

La sperimentazione astratta nella fotografia di Paolo Monti (1950-1970)

Abstract

This paper presents a study on the experimental works of Paolo Monti (1908-1982), characterized by a constant investigation on the language of abstract photography in dialogue with major art movements such as Abstract Expressionism, Informel, Spatialism, and Nouveau Réalisme. A key figure in the history of the late-20th century Italian photography, Monti has interpreted the artistic and intellectual ferment of his time in innovative and unique ways, contributing to photography's full recognition in the larger field of contemporary art.

Keywords

PAOLO MONTI, ABSTRACT EXPRESSIONISM, INFORMEL, SPATIALISM, NOUVEAU RÉALISME, MILAN

Figura chiave della storia della fotografia italiana del secondo Novecento, autore di grandi censimenti fotografici del patrimonio architettonico, urbanistico e ambientale italiano⁻¹, nonché fotografo d'arte, Paolo Monti è tanto rigoroso e razionale nella professione quanto estremamente creativo e visionario nella sperimentazione verso nuovi linguaggi fotografici e artistici. Le sue ricerche astratte, sviluppate da intuizioni personali, sono il cuore pulsante della sua opera – da rivalutare – perché rappresentano uno dei punti di partenza in Italia del processo di evoluzione della fotografia in forma di espressione artistica. Come dichiarò nel 1979,

—

Alcuni trovano nelle mie fotografie un eccessivo gusto per le forme e altri per l'astratto e forse con qualche loro seria ragione; sta di fatto però che fra le prime cose che conosciamo della lontanissima storia dell'uomo troviamo una severa esigenza della forma e in certe epoche, della forma astratta. A una rivista francese che nel 1963 mi chiedeva il perché di questa mia simpatia rispondevo: che lo si voglia o no apparteniamo tutti al nostro tempo ed io sono sicuro che senza l'esperienza

astratta non sarei giunto a certe ricerche fotografiche. Oggi dopo la lezione dell'arte, il non figurativo ci guarda dai muri delle città dove le macchie, le corrosioni, i manifesti strappati ci emozionano come dei Pollock, dei Klein, dei Soulages ⁻².

—
Vero e proprio maestro, teorico della fotografia, punto di riferimento di un'intera generazione di fotografi, nei suoi scritti sottolinea a più riprese la potenza rivoluzionaria della fotografia e la sua grande capacità di stimolare ed educare la visione. Nel panorama del dopoguerra, Monti si distingue per la capacità di superare i limiti del dibattito fotomatoriale ⁻³, per l'apertura e l'attenzione nel cogliere le novità visuali del momento, per la sua grande consapevolezza che la critica fotografica italiana fosse pronta a vivere una sorta di nuova fondazione.

Decisivi al riguardo si rivelano alcuni episodi: il Primo Convegno Nazionale di Fotografia (18 ottobre del 1959, a Sesto San Giovanni) ⁻⁴ in occasione della Mostra della fotografia italiana d'oggi ⁻⁵ e la pubblicazione, sempre nel 1959, di due libri: *Storia della fotografia* di Peter Pollack ⁻⁶ e *Nuova fotografia italiana* del giovane Giuseppe Turrone ⁻⁷. Sono gli anni in cui la critica fotografica inizia a rivolgere la sua attenzione alle idee più che alle tecniche, e la riflessione teorica è chiamata a confrontarsi con il pensiero di intellettuali non necessariamente appartenenti alla comunità professionale dei fotografi, come Italo Calvino con il saggio *La follia del mirino* del 1955 ⁻⁸ e Alberto Moravia con l'articolo *Riflessioni sulla fotografia* del 1957 ⁻⁹. Nel 1962 con *Opera aperta* ⁻¹⁰ di Umberto Eco si accende l'interesse sugli studi nel campo della semiotica.

In questo contesto la critica fotografica e artistica del tempo coglie subito l'importanza del lavoro di Monti e si accorge che il suo contributo può far compiere un salto culturale alla fotografia italiana. Molti sono i critici – tra questi Turrone, Romeo Martinez, Italo Zannier, Antonio Arcari, Giorgio Giacobbi e in campo artistico Umberto Morucchio e Leonardo Sinisgalli ⁻¹¹ – che per affinità intellettuali lo definiscono il miglior fotografo del momento. È importante per Monti il confronto e la grande amicizia con Romeo Martinez, direttore della rivista “Camera”, e con il giovane critico di cinema e fotografia Turrone: i due, spesso ospiti in casa Monti, accompagneranno il suo percorso artistico nell'ambiente milanese ⁻¹².

La ricerca espressiva di Monti mostra un'evidente consonanza con le esperienze delle avanguardie artistiche del dopoguerra, da lui profondamente e acutamente assimilate. Inoltre, la sua visione è influenzata anche dall'attenta e sensibile osservazione delle opere dell'arte antica: dalle architetture alle sculture della classicità, del Gotico, del Rinascimento, del Barocco. A Venezia, dove inizia a fotografare intensamente durante gli anni fertili della fine della seconda Guerra Mondiale, Monti trova inesauribili fonti di ispirazione.

—
Venezia era per me città così eccezionale che mi eccitava in molte direzioni del conoscere e del fare, soprattutto del fare fotografie. [...]

Per la prima volta la fotografia mi si presentava come un mezzo eccezionale per impossessarmi di questa città e di tutto: i volti, gli oggetti, le materie più varie e il mare ⁻¹³.

—
In quegli anni si comincia a respirare un'aria nuova e l'ambiente artistico è animato da una grande vitalità. La straordinaria edizione del 1948 della XXIV Biennale di Venezia, sotto la direzione di Rodolfo Pallucchini, offre finalmente una visione libera sulla situazione dell'arte a livello internazionale e rilancia l'energia culturale della città e la sua aspirazione alla contemporaneità. In città Paolo Monti frequenta artisti e scrittori come Alberto Moravia, di cui realizza un ritratto per "L'Illustrazione Italiana", conosce il critico e storico dell'arte Carlo Ludovico Ragghianti, incontra la scrittrice Milena Milani – è lei a metterlo in contatto con il compagno Carlo Cardazzo, intraprendente e vulcanico collezionista, editore e gallerista molto stimato da Monti ⁻¹⁴. L'amicizia con il fotografo Mario Bonzuan lo aiuta a inserirsi nell'ambiente delle gallerie d'arte, tanto che diviene assiduo frequentatore della Galleria Del Cavallino ⁻¹⁵ di Cardazzo stesso, luogo di dibattiti e di incontri tra le avanguardie artistiche veneziane e milanesi.

Nel 1948 a Venezia si stabilisce anche Peggy Guggenheim, che stringe una profonda amicizia con Carlo Cardazzo basata sull'entusiasmo e la passione comune per le esperienze delle nuove avanguardie artistiche internazionali ⁻¹⁶. È alla Biennale di quell'anno che Peggy Guggenheim presenta la sua collezione nel padiglione della Grecia. La collezione, arrivata da poco dagli Stati Uniti, è composta da centotrentasei opere di più di settanta artisti, tra i quali ci sono i pionieri dell'Espressionismo Astratto americano: tre opere di William Baziotes, una di Arshile Gorky, una di Robert Motherwell, una di Mark Rothko, una di Clyfford Still e ben sei di Jackson Pollock, tutti esponenti della cosiddetta 'generazione di mezzo' newyorkese di cui per la prima volta in Europa si è potuto conoscere le opere. Nel luglio del 1950, al Museo Correr di Venezia, Peggy Guggenheim cura una mostra monografica su Jackson Pollock ⁻¹⁷ – avvenimento destinato a cambiare i destini dell'arte europea – e l'anno successivo Carlo Cardazzo replicherà la mostra a Milano nella sua Galleria del Naviglio.

