

The Beauty of the Common Object

Maria Antonella Pelizzari

... In those familiar images, as in the pages of a lived-in book, hides a little piece of our dream, humble or grand, and we will be glad to give these photographs an aura, so that they can preserve for us and our dear families cherished illusions of a beauty long gone. This is the reason, earthly and heavenly, unsuspected, of our works. In the tranquility of my small domestic museum, I never asked myself the question whether photography is or is not art.

—Guido Rey, *Fotografia inutile?* (1908)¹

Achille Bologna (1881-1958) is best known for his emblematic portrait of the Black Shirt, a representation of militant heroism deployed to advertise the *Exhibition of the Fascist Revolution*, staged in Rome in 1932. Graphically enhanced by the painter Enrico Paulucci for a poster that offered railway discounts to the exhibition, the photograph was blown up from the original Leica negative to the size of 2 x 1.40 meters and made iconic for a whole nation.² (Plates 128, 129)

Since then, Bologna's photography has been identified with a modernism that is, first and foremost, ideological and nationalistic. His contemporaries discussed the image according to the glory of a Renaissance past, comparing Bologna's soldier to Andrea Mantegna's foreshortening of

... In quelle immagini, come fra le pagine d'un libro vissuto, sta rinchiusa una particella del nostro sogno, umile o grande, e saremo lieti di averle adorne di qualche fascino d'arte affinché conservino a noi e tramandino ai nostri cari illusioni di bellezze fuggite. Ecco la ragione terrena ed ideale, insospettata, dei nostri lavori. Nel raccoglimento del piccolo museo domestico non avvenne mai ch'io rivolgessi a me stesso la domanda se la fotografia sia o non sia arte.

—Guido Rey, *Fotografia inutile?* (1908)¹

Achille Bologna (1881-1958) è conosciuto principalmente per il suo emblematico ritratto di un milite in camicia nera, una rappresentazione di eroismo bellico volta a promuovere la Mostra della Rivoluzione Fascista, inaugurata a Roma nel 1932. La fotografia, trasformata graficamente dal pittore Enrico Paulucci per un manifesto che offriva uno sconto ferroviario per la Mostra, fu ingrandita dall'originale negativo Leica alla misura di 2x1.40 metri, e diventò un simbolo per l'intera nazione.² (Tavole 128, 129)

A partire da questo lavoro, la fotografia di Bologna è stata identificata con un modernismo prettamente ideologico e nazionalista. I suoi contemporanei discussero quell'immagine nel contesto della storia illustre



Roman armed leaders painted on the walls of the Ovetari chapel in Padua.³ Later historians commented on this propaganda image along a constructivist composition that resonated with Alexander Rodchenko's monumental workers viewed from below.⁴

If this image continues to be reproduced in photo history books as demonstrative of Bologna's collaboration with fascist propaganda, the view is limited, and even, incorrect. The resurfacing of this photographer's archive complicates the narrative and suggests a different trajectory in which the work shies away from politics and seeks the beauty of the common object. This essay pursues this route in a historical recuperation of Bologna's art photography.

del Rinascimento, paragonando il milite di Bologna agli scorci prospettici di guerrieri romani affrescati da Andrea Mantegna nella Cappella degli Ovetari a Padova.³ Negli anni recenti, gli storici hanno paragonato questa immagine di propaganda alle composizioni costruttiviste di Alexander Rodchenko, dove le figure dei lavoratori sono inquadrare da un punto di vista prospettico che le monumentalizza.⁴

Se questa immagine continua ad essere riprodotta nei libri di storia della fotografia come dimostrazione della collaborazione di Bologna con la propaganda fascista, l'interpretazione è incompleta e, addirittura, incorretta. Il riemergere dell'archivio di questo fotografo rende la storia più complessa e suggerisce un percorso diverso, in cui il lavoro dell'artista si allontana dalla politica e cerca la bellezza dell'oggetto comune. Questo saggio segue un percorso storico con lo scopo di recuperare la fotografia artistica di Bologna.

Fig. 1, Untitled [Adele and sister], Cortanze, ca. 1915. Gelatin silver print.



Family Storytelling and the Art of Performance

Bologna's early work blends the theatricality of the *tableau vivant* with the intimacy of the family picture. The location chosen for many of his compositions – an impressive medieval castle perched on the hills of Monferrato, in the village of Cortanze – enhances the fabrication of a remote world where his characters act in a state of reverie. (Plates 1-18)

Dressed in nineteenth-century gowns and covered with long shawls, two women with white bonnets stand by a glass door framed with dense vegetation. Immersed in a soft light and slightly blurred, these gentle figures are waiting to be let in. The gesture of knocking at the door seemingly generates intermittent sources of light that spread across the idyllic frame. The photograph can be viewed in sequence with a more recent one (1925), showing the corresponding interior space, where the glass door opens to an intimate conversation between a mother and a girl, contemplating an embroidered fabric.⁵ (Figs. 1, 2 and Plate 3)

Storie di famiglia e l'arte della rappresentazione

I primi lavori di Bologna fondono la teatralità del *tableau vivant* con l'intimità del ritratto di famiglia. Il luogo prescelto per molte delle sue composizioni – un imponente castello medievale sulle colline del Monferrato, nel villaggio di Cortanze – favorisce la creazione di un mondo remoto, in cui i personaggi si muovono in un'atmosfera trasognata. (Tavole 1-18)

Due donne in costume ottocentesco, con lunghi scialli e cuffie bianche, stanno vicino ad una porta a vetri incorniciata da una folta vegetazione. Le due figure, leggermente sfocate e immerse in una luce soffusa, attendono di poter entrare. Il gesto di bussare alla porta sembra generare intermittenti fonti di luce che si diffonde sull'immagine idillica. Questa fotografia si può accostare ad un'altra, di data più recente (1925), ripresa dall'interno. Qui, una madre con la giovane figlia, in normali abiti dell'epoca, sono ritratte in conversazione sullo sfondo della porta a vetri mentre eseguono un lavoro di ricamo.⁵ (Fig. 1, 2 e Tavola 3)

Fig. 2, Untitled [Adele and Anna], Cortanze, 1925.
Gelatin silver print.

