

I “drammi d’oggetti” nelle fotografie di Italo Bertoglio, tra avanguardie artistiche e comunicazione pubblicitaria

Abstract

Working in Turin during the interwar period and conversant with the international debate of the avant-garde, engineer-photographer Italo Bertoglio (1877-1963) developed an original approach to commercial advertising, experimenting with light, framing, and vantage point. In this essay, Bertoglio’s photographic studies are discussed as “dramas of objects,” in tune with Futurist ideas on art and cinematography.

Keywords

ITALO BERTOGLIO, STILL-LIFE PHOTOGRAPHY, AVANT-GARDE, FUTURISM, ADVERTISING, TURIN

La fine degli anni Venti rappresenta una fase significativa del rinnovamento in senso moderno della fotografia in Italia, quando avviene un’accelerazione dell’impulso a produrre, esporre, pubblicare e riflettere intorno ad un mezzo che non vuole essere meramente riproduttivo e tanto meno fondare la propria artisticità sull’imitazione della pittura. Nella Torino “arditamente innovativa e insieme fortemente tradizionalista”⁻¹ che si appresta a divenire capitale industriale, dove il Gruppo Piemontese per la Fotografia Artistica promuove prestigiosi *salons* internazionali⁻² e pubblica riviste come “Il Corriere Fotografico” (1923-1941) e l’annuario “Luci ed Ombre” (1923-1934)⁻³, si colloca l’originale opera di Italo Bertoglio (1877-1963)⁻⁴. Il colto fotografo “dilettante”⁻⁵, inteso come figura di esperto impegnato in un’autonoma sperimentazione e sganciato dalle leggi di mercato in quanto ingegnere di professione, sviluppa tra il 1928 e il 1935 una ricerca di particolare interesse sulle composizioni di oggetti. Sono anni cruciali per il passaggio in Italia dal pittorialismo ad un graduale modernismo, che si esprime nel dibattito critico sulle riviste fotografiche

torinesi, con gli interventi di Marziano Bernardi e Antonio Boggeri, così come nelle opere dei loro fondatori, come Achille Bologna e Stefano Bricarelli. In un clima culturale che si orienta nell'architettura e delle arti decorative al gusto razionalista europeo – con Gigi Chessa, Sartoris e il circolo di Riccardo Gualino, anche la fotografia si spinge verso una “moderata audacia”⁻⁶ modernista, alla ricerca di un proprio linguaggio tramite una maggior sintesi formale e un ampliamento della tipologia di soggetti ripresi, nel tentativo di liberarsi dai canoni idealistici della tradizione artistica. In un'epoca in cui imperversano ancora gli effetti *flou*, le gomme bicromate e i *tableaux vivants* – una sorta di “saccheggio di tutto lo scibile pittorico” contro cui si scaglierà in maniera definitiva Carlo Mollino⁻⁷ – Bertoglio sperimenta invece nell'uso della luce, dei tagli e del punto di vista, gli strumenti propri del linguaggio fotografico. In tensione tra una rigorosa sintesi geometrica e una fantasiosa sospensione metafisica, i suoi studi compositivi sono dei veri e propri “drammi d'oggetti” secondo le nuove formulazioni del movimento futurista, che nel 1931 aveva organizzato a Torino la mostra Fotografia Futurista e pubblicato il Manifesto firmato da Marinetti e Tato⁻⁸. Bertoglio non vi aderirà mai formalmente, e non sembra interessato al tema del dinamismo né agli eccessi provocatori del gruppo, tuttavia la sua opera – come vedremo attraverso alcune lastre fotografiche della collezione del Museo Nazionale del Cinema di Torino⁻⁹ – presenta con tempestività alcuni esiti raggiunti dall'avanguardia futurista dopo gli anni Venti, sia nel cinema che nella fotografia, quando vengono sviluppati attraverso il “dramma di oggetti umanizzati” e il potere emotivo della luce e delle “ombre contrastanti e isolate”⁻¹⁰, procedimenti formali che in parte riprendono elementi del primo futurismo e dall'altra si contaminano con le diverse avanguardie europee, dal surrealismo francese alla nuova oggettività tedesca.

Facendo risaltare il potere comunicativo dell'immagine fotografica, i “drammi d'oggetti” sono in gran parte concepiti come *réclames* pubblicitarie, trovando la loro collocazione ideale nell'ambito della società industriale, il cui rapido sviluppo, pur tra le contraddizioni sociali, necessita di strategie nuove per conquistarsi il mercato. Il percorso qui proposto rifletterà su alcuni esempi ritenuti significativi sia nel delineare le tappe di elaborazione, a partire dai primi studi compositivi, di una personale ricerca da parte di Bertoglio, sia per la rilevanza del rapporto con l'ambito di produzione, in particolare il contesto della comunicazione pubblicitaria.

Progettista di grandi sistemi di impianti idroelettrici per la Società Idroelettrica Piemontese (SIP), che documenta con ampi *reportages* fotografici realizzati tra Piemonte e Valle d'Aosta (“Documenti di alpinismo idroelettrico”, 1927) e nell'altopiano silano (1929-1931)⁻¹¹, Bertoglio aveva esordito come fotografo nel 1905 e poi nel 1907 con alcuni studi di figure⁻¹², seguiti da un periodo di inattività. Soltanto con la Prima Esposizione Internazionale di Fotografia, Ottica, Cinematografia al Valentino, nel 1923, era tornato a presentare le proprie opere con

cinque ritratti che gli valsero una menzione onorevole e che gli permisero di ritrovare, all'età di quarantasei anni, una rinnovata spinta creativa ⁻¹³. Dal quel momento la sua presenza alle mostre torinesi sarà costante e dal 1933 entrerà a far parte dei comitati organizzatori e poi delle giurie, fino a ricevere nel secondo dopoguerra cariche prestigiose come quella di presidente della Società Fotografica Subalpina e di primo presidente della FIAF ⁻¹⁴. Il merito maggiore deve però essere assegnato, come già credeva Marina Miraglia, al suo "intelligente e precoce lavoro" nell'ambito pubblicitario e promozionale, svolto nel dirigere il Gruppo Fotografi del Dopolavoro delle Aziende SIP (DAS) fin dalla sua fondazione nel 1928, prima tra le associazioni nate all'interno di aziende (seguita dal dopolavoro Fiat nel 1929 e Frigt nel 1935) ⁻¹⁵. Promuovendo le mostre annuali, curandone i cataloghi e realizzando fotografie e *brochures* pubblicitarie per le società del gruppo elettrico, che aveva esteso il raggio d'azione al telefono e alla radio, Bertoglio contribuisce al rinnovamento della fotografia come mezzo di comunicazione.

L'impegno intellettuale e organizzativo, tutt'altro che amatoriale, nell'associazionismo – che lo vede anche animatore del Gruppo dei fotografi del Circolo degli Artisti ⁻¹⁶ – si affianca all'intensa partecipazione ai concorsi e alle mostre internazionali, dai primi *salons* di Parigi e Londra fino agli Stati Uniti, Sud America, Giappone e persino Melbourne. Grazie a quest'attività, Bertoglio si inserisce in una rete di circolazione delle idee di ampiezza straordinaria. Ne sono testimonianza sia le numerose etichette ufficiali delle esposizioni, sul *verso* dei cartoncini di supporto delle stampe conservate nell'archivio personale Fondo Italo Bertoglio ⁻¹⁷, sia i cataloghi di mostre da lui raccolti e poi donati alla Biblioteca del Museo Nazionale del Cinema di Torino, che provengono da tutti i continenti e raggiungono più di duecento esemplari ⁻¹⁸. L'eccezionale presenza sulla scena mondiale è attestata dalla classifica stilata dall'*American Annual* di Boston per l'anno 1935, dove gli italiani citati sono Peretti Griva (partecipa a 95 *salons* esponendo 319 fotografie) e lo stesso Bertoglio (94 *salons* con 314 fotografie), rispettivamente al 14° e 16° posto ⁻¹⁹. Il 'sistema' delle esposizioni, dove a viaggiare per il mondo sono le fotografie stesse e le pubblicazioni illustrate (cataloghi e annuari), consente a Bertoglio di aggiornarsi alle novità delle principali avanguardie artistiche transalpine, alla scuola americana di Stieglitz e persino entrare in contatto con realtà particolari, come l'avanguardia praghese di Drtikol o i giapponesi della California ⁻²⁰.

A fronte della ricchissima bibliografia coeva la critica successiva è quasi inesistente, segno dell'oblio caduto per lungo tempo su questo fotografo, la cui figura è rimasta compromessa dall'enfasi attribuita a *Il Decennale* e alle altre fotografie scattate alla Mostra della Rivoluzione Fascista ⁻²¹. La chiave con cui rimettere sotto la giusta luce l'opera di Bertoglio si può trovare forse nelle sue stesse parole, pubblicate nel 1935 su "Galleria" a commento della propria fotografia *L'amatore di belle stampe*. Egli richiama l'attenzione su un genere di "fotografia creativa" – in contrapposizione alla tradizionale "fotografia

Italo Bertoglio,

L'ombra del vaso, 1928.

Negativo alla gelatina

bromuro d'argento su

vetro con ritocchi,

13 × 18 cm.

Torino, Museo Nazionale

del Cinema, inv.

n. F42230/007



rappresentativa” – dove “lo stimolo che fa scattare l’otturatore non proviene da una sensazione esterna, ma è nato in noi, è tutto nostro e la fotografia cerca di tradurre un’idea, una frase, un pensiero, infine un nostro particolare stato d’animo”; questo pensiero deve essere “comunicato all’osservatore” dando risalto al “tema dominante”, attraverso la costruzione prima mentale e poi materiale di tutte le parti che compongono la figurazione ⁻²².

Il caso di studio qui proposto sulle fotografie di composizione di oggetti, sottolineando il valore significativo all’interno dei processi di comunicazione, le individua come la più compiuta espressione di “fotografia creativa”, pensando che possa essere un contributo nel restituire ad un autore dimenticato la dignità e considerazione che merita.