Paolo Monti è incantato dall'arte di quegli anni, visita con estremo interesse le sale della Biennale. Nell'edizione del 1948, rimane molto colpito dalle opere esposte nel padiglione degli Stati Uniti, dove vede raccolti quasi ottanta dipinti: una presentazione complessiva dell'arte moderna americana, nella quale accanto ai maestri sono presentati alcuni degli esponenti della nuova generazione, come Arshile Gorky, William Baziotes, Mark Rothko, Theodoros Stamos ⁻¹⁸. Contemporaneamente Monti vede la collezione di Peggy Guggenheim e in un altro padiglione le opere di Emilio Vedova e degli artisti riuniti attorno alla figura del critico d'arte Giuseppe Marchiori, fondatore nel 1946 della Nuova Secessione Artistica Italiana poi diventata Fronte Nuovo delle Arti ⁻¹⁹. Non gli sfugge la forza esplosiva della nuova arte, che sente di

comprendere appieno e che intuisce essere un valido punto di partenza per le sue ricerche. Molti degli articoli pubblicati da Giuseppe Marchiori sulla rivista internazionale d'arte d'avanguardia "Metro" – rivista che lancia gli artisti americani della Pop Art come Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, ideata e diretta dal critico ed editore d'arte Bruno Alfieri ⁻²⁰ – sono corredati da fotografie di Paolo Monti ⁻²¹. Anche Umberto Morucchio ⁻²², intellettuale e poeta molto attento alla fotografia, è uno dei primi estimatori del lavoro di Monti, di cui intuisce subito la profondità e originalità, senza eguali nel panorama della cultura fotografica di quel particolare momento storico: "Con Monti si apre un nuovo capitolo nella storia dell'arte fotografica italiana [...]. Egli si pone tra i migliori fotografi dell'età di mezzo" ⁻²³.

Monti nel 1953 si trasferisce a Milano dove, grazie alla sensibilità maturata a Venezia nel continuo confronto con le avanguardie artistiche, compie la scelta, decisa e consapevole, di passare dal fotoamatorismo alla professione di fotografo. L'ambiente culturale milanese dei primi anni Cinquanta gli fornisce nuovi spunti per la sua ricerca estetica, così come le periferie fredde e desolate della città, gli asfalti catramosi, le macerie della guerra, i muri, i manifesti strappati. In questa città piena di stimoli Monti continua a mantenere vivi i suoi interessi legati ai movimenti di avanguardia. Sempre a Milano nel 1951 Lucio Fontana ⁻²⁴ aveva firmato alla Galleria del Naviglio di Cardazzo il quarto "Manifesto dell'Arte Spaziale". Tra i firmatari comparivano i nomi di Roberto Crippa, Mario De Luigi, Gianni Dova, Virgilio Guidi, Beniamino Joppolo, Milena Milani, Berto Morucchio, Cesare Peverelli e Vinicio Vianello. Monti è molto legato all'ambiente artistico che ruota attorno alla figura di Carlo Cardazzo, nella cui galleria d'arte nel 1952 aveva visto la prima mostra collettiva del Manifesto del movimento spaziale per la televisione, anch'esso nato su iniziativa di Lucio Fontana, in cui si ribadiva l'esigenza di superare l'arte del passato e di produrre nuove forme d'arte utilizzando i mezzi innovativi messi a disposizione dalla tecnica. I rapporti tra Monti e questo movimento di avanguardia si esprimono non solo sul piano artistico ma anche su quello professionale: Roberto Crippa, uno dei firmatari del Manifesto dell'Arte Spaziale, conosciuto da Monti grazie a Morucchio, lo aiuta a ottenere l'incarico di fotografo ufficiale della X Triennale del 1954 ⁻²⁵.

Negli anni successivi, Monti ottiene un notevole successo come fotografo professionista: collabora con importanti architetti, designer e con le migliori riviste di architettura italiane e internazionali ⁻²⁶, con l'editore Einaudi, e con Garzanti ⁻²⁷. Contemporaneamente prosegue le sue ricerche sulla sperimentazione astratta, sempre più caratterizzata dalla continua e inesausta ricerca formale e materica.

I suoi lavori partono dall'osservazione della natura. Ad Anzola, in Val d'Ossola, luogo della propria infanzia, Monti torna spesso, e lì, più che in ogni altro posto, sente di essere libero di farsi conquistare dalla bellezza degli elementi naturali: le nuvole, le rocce, le felci, l'acqua, i legni ⁻²⁸. È come se dall'osservazione della natura scoprisse le leggi

fondamentali della forma e del ritmo. In un manoscritto annota: “guardare la natura come un’opera d’arte”⁻²⁹: solo chi possiede una coscienza artistica profonda e sensibile sa arrivare, partendo dalla natura, alle forme pure e astratte. Commentando alcune sue immagini scrive:

—
Ci sono fotografie forse un po’ provocatorie [...] per esempio come diventa una foglia che sta per finire, per morire, quali colori prende. Io sono molto interessato a questi fatti, perché ho un amore spiccato per tutte le cose della natura e poi perché le fotografie di questo genere mi servono per fotografare meglio certe opere d’arte⁻³⁰.

—
Il suo ricco bacino di riferimenti e di idee spazia dalla natura, all’arte, alla materia. Pronto a cogliere i contenuti della cultura visiva europea e nord-americana del periodo, recepisce gli stimoli che provengono dall’arte astratta contemporanea: l’Espressionismo Astratto, l’Informale materico, lo Spazialismo e il *Nouveau Réalisme*. Per Monti è arrivato il momento di collocare la fotografia nell’ambito delle esperienze artistiche più qualificate e pertanto di giudicarla allo stesso modo delle altre arti figurative, e afferma un po’ irritato che “in Italia invece sembra che la fotografia sia fatta esclusivamente per i fotografi, unica setta autorizzata a parlarne con competenza”⁻³¹. In questo momento storico-artistico, gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, Paolo Monti sembra individuare, prima di altri, una particolare traiettoria di ricerca artistica che tiene massimamente conto delle esperienze delle Neoavanguardie, sulla quale si orienteranno altri fotografi come Nino Migliori e Franco Grignani, interrogando non tanto la realtà, ma gli strumenti, le carte fotografiche, la chimica, per esplorare tutte le possibilità espressive del mezzo. Monti, il cui lavoro è ben conosciuto dal fotografo americano Minor White⁻³², guarda con molta attenzione ai fotografi d’oltreoceano, a Harry Callahan e Aaron Siskind (entrambi docenti alla scuola di design dell’Illinois Institute of Technology di Chicago, fondata da László Moholy-Nagy), alla loro eleganza essenziale nello stile, nella pulizia dello sguardo, nella bellezza delle forme e al rigore della luce. Queste nuove esperienze artistiche raggiungono l’Italia nel corso degli anni Cinquanta e portano un nuovo modo di ‘vedere’ la vita e le cose, nuovi messaggi di libertà, di ripresa e decollo delle arti⁻³³.

Attraverso la sua ricerca Monti si avvicina anche agli esperimenti tedeschi, si appassiona *in primis* alla figura del tedesco Otto Steinert per la dialettica tormentata, ma definita, del suo espressionismo e sottolinea: “Steinert riassume nelle sue opere decenni di esperienze artistiche germaniche, dall’Espressionismo del primo dopoguerra fino all’Astrattismo”⁻³⁴. Il movimento della *Subjektive Fotografie* fondato da Steinert e le mostre da lui organizzate (1951, 1954, 1958)⁻³⁵ avranno grande influenza in Italia.

Già nel 1949 tenta i primi esperimenti di astrazione, evidenziati nel titolo di una delle prime fotografie: *Scomposizione*, del 1949. La fotografia, che Monti intitola e firma sul retro, rappresenta una tavolozza

da pittore imbrattata di segni, colature e sbavature di colore su cui è appeso a un chiodo un metro d'acciaio ⁻³⁶. L'inquadratura è talmente ravvicinata che l'oggetto risulta decontestualizzato. Con *Abstraction*, sempre del 1949, tenta invece un richiamo esplicito a Piet Mondrian.