The light shines through their bright dresses and sheer chiffon, illuminating the fabric, which becomes symbolic of these two figures' loving connection. This is the entrance to the greenhouse situated on the basement of the castle. Originally the armory, the space boasts a cross ceiling with tall gothic arches in terracotta and sandstone. Bologna trained his camera on these spaces, balancing the contrasts between the massive walls and the airy windows.

Praised by his contemporaries as "the artist photographer of interior environments,"⁶ Bologna found the perfect harmony between these monumental spaces and the tender gestures performed within them by his family. The same motherly figure poses in the afternoon light of this hall, wearing a diaphanous gown. Standing by a windowsill decorated by an array of exotic plants, she holds her boy by the bright arched window, looking inquisitive to the outdoors. (Plate 4) Proof that Bologna viewed these domestic spaces as theatrical sets is a similar image where the same family members, mother and son, are caught in a position of repose that precedes the active viewing through the window (Plate 5).

The photographer roams around the grandiose spaces of the castle, and his staged narrative vignettes reflect a level of class and social difference which is based on the variety of costumes, as well as the brighter or darker interiors. Downstairs, below the armory, the camera explores the servants' quarters, where a small window framed by thick wooden shutter jots its light into a rustic décor. The female figure is now transformed into a maid, wearing a casual striped gown, her hair covered with a head scarf, and caring for two barefoot and half naked children who will soon go to sleep (Plate 6). These graceful gestures are enacted in interiors filled with light, evoking the serenity and safety of family life – that is, the

La luce filtra attraverso i loro vestiti di lieve chiffon e illumina il ricamo, che diventa un simbolo del legame affettivo tra le due donne. La porta a vetri ammette nella serra, situata in un seminterrato con tre lati esposti. In origine sala d'armi, questo spazio è un unico vano voltato con cinque crociere a sesto acuto, sottolineate da costoloni in cotto e chiavi figurate in pietra arenaria. La prima fotografia di Bologna si è misurata con questi spazi, equilibrando i contrasti tra i muri massicci e gli ariosi finestrini.

Elogiato dai suoi contemporanei come "l'artista fotografo d'interni,"⁶ Bologna trovò un equilibrio perfetto tra gli spazi monumentali e i gesti affettuosi delle scene familiari in quegli stessi spazi. Una figura materna, in un diafano abito, posa nella luce del pomeriggio in quello stesso salone. In piedi presso un ampio davanzale decorato con piante esotiche, sostiene il figlioletto davanti ad una luminosa finestra arquata, e getta uno sguardo inquisitivo all'esterno. (Tavola 4) Un'altra prova che Bologna trattasse questi spazi domestici come set teatrali è fornita da un'immagine simile, in cui gli stessi membri della famiglia, la madre e il bambino, sono colti in una posizione di riposo che precede l'azione di guardare dalla finestra. (Tavola 5).

Il fotografo si muove negli spazi grandiosi del castello, e le sue scene narrative riflettono differenze di classe e livelli sociali che sono denotati sia dai costumi che dalla diversa illuminazione degli interni, più chiara o più scura. Al piano inferiore, sotto la serra, la macchina fotografica esplora i quartieri della servitù, dove una finestrella con spesse persiane di legno proietta un raggio di luce su un arredamento rustico. La figura femminile qui assume il ruolo di una domestica in un rozzo vestito a strisce, un fazzoletto le copre i capelli. La vediamo insieme ai suoi due bambini, scalzi e seminudi, nell'atto di metterli a dormire (Tavola 6). Questi gesti affettuosi

photographer's own family. Bologna's *tableaux* are willingly performed by Adele, his wife, and their two children: Giulio, born in 1915, and Anna, born in 1917.

"Family pictures depend on such a narrative act of adoption that transforms rectangular pieces of cardboard into telling details connecting lives and stories across continents and generations," writes Marianne Hirsch.⁷ Similarly, these photographs where lights and shadows interact with familiar characters dressed in costumes from a remote time and place bring us back the photographer's cultural geography – a geography where photography aims to be an art of storytelling.

Born in 1881 in Agliano Terme, Achille belonged to a family of landowners whose properties extended over the valleys south of Asti with large cultivations of wheat and vineyards. His father, a surveyor, had been able to expand this farmland, raising Achille and his sister, Orsolina, with the help of his wife. Achille studied Law in Turin and demonstrated a strong inclination towards the arts, giving up his profession and dedicating himself entirely to photography. On the death of his parents, he sold the family land and lived off these significant savings.⁸ At this time, Turin was considered "the center of the movement for artistic photography,"⁹ and Achille soon became part of a thriving milieu of photo amateurs. At the age of thirty-three, he married Adele Ducco, one of four daughters of Alberto Ducco, a successful entrepreneur who had profited from the economic growth of his country in the post-unification years; as an architect and developer, together with his brother he built modern apartment complexes and restored dilapidated palaces in Rome; he also had the initiative of establishing a new biscotti factory in the Roman countryside (Borgata Pantanella) following the purchase of cheap land and flourmills. Alberto lived in the elegant Palazzo Castellani in Piazza Fontana di Trevi

vengono compiuti in interni pieni di luce, ed evocano la serenità e la sicurezza della vita familiare—la vita stessa della famiglia del fotografo. Gli interpreti costanti dei *tableaux* di Bologna sono la moglie, Adele, e i loro due bambini, Giulio e Anna, nati rispettivamente nel 1915 e nel 1917.