Studi di composizione

Dopo aver manifestato una tendenza a restringere il campo visivo su particolari architettonici o dettagli del paesaggio urbano e industriale, con una semplificazione formale che gli è valsa la denominazione di “sintetista” da parte del critico Marziano Bernardi ⁻²³, nel 1928 Bertoglio inizia a lavorare ad alcuni studi realizzati in casa, con luci artificiali, accostando oggetti d’uso: vasi di fiori, portacandele, carte decorative a motivi astratti. Siamo lontani dalla rievocazione pittorialista del genere della natura morta; piuttosto l’autore – che definisce questo tipo di fotografie “Studi” o “Composizioni” ⁻²⁴, focalizza l’attenzione sui mezzi del linguaggio fotografico, *in primis* “la scelta di un soggetto, la sua illuminazione e il punto di vista dal quale colpirlo” ⁻²⁵.

L'ombra del vaso, 1928 (fig. 1) ⁻²⁶ è quasi una dichiarazione d’intenti che ribalta le convenzioni di genere: il consueto protagonista, il

vaso di fiori, viene completamente decentrato dall'audacissimo taglio – visibile sulla lastra con la riquadratura in nastro di carta – che declina l'oggetto reale a favore della sua proiezione evanescente. L'agrifoglio svela la propria natura ostile nelle punte aguzze e minacciose, il vetro attraversato dalla luce trasforma il vaso da oggetto quotidiano ad apparizione fantasmagorica. Le potenzialità dell'illuminazione artificiale – che Bertoglio conosce perfettamente grazie al suo *background* di cultura elettrotecnica ⁻²⁷ – consentono di accentuare i contrasti e far emergere la drammaticità dell'ombra, che già in queste prime composizioni assume una connotazione di 'soggetto' della narrazione, evocando uno sdoppiamento dell'io, come in un film espressionista ⁻²⁸.

In effetti, l'allestimento di un set di ripresa con predisposizione di fondali e corpi illuminanti, così come l'uso dell'inquadratura e dei tagli, ci riportano alle tecniche e ai codici del linguaggio del cinema. A Torino, la fiorente industria cinematografica aveva tra l'altro contribuito allo sviluppo della figura professionale del direttore della fotografia e alla diffusione dell'illuminazione artificiale con l'uso di lampade ad arco, già a partire dal *kolossal Cabiria* (1914) ⁻²⁹. L'apporto che, in termini più generali, il linguaggio del cinema dava alla fotografia era fondamentale per il suo rinnovamento e la critica dell'epoca ne aveva colto da subito l'importanza, come si legge negli interventi di Bernardi e Boggeri. Il primo rileva nei fotografi il graduale abbandono dei "larghi panorami in favore di un rapido succedersi di limpidissimi quadretti descrittivi delle varie parti di un insieme, che si abbandona alla fantasia dello spettatore" ⁻³⁰; il secondo afferma che "la regola cinematografica assegnando alla fotografia un compito d'eccezione, ha mostrato quali bellezze di composizione, di chiaroscuro, di valori plastici, nascondessero le più umili cose" ⁻³¹.

Uno degli esiti più riusciti tra le prime composizioni d'oggetti, per i suoi valori formali e semantici, è *Colloquio*, 1929 (fig. 2) ⁻³², "made at home with artificial light" ⁻³³ e presentata al concorso per "Fotografie a carattere moderno" indetto dalla rivista "Natura" di Milano, con Marinetti e Sironi in giuria. I principi che guidano il concorso vengono formulati su "Natura" e su "Il Corriere fotografico" da Boggeri ⁻³⁴, che ha un ruolo chiave nel connettere l'ambito torinese con la cultura editoriale milanese, dove "Domus" di Gio Ponti e "Casabella" di Pagano e Persico avviavano uno stretto dialogo tra architettura, grafica e fotografia ⁻³⁵. In *Colloquio* troviamo pochi semplici elementi in grado di evocare scenari narrativi e poetici: una coppia di colombe in ceramica, un vaso di Murano e il gioco delle loro ombre proiettate sul piano. Le suggestioni del titolo si accompagnano al tema del doppio, all'umanizzazione degli oggetti, all'ombra come disvelamento di una realtà più profonda. Come in *Idillio muto* (1928) ⁻³⁶ e poi in *Conversazione* (1932) ⁻³⁷, si innesta un processo sinestesico dove si allude, nei significati lessicali e con la prossemica dei 'personaggi-oggetto', ad un dialogo comunicativo che nel contrasto con la materia inerte delle colombe dal lucido nitore rimane come sospeso, evocando piuttosto un metafisico silenzio che ci

Italo Bertoglio,

*Colloquio / Vetri e
ceramiche, 1929.*

Negativo alla gelatina
bromuro d'argento su
vetro con ritocchi,
9 × 12 cm.

Torino, Museo Nazionale
del Cinema, inv.
n. F42192/007



riporta alla pittura di de Chirico e Carrà e alla sua declinazione, nella cultura figurativa torinese del tempo, di Felice Casorati e dei Sei di Torino, tra realismo magico e nuova oggettività.

L'ispirazione a trarre espressioni umanizzate da semplici oggetti d'uso e "creare capolavori con delle minutaglie [...] lasciando sempre una parte d'indefinibile e imponderabile" sembra arrivare anche da un altro fronte, quello della cultura giapponese da Bertoglio amata e frequentata nei suoi contatti con l'ambiente fotografico internazionale⁻³⁸. Le *textures* date dalle ombre, la trasparenza del vetro che traccia disegni di onde impalpabili, la ricerca di calibrati equilibri dove il vuoto prevale sul pieno e persino la predilezione per le figure di volatili, fanno venire in mente le opere di Mayeda, Nakamura, Uyeda e degli altri giapponesi residenti negli Stati Uniti.

Nella scelta degli oggetti da "mettere in scena" nelle sue composizioni, Bertoglio tende a privilegiare gli oggetti contemporanei, in rapporto con il mondo produttivo e le arti decorative. Il concorso della rivista "Natura" si prefiggeva di premiare "i risultati di uno studio dei prodotti naturali o industriali [...] osservati in aspetti nuovi e caratteristici"⁻³⁹, cogliendo la potenzialità comunicativa del mezzo fotografico nell'ambito merceologico e industriale. Vetri e ceramiche è il titolo con cui la stessa fotografia viene pubblicata un paio d'anni più tardi su "Il Corriere fotografico" proprio a corredo di un articolo sulla fotografia pubblicitaria⁻⁴⁰, con uno slittamento di senso che dalla connotazione narrativa si sposta alle qualità formali e materiali.

I vetri di Murano, che ricorrono nelle composizioni di Bertoglio insieme alle ceramiche d'artista, alle bambole Lenci, ai giocattoli snodabili in legno e ai soprammobili in cristallo e acciaio, appartengono alla

tendenza di gusto modernista che si afferma dalla fine degli anni Venti. Oltre ai cristalli *art déco* della ditta torinese di Ippolito Passeroni, per la quale Bertoglio realizza delle cartoline pubblicitarie, sono i vetri di Murano più lineari e geometrici come quelli realizzati da Giacomo Cappellin ad interessare il fotografo ⁻⁴¹. Fruttiere, coppe per fiori, caraffe che con “quella viva grazia di linea pura” – come scrive Gio Ponti presentandole su “Domus” ⁻⁴² – rappresentano gli esiti più vicini al razionalismo europeo della migliore produzione italiana.

In questo periodo altri autori presentano ai concorsi delle riviste fotografie di oggetti in vetro e ceramica, indagandone le proprietà morfologiche rispetto ai riflessi della luce. Tra questi Francesco Agosti, che tra il 1928 e il 1930 dedica la fine della sua attività fotografica ad alcuni studi che presentano affinità con quelli di Bertoglio, anche se con un’ambientazione dal tono meno drammatico e più quotidiano. *Vetri. Trasparenze e Disciplina! Studio di vetro* sono da identificare come i “cristalli presentati dall’Agosti” nel 1930 al quarto Concorso trimestrale del “Corriere Fotografico”, anch’esso dal tema “Fotografie a carattere moderno”, su esempio del precedente milanese ⁻⁴³.

Réclames e “drammi d’oggetti”

Con *Murano*, 1929 (fig. 3) ⁻⁴⁴, dove il rapporto materia/forma/luce conduce il linguaggio di Bertoglio ad una sintesi geometrica al limite dell’astrazione, la denotazione commerciale del titolo – modalità che diventerà ricorrente – rinvia in modo più evidente al contesto della comunicazione pubblicitaria. La fotografia, esposta al Salon del 1930 in un gruppo tematico di composizioni ⁻⁴⁵, aveva esordito nella primavera precedente nella sezione “Réclames” dell’Esposizione Sociale Annuale della Società Fotografica Subalpina. L’antica associazione fotografica torinese, che presenta una particolare connessione con la città industriale, è la prima ad istituire nelle mostre una sezione apposita per la fotografia pubblicitaria distinta dalla “fotografia pittorica”, precedendo la Fiera di Milano ⁻⁴⁶. Tra gli iscritti, molti sono i fotografi che se ne interessano precocemente, esponendo insieme a Bertoglio delle “Fotografie Réclames”: Giovanni Assale, Pietro Borio, Giacomo Movilia, Giuseppe Portigliatti, Mario Prandi, Piero Rappelli e lo stesso presidente Cesare Schiaparelli.

L’interesse crescente per la fotografia pubblicitaria è dimostrato anche dalla pubblicazione di alcuni articoli di Dupuy e Ferrero su “Il Corriere Fotografico”, che indicano come modelli di riferimento gli artisti europei che si sono dedicati a questo ambito, tra cui Emmanuel Sougez, László Moholy-Nagy e Paul Wolff ⁻⁴⁷. A questi autori, come ad André Kertész, Man Ray, Albert Adams e Albert Renger-Patzsch, dedicano ampie pagine gli speciali “Modern Photography” pubblicati nei primi anni Trenta dalla rivista “The Studio” di cui Bertoglio è assiduo lettore ⁻⁴⁸.

