182.pdf> (01.09.2023).

– 40 Greenberg 1993; Sessa 2020.

– 41 Jenkins 2009.

– 42 Purcell 2010; Zakia 2013.

– 43 Van Deren Coke 1960, p. 198.

– 44 Le cinquanta stampe esposte nel 2019 presso il Padiglione Morselli di Varese sono state stampate proprio su carta lucida.

– 45 Questi aspetti sono stati approfonditi, tra gli altri, da Arturo Carlo Quintavalle, Lyle Rexer, Jean-François Chevrier e Charlotte Cotton. Si veda, in particolare, Chevrier 2010.

– 46 Moholy-Nagy 1969 [1925], pp. 20 sgg. Per questo tipo di elaborazioni, si veda ad esempio Munari 1954; Garatti 2019; Cordier 1982 e Cordier 2007; Veronesi 1983; Deschamps 2007; Zannelli 2016; Caramel 2012.

– 47 Nel ricco elenco, in larga parte inedito, tra i molti, nomi del calibro di Joseph Beuys, Lucio Fontana, Richard Hamilton, Piero Manzoni, Giacomo Manzù, Fausto Melotti, Ennio Morlotti, Bruno Munari, Luigi Ontani, Emilio Tadini, Emilio Vedova e Yoko Ono. Alcuni scatti sono pubblicati, senza apparati critici, in Lotti 2009, s.p.

– 48 Lotti 2018, p. 79.

– 49 *Ibidem*.

– 50 *Ibidem*.

– 51 Lotti 2018, p. 79.

– 52 Non è stato possibile identificare la tecnica utilizzata per l'elaborazione cromatica. Un particolare della fotografia è pubblicato in Lotti 2009, s.p., come immagine introduttiva della sezione *Artisti nel mondo* (lo stesso dettaglio compare anche sulla copertina). Una stampa fotografica dello stesso soggetto, completamente in bianco e nero su tela, datata 1984, è conservata nella Collezione

d'Arte Contemporanea dell'Università degli Studi dell'Insubria: cfr. Ferrario 2022b, pp. 114-115.
- 53 *Ivi*, pp. 78-79.
- 54 Un ulteriore esempio è l'omaggio di Lotti al *nouveau réaliste* César Baldaccini, il cui viso, frontale, è inserito all'interno di una sorta di

Compression, distintiva della produzione del francese, formata da piani compenetrantesi che generano vivaci effetti cromatici. Cfr. Ferrario 2022b, pp. 112-113.
- 55 Alcune fotografie del ciclo sono riprodotte in Lotti 2009.
- 56 #Lotti 2023.

- 57 *Ibidem*.
- 58 Per quest'ultimo, in particolare, si vedano le serie *Pavements* e *Asfalti*. Cfr. Fontana 2016, pp. 59-61.
- 59 #Lotti 2023.

Amic 1999 Sylvain Amic (a cura di), *Claudio Parmiggiani: luce, luce, luce*, catalogo della mostra, Toulon, Hôtel des Arts, 1999.

Baker / de L'Écotais / Mavilian / Allen 2018 Simon Baker / Emmanuelle de L'Écotais / Shear Mavilian / Sarah Allen (a cura di), *Shape of Light: 100 years of Photography and Abstract Art*, catalogo della mostra, London, Tate Publishing, 2018.

Barile 1997 Stefania Barile, *Dipingere con l'obiettivo. Lotti ha trasformato il mare in emozione*, in "Arte", n. 288, 1997, pp. 24-25.

Bizzarri 2014 Giulio Bizzarri (a cura di), *Franco Guerzoni. Nessun luogo da nessuna parte. Viaggi randagi con Luigi Ghirri*, catalogo della mostra (Triennale di Milano, 2014), con un saggio di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Skira, 2014.

Bruno 2011 Ilaria Bruno, *La nascita del Ministero per i Beni culturali e ambientali. Il dibattito sulla tutela*, Milano, LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2011.

Caramel 2012 Luciano Caramel, *Pittura, fotografia, cinema in Luigi Veronesi*, in "L'Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", n.s., a. IX, n. 9, dicembre 2012, pp. 123-130.

Chevrier 2010 Jean-François Chevrier, *Entre les beaux-arts et les médias: photographie et art moderne*, Paris, L'Arachnéen, 2010.

Cordier 1982 Pierre Cordier, *Chemigram: A New Approach to Lensless Photography*, in "Leonardo", n. 15, 1982, pp. 262-268.

Cordier 2007 Pierre Cordier, *Le chimigramme - The Chemigram*, Bruxelles, Éditions Racine, 2007.