Nel 1952, quando Monti è ancora a Venezia, si inaugura la XXVI edizione della Biennale, e Alberto Burri è invitato per la prima volta, collocato nella sezione dedicata alla grafica, con due studi di *Sacchi* ⁻³⁷, opere ritenute inaccettabili per la critica ufficiale, ma certamente non per Monti che ne rimane colpito. Nei suoi lavori degli anni successivi ha negli occhi quelle opere e così le sue immagini – realizzate da una distanza molto ridotta – rendono gli oggetti pura materia. L'obiettivo di Monti scava dentro alle cose, nella roccia, nella corteccia del legno, evidenziando nodi, tagli, cicatrici e suture delle nervature, ed è proprio in questo che si legge una chiara analogia con i *Sacchi* di Alberto Burri e con il mondo dell'Informale materico a cui Burri appartiene.

In *Natura del legno n. 5* del 1953 (fig. 1) e *Natura del legno n. 6* del 1957 l'immagine è così ravvicinata che di quel legno si può intuirne l'odore. Sembra che Monti abbia ben compreso il salto concettuale di Burri, la cui opera pittorica è basata sulla materia che rappresenta se stessa. Nelle opere di quest'ultimo, la densità materica arriva a sostituire il colore, diventando qualità pittorica e cromatica di per se stessa, trasformata solo dai segni del tempo; i titoli dei suoi quadri sono l'indicazione della materia che si presenta al suo massimo grado ⁻³⁸.

L'occhio di Monti indaga tutte le superfici, ed ecco che rivolge la propria attenzione ai muri, su cui la luce, le muffe e i manifesti lacertati e umidi generano immagini imprevedibili. Le sue fotografie trovano riscontro anche nelle parole di Umberto Eco, quando nel 1961 scriverà che la macchina fotografica

—
ora viene invitata a trovare occasioni informali, macchie, graffiti, tessiture materiche, colate, graffi, scrostature, secrezioni, gromme, striature, lebbre, escrescenze, microcosmi di ogni specie approntati dal caso sui muri, sui marciapiedi, nella fanghiglia, sulla ghiaia, sui legni di vecchie porte, sulle massicciate o nelle colate di catrame non ancora steso, variamente calpestato e rappreso ⁻³⁹.

—
Omaggio all'Informale ⁻⁴⁰, realizzata a Milano nel 1953, fa parte della serie eseguita da Monti sul tema dei segni che si accumulano sui muri. Il titolo rivela i suoi orientamenti artistici, dal segno di Emilio Vedova, ai lavori di Hans Hartung (nello studio del quale nel 1961 realizza un servizio fotografico) ⁻⁴¹, alla raffinatezza tecnica dei francesi Gerard Schneider e Pierre Soulages, quasi tutti forniti di una tavolozza ridotta al bianco e nero, e infine ai segni carichi di nero che rimandano al gesto pittorico di Franz Kline.

Questa fotografia richiama anche le immagini di Aaron Siskind, sensibile alla poetica dell'Action Painting, attirato dai segni depositati sulle superfici dei muri e dai manifesti strappati, opere che trasformano sog-



01

Paolo Monti,

Natura del legno n. 5, 1953.

Riproduzione in Valtorta

1985, p. 62

getti della vita quotidiana in autonome e surreali composizioni. In uno scritto del 1967 Monti ricorda:

—

Tenaci camminatori come siamo da sempre è naturale che dai muri ci aspettiamo qualche piacere visivo. Quand'era di moda l'astratto e l'informale, espressioni che ancora altamente stimiamo, le soddisfazioni non mancavano e sono molte tuttora. Macchie, manifesti strappati, lebbre preziose di colle e umidità varie e anche immagini surrealiste uscite dagli strappi multipli di manifesti sovrapposti ⁻⁴².

—

Nel corso degli anni Cinquanta, con la serie *Manifesti strappati* (fig. 2), Monti si avvicina molto ai lavori dell'artista Mimmo Rotella, che nel decennio successivo aderirà al movimento del *Nouveau Réalisme*. Monti lavora attorno all'idea di 'staccare' la materia, inquadrando sedimenti cartellonistici, segnaletici, riproducendo quella

Paolo Monti,

Senza titolo, dalla serie
Manifesti strappati,
anni 1950.

Stampa cromogenica,
28,1 × 23,4 cm.

Milano, Civico Archivio
Fotografico, in deposito
da Fondazione BEIC,
inv. C.118.15.05_3



commistione di segni e linguaggi che è al centro della ricerca di molti artisti italiani e americani contemporanei. Nel 1955 alla Galleria del Naviglio a Milano vede la personale di Rotella ⁻⁴³, in cui sono esposti i ‘manifesti lacerati’, scopre così un nuovo modo di utilizzare la forza dei simboli visivi che la città offre. A distanza di anni, nel 1967, scrive: “Si parla di Rotella, Romagnoni e altri e della loro applicazione di procedimenti e modi fotografici nella pittura. [...] Ora i pittori sembrano scoprire di nuovo la figurazione attraverso la mediazione della fotografia” ⁻⁴⁴. Monti si accorge che le immagini entrano nella tela, nella pittura, sotto forma di codici visivi urbani che raccontano la vita e la civiltà industriale.

Per lui osservare i muri di una città – i segni, le scritte, i graffiti, la pubblicità – è un atto che permette di cogliere lo stato emotivo di chi ci abita, rilevarne il clima culturale, artistico, politico, ed evidenziare l’importanza dell’azione del caso, elemento molto affascinante per Monti e parallelamente importante sia per gli artisti dell’Informale sia

per quelli del *Nouveau Réalisme*. Al riguardo egli afferma: “molte di queste fotografie registrano in parte l’azione del caso [...]. Sono così un collezionista di foto di muri, di manifesti, come delle vere forme astratte della natura e dico ‘astratte’ per analogia formale (o meglio, informale)” ⁻⁴⁵. E ancora, nel 1981 ritorna sull’importanza dell’azione del caso e afferma: “chi ama i capricci del caso avrà forse un giorno la fortuna di scoprire nel negativo ancora bagnato un consiglio prezioso che forse nasce da un errore tecnico” ⁻⁴⁶.

Monti non intende fermarsi alla pura ricerca formale. Nella sua sperimentazione si spinge anche a liberarsi della macchina fotografica, impegnandosi in una serie di prove direttamente sulla carta fotosensibile. Dimostra che lo specifico fotografico non risiede solo nelle caratteristiche ottiche e meccaniche dell’apparecchio, ma anche nelle proprietà peculiari della chimica che stanno alla base delle emulsioni stese sulla carta e sulla pellicola. Giunge così, tra gli anni Sessanta e Settanta, a elaborare molteplici sperimentazioni e, per sottolineare con fierezza la sottile differenza che c’è tra la carta fotosensibile e il supporto pittorico, osserva:

—

Tutto è rimasto dentro quei pochissimi centesimi di millimetro dello strato sensibile che si fonde col supporto di cellulosa tanto da immedesimarsi con esso. In tutte le immagini manuali vi è invece un supporto e ‘sopra’ l’opera dell’uomo, la sua mano, il tocco ed ora il lavoro artigianale dei *collages* ecc. fino agli oggetti della Pop Art. Nella fotografia l’immagine è ‘dentro’ il supporto, dentro come in uno specchio e la carta lucida, quasi metallizzata, contribuisce a queste illusioni, così il mezzo più preciso, scientifico di riproduzione della realtà delle cose, ce la presenta spesso come illusoria apparizione ⁻⁴⁷.