Guardando alle istanze più sperimentali delle avanguardie artistiche, volte all’elaborazione di nuovi linguaggi, con *Murano* Bertoglio

Italo Bertoglio,

Murano, 1929.

Negativo alla gelatina
bromuro d'argento su
vetro con ritocchi,
13 × 18 cm.

Torino, Museo Nazionale
del Cinema, inv.
n. F42229/006



realizza una delle sue opere più ‘futuriste’, manifestando la volontà di affrancarsi dall’illusione realistica e proporre nuove relazioni spazio-temporali. Il vaso è sottratto al contesto della quotidianità, posto su un obliquo piedistallo al centro della rappresentazione e trasfigurato dalla sintesi geometrica e dalla luce, che arriva dal basso e sembra sprigionarsi dall’oggetto stesso. Questa capacità del mezzo fotografico di rivelare ciò che non si vede, una sorta di status ontologico dell’oggetto, ci riporta alle formulazioni del primo Futurismo di Anton Giulio Bragaglia sulla *Fotografia dell’invisibile*, che prefigurava la possibilità di una fotografia trascendentale, volta cioè a catturare le sensazioni, intuitive e oniriche, dell’invisibile⁻⁴⁹. La radice di queste idee si trova nelle teorie di Boccioni sul “trascendentalismo fisico”, secondo cui “tutti gli oggetti tendono verso l’infinito per mezzo delle loro linee-forza delle quali la nostra intuizione ne misura la continuità”⁻⁵⁰. La ripetizione ritmica di segni grafici triangolari creata dai riflessi di luce e l’unità formale che fonde il vaso trasparente con lo sfondo, offrono una puntuale interpretazione della “compenetrazione dinamica” e delle “linee-forza” della pittura futurista, fino alla unità plastica di “oggetto+ambiente” attraverso “forme uniche di continuità nello spazio”⁻⁵¹.

Nella stessa primavera del 1930 – mentre era in corso la mostra fotografica alla Subalpina – Tato e Marinetti scrivevano il *Manifesto della fotografia futurista*, pubblicato poi in forma più estesa nel 1931⁻⁵². Il testo enuclea le nuove possibilità fotografiche attraverso sedici principi, molti dei quali particolarmente pertinenti ai lavori di Bertoglio. Tra i

nuclei nodali di ricerca che si colgono nel programma, Giovanni Lista⁻⁵³ individua da una parte i temi del dinamismo e della simultaneità – che erano già stati introdotti da Boccioni e dalla fotodinamica braagliana – e dall'altra il “dramma degli oggetti” con il legame al teatro sintetico futurista. Mentre al primo aspetto Bertoglio è interessato solo eccezionalmente, come nel caso di *Murano* o nel ritratto *Velocità*⁻⁵⁴, la simultaneità caratterizza tutta la sua produzione pubblicitaria, dove troviamo il “dramma d’oggetti immobili e mobili”, il “camuffamento degli oggetti”, la loro drammatizzazione attraverso la luce e le “ombre contrastanti e isolate”, lo stravolgimento dei consueti rapporti dimensionali e del punto di vista, l'accostamento ironico di oggetti estranei, fino all'evocazione di “fantasmi semiestratti” che riconducono alla dimensione del ricordo e del sogno⁻⁵⁵.

Nella sperimentazione fotografica di Tato, con i “futuritratti” (“aeroritratti fantastici”, ritratti di “stati d'animo” e “polifisionomici”) esposti alla mostra di Torino del 1931, la sovrapposizione in trasparenza di fisionomie e oggetti fuori scala ripresi da ardite prospettive, come teorizzato nel manifesto, produce una combinazione in grado di esprimere uno stato simbolico e psicologico del soggetto. Si tratta di strategie narrative, della cui efficacia come forma di comunicazione pubblicitaria era consapevole lo stesso Tato⁻⁵⁶, e che risultano di stimolo per fotografi come Bertoglio che ricercano il valore seduttivo/persuasivo dell'immagine, pur adottando procedimenti tecnici differenti e rimanendo lontano dalle componenti più ideologiche del movimento. È indicativo di questo uso ‘funzionale’ dei linguaggi delle avanguardie artistiche un articolo di Renzo Maggini pubblicato su “Galleria” pochi anni dopo, nel 1933, che invita coloro che vogliano cimentarsi nella nuova fotografia pubblicitaria ad “una originalità molto pronunciata”, ricorrendo “ai più inusitati mezzi” – come l'illuminazione artificiale, il fotogramma, il “fotomontage” e la sovrapposizione dei negativi – “al fine di raggiungere il proprio scopo: colpire vivacemente l'interesse degli astanti”⁻⁵⁷.

Telefono, radio ed elettricità

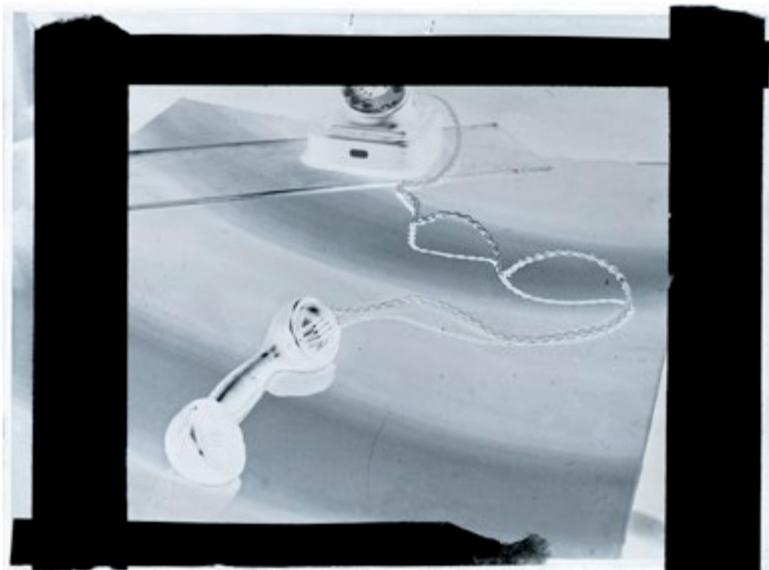
Un filo che ci collega col mondo, 1930 (fig. 4)⁻⁵⁸ è l'immagine concepita per un pieghevole pubblicitario della STIPEL, la Società Telefonica Interregionale Piemontese e Lombarda creata dal gruppo elettrico SIP di Torino per gestire, su concessione statale, il servizio telefonico⁻⁵⁹. La fotografia presenta un taglio straordinario, visibile sulla lastra negativa tramite la riquadratura in nastro di carta perfettamente corrispondente alla stampa, e rinvia ancora una volta al cinema, con le ombre contrastate e l'uso del piano ravvicinato. Il valore simbolico del filo che si dipana, instaurando una relazione tra il ‘vicino’ e il ‘lontano’, si accompagna allo slogan del titolo e al testo di comunicazione istituzionale del volantino, mettendo in risalto la funzione sociale della telefonia come “formidabile mezzo di propaganda” con cui le aziende possono ampliare il proprio mercato⁻⁶⁰.

Italo Bertoglio,

Un filo che ci collega col mondo / Stipel, 1930.

Stampa fotomeccanica
su carta, immagine
9,5 × 12 cm (supporto
17,5 × 18 cm).

Torino, Museo Nazionale
del Cinema, inv.
n. F42102/002



In seguito all'acquisizione dell'Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche (EIAR) da parte della SIP, Bertoglio introduce nella Terza mostra del Gruppo Fotografi DAS⁻⁶¹, una sezione intitolata "Opere a soggetto di propaganda per le attività del gruppo S.I.P.", dove espone diverse composizioni di oggetti sul tema della radiofonia, tra cui *PAM Vox clamans, 1930* (fig. 5)⁻⁶². Qui Bertoglio esprime al massimo la sua capacità di attribuire alla fotografia un valore significativo, attraverso un linguaggio ironico e colto, ricchissimo di figure retoriche. Un omni-no in legno snodabile canta usando come 'palcoscenico' un impianto a valvole, componente elettrotecnico che viene a rappresentare, con una metonimia, il mezzo tecnologico stesso nel quale assolve la sua funzione. Alle emissioni sonore della radio e la loro diffusione nell'etere allude anche l'esplosione di raggi luminosi – evocazione di "fantasmi semistratti" – che sembra dare forma visibile alla vox del titolo, in una sorta di sinestesia. Il marchio PAM, riferibile alla ditta produttrice di amplificatori, richiama in modo onomatopeico l'esplosione sonora, mentre la variazione del motto latino contenuta sempre nel titolo ne ribalta ironicamente il significato: dalla "vox clamantis in deserto" all'efficacia comunicativa garantita dalla potenza degli amplificatori radiofonici.

Tra le "Opere a soggetto di propaganda" esposte alla mostra DAS del 1930, ve ne sono alcune che avevano illustrato quello stesso anno le copertine del "Radiocorriere". Con la rivista, settimanale ufficiale dell'E-IAR, Bertoglio collabora dal 1930, quando la redazione viene trasferita da Milano a Torino e il giornale cambia denominazione da "Radio Orario" a "Radiocorriere", fino al 1935, quando il controllo sui programmi dell'E-IAR diviene di competenza del Ministero di Stampa e Propaganda, realizzando circa 25 copertine⁻⁶³. I temi dominanti sono la musica



05

Italo Bertoglio,

PAM Vox Clamans /

PAM Amplificatori:

Vox clamans, 1930.

Negativo alla gelatina

bromuro d'argento su

vetro con ritocchi,

13 × 18 cm.