De Berti 2020 Raffaele De Berti, *La fotografia di cronaca alla fine degli anni sessanta: il caso di "Epoca"*, in Raffaele Berti / Irene Piazzoni (a cura di), *Il fotogiornalismo negli anni Settanta. Lotte, trasformazioni, conquiste*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2020, pp. 132-143.

Deschamps 2007 Stephanie Deschamps, *Gravure ou photographie? Une curiosité artistique: le cliché-verre*, catalogo della mostra (Arras, Musée des Beaux-Arts, 2007), Roubaix, Associations des Conservateurs des Musées du Nord-Pas-de-Calais, 2007.

Dondero / Gnoli 2008 Antonio Gnoli, *Mario Dondero. La mia vita è tutta in bianco e nero*, intervista in "la Repubblica", 30 gennaio 2008, pp. 34-35, disponibile online su <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/>

Bibliografia

repubblica/2008/01/30/mario-dondero-la-mia-vita-tutta-in.html>
(12.01.2025).

- Evans 1969** Walker Evans, *Photography*, in Louis Kronenberger (a cura di), *Quality: Its Image in the Arts*, New York, Athenaeum, 1969, pp. 169-211.
- Ferrario 2021** Massimiliano Ferrario, *La collezione d'Arte Contemporanea dell'Università degli Studi dell'Insubria: nascita e formazione*, in "Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage", n. 24, 2021, pp. 227-260.
- Ferrario 2022a** Massimiliano Ferrario, *L'arte contemporanea in Università. Le iniziative espositive e la collezione*, in Andrea Spiriti / Laura Facchin / Massimiliano Ferrario, *Il Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria. Storia, architettura e arte*, Genova, SAGEP Editori, 2022, pp. 39-55.
- Ferrario 2022b** Massimiliano Ferrario, *Catalogo delle opere*, in Andrea Spiriti / Laura Facchin / Massimiliano Ferrario, *Il Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria. Storia, architettura e arte*, Genova, SAGEP Editori, 2022, pp. 65-156.
- Fontana 2016** Franco Fontana, *Fotografia creativa. Corso con esercizi per svegliare l'artista che dorme dentro di te*, Milano, Mondadori, 2016.
- Fontana 2018** Franco Fontana, *Per me la fotografia...*, in "Titolo", n.s., a. VII (XXIX), n. 15 (76), inverno/primavera 2018, p. 8.
- Garatti 2019** Barbara Garatti, *Notes on Direct Projections by Bruno Munari/Appunti sulle Proiezioni dirette di Bruno Munari*, in "Arte e critica", n. 94, 2019, pp. 78-83.
- Gerosa 1967** Guido Gerosa, *L'Arno non gonfia d'acqua chiara*, Milano, Mondadori, 1967.
- Greenberg 1993** Clement Greenberg, "Post Painterly Abstraction", in *Id.*, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, a cura di John O'Brian, Chicago, University of Chicago Press, 1993, pp. 192-196.
- Gualdoni 1997** Flaminio Gualdoni (a cura di), *Giorgio Lotti. Luce, colore, emozioni*, catalogo della mostra (Varese, Castello di Masnago, 1997), Varese, Lativa, 1997.
- Haas 2018** *Ernst Haas: abstrakt*, Göttingen, Steidl, 2018.
- Jenkins 2009** Paul Jenkins, *Paul Jenkins in the 1960s and 1970s. Space, Color, and Light*, catalogo della mostra (New York, D. Wigmore Fine Art, 2009), New York, D. Wigmore Fine Art, 2009.
- La raccolta fotografica 1991** *La raccolta fotografica di Franco Fontana*, catalogo realizzato in occasione dell'acquisizione della Galleria Civica-Raccolta del Disegno Contemporaneo di Modena, Casalecchio di Reno, Grafis, 1991.
- Leonelli / Baumberg 1997** Laura Leonelli / Gianni Baumberger (a cura di), *40 anni di storia raccontati dai grandi fotografi di Epoca*, Milano, Fotopratica, 1997.
- Lotti 1970** Giorgio Lotti, *Venezia muore*, introduzione di Giorgio Bassani, postfazione di Gianfranco Fagioli, Milano, Il Diaframma, 1970.
- Lotti 1972** Giorgio Lotti, *Il Duomo avvelenato*, presentazione di Gian Paolo Melzi d'Eril, testo di Giuseppe Grazzin, Cremona, Arti Grafiche Persico, 1972.
- Lotti 1981** Giorgio Lotti, *Balletto*, s.l., Selezione di immagini, 1981.
- Lotti 1982** Giorgio Lotti, *LuceMare*, testo di Vittorio G. Rossi, Veniano, FotoSelex, 1982.
- Lotti 1986** Giorgio Lotti, *Cina, Cina, Cina*, Appiano Gentile, Massimo Baldini Editore, 1986.
- Lotti 2009** Giorgio Lotti, *Uno sguardo sull'arte*, catalogo della mostra (Gavirate, Chiostro di Volterre, 2009), Milano, Nuages, 2009.