—

Inizia dunque a studiare il ‘fotogramma’, l’immagine luminosa’, che per lui è il segreto stesso della fotografia. Nel fotogramma si rivela la caratteristica peculiare del procedimento fotografico che permette di fissare immagini di luce e ombra su una superficie emulsionata. Comprende che la luce, nell’elaborazione fotografica, deve essere trattata, come già affermava lo stesso Moholy-Nagy nel 1925, come “nuovo mezzo creativo, cioè come il colore nella pittura o il suono nella musica” ⁻⁴⁸. Nel caso di *Fotogramma* del 1960 ⁻⁴⁹ Monti si avvicina all’opera di Emilio Vedova – che nel panorama italiano rappresenta l’esempio di una pittura basata sulla dinamica gestuale – e in particolare alle sue litografie e acqueforti, che presentano esplosioni di segni neri come in *Immagini del tempo*, op. 5, del 1959 ⁻⁵⁰. Quando Monti si trova davanti alla carta emulsionata è come se si trovasse di fronte alla tela pittorica o all’affresco, procede fulmineo con rapida esecuzione e senza tanti ripensamenti. È probabile che in *Fotogramma* abbia utilizzato garze o elementi accartocciati, e sembra che invece di posare oggetti sopra la carta fotografica sia intervenuto con alcuni colpi di pennello.

Per quanto riguarda la duttilità della carta fotografica, Monti la descrive come un materiale vivo:

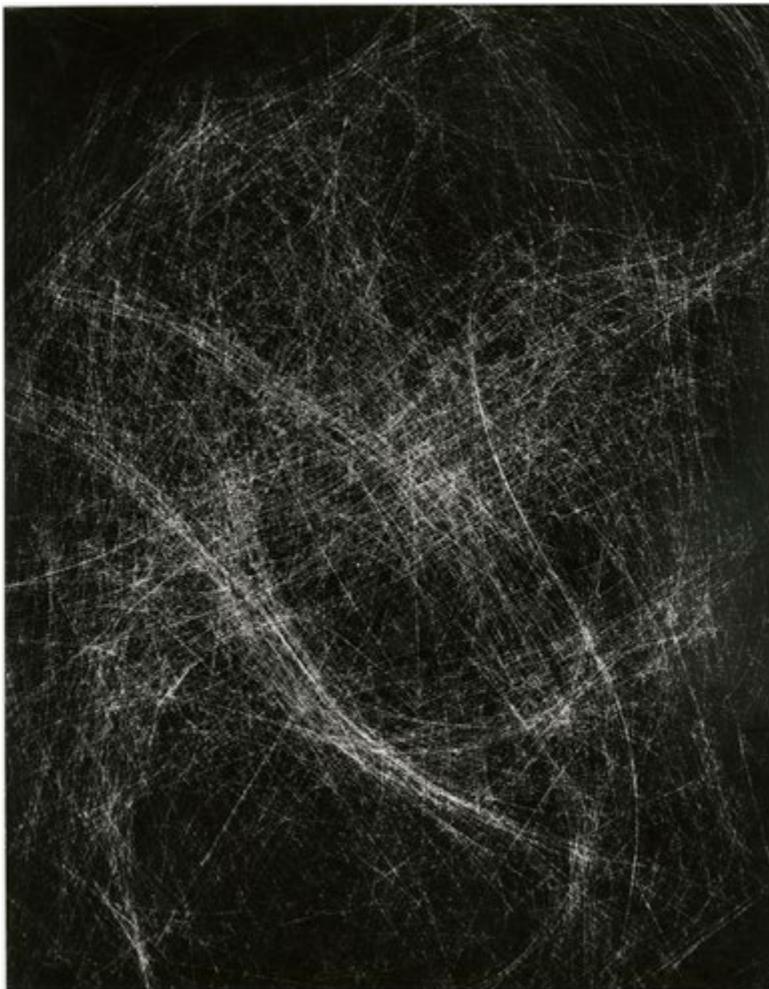
03

Paolo Monti,

Fotogramma di fibre di
vetro, 1960.

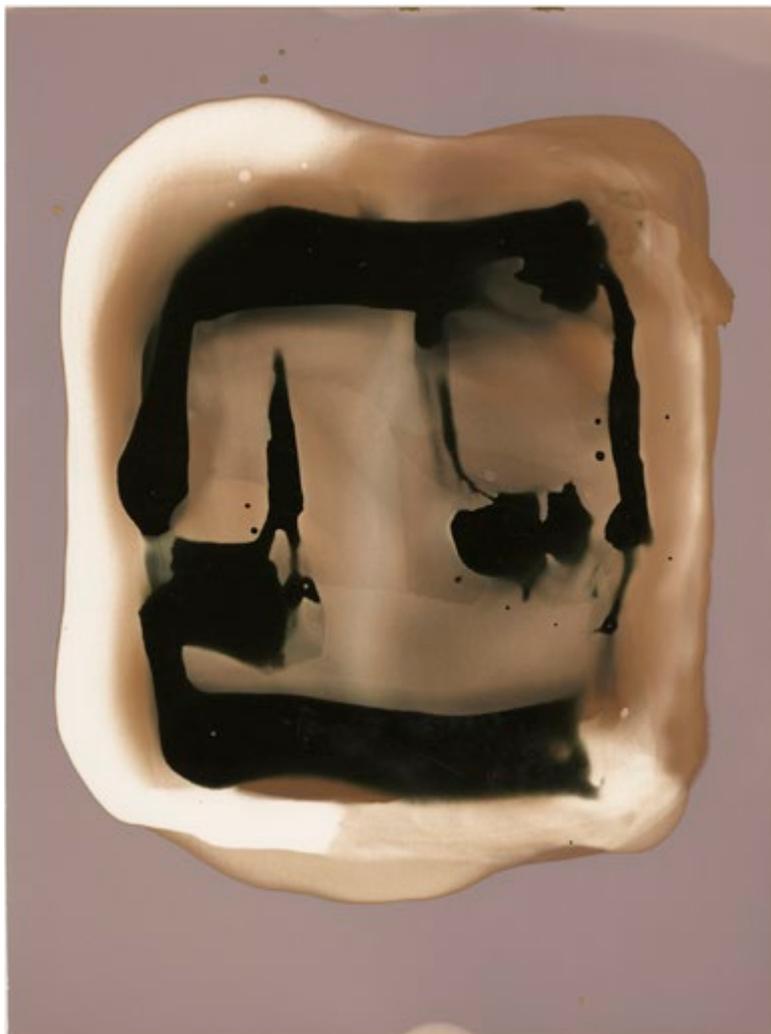
Stampa alla gelatina
bromuro d'argento,
27,9 × 21,7 cm.

Milano, Civico Archivio
Fotografico, in deposito
da Fondazione BEIC,
inv. C.055.05.06_1



—
come gli alchimisti parlano del mercurio quale argento vivo. La carta fissa le immagini, registra le tracce, rivela le impronte e i segni e qui, sono sperimentate queste varie possibilità e l'ultima, quella dei chimigrammi, ci riconduce all'esemplare unico uscito dalla cosciente violazione di tutte le consuete norme tecniche —⁵¹.

—
Un'altra creazione di Monti, *Fotogramma di fibre di vetro*, del 1960 (fig. 3), è vicina ad alcune opere di Mario De Luigi, come *G.G. 105*, del 1961. La ricerca del pittore – membro del Movimento Spazialista di cui firma il manifesto nel 1951 a Milano – è mossa dalla continua riflessione sullo spazio legato alla luce, che diventa tema dominante della sua opera. Le fibre di vetro poste da Monti sulla carta fotosensibile bloccano il passaggio della luce e creano, come nelle opere di De Luigi, delle incisio-



04

Paolo Monti,

Senza titolo, dalla serie
Chimigrammi, inizi anni
1960.

Chimigramma, 23,8 × 17,8
cm.

Milano, Civico Archivio
Fotografico, in deposito
da Fondazione BEIC,
inv. S.119.17.05_4

ni sottilissime sul supporto, leggeri filamenti che vanno a formare una rete finissima che sembra muoversi e grattare la carta emulsionata. Le opere di De Luigi indagano i valori semantici dello spazio e del tempo, per poi proporre un'idea evocativa di spazio quale luogo liberatorio di impulsi ed emozioni ⁻⁵². La tecnica particolare del *grattage*, utilizzata dall'artista a partire dagli anni Cinquanta e conosciuta da Monti, consiste infatti nell'asportare pigmento cromatico dalla superficie della tela.