Torino, Museo Nazionale

del Cinema, inv.

n. F42087/001

e il mezzo radiofonico stesso, talvolta esaltato nella sua estetica meccanicistica con estrema sintesi formale, come in *Valvola. L'anima della radio* (riferibile alla Ansaldo Lorenz che la produceva) ⁻⁶⁴. Anche in *Spirale di specchi per televisione*, una delle più note fotografie di Bertoglio ⁻⁶⁵, l'oggetto tecnologico, ingrandito e trasfigurato dalla luce, perde il senso della sua funzione permeandosi di "trascendenza fisica". Queste illustrazioni rivelano infine quali strategie persuasive o dissuasive l'EIAR impiegasse per promuovere l'uso della radio, incrementare gli abbonamenti e combattere il fenomeno della radiopirateria. Per esempio, *Pinocchio scopre la radio* viene presentata in concomitanza con il bando del concorso a premi "Radioascoltatori d'eccezione", per "suggerire delle idee a chi intende partecipare al concorso fotografico" e incrementare così gli abbonamenti ⁻⁶⁶. Invece *Il sonno del radiopirata*, un curioso assemblaggio di oggetti radioelettrici, sui quali domina, citando Murnau, l'inquietante ombra della mano di Nosferatu, minacciava pene più severe contro la dilagante piaga dell'evasione, dovuta al fatto che ancora mancavano sul mercato ricevitori domestici economici e affidabili ⁻⁶⁷.

Numerose fotografie pubblicitarie sono riconducibili alla *réclame* di aziende produttrici di impianti, apparecchiature ricetrasmittenti e cavi telefonici, che costituiscono il tessuto connettivo che favorisce il piano di sviluppo territoriale del gruppo "eletto-tele-radiofonico". Tra queste la PAM amplificatori e la Ansaldo Lorenz (valvole e apparecchi radiofonici), già citate; la Società Anonima V. Tedeschi & C., produttrice di

06

Italo Bertoglio,

Ventilatore / L'elettricità...

è sorgente di benessere!,

1929.

Stampa fotomeccanica,

riproduzione in Torino-

Prima mostra SIP 1928,

p. 2.

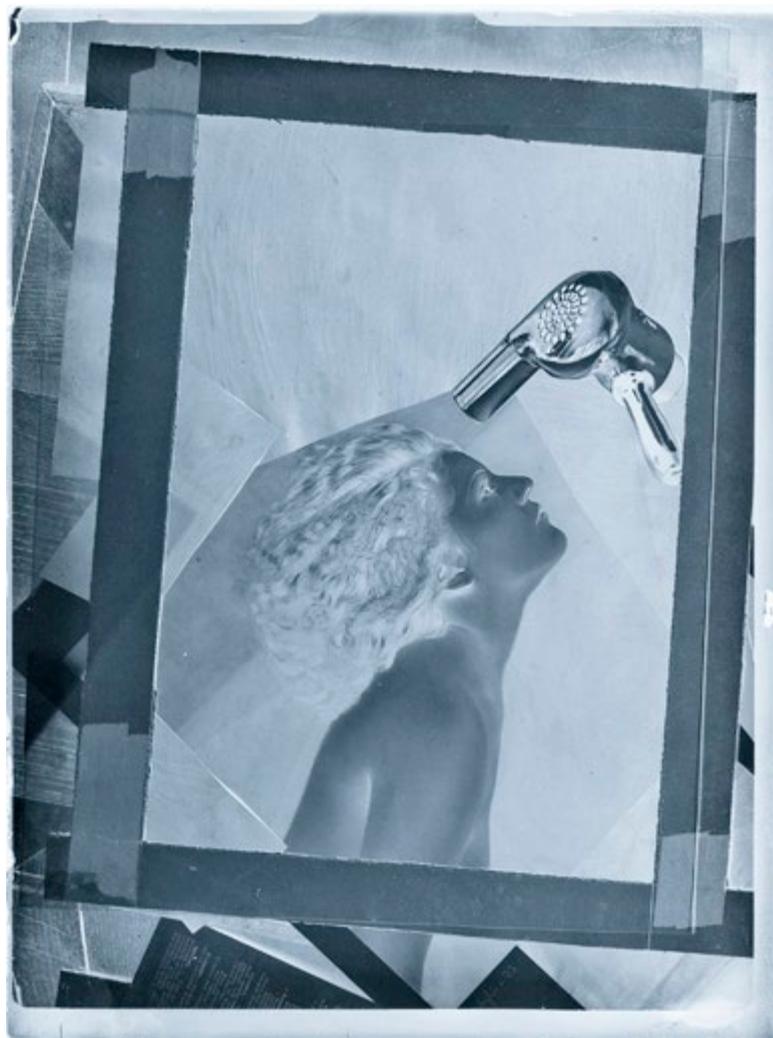
Torino, Bibliomediateca

Mario Gromo, Fondo Italo

Bertoglio



cavi per energia in grado di collegare l'Italia nord-occidentale; infine la SPES, società fondata dalla SIP per lo "Sviluppo e propaganda elettrificazioni e simili", con sede nello stesso Palazzo dell'Elettricità di via Bertola, per la quale Bertoglio realizza *Ventilatore*, 1929 (fig. 6) ⁻⁶⁸ e *Cucinate elettricamente*, 1930, quest'ultima presentata anche alla Mostra Fotografica Internazionale della Fiera di Milano del 1931 ⁻⁶⁹. Entrambe le fotografie, nei cataloghi DAS curati da Bertoglio, non vengono inserite come le consuete illustrazioni, ma presentate in terza di copertina come inserzioni pubblicitarie, in una sorta di gioco metatestuale. "Cucinate elettricamente... la SPES vi guida" è lo slogan che accompagna la "visione dall'alto in basso" di un fornello elettrico circondato da pentole d'acciaio e "la visione dal basso in alto" delle gambe di una figura femminile drasticamente tagliata. La pagina con *Ventilatore* recita "L'elettricità... è sorgente di benessere!", con la didascalia "la SPES potrà esservi di guida per qualunque applicazione elettrica vi occorra nella vostra casa". Lo sdoppiamento dell'oggetto con la propria ombra e la drammatica luce orizzontale sono consueti, ma il decentramento del ventilatore nell'angolo dell'inquadratura è più spinto del solito, solo in parte riequilibrato dalla freccia-ombra che campeggia sulla parete. Giovanni Lista ⁻⁷⁰ individua in questa "diffusa vacuità" che assorbe il campo visivo l'intenzionalità a "concedere tutto lo spazio possibile all'aria che lo strumento dovrebbe muovere" e rileva il chiaro riferimento del segnale geometrizzante alle tipiche forme grafiche futuriste ⁻⁷¹. L'indecifrabilità della



07

Italo Bertoglio,

Senza titolo, post 1933.

Negativo alla gelatina
bromuro d'argento su
vetro, 9 × 12 cm.

Torino, Museo Nazionale
del Cinema, inv.

n. F42214/016

freccia può essere resa però meno ambigua da un processo interpretativo che tenga conto della relazione con il contesto di tipo pubblicitario, cogliendo il rinvio semantico alla didascalia che invita a seguire fiduciosi la guida esperta della SPES per orientarsi nell'universo ancora sconosciuto dei nuovi strumenti tecnologici. Il carattere esortativo della freccia diventerà tra l'altro uno degli stereotipi più diffusi nel linguaggio pubblicitario della nascente società dei consumi.

Alla stessa committenza si può attribuire una serie di negativi della collezione del Museo del Cinema che presenta, con un carattere più illustrativo, un repertorio di elettrodomestici, dal frigorifero al frullatore, dal rasoio alla gelatiera⁻⁷². Un discorso a parte merita un negativo senza titolo, post-1933 (fig. 7), per il quale non è stato reperito il positivo corrispondente e che risulta inedito, che spicca per originalità

e per il procedimento tecnico inusuale nel *corpus* di Bertoglio. Si tratta di un particolare fotomontaggio tra un ritratto femminile e l'immagine ingrandita di un asciugacapelli elettrico, precisamente della ripresa fotografica di un *collage* di precedenti positivi su carta, scontornati e sovrapposti, poi riquadrati con un *passepourtout*, componendo il lavoro direttamente sul pavimento (i margini della fotografia, qui come in molti altri casi, rivelano importanti indizi sul suo procedimento produttivo). Il ritratto è noto, si tratta di *Velocità* (1933), una delle immagini femminili più seducenti e moderne realizzate da Bertoglio, che ricorda quelle di Man Ray. Un 'trucco' tecnico, come si evince dal confronto tra positivo e negativo, è responsabile dell'effetto aereodinamico dei capelli che fluttuano nell'aria, ottenuto con la rotazione in orizzontale dell'immagine positiva rispetto allo scatto, nel quale la donna è seduta e reclina la testa all'indietro ⁻⁷³. Nel fotomontaggio la rotazione è più ridotta e il movimento morbido della chioma viene attribuito alla pregevole funzionalità del moderno elettrodomestico. Con l'operazione di *mise en abyme* è l'autore stesso a ricontestualizzare l'immagine, cambiando registro di discorso: da quello erotico-seduttivo oppure mitico, espressione del culto marinettiano per la velocità, a quello più ironico e ludico introdotto dall'iperbole dell'oggetto quotidiano.

Parola e immagine

L'importanza del rapporto tra parola e immagine, in Bertoglio evidente già nella cura data all'assegnazione dei titoli, sempre fortemente evocativi, si esprime nella comunicazione pubblicitaria con l'inserimento del marchio all'interno della fotografia, contribuendo a costruirne i significati. Può comparire sul prodotto stesso o il suo contenitore, come per le scatole di pellicole Zeiss Ikon e Gevært o l'etichetta sui liquori della Trinchieri; può trovare forma nel logo sovraimpresso al negativo nella fase di stampa, analogamente all'inserimento della firma, come per i giochi gonfiabili della Superga ⁻⁷⁴; oppure Bertoglio lo include direttamente nel set di ripresa in forma di caratteri tipografici mobili, che diventano essi stessi oggetti sottoposti alla drammatizzazione, richiamando le idee del "paroliberismo tipografico" ⁻⁷⁵, come nel caso di alcuni studi a luce radente per il *lettering* di "Radiocorriere" o della suggestiva composizione per la penna stylo *Magic*, 1930 (fig. 8) ⁻⁷⁶. Qui la funzione del prodotto reclamizzato si collega direttamente al tema della scrittura e Bertoglio gioca con le valenze semantiche contenute nel marchio, mettendo in scena un vero e proprio gioco di prestigio: la penna stilografica sospesa nell'aria (appesa a un filo trasparente che viene ritoccato), agisce come per "magia" davanti ad attonite oche spettatrici che sembrano agitare le ali per la sorpresa.