"Le fotografie di famiglia dipendono da una narrativa, un atto d'adozione, per così dire, che trasforma pezzi di cartoncino in dettagli significanti che connettono vite e storie attraverso continenti e generazioni," scrive Marianne Hirsch.⁷ Allo stesso modo, queste fotografie, dove luci ed ombre interagiscono con persone di famiglia che indossano costumi di epoche e luoghi lontani, ci riportano alla geografia culturale del fotografo—una geografia dove la fotografia diviene arte narrativa.

Nato nel 1881 ad Agliano Terme, Achille apparteneva a una famiglia di proprietari terrieri, i cui possedimenti si estendevano nelle valli a sud di Asti con vaste coltivazioni di frumento e vigne. Il padre, di professione geometra, aveva largamente ampliato le sue proprietà, assicurando un'infanzia agiata ai figli Achille e Orsolina sotto la guida della moglie. Achille si laureò in legge all'Università di Torino, ma dimostrò una forte inclinazione per le arti. Abbandonò la professione legale e si dedicò interamente alla fotografia. Alla morte dei genitori, vendette le terre di famiglia e investì il capitale, assicurandosi una rendita ingente.⁸ A quel tempo, Torino era considerata "il centro del movimento per la fotografia artistica,"⁹ e Achille venne presto a far parte di un dinamico circolo di fotografi dilettanti. All'età di trentatré anni, sposò Adele Ducco, una delle quattro figlie di Alberto Ducco, un industriale di successo che aveva accumulato una fortuna grazie alla crescita economica del paese negli anni che seguirono l'unificazione. In qualità di architetto e imprenditore, insieme al

in Rome, and acquired the castle of Cortanze in Piedmont from a bankrupt aristocrat who had owned the castle for two centuries, the Marquis of Roero. Through his marriage to Adele, Achille enjoyed this estate and made it the ideal playground for his camera.

The fascination with the effects of chiaroscuro is recurrent in these early pictures, which transmit a feeling of tenderness in Bologna's exploration of the interiors of his villa, between the Po River and the foot of the hills in Turin, and the castle, where he vacationed with the family in the summer season. *Dorme!* [She sleeps!] is a delicate study of volumes held in balance by light: a mother's silhouette (Adele) in a dark gown and veiled shawl hovers on her little girl (Anna); the child's sleeping body, kissed by the light, presses the linens and damask cover of her parents' bed; the heavy carved headboard projects its shadow over a wall that is fully lit, and the décor of the bedroom floats in a bath of light. (Plate 26) The familiar dimension of this picture is enhanced by a portrait of the photographer's little boy (Giulio) hanging on the wall, suggesting the fine line between the photography as memory and photography as art. *Primo Dolore* [First Heartache] is a sentimental description of the mourning for a little bird, whose empty cage sits on the floor. This is the narrative detail, the focal point towards which Adele and Anna pose in graceful meditation and aristocratic elegance. (Plate 27)

Most of the photographs representing the family inside the house of Turin have the character of a personal document that belongs to a family album. We see Adele sewing while sitting against a refined domestic interior, reading a book, and we follow the children's growth. These familiar figures,

fratello, Alberto realizzò la costruzione di nuovi complessi residenziali a Roma, la nuova capitale, e restaurò antichi palazzi. Inoltre, impiantò una fabbrica di biscotti fuori Roma, in Borgata Pantanella, dopo aver acquistato un vasto appezzamento di terreno con due mulini. Alberto visse con la sua famiglia nell'elegante Palazzo Castellani in Piazza Fontana di Trevi, e col tempo acquistò in Piemonte il castello dei marchesi Roero di Cortanze che dovettero liquidare i loro beni a causa di un fallimento. Grazie al matrimonio con Adele, Achille ebbe accesso al castello che divenne il set ideale per la sua fotocamera.

Il fascino per gli effetti di chiaroscuro è ricorrente in queste prime immagini, e trasmette un senso di tenerezza nel modo in cui Bologna esplora gli interni della sua villa di Torino, situata tra il Po e la collina, come pure del castello dove si recava con la famiglia per le vacanze estive. *Dorme!* è un delicato studio di volumi mantenuti in equilibrio da una fonte di luce. La silhouette di una madre (Adele) in abito e scialle scuri è chinata ad osservare la propria figliolina addormentata (Anna); il corpo della bambina, inondato di luce, giace sulla coperta damascata del letto dei genitori; la testata di noce intarsiata proietta la sua ombra su di un muro in piena luce, e tutto l'arredamento della camera galleggia in un bagno di luce. (Tavola 26) La dimensione familiare di questa immagine è evidenziata da un ritratto del figlio del fotografo (Giulio) appeso alla parete, che suggerisce la sottile linea di demarcazione tra fotografia come memoria e fotografia come arte. *Primo dolore* ritrae la scena sentimentale del lutto per un uccellino morto. La gabbietta vuota sul pavimento è il dettaglio narrativo, il punto focale verso cui Adele ed Anna posano in aggraziata meditazione e aristocratica eleganza. (Tavola 27)



however, become characters when they are transported into the castle. Here the photographer's pictorial world evokes an idyllic Arcadia and genre scenes. Adele is metamorphosed into a sensual odalisque dancing in front of her brother, Sandro, who acts like the Emperor Nero dressed in Roman toga. (Fig.3) Or she is a nymph in the woods, with the children posing like pastoral gods and blowing the pipes. (Fig.4)

Bologna participates in these family performances, wearing woodworking clothes and domestic slippers, setting up the scene of "the carpenter shop" and asking a family member to click on the shutter release. The light enters from an open window and its glow shines over a family *tableau* where Bologna's two children sit on a heavy wooden table and look at him with the inquisitive gaze that dreams of a new creation, what appears like a wooden model of a sailing ship. (Fig.5)