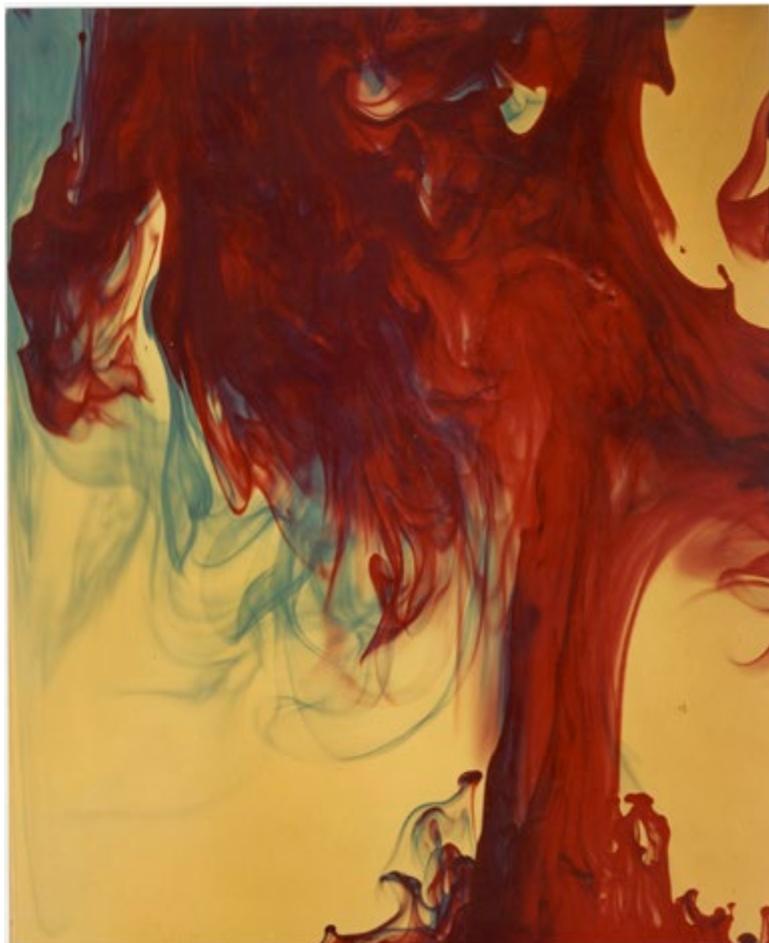
La ricerca di Monti svela un'altra magia della carta fotosensibile: i già citati chimigrammi ⁻⁵³. Si tratta di immagini irripetibili (fig. 4), monotipi, eseguite direttamente sulla carta fotosensibile e firmate dall'autore sul supporto stesso, portato alla sua massima corrosione. Il parallelo con l'opera di Mark Rothko è immediato. Per ottenere i chimigrammi Monti tampona la carta fotografica con il rivelatore, la super-

ficie sensibile produce reazioni chimiche le cui forme si moltiplicano, si saldano, si completano. Brucia la carta esponendola migliaia di volte più del necessario, e racconta: “Una esposizione di mezz’ora al sole provoca evidentemente delle trasformazioni nei sali d’argento perché poi, toccandola appena con un rivelatore, si generano delle tinte color ruggine, bellissime” ⁻⁵⁴. E ancora: “Queste immagini sono ‘uniche’ come un quadro e sono simili a pitture, ma sono pur sempre il risultato ultimo di prodotti fotografici usati con cosciente violazione di tutte le consuete norme tecniche” ⁻⁵⁵. Dunque i chimigrammi sono a metà strada tra l’espressione pittorica e la foto-chimica.

La sperimentazione lo porta oltre, fino a provare qualsiasi acrobazia con la macchina fotografica e con le carte: dimezza gli obiettivi togliendo il primo elemento, oppure, al momento dello scatto, provoca un movimento più o meno veloce della macchina; in certi casi fa uso di diapositive al posto di negativi e viceversa, o durante lo sviluppo interviene sciogliendo colori all’anilina nell’acqua; o ancora sperimenta fotografie utilizzando rullini scaduti. I risultati sono sorprendenti: *Riprese mosse. Foglie e macchie di sole*, del 1957; o *Movimento camera*, del 1960; *Sovraimpressioni con filtri diversi*, del 1955 e altre creazioni con il colore degli anni Settanta, confermano la possibilità di ampliare “l’uso di questo micidiale apparecchio, che oltre a produrre documenti già noti li può uccidere facendone nascere di nuovi: i documenti della fantasia creativa dell’invenzione di forme nuove in assoluto” ⁻⁵⁶, come emerge alcuni anni dopo, da una sua riflessione su questi temi pubblicata nel 1979.

Dopo il bianco e nero a lungo praticato, il colore per Monti diventa un nuovo mezzo espressivo da studiare non tanto come elemento che arricchisce l’immagine, ma come invenzione totale, poetica, a proposito della quale annota: “non documento ma invenzione visiva, da un realismo quasi magico all’astrazione” ⁻⁵⁷. Si tratta di un’altra possibilità offerta dalla chimica al processo fotografico. I colori di Monti non si possono ottenere mescolando colori a olio, all’acquerello o alla tempera come fa il pittore, ma si possono provocare solo con procedimenti chimici. Le sperimentazioni dei colori all’anilina sciolti nell’acqua come in *Sovraimpressione con filtri diversi* o altre opere della stessa serie corrispondono al suo bisogno continuo di ‘documentare’, ‘scoprire’, ‘inventare’ forme nuove, casuali e impreviste.

Durante un viaggio a New York alla fine degli anni Cinquanta assieme all’amico e critico Romeo Martinez, Monti ha l’occasione di visitare le mostre personali di Marc Rothko e Clyfford Still, di cui aveva conosciuto alcuni lavori appartenenti alla collezione di Peggy Guggenheim ⁻⁵⁸. Le sperimentazioni con il colore di Monti (fig. 5), mostrano forti analogie proprio con l’opera di Clyfford Still. Individualista e di carattere aristocratico, Still non ha nulla della *bohème* dei newyorkesi e della loro espressione esistenzialistica, ma crede profondamente nell’insegnamento concreto dell’arte. La sua è arte ricercata, intransigente, proveniente, secondo Clement Greenberg, da un accurato studio



05

Paolo Monti,

Senza titolo, dalla serie
Colore, anni 1970.

Stampa cromogenica,
29,1 × 23,9 cm.

Milano, Civico Archivio
Fotografico, in deposito
da Fondazione BEIC,
inv. C.119.07.04_4

della pittura di Monet e di quel genere di pittura *en plein air* ⁻⁵⁹. Anche i colori densi, estremamente saturi ripresi da Monti vagano sulla superficie, sembrano emergere e affondare incuranti dei limiti dell'immagine stessa. Quando parla dei suoi ultimi lavori, delle sue ultime "prove" ⁻⁶⁰ a colori sulla diffrazione della luce solare, in una interessante intervista, piuttosto tecnica, rilasciata nel 1975, Monti precisa:

—

Non sono d'accordo nel buttar via materiale sensibile: avevo una ventina di rulli scaduti ed un materiale plastico dalle caratteristiche interessanti; così ho iniziato gli esperimenti. Erano rulli Agfa-Gevaert, scaduti da circa due anni ma, attenzione, sempre conservati con le dovute cautele in luogo asciutto e fresco. Non potendo comunque rischiare di usarli per qualche lavoro commissionatomi come professionista, azzardando un prodotto imperfetto, me ne sono servito per i primi tentativi ⁻⁶¹.

—

Questi “primi tentativi” con il colore rappresenteranno la parte principale della mostra dedicata a Paolo Monti con la quale, il 13 aprile del 1967, apre in Via Brera 10 a Milano la nuova galleria Il Diaframma, diretta da Lanfranco Colombo ⁻⁶². Si celebra così il riconoscimento critico del lungo percorso artistico di Monti, la presentazione su “Popular Photography Italiana” della mostra è affidata all’autore stesso, che racconta con lucidità il perché della sua ricerca in un articolo che si apre con una citazione di Umberto Eco: “anche l’utilizzazione del caso ha un’apparenza di atto formativo autentico” ⁻⁶³.