Altro complemento testuale dell'immagine pubblicitaria è lo slogan, che Bertoglio inventa talvolta già a partire dal titolo ("Il filo che ci collega col mondo" o "Cucinate elettricamente") e nelle didascalie che accompagnano le immagini nei prodotti editoriali da lui curati (copertine del "Radiocorriere", cataloghi del dopolavoro SIP, *brochures* promozionali).



08

Italo Bertoglio,

Magic, 1930.

Negativo alla gelatina
bromuro d'argento su
vetro con ritocchi,
9 × 12 cm.

Torino, Museo Nazionale
del Cinema, inv.
n. F42149/004

Per la penna Magic Bertoglio compone uno slogan pubblicitario in forma di acrostico, riportato con note manoscritte sul supporto in cartoncino del positivo ⁻⁷⁷, quasi un esercizio da appassionato enigmista: “Magica penna / Artistica / Gentil regalo / Indispensabile / Compratela!”.

L'integrazione di esperienza grafica e fotografica, di linguaggio scritto e iconico, inserisce pienamente il lavoro di Bertoglio in quel clima di rinnovamento che nei primi anni Trenta coinvolge anche l'ambito dei settimanali illustrati e sarà determinante nello sviluppo della società della comunicazione. L'annuario Fotografia di “Domus” del 1943, che può essere considerato dopo le sperimentazioni degli anni precedenti un punto di arrivo nel “processo di elaborazione del nuovo” ⁻⁷⁸, mostrerà l'opera di fotografi poliedrici, che travalicano gli ambiti delle arti visive, tra architettura, grafica e pubblicità: oltre a Boggeri, Mollino, Pagano e Albe Steiner, anche Erberto Carboni, Luigi Veronesi e Bruno Munari – che sulla rivista “Campo grafico” ⁻⁷⁹ elaborano fotomontaggi pubblicitari e nuove forme grafiche ⁻⁸⁰.

Anche se Bertoglio, già nel secondo lustro degli anni Trenta, aveva mostrato una sorta di regressione verso soggetti più tradizionali, come i ritratti o le più classiche nature morte, dedicandosi agli impegni organizzativi e istituzionali ⁻⁸¹, il suo precoce lavoro nell'ambito dell'immagine pubblicitaria assume un valore particolarmente significativo.

Raccogliendo la straordinaria lezione delle avanguardie artistiche nel perseguire la contaminazione tra le diverse arti, ricercare forme espressive in grado di dialogare con il mondo produttivo e industriale e porsi in relazione con il cinema e la pubblicità, la “fotografia creativa” di Italo Bertoglio pone la questione dell'artisticità del mezzo fotografico in una prospettiva nuova. Evitando di cadere nell'*impasse* della

distinzione tra le composizioni “artistiche” e quelle “pubbлицarіe”, il riconoscimento della capacità della fotografia di attribuire all'immagine un valore significativo, configurandosi come “scrittura autonoma, non analogica ma fortemente connotata dall'impronta inconfondibile dell'autorialità”⁻⁸², diventa un modo per fornire risposte adeguate al nuovo ruolo della fotografia nella società della comunicazione.

—
Note

—
-¹ Castronovo 1991, p. 10.

-² Il GPFA, nato in seno alla Società Fotografica Subalpina (cfr. Società Fotografica 1999), è ideatore e promotore di Torino-Prima esposizione 1923, cui seguiranno Torino-Primo Salon 1925 e le successive edizioni del Salon che continueranno fino al 1937, per poi cambiare denominazione in Mostra, fino al 1950.

-³ Lo spostamento a Torino de “Il Corriere fotografico” (dopo le edizioni di Piacenza, dove viene fondato nel 1904, e di Milano) e la direzione congiunta di “Luci ed ombre” si devono a C. Baravalle, A. Bologna e S. Bricarelli, noti come i “tre B”. Sulle riviste cfr. Costantini / Zannier 1987 e Zannier 1993; sul “caso torinese”, Miraglia 2001.

-⁴ La prima citazione biografica su Bertoglio si trova in Miraglia 1990 (p. 361), a dimostrazione dell'oblio in cui è caduto questo autore, ad eccezione della pubblicazione in Enrie 1960 e della mostra voluta da M. Adriana Prolo in occasione della donazione al Museo del Cinema di Torino, nel giugno 1965, priva però di catalogo. Per il riepilogo delle esposizioni e della scarsa bibliografia si rinvia a Miodini / Pastrone

2009 (p. 6) che è anche la prima e unica monografia, omaggio della FIAF al suo primo presidente nella ricorrenza della fondazione. Di recente è stato Giovanni Lista a dargli il dovuto spazio in alcune mostre sul futurismo: Lista 2009 e Lista / Masoero 2009, cui si è aggiunta Fotografia futurista alla Galleria Carla Sozzani di Milano con venti fotografie del Fondo Italo Bertoglio (Lista 2015).

-⁵ Per il concetto di dilettante nella critica coeva, si veda Boggeri 1930 e cfr. Miraglia 1998 (p. 35 e nota 13, p. 46).

-⁶ Boggeri 1930. Sul difficile passaggio alla modernità si vedano i testi critici fondamentali Costantini 1990, Costantini 1991, i testi di Miraglia già citati e il caso di Mario Gabinio (Cavanna 1996).

-⁷ Mollino 1949.

-⁸ Il Manifesto (Marinetti / Tato 1931) è pubblicato anche sul “Corriere” (Nel mondo 1931) insieme al bando per la Mostra sperimentale di fotografia futurista (Mostra sperimentale 1931); Maggiorino Gramaglia presiede il comitato ordinatore e tra gli espositori, oltre ai più noti Tato, Bragaglia e Parisio, ci sono molti fotografi torinesi, tra i quali non risulta Bertoglio.

-⁹ Il Fondo fotografico Bertoglio del MNC consiste in 2251 negativi alla gelatina bromuro d'argento (di cui 1090 su lastra di vetro), 355 diapositive (di cui 344 su lastra di vetro) e 54 positivi su carta (49 gelatine ai sali d'argento, 5 stampe fotomeccaniche). Donato da Anita Bertoglio Salvetti (Donazioni Italo Bertoglio poi Anita 1963-1967), il fondo è catalogato e digitalizzato, effettuando per i negativi l'inversione virtuale al positivo per consentirne la fruibilità. Si veda anche *infra*, nota 18.

-¹⁰ Marinetti / Tato 1931, poi anche Nel mondo 1931.

-¹¹ Si veda Miodini / Pastrone 2009, pp. 13-14. Il ruolo di fotografo ‘ufficiale’ degli impianti industriali è documentato da una ripresa di Montjovet pubblicata nel volume *Piemonte* del Touring Club Italiano, senza firma (Attraverso l'Italia 1930, p. 257), ma soprattutto dalle numerose illustrazioni del periodico aziendale SIP “Sincronizzando” (nel solo anno 1928 si contano 36 sue fotografie).

-¹² L'esordio avviene con il secondo premio al Prize Competitions, categoria Portrait Study, della rivista inglese “The Studio” (Awards in The Studio 1905, p. 367, tav. p. 373), seguito da

una medaglia di bronzo alla IV Esposizione Nazionale di Fotografia ed Internazionale per materiale fotografico di Torino (La IV Esposizione 1907; si veda anche Miraglia 1990, p. 361).

– ¹³ Torino-Prima esposizione 1923. La fotografia più antica conservata nell'archivio Fondo Italo Bertoglio è del 1922, anno a cui risale anche la sua iscrizione al Circolo degli Artisti. Cfr. Miodini / Pastrone 2009, pp. 8, 9.

– ¹⁴ Rispettivamente nel 1945-1957 (Società fotografica 1999) e nel 1948-1957 (Miodini / Pastrone 2009, p. 32).

– ¹⁵ Cfr. Miraglia 2001, pp. 22-24. Sul dopolavoro DAS, che dal 1930 viene nazionalizzato passando sotto l'egida delle istituzioni di Regime (Opera Nazionale Dopolavoro), si veda de Grazia 1981, che ne individua la matrice di stampo americano con un clima informale e democratico, voluto dal direttore generale Gian Giacomo Ponti.

– ¹⁶ Dal 1936, anche con il ruolo di segretario (Reteuna 2002, pp. 27, 40).

– ¹⁷ Il Fondo Italo Bertoglio (FIB), conservato dagli eredi, è costituito da circa 700 stampe, vari documenti cartacei e i volumi esclusi dalla donazione (v. *infra*, nota 18). L'ordinamento concepito dal fotografo stesso è stato completato dal nipote Franco Fusari, insieme alla digitalizzazione. I supporti in cartoncino, sul *recto* e sul *verso*, sono ricchi di dati informativi (iscrizioni, timbri, etichette di mostre, ecc.) che si rivelano

indispensabili per la lettura dei negativi del MNC.

– ¹⁸ Il patrimonio di cataloghi e periodici storici è stato donato per volontà di Bertoglio al MNC insieme ai negativi fotografici. I volumi sono conservati nella Bibliomediateca Mario Gromo, con timbro "Dono Ing. I. Bertoglio": in mancanza di indici nella catalogazione, per reperirli risulta utile un elenco dettagliato delle pubblicazioni, rimasto inedito, allegato alla lettera della direttrice Prolo alla vedova Salvetti: Donazioni Italo Bertoglio poi Anita 1963-1967, A 53, carte non num.