La maggior parte delle fotografie che rappresentano la famiglia nella casa di Torino ha il carattere personale tipico di un album di famiglia. Vediamo Adele, intenta nel ricamo o nella lettura, nella cornice di un raffinato arredamento domestico, e seguiamo i bambini che crescono. Ma queste figure familiari diventano personaggi quando vengono trasportate nel castello. Qui il mondo pittorico del fotografo evoca un'idillica Arcadia e scene di genere. Adele si trasforma in una sensuale odalisca che danza davanti al fratello, Sandro, per l'occasione vestito con una toga romana nella personificazione dell'imperatore Nerone (Fig.3). Oppure, è una ninfa dei boschi ritratta insieme ai due bambini che suonano flauti campestri nei panni di divinità pastorali (Fig.4).

Bologna stesso partecipava a queste rappresentazioni familiari, indossando abiti da lavoro manuale e zoccoli contadini, allestendo la scena del "laboratorio del falegname," e chiedendo a un membro della famiglia di scattare la foto. In questa immagine, la luce entra da una finestra aperta e illumina la scena dove i due bambini sono

Fig.3, Untitled, [Adele and siblings], Cortanze, ca. 1920. Gelatin silver print.

Fig.4, Untitled, [Adele, Anna, and Giulio], Cortanze, ca. 1920. Gelatin silver print.



Like Guido Rey at the turn of the century, Bologna conceived artistic photography as the retrieval into an idyllic world that floats above a modern and industrial city – Turin. “In all of us lives the amateur,” had written Rey, identifying photography as that art that could “distract modern man from worries and nuisances, elevating him, even lightly, above the daily prose of life and indulge his unspoken desire for beauty.” Artistic photography was perceived as a consolatory vehicle for modern man, like “the vase of simple flowers at the windowsill, which consoles and rejoices the poor man who does not have a garden.”¹⁰

There are resemblances between Bologna’s and Rey’s staged scenes from the beginning of the century – images that brought international fame to this photographer and that were recuperated by Bologna’s amateur circle in the 1920s, as foundational to pictorial photography.¹¹ Rey, who invited his family members to dress up and perform on the grounds of his villa on the hills of Turin, explained the careful study that went into the preparation of

seduti sul tavolaccio da lavoro e gli rivolgono uno sguardo inquisitivo sulla sua nuova creazione, all’apparenza un modellino di legno di un veliero (Fig.5).

A seguito di Guido Rey all’inizio del secolo, Bologna considerava la fotografia artistica come il ritiro in un mondo idillico sospeso sulla città industriale moderna – Torino. “In tutti noi vive un dilettante,” scrisse Rey, identificando la fotografia come l’arte che “può distrarre l’affaticato uomo moderno dalle cure e dalle noie, se può elevarlo, anche di poco, al di sopra della prosa quotidiana ed appagare in lui l’indefinito desiderio di bellezza.” La fotografia artistica era percepita come un mezzo consolatorio per l’uomo moderno, come “il vaso di umili fiori che, al davanzale della finestra, rallegra e consola il pover’uomo che non ha giardini.”¹⁰

Ci sono affinità tra i tableaux di Bologna e quelli che Rey realizzò all’inizio del secolo, che diedero fama internazionale a questo fotografo, e che furono poi recuperati dal circolo amatoriale di Bologna negli anni 1920 come fondamento della fotografia artistica.¹¹ Rey, che invitava la propria famiglia ad in-

Fig.5, Untitled [Achille, Anna, and Giulio], Cortanze, ca. 1920. Gelatin silver print.



these scenes: "I study the subject well, and before setting this up, I make a drawing of the composition where I determine the place for characters and objects, but the inspiration comes from above, from the masters called Chardin or Vermeer, Terborg or Meissonier, Alma Tadema or Whistler."¹² (Fig.6-7).

One can imagine a comparable process in Bologna's careful fabrication of a scene, the setting up of a tablecloth, a plant, a jug, a candle, and the search for a source of light that would shine through. The art of Flemish painting, and Jan Vermeer in particular, inspired Bologna to express the secret conversations activated by such a unique medieval environment: a maid's interrogative gaze is captured from across a glass window as she observes her companion in the act of holding a love letter (Fig.8); Adele and her sister play "the spinners" and sow together in a "sacred conversation" piece where the light brings together their peaceful activity; Adele acts like the nanny in the servants' quarter, who oversees the toddler playing with his toys on the floor; the old kitchen becomes a backdrop where Adele

dossare un costume e posare negli esterni della sua villa sulle colline di Torino, descrisse la cura dei dettagli che faceva parte di queste messe in scena: "studio bene il soggetto, prima di prepararlo nel disegno, la composizione con i personaggi e gli oggetti al loro posto, ma l'ispirazione viene dall'alto, dai maestri che si chiamano Chardin o Vermeer, Terborg o Meissonier, Alma Tadema o Whistler."¹² (Fig.6-7).