Con la mostra presso Il Diaframma, Monti realizza un sogno tanto desiderato, la possibilità di esporre le sue fotografie in una galleria, un luogo deputato alla promozione dell’arte, esterno al mondo dei circoli fotografici. Ma non è solo una questione di soddisfazione personale, è la consapevolezza di aver portato la fotografia a esplorare con successo nuovi contesti culturali, intuizione avuta quasi vent’anni prima, ai suoi esordi, col fervore in lui suscitato dalla Biennale di Venezia del 1948. Che nel 1967 una nuova, innovativa galleria di fotografia inaugurata nel cuore artistico di Milano apra al pubblico con una mostra sulle ricerche astratte di Paolo Monti fa pensare che fosse giunto il momento di spostare il discorso della fotografia su piani teorici più alti. Sempre nel 1967, il 20 novembre, subito dopo la mostra di Paolo Monti, a Il Diaframma inaugura *New York: arte e persone* di Ugo Mulas ⁻⁶⁴. La vecchia retorica ‘dell’arte fotografica’ viene in un solo colpo liquidata: la fotografia è coinvolta, ora con una nuova autorevolezza, nella ormai complessa e attiva realtà artistica italiana.

—
Note

⁻¹ Paolo Monti nasce a Novara nel 1908, eredita l’interesse per la fotografia dal padre Romeo, del quale conserva l’estro, la tenacia e quel carattere un po’ scontroso e schivo tipico di chi vive tra le montagne della Val d’Ossola. Monti muore a Milano nel 1982. Nel 1985 si fonda a Milano l’Istituto di Fotografia, a lui dedicato, per valorizzare e conservare il suo archivio. Il 12 febbraio del 2008 la Fondazione BEIC ha acquisito l’intero patrimonio dell’Istituto di Fotografia Paolo Monti. Nello stesso anno la Fondazione BEIC, attraverso una

convenzione col Comune di Milano, deposita l’Archivio Paolo Monti presso il Civico Archivio Fotografico di Milano che nel 2010 ha concluso un progetto complessivo di catalogazione del patrimonio fotografico, aprendolo alla consultazione pubblica. Nel 2013 si conclude anche la catalogazione del fondo archivistico e del fondo librario. Un’altro nucleo di stampe di Monti si trova presso l’Archivio del Circolo Fotografico La Gondola di Venezia. Si tratta di oltre mille fotografie di varia provenienza: donazione

dall’ACCD di Cremona (Fondo Monti Opizzi), donazione della nipote di Monti Maria Elvira Cocquio (Fondo Cocquio), e il nucleo iniziale donato dallo stesso Paolo Monti. ⁻² Monti 1979b s.p. ⁻³ È il periodo in cui nei circoli fotoamatoriali italiani si inasprisce il conflitto tra fotografia ‘d’arte’ e fotografia ‘vera’. Un vero e proprio dibattito tra l’estetica neorealista e quella formale, a tal proposito Italo Zannier nel 1956 scrive: “Paolo Monti, con le sue immagini raffinate e stridenti, intelligenti eppure sensuali, risolve

l'appassionante dialogo della fotografia 'formalista' con quella 'realista', così acceso tra i giovani specie in questi ultimi tempi". Zannier 1956, pp. 2-5.

– 4 Biblioteca Civica di Sesto San Giovanni, 1961.

– 5 Biblioteca Civica di Sesto San Giovanni, 1959.

– 6 Pollack 1959.

– 7 Turrone 1959.

– 8 Calvino 2010 [1955].

– 9 Moravia 1957.

– 10 Cfr. Eco 1962.

– 11 Giuseppe Turrone rivelò che in un suo articolo intitolato *Paolo Monti. Un ottimo fotografo italiano d'oggi*, grazie all'intervento acuto del poeta Sinisgalli si modificò in *Il miglior fotografo italiano d'oggi*. Turrone 1959. Cfr. Bonilauri / Squarza 1979, s.p.

– 12 Martinez 1983, pp. 16-17. Romeo Martinez fa da controcanto internazionale a Monti, i due assieme formano una coppia simbiotica: Cesare Colombo, intervista su Paolo Monti rilasciata a chi scrive presso il suo studio a Milano, 13.10.2001.

– 13 Nel 1945, alla fine del conflitto, Monti si licenzia dalla Montecatini, che ha sede a Mestre, dove ricopre l'incarico di dirigente industriale, per assumere il ruolo di vice direttore del Consorzio Agrario a Venezia.

– 14 Monti realizza un ritratto di Milena Milani insieme a Carlo Cardazzo nel 1958. Sono molti i ritratti che esegue a storici dell'arte, critici, artisti conosciuti tra Venezia e Milano. Per il ritratto di Carlo Cardazzo Cfr. Chiaramonte 1993.

– 15 Da un colloquio con Manfredo Manfroi (Presidente Onorario del

C.F. La Gondola), in data 7 marzo 2001 a Venezia presso L'Archivio Storico del Circolo Fotografico La Gondola.

– 16 Cfr. Barbero 2008. Peggy Guggenheim coglie subito il ruolo centrale di Carlo Cardazzo, vero e proprio precursore nella diffusione delle nuove avanguardie artistiche in Italia, il cui entusiasmo si incontra e si unisce alla forza del suo collezionismo.

– 17 Celant / Costantini 1993, p. 60.

– 18 Tedeschi 2004.

– 19 Marchiori 1978; Cfr. Marchiori 1960; Cfr. Salvagnini 1993; Cfr. Crispolti 1997.

– 20 Celant / Costantini 1993, p. 185. Bruno Alfieri e Giuseppe Marchiori collaborano a Venezia per promuovere l'arte in Italia; Alfieri nel 1960 fonda e dirige la rivista "Metro", pubblicata a Milano e distribuita negli Stati Uniti da George Wittenborn.

– 21 Nove fotografie di Paolo Monti illustrano l'articolo di Giuseppe Marchiori dal titolo *Non confondiamo per favore la NATURA con l'ARTE*. Una delle fotografie pubblicate è *Omaggio all'informale* del 1953; Marchiori non commenta le immagini di Monti, ma le utilizza come rimando per parlare di natura, pittura e scultura. Cfr. Marchiori 1960 e Marchiori 1961.

– 22 Cfr. Giacobbi 2001.

– 23 Morucchio 1953.

– 24 Crispolti 2006.

– 25 Arcari 1983, pp. 4-10. Nel 1961 Monti è chiamato come fotografo professionista di "Italia 61" a Torino, la grande manifestazione realizzata in occasione del primo centenario dell'Unità

d'Italia. La rivista "Casabella" dedica un numero speciale a "Italia '61" corredato da fotografie eseguite da Monti. Cfr. Berlanda 1961, pp. 5-14.

– 26 Alcune delle riviste con cui collabora: "Domus", "Casabella", "Zodiac", "Stile e industria", "Abitare", "Ottagono", "Architectural Forum", "Architecture d'Aujourd'hui", "Comunità", "Du", "Interiors".

– 27 Nel 1965 si confronta con un'estesa campagna di rilevamento delle ricchezze storico artistiche di tutte le regioni italiane per l'illustrazione della grande *Storia della letteratura italiana* pubblicata da Garzanti. Mentre nel 1979 l'editore Einaudi gli commissiona la realizzazione dell'apparato iconografico della *Storia dell'arte italiana*. Cfr. Valtorta 2008, pp. 215-216.

– 28 In Val d'Ossola non solo fotografa per anni le forme della natura, ma anche il paesaggio. Nel 1981, la Fondazione architetto Enrico Monti di Novara gli affidò il compito di fotografare il lago d'Orta e la Val d'Ossola. Cfr. Valtorta 1985, p. 10.

– 29 Valtorta 2008, p. 184.