– ¹⁹ I dati sono riportati su un regesto autografo: Italo Bertoglio 1930-1949, A326, ITBE 3, carta non num.

– ²⁰ Su Frantisek Drtikol e Jaromir Funke, cfr. Zuckriegl 2001. Per i fotografi nippo-americani v. *infra*, nota 38.

– ²¹ Esposte al Quarto Salon 1933; pubblicate più volte su "Il Corriere Fotografico" (in part. Angeloni 1934), su "Galleria" (n. 2, 1935) e in Bologna 1935 (tav. 1). Mostre recenti come quelle al Circolo degli Artisti (Reteuna 2002) o del museo Alinari (Lista 2009) hanno ancora dato rilievo, accanto alla poetica della macchina, al tema della glorificazione fascista.

– ²² Bertoglio 1935, p. 3.

– ²³ Bernardi 1928, p. 14.

– ²⁴ Il titolo *Composizioni* è riportato su alcune scatole per lastre con iscrizione senz'altro autografa (serie MNC-F42199 e MNC-F42205, collocazione H); nell'archivio FIB è il nome

della prima sezione tematica. *Studi* è il titolo di alcune delle prime composizioni (FIB-6 e FIB-7).

– ²⁵ Sono i "caratteri fondamentali e distintivi" della nuova fotografia indicati da Boggeri 1929b, p. 9.

– ²⁶ Corrisponde al positivo FIB-5, esposto a Torino-Secondo Salon 1928 e Barcelona 1929: nei cataloghi l'opera non è menzionata, ma potrebbe essere identificata col titolo *Studio* citato in entrambi (al margine della lastra si intravedono oggetti presenti nelle fotografie FIB-6 e 7 intitolate proprio *Studio*).

– ²⁷ Sulla rivista "Sincronizzando" sono presenti diversi articoli di illuminotecnica con schemi e illustrazioni.

– ²⁸ I riferimenti al cinema espressionista tedesco in Bertoglio, che tra l'altro cita esplicitamente il film *Nosferatu* nella fotografia *Il sonno del radiopirata* (F42237/012, vedi *infra*), meriterebbero un approfondimento. Sul linguaggio filmico dell'espressionismo, oltre ai testi classici di Kracauer e Eisner, si rinvia, in Italia, a Paolo Bertetto, che ha sottolineato il carattere metalinguistico dell'illuminazione e il ruolo dell'ombra come sdoppiamento dell'io e riduzione a fantasma (Bertetto 1981, Bertetto / Toffetti 2008).

– ²⁹ Cfr. Prolo 1951.

– ³⁰ Bernardi 1927, p. 12.

– ³¹ Boggeri 1929b, p. 10.

– ³² Corrisponde al positivo FIB-11. Esposizioni: Torino-Seconda mostra SIP 1929, Paris 1929, London 1929, Portland

1930, Buenos Aires 1930, Pittsburgh 1930, Zaragoza 1930, Birmingham 1931 (sezione Open Pictorial Classes). Bibliografia: Photograms 1929 (tav. XXVIII), Ferrero 1931 (tav. fuori testo), American Annual 1931 (con dati tecnici), Miodini / Pastrone 2009.

– ³³ American Annual 1931, p. 189.
– ³⁴ Boggeri 1929a e Boggeri 1930. Musicofilo, fotografo, grafico pubblicitario e teorico, Boggeri è soprattutto colui che ha inventato il mestiere di *art director*. Dopo aver diretto la tipo-litografia Alfieri & Lacroix dal 1924, dove Poli – che è anche direttore di “Natura” – realizza il supplemento illustrato del “Popolo d’Italia”, nel 1933 aprirà a Milano lo Studio Boggeri, vero e proprio laboratorio sperimentale al quale collaborano grafici d’avanguardia come Xanti Schawinsky e Albe Steiner, realizzando per Olivetti il primo progetto di comunicazione coordinata, con fotografie pubblicitarie affini a quelle di Bertoglio. Cfr. Studio Boggeri 1975 e Studio Boggeri 1981.

– ³⁵ Fondate entrambe nel 1928, sono le più importanti riviste italiane d’architettura degli anni Trenta. Gio Ponti, architetto e designer, dirige il mensile “Domus” dal 1928, contribuendo a diffondere la cultura fotografica con interventi critici che si ispirano a Moholy-Nagy e Rodchenko (*Discorso sull’arte fotografica* del 1932, cfr. Pelizzari 2011), collaborando con Guido Pellegrini e il Circolo Fotografico Milanese,

curando le mostre della Triennale e pubblicando importanti rassegne, come l’annuario *Fotografia* del 1943, che dedica ampio spazio alla fotografia pubblicitaria (cfr. Paoli 1999). Dal 1933 il mensile “Casabella” viene diretto da Giuseppe Pagano, che già collabora alla rivista con il critico Edoardo Persico: entrambi esponenti del razionalismo in architettura e provenienti dall’ambito torinese, contribuiscono alla diffusione della ‘moderna’ fotografia.

– ³⁶ Negativo MNC-F42229/002 e positivo FIB-49, pubblicata in Miodini / Pastrone 2009.
– ³⁷ Negativo MNC-F42192/003, positivo MNC-F42140 e variante di stampa FIB-42. Pubblicata in Photograms 1933 (tav. XLI) e poi in Miraglia 2001 e Miodini / Pastrone 2009.

– ³⁸ La citazione tratta da Bellavista (“Galleria”, maggio 1935) è riferita ai “giapponesi residenti negli Stati Uniti”, come Nakamura. Questi autori sono presenti sugli annuari “Photograms of the Year” già a partire dagli anni 1926-1927. Vedi anche Bernardi 1928, p. 14 e Modern Photography 1931, anno in cui “Il Corriere Fotografico” (n. 10) dedica una copertina a Mayeda. Bertoglio inoltre parteciperà su invito a Tokyo 1930 e alle successive edizioni (1930-1936).

– ³⁹ Boggeri 1929a, p. 564.
– ⁴⁰ Ferrero 1931.
– ⁴¹ Cfr. Miodini / Pastrone 2009, p. 17, nota 56.
– ⁴² Ponti 1928.
– ⁴³ Cfr. Bonetti 1998, schede nn. 187, 189, 190. Altri esempi di studi

di oggetti sono *Vasi di Murano* (n. 183), *Porcellane* (nn. 185 e 186), esposte a Torino-Secondo Salon 1928, e *Ispirazione Casoratiana* (n. 188), una delle immagini più rappresentative del clima artistico torinese.

– ⁴⁴ Corrisponde al positivo FIB-33. Esposizioni: Torino-Terzo Salon 1930, Torino-Società fotografica 1930 (sezione Fotografie Réclames), Torino-Terza mostra SIP 1930, Tokyo 1930, Portland 1930. Bibliografia: Bologna / Bricarelli 1930 (tav. XIV, con dati tecnici), Miodini / Pastrone 2009.
– ⁴⁵ Torino-Terzo Salon 1930. Bertoglio espone anche *Peperoni, Pascolo e Cactus* (pubblicata), che vengono presentate vicino a *Gettoni* di Vincenzo Balocchi, *Dadi* di Enrico Aonzo e un gruppo di opere di Agosti.

– ⁴⁶ Torino-Società fotografica 1930 presenta la sezione “Fotografie Réclames” e Torino-Società fotografica 1933 la “Sezione Pubblicitaria”. Milano-Fiera 1931 prevede sei sezioni, tra cui una dedicata alla “Fotografia pubblicitaria”.

– ⁴⁷ Dupuy 1930; Ferrero 1931, che presenta come esempi italiani di fotografia pubblicitaria, oltre alla citata *Vetri e ceramiche* di Bertoglio, anche *Macchina da scrivere Olivetti* di Achille Bologna.

– ⁴⁸ Modern Photography 1931 e 1933, conservati alla Bibliomediateca Gromo, hanno il timbro “Dono Bertoglio” e presentano note autografe.

– ⁴⁹ Cfr. Miraglia 2001, pp. 29-36.
– ⁵⁰ Boccioni 2006 [1914], p. 101.

– 51 Cfr. *ivi*, in part.
Dinamismo, Linee-forza, La Compensazione dei piani, pubblicata anche in “*Domus*” nel maggio 1932, p. 268.
– 52 Marinetti / Tato 1931, poi anche *Nel mondo 1931*.
– 53 Lista 2009, p. 17.
– 54 Vedi *infra*, nota 73.
– 55 Marinetti / Tato 1931, poi anche *Nel mondo 1931*.
– 56 Per una lettura della figura di Tato si veda il catalogo della mostra al Museo Guggenheim (Pelizzari 2014).
– 57 Maggini 1933.
– 58 Stampa fotomeccanica su carta, immagine 9,5 × 12 cm (supporto 17,5 × 18 cm), corrisponde al negativo MNC-F42231/011, varianti di stampa: FIB-66 e FIB-644. Esposizioni: Torino-Società fotografica 1930 (sezione Fotografie Réclames), Torino-Terza mostra SIP 1930. Bibliografia: Miodini / Pastrone 2009.
– 59 La SIP costituì nel 1924 la STIPEL, con sede a Torino nel “Palazzo dei Telefoni”, avviando lo sviluppo della rete piemontese e lombarda. Sotto la direzione di Gian Giacomo Ponti promuove dal 1927 un’intensa attività promozionale, anche con l’istituzione dell’Ufficio “Utenza-Propaganda-Sviluppo”. Si veda Musso 1998.
– 60 Il testo dattiloscritto, da cui è tratta la citazione, è firmato dalla Direzione.
– 61 Torino-Terza mostra SIP 1930. Alla mostra partecipano con 160 opere i dilettanti dopolavoristi delle Aziende SIP di Torino, Milano e Venezia. Dopo essere stata allestita a giugno-luglio a Torino, nei locali di via Peyron n. 2, sarà nel mese di ottobre a Milano.