Ci possiamo immaginare un processo simile nella minuziosa messa in scena di Bologna—il modo di stendere una tovaglia, di sistemare una pianta, un vaso, una candela, e lo studio della fonte di luce che cade nel punto prescelto. L'arte fiamminga, e in particolare i lavori di Jan Vermeer, ispirarono Bologna a rappresentare conversazioni intime nella cornice medievale del castello: lo sguardo inquisitivo di una "domestica" (Adele) viene catturato attraverso una porta a vetri mentre osserva una compagna che tiene fra le mani una lettera d'amore (Fig.8); Adele e una sorella nel ruolo di "filatrici" lavorano la lana mentre la luce fa convergere le loro tranquille attività.; nelle stanze

Fig.6, Guido Rey, *Roman Scene*, 1897. Gelatin silver print. Courtesy Fondazione Sella, Biella.



and her sister spin wool and where a boy with the old servant scrutinize the little mouse caught in the trap; outside, by the well, two young women wearing the same farmers' costumes and clogs, wash the laundry. Adele's sisters were active participants in the *mise-en-scene*, providing costumes from the tailoring shop of Turin's Teatro Carignano and setting up domestic stages where sacred and prophane scenes were enacted. (Plates 9-13)

These family performances in period clothes and bonnets, the graceful compositions and figure studies, and the overall impression of nostalgia for a country life and a time that was, contributed to the creation of "emotionally engaging images"¹³ whose aesthetics was channeled through a more advanced photographic industry in the United States. The pictorial and narra-



della servitù, Adele impersona la balia che osserva il bambino mentre gioca seduto sul pavimento; la vecchia cucina diventa lo scenario per due momenti narrativi distinti, in uno dei quali Adele e la sorella filano la lana, e nell'altro, un ragazzino e una vecchia domestica osservano un topolino in trappola; fuori, vicino al pozzo, due ragazze in costume contadino e zoccoli fanno il bucato. Le sorelle di Adele partecipavano attivamente all'allestimento dei set domestici per sacre e profane rappresentazioni, e ordinavano i costumi dalla sartoria del Teatro Carignano di Torino. (Tavole 9-13)

Queste rappresentazioni di famiglia in abiti e cappelli d'epoca, le composizioni aggraziate, gli studi di figure e il generale senso di nostalgia per la vita campestre ed un tempo lontano, contribuirono alla creazione di "immagini che coinvolgono emotivamente,"¹³

Fig.7, Guido Rey, *Flemish Interior*, ca. 1904. Gelatin silver print. Courtesy of Fondazione Sella, Biella.

Fig.8, Achille Bologna, *Untitled [Adele and sister]*, Cortanze, ca. 1915. Gelatin silver print.

tive motifs pursued by the Piedmontese amateurs Rey and Bologna resonate with the performative vignettes crafted by professional American photographers Clarence White and Gertrude Kasebier. But while those images participated in a publishing industry that understood the commercial potential of these narratives towards the illustrations of short novels and children's books printed in halftone, in the Italian context this visual storytelling remained confined to its circle of privileged creators.

Moreover, the affinity of Bologna's pictorial *tableaux* with Rey's artistic photography testifies to this photographer's participation in the circles of photo amateurs that thrived in Turin since the turn of the century.

As early as 1890, the city saw the birth of the first Italian amateur society (Circolo dei Dilettanti Fotografi) whose initiatives converged into a more cohesive organization, the Società Fotografica Subalpina, launched in 1899, with Rey as a founding member.¹⁴ "There is no doubt that the spread of amateurism characterizes the age of gelatin dry plate photography in Turin," wrote Marina Miraglia, "and its impact is so obvious to be noticeable not only nationally but also internationally."¹⁵

The group operated along similar principles as photo clubs and associations elsewhere in the world, providing darkrooms, portrait studios, libraries, organizing annual conferences, and encouraging its members to participate in exhibitions. Here as elsewhere, class was instrumental to the formulation of artistic photography and its battle against the medium's commercialization. "Amateur photographers," Anne McCauley has perceptively noted, "recognized that industry needed to be reconciled with culture and that good taste (accepted as inherently Western and defined by the classical tradition) made for good citizens."¹⁶ In Turin,

la cui estetica fu seguita dalla più avanzata fotografia americana di questi anni. I motivi pittorici e narrativi degli amateurs piemontesi, Rey e Bologna, trovano qui una risonanza nelle vignette performative dei fotografi professionisti americani Clarence White e Gertrude Kasebier. Ma mentre le loro immagini facevano parte di un'industria editoriale che ne utilizzava il potenziale commerciale per l'illustrazione a mezzatinta di novelle e libri per bambini, nel contesto italiano queste storie fotografiche erano circoscritte ad un privilegiato circolo di amatori.

Inoltre, l'affinità dei *tableaux* pittorici di Bologna con la fotografia artistica di Rey è prova della partecipazione di Bologna ai circoli di fotografia amatoriale che fiorirono a Torino tra i due secoli. Già nel 1890, la città diede i natali alla prima società amatoriale italiana (Circolo dei Dilettanti Fotografi), le cui iniziative si integrarono poi in una più compatta organizzazione, la Società Fotografica Subalpina, fondata nel 1899 da Rey e altri.¹⁴ "Tra i vari e già analizzati fenomeni che possiamo considerare tipici dell'età della gelatina bromuro d'argento, il diffondersi dell'amatorialismo fu infatti senza dubbio quello che più di ogni altro si espresse a Torino," scrisse Marina Miraglia, "con tratti di tale evidenza da imporsi non solo in Italia ma all'estero."¹⁵

Il gruppo operava secondo gli stessi principi di foto club e associazioni nel resto del mondo, fornendo camere oscure, studi fotografici, e biblioteche. Organizzava anche conferenze annuali e incoraggiava i propri soci a partecipare alle mostre. Qui, come altrove, la classe sociale era fondante per la formulazione della fotografia artistica e per la lotta contro la commercializzazione del mezzo di produzione. Anne McCauley ha giustamente notato che "i fotografi amatoriali, riconobbero la necessità di

many of the “good citizens” were part of an elite of aristocratic and well-to-do individuals who proudly inhabited the monarchic state that had led the country to independence and unification. If these political and social factors had sustained the development of photography in the region from its very beginnings, they became propulsive in the debate on artistic photography at the end of the century.