– 30 Monti 1980b. Vedi anche Valtorta 2000, pp. 196-201.

– 31 Monti 1953.

– 32 Lettera di Monti a Crocenzi in cui racconta: "Ho ricevuto in questi giorni un invito da Minor White della Eastman House di Rochester USA ad inviare un certo numero di lavori anche professionali e ieri ne ho spediti 40 dal ritratto ai fotogrammi passando per il paesaggio e le scene di vita italiana. Vedremo cosa ne esce: il

fatto è interessante perché ci dà un punto di appoggio in America sia presso la Eastman House che presso la scuola d'Arte Moderna di San Francisco dove White insegna fotografia ed estetica. [...] Martinez andando in aprile a Washington prenderà certamente contatti con lui.”: cfr. Monti 1957. Grazie a recenti indagini, Manfredo Manfredi afferma che Paolo Monti nel dicembre 1957 espose, presso il Museo di Rochester, una sua personale a cura di Minor White. L'evento è confermato (11.05.2016) da Ross Knapper, attuale responsabile delle Collezioni del Dipartimento di Fotografia del George Eastman Museum.

– 33 Cfr. Celant / Costantini 1993, p. 14.

– 34 Monti 1957.

– 35 Steinert 1951; Steinert 1954; Steinert 1958.

– 36 La fotografia è realizzata da Monti nello studio del pittore e cognato Carlo Cocquio (padre di Maria Elvira, detta Meme). Lo studio di Cocquio fu una delle prime fonti di ispirazione per le fotografie di ricerca di Monti.

– 37 Corà 2011; Corà 2015.

– 38 Serafini 1999. Cfr. anche Barilli / Solmi 1983, p. 81.

– 39 Umberto Eco ha modo di conoscere le ultime esperienze dell'Informale e manifesta il suo entusiasmo per l'avvento di una produzione fotografica non più legata alla figurazione. Cfr. Eco 1961, p. 93.

– 40 Immagine pubblicata in Chiaramonte 1993, s.p.

– 41 Le fotografie di Monti saranno utilizzate del critico d'arte Candido Volta come apparato iconografico della sua intervista. Cfr. Volta 1961, pp. 8-13.

– 42 Monti 1967a, p. 26.

– 43 Celant 2014; Cfr. anche Restany 1962, pp. 98-101.

– 44 Monti 1967b, p. 19.

– 45 Monti 1967c, s.p.

– 46 Monti 1981.

– 47 Monti 1967c, s.p.

– 48 Rondolino 1975, p. 101.

– 49 Cfr. Paolo Monti, *Fotogramma*, 1960. Stampa alla gelatina bromuro d'argento, 27,9 × 21,7 cm. Civico Archivio Fotografico, Milano - in deposito da Fondazione BEIC, inv. C.055.03.11_10.

– 50 Gianelli 1998.

– 51 Bonilauri / Squarza 1979, s.p.

– 52 Cfr. Barbero 1989.

– 53 Monti racconta in un'intervista che i suoi chimigrammi sono realizzati con procedimenti diversi da quelli del fotografo francese Pierre Cordier. Quest'ultimo nella sua sperimentazione arriva anche a far scoccare scintille elettriche sulle emulsioni ed elaborare in seguito le tracce così ottenute. Capobussi 1975, p. 73.

– 54 Ivi, p. 73.

– 55 Paolo Monti, *Per la rivista "Pagina"*, dattiloscritto, 1962, in Fondo Monti, Unità 114/b 13, fasc. 10.

– 56 Monti 1979b, s.p.

– 57 Monti 1963.

– 58 Cesare Colombo, intervista su Paolo Monti rilasciata a chi scrive presso il suo studio a Milano, 13.10.2001.

– 59 Greenberg 1991, pp. 210-212. Si confrontino, di Clyfford Still, le opere *1947-R-No. 2* e *1947-J*, entrambe del 1947.

– 60 Monti 1981. Cfr. anche Presentazione delle foto a colori, catalogo della mostra presso la galleria Il Diaframma di Milano 1967.

– 61 Capobussi 1975, p. 73.

– 62 Erba / Mutti 1997, p. 15.

– 63 Monti 1967c.

– 64 Solomon / Mulas 1967.

- Arcari 1983** Antonio Arcari, *Paolo Monti tra realtà e astrazione*, in *Paolo Monti, I Grandi Fotografi*, n. 39, Milano, Gruppo Editoriale Fabbri, 1983, pp. 4-10.
- Barilli / Solmi 1983** Renato Barilli / Franco Solmi, *L'informale in Italia*, Milano, Mazzotta, 1983.
- Barbero 1989** Luca Massimo Barbero (a cura di), *Mario De Luigi*, catalogo della mostra, Studio d'Arte Barnabò, Venezia 1989.
- Barbero 1997** Luca Massimo Barbero, *Venezia '50-'60. L'officina del contemporaneo*, Milano, Charta, 1997.
- Barbero 2008** Luca Massimo Barbero (a cura di), *Carlo Cardazzo: una nuova visione dell'arte*, catalogo della mostra (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 2008-2009), Milano, Electa, 2008.
- Berlanda 1961** Franco Berlanda, *L'Italia '61 a Torino*, in "Casabella", n. 252, giugno 1961, pp. 4-17.
- Biblioteca Civica di Sesto San Giovanni 1959** Biblioteca Civica di Sesto San Giovanni, *Mostra della fotografia italiana d'oggi*, catalogo della mostra (Sesto San Giovanni, Villa Zorn, 1959), Sesto San Giovanni, Arti Grafiche G. Beveresco, [1959].
- Biblioteca Civica di Sesto San Giovanni 1961** Biblioteca Civica di Sesto San Giovanni, *Atti del I Convegno Nazionale di Fotografia*, Villa Zorn, 18 ottobre 1959, a cura di "Photo Magazin" edizione italiana, 1961.
- Bonilauri / Squarza 1979** Franco Bonilauri / Nino Squarza (a cura di), *Paolo Monti. Trent'anni di fotografia 1948-1978*, con un testo introduttivo di Giuseppe Turrone e una antologia di scritti di Paolo Monti, Modena, Punto e Virgola, 1979.
- Calvino 2001 [1955]** Italo Calvino, *La follia del mirino*, in Id., *Saggi 1945-1985*, tomo II, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 2001, pp. 2217-2219 [ed. orig. "Il Contemporaneo", a. II, n. 18, 30 aprile 1955].
- Capobussi 1975** Massimo Capobussi, *Parliamo di tecnica con Paolo Monti*, in "Progresso Fotografico", n. 5, maggio 1975.
- Celant / Costantini 1993** Germano Celant / Anna Costantini, *Roma-New York, 1948-1964*, Milano, Charta, 1993.
- Celant 2014** Germano Celant (a cura di), *Mimmo Rotella: décollages e retro d'affiches*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2014), Milano, Skira, 2014.
- Chiaromonte 1993** Giovanni Chiaromonte (a cura di), *Paolo Monti. Fotografie 1950-1980*, Federico Motta Editore, 1993.
- Crispolti 1997** Enrico Crispolti, *Il Fronte Nuovo delle Arti. Nascita di una avanguardia*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1997.
- Crispolti 2006** Enrico Crispolti (a cura di), *Lucio Fontana: catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Milano, Skira, 2006.
- Corà 2011** Bruno Corà (a cura di), *Collezione Burri*, Fondazione Palazzo Albizzini, Perugia, 3Ate, 2011.
- Corà 2015** Bruno Corà (a cura di), *Burri: catalogo generale*, Città di Castello, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, 2015.
- De Marchis 1982** Giorgio De Marchis, *L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. III, parte II, *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 553-625.
- Eco 1961** Umberto Eco, *Di foto fatte sui muri*, in "Il Verri", n. 4, 1961, pp. 89-94.
- Eco 1962** Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.