– 62 Corrisponde al positivo FIB-656. Esposizioni: Torino-Terza mostra SIP 1930. Bibliografia: Miodini / Pastrone 2009. Un’altra fotografia riferibile agli amplificatori PAM è MNC-F42087/002 (positivo FIB-655) dal titolo, PAM Il dominatore, esposta a Milano-Fiera 1931.
– 63 Le copertine del “Radiocorriere” con fotografie di Bertoglio che ho identificato nell’archivio Teche Rai sono almeno 24, di cui 9 nel 1930, 5 nel 1931, una sola nel 1932, 4 nel 1933 e infine 5 nel 1934.
– 64 “Radiocorriere”, n. 19, 1930 (copertina). Il titolo *Ansaldo Lorenz: valvola* riportato nelle iscrizioni sul positivo FIB-651 collega l’immagine alla pubblicità degli apparecchi radiofonici, cui è dedicata anche una serie di scatti più didascalici (MNC-F42171/001-12).
– 65 “Radiocorriere”, n. 20, 1934 (copertina). La fotografia è stata ripubblicata in Reteuna 2002, Miraglia 2001 (copertina), Lista 2009 e di recente in Lista 2015, mancando però di indicarne il contesto di produzione per l’E.I.A.R. Il MNC conserva di questa fotografia e di *Valvola* i positivi su carta, oltre ai negativi su lastra di vetro.
– 66 “Radiocorriere”, n. 12, 1930.
– 67 “Radiocorriere”, n. 24, 1930.
– 68 Corrisponde al positivo FIB-663, mentre nelle collezioni del MNC non è stato reperito il negativo. Esposizioni: Torino-Seconda mostra SIP 1929. Bibliografia: Lista 2009, Lista / Masoero 2009, Lista 2015.
– 69 Milano-Fiera 1931. Nella sezione “Fotografia

pubblicitaria” Bertoglio espone *La Stylo, Cucinate elettricamente e PAM Amplificatore radio*. Nella sezione “Fotografia pittorica” altre quattro fotografie. L’esposizione prevedeva in totale sei sezioni, l’ultima dedicata alla “Fotografia futurista”, con le opere già esposte a Roma e Torino.
– 70 Lista 2015.
– 71 *Ivi*, p. 95.
– 72 L’attribuzione può essere fatta sulla base dell’iscrizione “SPES” sulla scatola per lastre allegata alla serie MNC-F42208, collocazione H.
– 73 Entrambi conservati al Museo del Cinema: MNC-F42166/001 (positivo su carta) e MNC-F42166/002 (negativo su lastra di vetro). La fotografia è esposta nell’attuale allestimento del museo alla Mole Antonelliana; anche in Miodini / Pastrone 2009 e Lista 2009.
– 74 “Radiocorriere”, n. 30, 1934 (copertina). L’immagine, con la sovrapposizione del logo Superga e della firma, è pubblicata con la didascalia: “Giochi balneari: Fauna Marina ‘Superga’ per le spiagge italiane (Fabbriche Riunite Industria Gomma-Torino)”.
– 75 Cfr. Lista / Masoero 2009, p. 325. Caratteri tipografici mobili appaiono nelle sequenze del film futurista *Velocità* (di Cordero, Martina e Oriani, Torino 1930).
– 76 Corrisponde ai positivi FIB-640 e FIB-641. Bibliografia: Miodini / Pastrone 2009, Lista 2015 (ma con il titolo *Uccelli*). Rimasta inedita fino alle recenti pubblicazioni, è da mettere in relazione con una variante di composizione

(MNC-F42150/003, FIB-638) presentata a Milano-Fiera 1931, e con altri sette studi compositivi, quasi tutti con il *lettering* del marchio Magic.
– ⁷⁷ FIB-641.
– ⁷⁸ Paoli 1999.
– ⁷⁹ Mensile fondato nel 1933 a Milano da Attilio Rossi, si propone come “Rivista di estetica e di tecnica grafica”.
– ⁸⁰ Oltre agli autori citati, l’annuario di “Domus” presenta anche la fotografia pubblicitaria di Franco Grignani, Remo Muratore e Marcello

Nizzoli, con composizioni d’oggetti comparabili per molti aspetti agli studi di Bertoglio.
– ⁸¹ Un’ipotesi credibile è che possa trattarsi di una presa di distanza implicita dall’uso del linguaggio modernista della retorica di regime, che Bertoglio stesso aveva contribuito a formulare con le fotografie della Mostra della Rivoluzione Fascista (v. *supra*, nota 21). Come ha rilevato Costantini, nel *Commento* di Brezzo dell’ultimo annuario “Luci e Ombre”

(Brezzo 1934), l’enfasi celebrativa delle istituzioni di regime si contrappone al rammarico per un certo clima di restaurazione e la totale assenza di ‘strampalerie’ da parte dei fotografi, come a voler ripudiare la modernità in nome di una comune “prudente coscienza” (Cfr. Costantini / Zannier 1987, pp. 33-34).
– ⁸² Miraglia 1998, p. 35.

Bibliografia

- Angeloni 1934** Italo Maria Angeloni, *Sotto il segno del Littorio*, in “Il Corriere Fotografico”, n. 10, 1934, pp. 525-526.
- American Annual 1931** *The American Annual of Photography*, Boston 1931.
- Attraverso l’Italia 1930** *Attraverso l’Italia. Piemonte*, Touring Club Italiano, Milano, 1930.
- Awards in The Studio 1905** s.a., *Awards in “The Studio” Prize Competitions* in “The Studio”, maggio 1905, pp. 366-367.
- Barcelona 1929** *Primer Salon International de Fotografia, Barcelona diciembre 1929 en el Palacio de las Artes Decorativas de la exposition internationale*, Barcelona 1929.
- Bernardi 1927** Marziano Bernardi, *Commento*, in “Luci ed Ombre. Annuario della fotografia artistica italiana”, 1927, pp. 9-19.
- Bernardi 1928** Marziano Bernardi, *Commento*, in “Luci ed Ombre. Annuario della fotografia artistica italiana”, 1928, pp. 9-16.
- Bertetto 1981** Paolo Bertetto, *L’irrealtà, l’allucinazione, il perturbante: sul linguaggio del cinema espressionista*, in Id. et al., *L’espressionismo*, Roma, Newton Compton, 1981.
- Bertetto / Toffetti 2008** Paolo Bertetto / Sergio Toffetti (a cura di), *Incontro ai fantasmi: il cinema espressionista*, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, 2008.
- Bertoglio 1935** Italo Bertoglio, *L’amatore di belle stampe*, in “Galleria”, n. 4, 1935, p. 3.
- Birmingham 1931** *Birmingham photographic society, 40th annual exhibition*, Birmingham 1931.
- Boccioni 2006 [1914]** Umberto Boccioni, *Pittura e scultura futuriste*, a cura di Zeno Birolli, Milano, Abscondita, 2006 [ed. orig. 1914].
- Boggeri 1929a** Antonio Boggeri, *Fotografia moderna*, in “Il Corriere Fotografico”, n. 8, 1929, pp. 557-564.

- Boggeri 1929b** Antonio Boggeri, *Commento*, in "Luci ed Ombre. Annuario della fotografia artistica italiana", 1929, pp. 9-16.
- Boggeri 1930** Antonio Boggeri, *Caratteri della moderna estetica fotografica*, in "Il Corriere Fotografico", n. 8, 1930, pp. 546-549.
- Bologna / Bricarelli 1930** Achille Bologna / Stefano Bricarelli (a cura di), "Luci ed Ombre. Annuario della fotografia artistica italiana", 1930.
- Bologna 1935** Achille Bologna, *Come si fotografa oggi*, Milano, Hoepli, 1935.
- Bonetti 1998** Maria Francesca Bonetti, *Catalogo delle opere*, in Marina Miraglia / Charles-Henry Favrod / Maria Francesca Bonetti / Paola Agosti, *Francesco Agosti. Lo sguardo discreto di un fotografo piemontese del primo Novecento*, Roma, Peliti Associati, 1998, pp. 223-253.
- Brezzo 1934** Gian Luigi Brezzo, *Commento* in "Luci ed Ombre. Annuario della fotografia artistica italiana", 1934, p. 9.
- Buenos Aires 1930** *Primer salon anual de fotografia 1930*, Buenos Aires, Republica argentina, Buenos Aires 1930.
- Castronovo 1991** Valerio Castronovo, *1920-1950. Un profilo di Torino*, in Michele Falzone del Barbarò / Italo Zannier (a cura di), *Fotografia luce della modernità. Torino 1920-1950: dal pittorialismo al modernismo*, catalogo della mostra (Torino, Museo dell'Automobile Carlo Biscaretti di Ruffia, 1991), Firenze, Alinari, 1991, pp. 13-25.
- Cavanna 1996** Pierangelo Cavanna, *Mario Gabinio, vita attraverso le immagini*, in Pierangelo Cavanna / Paolo Costantini (a cura di), *Mario Gabinio. Dal paesaggio alla forma, fotografie 1890-1938*, pp. 7-35.
- Costantini 1990** Paolo Costantini, *"La Fotografia Artistica" 1904-1917. Visione italiana e modernità*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.
- Costantini 1991** Paolo Costantini, *Il vaso di fiori*, in Michele Falzone del Barbarò / Italo Zannier (a cura di), *Fotografia luce della modernità. Torino 1920-1950: dal pittorialismo al modernismo*, catalogo della mostra (Torino, Museo dell'Automobile Carlo Biscaretti di Ruffia, 1991), Firenze, Alinari, 1991, pp. 35-38.
- Costantini / Zannier 1987** Paolo Costantini / Italo Zannier, *Luci ed Ombre. Gli annali della fotografia artistica italiana 1923-1934*, con una introduzione di Valerio Castronovo, Firenze, Alinari, 1987.
- de Grazia 1981** Victoria de Grazia, *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista. L'organizzazione del dopolavoro*, Roma-Bari, Laterza, 1981.
- Dupuy 1930** R.L. Dupuy, *La fotografia quale mezzo materiale di pubblicità*, in "Il Corriere Fotografico", n. 4, 1930, pp. 241-244 e n. 5, 1930, pp. 317-320.
- Enrie 1960** Giuseppe Enrie, *Il miracolo della fotografia. Compendio storico della sua invenzione e del suo progresso*, Torino, SEI, 1960.
- Ferrero 1931** Federico Ferrero, *La moderna fotografia pubblicitaria*, in "Il Corriere Fotografico", n. 10, 1931, pp. 739-740.
- La IV Esposizione 1907** *La IV Esposizione Nazionale di Fotografia ed Internazionale per materiale fotografico* in "La Fotografia Artistica", n. 1, 1907, pp. 14-15 e n. 2, 1907, p. 36.
- Lista 2009** Giovanni Lista (a cura di), *Il futurismo nella fotografia*, catalogo della mostra (Firenze, Leopoldine, 2009 e Pordenone, Sala espositiva provinciale, 2009-2010), Firenze, Alinari, 2009.