Turin’s leading role was manifested in the organization of the *Esposizione Nazionale d’Arte Decorativa Moderna* [International Exhibition of Modern Decorative Arts], staged in the Parc of Valentino in 1902, with a modern set of pavilions that showcased the achieved fusion of art, craft, and industry. Artistic photography was installed according to the style of international salons, with Italian works featured among an array of more than 1300 photographs from the Linked Brotherhood in London, the Photo Club of Paris, and Alfred Stieglitz’s Photo Secession, to name some of the most relevant associations. (Fig.9)

The exhibition acted as an important network for artists like Rey, whose work was later included in the British publication, *The Studio* (1905), dedicated to “Art in Photography,” and the prestigious *Camera Work* (1908), edited by Stieglitz. The exhibition prompted the creation of the first journal dedicated solely to art photography in Italy, *La Fotografia Artistica* (1904–1917), a deluxe publication that culled images reflective of a fin-de-siècle symbolism incapable of becoming avant-garde.¹⁷

riconciare l’industria con la cultura perché il buon gusto (nell’accettazione occidentale, e definito dalla tradizione classica) fa il buon cittadino.”¹⁶ A Torino, molti dei “buoni cittadini” facevano parte di una elite di nobili e di facoltosi borghesi, fieri di appartenere allo stato monarchico che aveva condotto l’Italia all’indipendenza e all’unità. Questi fattori politici e sociali avevano sostenuto lo sviluppo della fotografia nella regione fin dagli inizi, ma divennero una vera forza propulsiva nel dibattito sulla fotografia artistica alla fine del secolo.

Il ruolo di Torino quale centro promotore fu evidenziato dalla Esposizione Internazionale delle Arti Decorative Moderne, installata nel Parco del Valentino nel 1902, con una serie di padiglioni che mostravano la fusione di arte, artigianato e industria. La fotografia artistica fu installata secondo lo stile dei saloni internazionali, e includeva lavori italiani tra più di 1300 fotografie provenienti dal Linked Brotherhood di Londra, il Photo Club di Parigi, e Alfred Stieglitz’s Photo Secession, per nominare solo alcune delle più importanti associazioni (Fig.9).

L’Esposizione divenne un’importante rete professionale per artisti come Rey, la cui opera fu poi inclusa nel volume inglese, *The Studio* (1905), dedicato all’ “Arte in fotografia,” e nel prestigioso *Camera Work* (1908) a cura di Stieglitz. L’Esposizione ispirò anche la creazione del primo giornale dedicato esclusivamente alla fotografia artistica in Italia, *La Fotografia Artistica* (1904–1917), una pubblicazione di lusso che raccoglieva immagini tipiche di un simbolismo fin-de-siècle incapace di evolvere in avant-garde.¹⁷



Fig.9, Exterior View of Pavilion of Artistic Photography, International Exhibition of Modern Decorative Arts, Torino, 1902 (postcard).



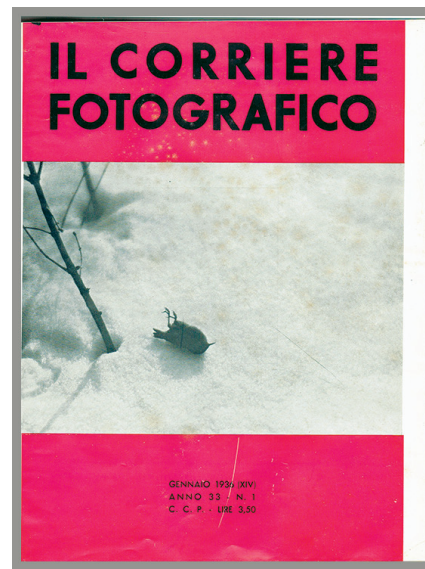
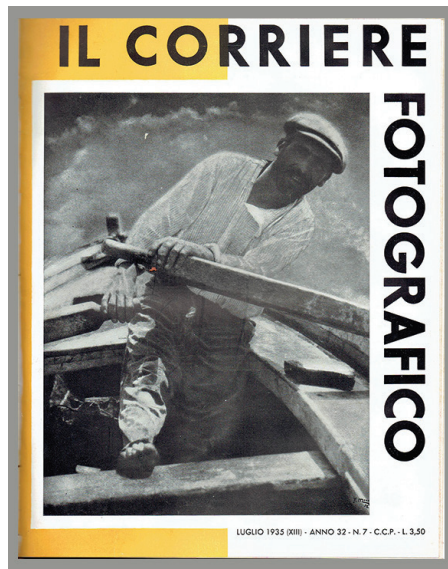
Bologna grew out of this tradition that strived for the recognition of photography as artistic expression. Teaming up with two fellow amateurs and members of the Società Fotografica Subalpina, Carlo Baravalle (1888-1958) and Stefano Bricarelli (1889-1989),¹⁸ in 1921 he formed the Gruppo Piemontese per la Fotografia Artistica, the first amateur club in Italy to be connected to a monthly journal, *Il Corriere Fotografico* [The Photography Courier], directed by the same trio in Turin.¹⁹ (Figs.10,10a) The trio was known in the inner circles as the "Three B," and curiously all three of them were lawyers.

The scope of this publication was different from the more elite *La Fotografia Artistica*. "Neither an exclusive journal about art nor a scientific publication," stated the opening editorial, "*Il Corriere* is generically photographic, embracing both fields of art and science (which are strictly connected to industry and commerce)."²⁰ The journal catered to many readers, "from the beginner to the experienced, from the amateur to the

Bologna è un prodotto di questa tradizione, che lottò per il riconoscimento della fotografia quale espressione artistica. Nel 1921, insieme a due colleghi, anch'essi fotografi amatoriali e membri della Società Fotografica Subalpina, Carlo Baravalle (1888-1958) e Stefano Bricarelli (1889-1989),¹⁸ Bologna formò il Gruppo Piemontese per la Fotografia Artistica. Questo fu il primo club amatoriale italiano affiliato ad un mensile, *Il Corriere Fotografico*, diretto dallo stesso trio di colleghi torinesi¹⁹ (Fig.10, 10a). Nei circoli di fotografia, il trio era conosciuto come i "Tre B" dall'iniziale dei loro cognomi, e per uno strano caso erano tutti e tre avvocati.