- Lotti 2018** Giorgio Lotti, *Storie di fotografia*, testi di Alessandro Franzi, Induno Olona, autopubblicato, 2018.
- Lotti / Gerosa / Palazzoli 1991** Giorgio Lotti / Guido Gerosa / Daniela Palazzoli, *Firenze 1966. Il diluvio dell'ira e del miracolo*, Gavirate, Nicolini, 1991.
- Lotti / Radice 1977** Giorgio Lotti / Raul Radice, *Teatro alla Scala. Dai laboratori al palcoscenico: la vita del più famoso teatro lirico del mondo*, Milano, Mondadori, 1977.
- Marra 2014** Claudio Marra, *Fotografia e arti visive*, Roma, Carocci, 2014.
- Marra 2022** Claudio Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Torino-Milano, Pearson, 2022.
- Moholy-Nagy 1969 [1925]** László Moholy-Nagy, *Painting, Photography, Film*, London, Lund Humphries, 1969 [ed. orig. tedesca 1925].
- Munari 1983** Bruno Munari, *Giorgio Lotti*, Milano, Gruppo Editoriale Fabbri, 1983.
- Pastrone 2020** Claudio Pastrone (a cura di), *Grandi Autori. Fotografia contemporanea. Giorgio Lotti*, Torino, FIAF, 2020.
- Pelizzari 2022** Maria Antonella Pelizzari, *Fotografia tra astrazione e comunicazione visiva*, in Stefano Setti (a cura di), *Sintesi astratta. Espansioni e risonanze dell'arte astratta in Italia 1930-1960*, Milano, Electa, 2022, pp. 169-179.
- Poli 2007** Francesco Poli, *La realtà colorata d'astratto: campiture cromatiche nette, atmosfere metafisiche, vedute urbane e marine come quadri di Mondrian. Venti inediti di Franco Fontana in mostra a Genova*, in "Arte", n. 405, 2007, pp. 134-138.
- Purcell 2010** Sebastian L. Purcell, *Phenomenology of a Photograph, Or: How to use an Eidetic Phenomenology*, in "PhaenEx 5", n. 1, 2010, pp. 12-40.
- Quintavalle 1979** Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Enciclopedia pratica per fotografare*, 6 voll., Milano, Fratelli Fabbri, 1979.
- Rexer 2009** Lyle Rexer, *The Edge of Vision: The Rise of Abstraction in Photography*, New York, Aperture, 2009.
- Scharf 1979 [1968]** Aaron Scharf, *Arte e fotografia. Precursori e influenze*, Torino, Einaudi, 1979 [ed. orig. inglese 1968].
- Sessa 2020** Marcello Sessa, *Colore solo. Le valenze cromatiche di "painterly" e "post painterly" nell'estetica di Clement Greenberg*, in "Itinere", n. 19, 2020, pp. 107-127.
- Sorrentino 2020** Cristiana Sorrentino, *L'alluvione di Firenze creò un problema di fotografia?*, in "RSF. Rivista di Studi di Fotografia", n. 11, 2020, pp. 84-101.
- Van Deren Coke 1960** Frank Van Deren Coke, *5 reviews of "Under the sun"*, in "Aperture", vol. 8, n. 4, 1960, p. 198.
- Veronesi 1983** Luigi Veronesi, *Fotogrammi e fotografie*, Torino, Einaudi, 1983.
- Wilson 2003** Kristina Wilson, *The Intimate Gallery and the Equivalents: Spirituality in the 1920s Work of Stieglitz*, in "The Art Bulletin", vol. 85, n. 4, 2003, pp. 746-768.
- White 1963** Minor White, *Equivalence: The Perennial Trend*, in "PSA Journal", vol. 29, n. 7, 1963, pp. 17-21.
- 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.

—
Fonti archivistiche

#Lotti 2023 *Giorgio Lotti in conversazione con Massimiliano Ferrario* (trascrizione di un'intervista audioregistrata), 6 giugno 2023, Università degli Studi dell'Insubria (Varese-Como), Archivio digitale del Centro di Ricerca sulla Storia dell'Arte Contemporanea (CRiSAC) (inv. n. Cl_F_2023_01).