- Lista 2015** Giovanni Lista, *Fotografia futurista*, Milano, Carla Sozzani, 2015.
- Lista / Masoero 2009** Giovanni Lista / Ada Masoero (a cura di), *Futurismo 1909-2009: velocità+arte+azione*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2009), Milano, Skira, 2009.
- London 1929** *Catalogue of the international exhibition of the London salon of photography*, London 1929.
- Maggini 1933** Renzo Maggini, *Foto-pubblicità*, in "Galleria", n. 12, 1933.
- Marinetti / Tato 1931** Filippo Tommaso Marinetti / Tato, *La fotografia futurista - Manifesto* (con data 11 aprile 1930), in "Il Futurismo", n. 22, 1931.
- Milano-Fiera 1931** *XII Fiera di Milano, Catalogo Mostra Fotografica Internazionale, 12-27 aprile 1931*, Milano 1931.
- Miodini / Pastrone 2009** Lucia Miodini / Claudio Pastrone (a cura di), *Italo Bertoglio*, catalogo della mostra (Torino, Galleria FIAF-Federazione italiana associazioni fotografiche, 2008), Torino, FIAF, 2009.
- Miraglia 1990** Marina Miraglia, *Culture fotografiche e società a Torino, 1839-1911*, Torino, Allemandi, 1990.
- Miraglia 1998** Marina Miraglia, *Fotografia pittorica e fotografia moderna, un passaggio difficile* in Marina Miraglia / Charles-Henry Favrod / Maria Francesca Bonetti / Paola Agosti, *Francesco Agosti. Lo sguardo discreto di un fotografo piemontese del primo Novecento*, Roma, Peliti Associati, 1998, pp. 33-48.
- Miraglia 2001** *Il '900 in fotografia e il caso torinese*, Torino, Hopefulmonster, 2001.
- Modern Photography 1931** "Modern Photography. The Special Autumn Number of The Studio", London-New York, 1931.
- Modern Photography 1932** "Modern Photography. The Studio Annual", London-New York, 1932.
- Modern Photography 1933** "Modern Photography. The Studio Photography", London-New York, 1933-1934.
- Mollino 1949** Carlo Mollino, *Il messaggio dalla camera oscura*, Torino, Chiantore, 1949.
- Mostra sperimentale 1931** *Mostra sperimentale di fotografia futurista, dal 15 marzo al 6 aprile 1931 in Torino, via Po 2, piano II. Sotto il Patrocinio della Segreteria Provinciale di Torino della Federazione Autonoma Fascista delle Comunità Artigiane*, Torino, 1931.
- Musso 1998** Stefano Musso, *La società industriale nel ventennio fascista*, in Nicola Tranfaglia (a cura di), *Storia di Torino*, vol. VIII, *Dalla grande guerra alla liberazione, 1915-1945*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 313-423.
- Nel mondo 1931** s.a., *Nel mondo fotografico*, in "Il Corriere Fotografico", n. 2, 1931, pp. 114-116.
- Paoli 1999** Silvia Paoli, *L'Annuario di Domus del 1943*, in Tiziana Serena (a cura di), *Per Paolo Costantini. Indagine sulle raccolte fotografiche*, Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali. Quaderni, IX, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1999, pp. 99-128.
- Paris 1929** *Catalogue des oeuvres exposées au XXIV salon international d'art photographique*, Paris 1929.
- Pelizzari 2011** Maria Antonella Pelizzari, *Gio Ponti, "Discorso sull'arte fotografica" (1932)*, in "Visual Resources", n. 2, 2011, pp. 146-153.
- Photograms 1929** "Photograms of the Year. The Annual Review of the World's Pictorial Photographic Work", London, 1929.

- Photograms 1933** "Photograms of the Year. The Annual Review of the World's Pictorial Photographic Work", London, 1933.
- Pittsburgh 1930** *Catalogue of the Seventeenth Pittsburgh Salon of Photographic Art. The Photographic Section of the Academy of Science and Art Carnegie Institute*, Pittsburgh, 1930.
- Ponti 1928** Gio Ponti, *Murano: oggi fatto d'arte*, in "Domus", n. 12, 1928, pp. 59-62.
- Portland 1930** *Pacific International Salon of Photographic Art, Art Museum, Portland, Oregon, Sept. 1 to 25, School of Architecture and Allied Arts of the University of Oregon, Eugene, Oregon, Oct. 1 to 20*, Portland, 1930.
- Prolo 1951** Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Milano, Poligono, 1951.
- Reteuna 2002** Dario Reteuna (a cura di), *Sentieri di luce. Artisti fotografi a Torino dal 1930 al 1946*, catalogo della mostra (Torino, Sale del Circolo degli Artisti, Palazzo Graneri della Rocca), Firenze, Alinari, 2002.
- Società Fotografica 1999** *Società Fotografica Subalpina 1899-1999*, Torino, Piazza, 1999.
- Studio Boggeri 1974** *Lo studio Boggeri 1933-1973. Comunicazione visuale e grafica applicata*, Cinisello Balsamo, Pizzi, 1974.
- Studio Boggeri 1981** *Lo studio Boggeri, 1933-1981. Archetipi della seduzione grafica* (a cura di Bruno Monguzzi), Milano, Electa, 1981.
- Tokyo 1930** *The International Photographic Salon di Tokyo e Osaka*, Tokyo, 1930.
- Torino-Prima esposizione 1923** *Catalogo ufficiale Prima Esposizione internazionale di fotografia, ottica, cinematografia*. Torino, maggio- giugno 1923, Torino, 1923.
- Torino-Prima mostra 1928** *Prima mostra d'arte fotografica del Gruppo piemontese per la fotografia artistica e mostre personali di Léonard Misonne, José Ortiz-Echagüe e Marcus Adams. Catalogo, Torino gennaio-febbraio 1928*, Torino, 1928.
- Torino-Prima mostra SIP 1928** *Prima mostra del gruppo fotografi dopolavoro aziende S.I.P. Torino giugno luglio 1928 anno VI, Elenco delle opere esposte, via Amedeo Peyron, n. 2*, Torino, 1928.
- Torino-Primo Salon 1925** *Primo Salon italiano d'arte fotografica internazionale. Torino 1925-26, Galleria centrale d'arte, dal 19 dicembre 1925 al 10 gennaio 1926*, Torino, 1925.
- Torino-Quarto Salon 1933** *Quarto salon internazionale di fotografia artistica fra dilettanti, Torino 1933, Dal 20 Maggio all'11 giugno 1933*, Torino, 1933.
- Torino-Seconda mostra SIP 1929** *Elenco delle opere esposte alla seconda mostra del gruppo fotografi dopolavoro aziende S.I.P. dal 21 giugno al 5 luglio 1929 anno VII in Torino via Amedeo Peyron, n. 2*, Torino, 1929.
- Torino-Secondo Salon 1928** *Secondo Salon italiano d'arte fotografica internazionale. Torino, 1928-6, dal 6 ottobre al 4 novembre nel Palazzo della Società promotrice delle arti, Parco del Valentino*, Torino, 1928.
- Torino-Società fotografica 1930** *Società fotografica Subalpina. Esposizione sociale annuale d'arte fotografica. Elenco delle opere esposte, 26 aprile-21 maggio 1930*, Torino, 1930.
- Torino-Società fotografica 1933** *XXI esposizione sociale d'arte fotografica indetta dalla Società fotografica subalpina, Torino maggio 1933. Catalogo*, Torino, 1933.
- Torino-Terza mostra SIP 1930** *Elenco delle opere esposte alla terza mostra del gruppo fotografi dopolavoro aziende S.I.P. dal 23 giugno al 10 luglio 1930 anno VIII in*

Torino via Amedeo Peyron, n. 2. Nel mese di ottobre a Milano in corso Buenos Aires, n. 75, Torino, 1930.

Torino-Terzo Salon 1930 *Terzo Salon italiano d'arte fotografica internazionale, Torino, 1930-31, dal 20 dicembre 1930 all'11 gennaio 1931, Torino 1930.*

Zannier 1993 Italo Zannier, *Leggere la fotografia. Le riviste specializzate in Italia (1863-1990)*, Roma, NIS, 1993.

Zaragoza 1930 *VII Salon International de Fotografia de Zaragoza, Zaragoza, 1930.*

Zuckriegl 2001 Margit Zuckriegl, *Il momento fotografico. La fotografia ceca tra le due guerre*, in *Maestri della fotografia dell'avanguardia ceca negli anni Venti e Trenta*, catalogo della mostra (Lestans, Villa Ciani, 2001), Silvana, Cinisello Balsamo, 2001.

Fonti archivistiche

Donazioni Italo Bertoglio poi Anita 1963-1967 Torino, Archivio Museo Nazionale del cinema, Fondo Museo Nazionale del cinema, Donazioni e depositi, A53.

Italo Bertoglio 1930-1949 [ma 1930-1957] Torino, Archivio Museo Nazionale del cinema, Fondo Bertoglio, ITBE 1-9, A326.