Il profilo di questa pubblicazione era diverso da quello più elitario de *La Fotografia Artistica*. "Non adunque Rivista esclusivamente artistica od esclusivamente scientifica," dichiara il primo editoriale, "ma genericamente fotografica, che abbraccia i campi dell'arte e della scienza (cui vanno strettamente connessi quelli dell'industria e del commercio)."²⁰ La rivista si rivolgeva a uno svariato pubblico, "dal principiante al

Fig.10, *Il Corriere Fotografico* (covers), July 1924 and February 1925. Courtesy of Biblioteca Nazionale, Torino.



professional, from the artist to the scientist, from the industrialist to the businessman,” and its functions were multifold, covering aesthetic as well as photographic technology. It acted as a bulletin board, posting the latest publications and exhibitions, and providing offers for used equipment; as a critical source, with articles in translation from French and English periodicals; as the first organization promoting annual international “Salons,” the “highest manifestation ever dedicated to artistic photography in Italy;”²¹ as vehicle for the advertising industry; as channel for beginners through theme-based photographic contests, which resulted in the publication of the winning works;²² as an advice columnist. Each issue featured a selection of art photography printed on full page (under the rubric, “Our Illustrations”), and provided comments to photographs sent by beginners (the rubric was titled “The Critique of *Il Corriere Fotografico*”).

provetto, dal dilettante al professionista, dall’artista allo scienziato, dall’industriale al commerciante,” e trattava temi diversi, dall’estetica all’apparato tecnologico. Aveva funzioni multiformi: come bollettino, annunciando le ultime pubblicazioni ed esposizioni, e reclamizzando offerte di apparecchi usati; come riferimento critico, offrendo la traduzione di articoli da giornali francesi e inglesi; come prima organizzazione promotrice dei “Saloni” internazionali annuali, “manifestazione la più alta e tipica che in Italia sia mai stata dedicata alla fotografia artistica”;²¹ come piattaforma per l’industria pubblicitaria; come trampolino di lancio per principianti, attraverso concorsi a tema con la pubblicazione dei lavori vincenti;²² come rubrica di “cognizioni utili.” Ogni numero offriva una selezione di fotografie artistiche a tutta pagina (nella rubrica, “Le nostre illustrazioni”) e recensiva le fotografie inviate da principianti (nella rubrica “La critica del *Corriere fotografico*”).

Fig. 10a, *Il Corriere Fotografico* (covers), July 1935 and January 1936. Anna Lawton Collection



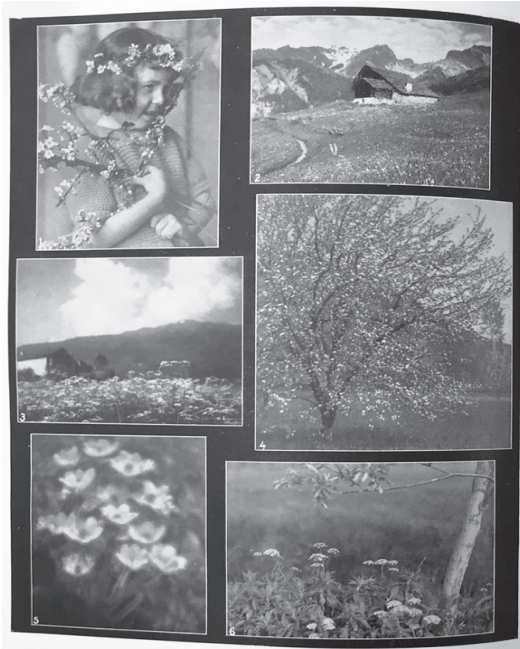
The convergence of aesthetic categories is reflected in those themes that are equally pursued by beginners and professionals, contributing to the journal. This is for example the case of Bologna's *Primavera in fiore* [Spring in Bloom], an image published in the same issue (July 1926) that featured the winning images of participants in the contest "Spring in Bloom." (Figs.11-12)

One could argue that Bologna shared the same impulse as those beginners in taking a picture that was, once again, a family picture, observing Adele and Anna sitting framed by a cherry tree, resting in the property of Cortanze. Clearly, the subjects selected for the photographic contests of this journal were aligned to those pursued by established photographers, educating beginners to see what a "pictorial and suggestive composition" should look like. According to these

Si può osservare una convergenza di categorie estetiche nei temi scelti da principianti e professionisti che contribuivano alla rivista. Un esempio è *Primavera in fiore* di Bologna, una foto pubblicata nello stesso numero del luglio 1926 che includeva le foto vincitrici del concorso "Primavera in fiore" (Fig.11-12).

La stessa ispirazione sembra muovere le foto di quei principianti e quella di Bologna, ancora una volta una foto di famiglia, che mostra Adele ed Anna incorniciate da un ciliegio, sedute in un prato nel parco di Cortanze. È evidente che i soggetti scelti per i concorsi fotografici di questa rivista si modellavano su quelli usati da fotografi di fama, che istruivano i principianti a "vedere" l'effetto che deve provocare una "pittorica e suggestiva composizione." Seguendo questi criteri di avanzamento artistico, i direttori de *Il Corriere Fotografico* lanciarono l'annuario *Luci*

Fig.11. *Primavera in fiore* [Spring in Bloom], Cortanze, 1924. Gelatin silver print. Published in *Il Corriere Fotografico*, July 1926.



goals of artistic improvement, the directors of *Il Corriere Fotografico* launched an annual portfolio, *Luci ed Ombre* [Lights and Shadows] (1923-34), modeled after the *British Photograms of the Year*, where Bricarelli already collaborated. *Luci ed Ombre* solicited unpublished works from Italian amateurs and professionals alike,²³ publishing fifty-two plates for each issue, and giving precise technical details.