- Erba / Mutti 1967** Luigi Erba / Roberto Mutti (a cura di), *L'occhio di Colombo. Il Diaframma. Milano 1967-1972*, Savignano, Savignano Immagine, 1997.
- Giacobbi 2001** Giorgio Giacobbi, *Sprazzi di Memoria*, in "Notiziario del Circolo Fotografico La Gondola", Venezia, a. XXVI, n. 8, giugno 2001, pp. 3-6.
- Gianelli 1998** Ida Gianelli (a cura di), *Vedova*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli, 1998-1999), Milano, Charta, 1998.
- Greenberg 1991 [1961]** Clement Greenberg, *Arte e Cultura*, Torino, Umberto Allemandi, 1991. [ed. orig. inglese 1961].
- Marchiori 1960** Giuseppe Marchiori, *Non confondiamo per favore la NATURA con l'ARTE*, in "Metro", n. 1, dicembre 1960, pp. 12-17.
- Marchiori 1961** Giuseppe Marchiori, *Schneider Rue Armand-Moisant*, in "Metro", n. 2, maggio 1961, pp. 5-11 (con fotografie di Paolo Monti).
- Marchiori 1961** Giuseppe Marchiori, *Visita a Dubuffet*, Milano, "Metro", n. 2, maggio 1961, pp. 23-31 (con fotografie di Paolo Monti).
- Marchiori 1978** Giuseppe Marchiori, *Il Fronte Nuovo delle Arti*, Vercelli, Giorgio Tacchini Editore, 1978.
- Martinez 1983** Romeo Martinez, *Paolo Monti*, in "Fotografia Oltre" n. 4, novembre-dicembre 1983, pp. 16-17.
- Mazzariol 1958** Giuseppe Mazzariol, *Pittura italiana contemporanea*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1958.
- Monti 1953** Paolo Monti, *La mostra della fotografia italiana 1953 a Firenze*, in "Ferrania", Milano, a. VII, n. 8, agosto 1953, pp. 8-10.
- Monti 1957** Paolo Monti, *Presentazione*, in *Prima Mostra Internazionale Biennale di Fotografia*, catalogo della mostra (Venezia, San Marco-Sala Napoleonica, 1957), Venezia, Edizioni Biennale Fotografica, 1957.
- Monti 1960** Paolo Monti, *Il Circolo fotografico La gondola di Venezia*, catalogo della mostra, *Fotografia d'arte*, Università di Pisa-Istituto di Storia dell'Arte, 16-30 maggio 1960.
- Monti 1963** Paolo Monti, *Presentazione*, in *Il colore in fotografia*, pieghevole della mostra personale al Centro Culturale Pirelli, Milano, maggio 1963.
- Monti 1967a** Paolo Monti, *Appunti e disappunti*, in "Popular Photography Italiana", Milano, n. 116, marzo 1967, pp. 24-26.
- Monti 1967b** Paolo Monti, *Appunti e disappunti*, in "Popular Photography Italiana", Milano, n. 117, aprile 1967, p. 19.
- Monti 1967c** Paolo Monti, *Il Diaframma*, in "Popular Photography Italiana", Milano, n. 117, aprile 1967, pp. 33-38.
- Monti 1979a** Paolo Monti, *La scrittura della Luce*, in Maria Raffaella Fiori Ceccopieri / Giuliano Manzutto (a cura di), *Foto d'archivio. Italia tra '800 e '900*, Milano, Touring Club Italiano, 1979, pp. 106-121.
- Monti 1979b** Paolo Monti, *Presentazione*, in Bonilauri / Squarza 1979, s.p.
- Monti 1980a** Paolo Monti, *Presentazione*, in *30 anni di fotografia a Venezia. Il Circolo "La Gondola" 1948-1978*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Fortuny, 1980), Venezia, Marsilio, 1980.
- Monti 1980b** Paolo Monti, *La città e il verde: tecniche e metodi di ripresa fotografica*, in *Documenti del Corso Residenziale Regionale di Aggiornamento per Insegnanti*, Ferrara 23-27 settembre 1980, Italia Nostra - Sezione di Ferrara, Quaderno 4, p. 137.

- Monti 1981** Paolo Monti, *Due parole sulla mia fotografia*, autopresentazione e invito della Mostra personale al Magazzino dei Fiori, Sanremo, 1981, s.p.
- Moravia 1957** Alberto Moravia, *Riflessione sulla fotografia*, in "Ferrania", a. XI, n. 4, aprile 1957, pp. 2-3.
- Morucchio 1953** Umberto Morucchio, *Paolo Monti*, in "Ferrania", n. 11, novembre 1953, pp. 6-7.
- Pollack 1959 [1958]** Peter Pollack, *Storia della fotografia dalle origini ad oggi*, Garzanti Milano, 1959, [ed. orig. inglese 1958].
- Restany 1962** Pierre Restany, *L' "irrealismo" di Rotella*, in "Metro", Milano, n. 6, giugno 1962, pp. 98-101.
- Rizzi / Di Martino 1982** Paolo Rizzi / Enzo Di Martino, *Storie della Biennale. 1895-1982*, Milano, Electa, 1982.
- Rondolino 1975** Gianni Rondolino (a cura di), *László Moholy-Nagy, Pittura fotografia film*, Torino, Martano Editore, 1975.
- Solomon / Mulas 1967** Alan Solomon / Ugo Mulas, *New York, arte e persone*, Milano, Longanesi, 1967.
- Salvagnini 1993** Sileno Salvagnini (a cura di), *Giuseppe Marchiori e il suo tempo: mezzo secolo di cultura artistica e letteraria europea visto da un critico d'arte*, catalogo della mostra (Rovigo, Palazzo Roncale, 1993), Padova, Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo 1993.
- Serafini 1999** Giuliano Serafini, *Burri: la misura e il fenomeno*, Milano, Charta, 1999.
- Steinert 1951** Otto Steinert (a cura di), *subjektive fotografie*, catalogo della mostra, Saarbrücken, Schule für Kunst und Handwerk, 1951.
- Steinert 1955** Otto Steinert (a cura di), *subjektive fotografie 2*, catalogo della seconda Mostra Internazionale di Fotografia Contemporanea, Saarbrücken, Schule für Kunst und Handwerk, 1954-1955.
- Steinert 1958** Otto Steinert (a cura di), *subjektive fotografie 3*, catalogo della mostra, Colonia, Photokina, 1958.
- Tedeschi 2004** Francesco Tedeschi, *La Scuola di New York. Origini, vicende, protagonisti*, Milano, Vita e Pensiero, 2004.
- Turroni 1959** Giuseppe Turroni, *Nuova fotografia italiana*, Milano, Schwarz Editore, 1959.
- Valtorta 1985** Roberta Valtorta, *Paolo Monti. Laboratorio Ossolano*, catalogo della mostra (Verbania, Museo del Paesaggio, 1985), Milano, Istituto di Fotografia Paolo Monti, 1985.
- Valtorta 2000** Roberta Valtorta, *Paolo Monti*, in "History of Photography", vol. 24, n. 3, 2000, pp. 196-201.
- Valtorta 2008** Roberta Valtorta (a cura di), *Paolo Monti. Scritti e appunti sulla fotografia* (Quaderni di Villa Ghirlanda, n. 5), Milano, Lupetti, 2008.
- Volta 1961** Candido Volta, *Conversazione con Hartung*, in "Metro", n. 3, novembre 1961, pp. 8-13.
- Zannier 1956** Italo Zannier, *La III mostra internazionale di Venezia*, in "Ferrania", a. X, n. 9, settembre 1956, pp. 2-5.

Fondo Monti Milano, Civico Archivio Fotografico, Fondo Monti, Unità 114/b 13, fasc. 10; 119/b 13, fasc. 15; 120/b 13, fasc. 16; 124/b 14, fasc. 2; 125/b 14, fasc. 3; 128/b 14, fasc. 6.

Monti 1957 Lettera dattiloscritta di Paolo Monti a Luigi Crocenzi, Milano, 08.02.1957. Spilimbergo (PN), C.R.A.F., Fondo Luigi Crocenzi.