It is significant that these photographic publications were launched in the same year (1923) when the new establishment of FIAT was opened at Lingotto. Compared to that model of functionalism and the progressive shift into a modern and rationalist architecture taking place in Turin, the language of artistic photography remained anchored to the melancholia and comfort of nineteenth-century salons. These pictures reflected,

ed Ombre (1923-1934), sul modello del *British Photograms of the Year*, al quale Bricarelli collaborava. *Luci ed Ombre* accettava lavori inediti di fotografi amatoriali e professionisti,²³ e pubblicava 52 tavole in ogni numero, fornendo precisi dettagli tecnici. È importante notare che queste pubblicazioni fotografiche furono lanciate nello stesso anno 1923, quando la FIAT aprì il suo primo stabilimento al Lingotto. A differenza di quel modello di funzionalità, e del passaggio progressivo ad una moderna e razionale architettura urbana a Torino, il linguaggio della fotografia artistica rimase ancorato alla malinconica compiacenza dei saloni dell'Ottocento. Tale fotografia riflette, più di ogni altra forma d'arte del tempo, le contraddizioni di Torino quale città industriale—la “Pietrogrado d'Italia,” secondo l'espressione di Antonio Gramsci—dove la

Fig.12. Second Quarterly Competition, 1926 of *Corriere Fotografico*: “Primavere in fiore.” *Il Corriere Fotografico*, July 1926. Courtesy of Biblioteca Nazionale, Torino.

more than other arts at this time, the contradictions of Turin as an industrial city, Antonio Gramsci's "Italy's Petrograd" where the consciousness of class struggle rose to revolution in the Red Biennio of 1919-1920. As Valerio Castronovo has noted, "the 'laboratory city', mirror of industrial modernity, was holding on to elements from the past, derivative from its ancient bureaucratic-military function and from the survival of a strong and stiff aristocratic society." The resilience "of an elegant and crepuscular atmosphere that had informed the scenario of salons and literary circles at the turn of the century... that vaguely intimistic and sentimental climate, all the while subdued and measured according to an old custom of discretion and reluctance, is retraceable in the viewfinder of these photographs."²⁴ The evolution of the covers of *Il Corriere Fotografico* is telling of this slow mutation from end of the century ornamental patterns and art deco to a rational graphic with bold font printed over colorful geometric stripes.

Light as Geometry: Bologna's "New Vision"

These considerations are key to the evolution of Bologna's photography in the 1920s and 1930s. A cursory view of his work published in *Il Corriere Fotografico* shows the shift from a pictorial aesthetics – theatrical, atmospheric, and out of focus – to sharper and more daring perspectives that introduce a modernist "New Vision." Along these compositional strategies, the subjects change. The study of architecture becomes prominent over portraiture and the attention to objects and surfaces acquires a new investigative look.

His photograph, *Pecorelle* ["Little Sheeps"], exhibited at the First Italian Salon of Ar-

lotta di classe divenne rivoluzione nel Biennio Rosso del 1919-1920. Come notò Valerio Castronovo, "La 'città laboratorio', specchio della modernità industriale, conservava molti tratti tipici del passato, derivanti dalla sua antica funzione burocratico-militare e dalla sopravvivenza di una forte e impettita componente aristocratica." La permanenza "di un'atmosfera elegante e crepuscolare, che fra il tardo Ottocento e i primi del Novecento aveva costituito...lo scenario dei salotti e dei circoli letterari...quel clima vagamente intimistico e sentimentale, al tempo stesso sottomesso e misurato secondo un antico costume di riserbo e ritrosia, si ritrovava, filtrato dal mirino."²⁴ L'evoluzione delle copertine de *Il Corriere Fotografico* rivela una graduale mutazione, dalle forme ornamentali fin-de-siècle e i motivi art deco ad una grafica razionale con caratteri in grassetto su geometriche strisce colorate.

Luce come geometria: La "Nuova visione" di Bologna

Queste considerazioni sono fondamentali all'evoluzione della fotografia di Bologna negli anni 1920 e 1930. Una rapida panoramica dei suoi lavori pubblicati su *Il Corriere Fotografico* mostra la svolta da un'estetica pittorica—teatrale, atmosferica e sfocata—ad una prospettiva più netta ed audace che introduce una "Nuova visione" modernista. Insieme alle strategie di composizione, anche i soggetti cambiano. L'interesse per l'architettura prende il sopravvento sui ritratti, e l'attenzione ad oggetti e superfici acquista un nuovo aspetto inquisitivo.

La sua foto, *Pecorelle*, esposta al Primo Salone Italiano della Fotografia Artistica alla

tistic Photography at the end of 1925²⁵ and published in *Il Corriere Fotografico* in August 1927, received praise for that same reason that made Bologna a great photographer of interiors: the mystery of light. (Plate 29) The commentary was a premonition to a formal development in his work:

A flared but skillfully small foreground is interrupted by shadows that stretch on the ground in the early morning hour and is vented on two sides, as indicated by the discontinuous fence. In the middle is the flock with black and white patches, around which gathers the light, like a luminous trail that unwinds and moves uphill, hinting at distant pastures. This gives a sense of depth to the picture without being lost into a vanishing distance, like in most landscape photographs: depth and relief, where details are harmoniously and softly diffused, in the joy of life. Everything is natural because it has been carefully studied and thought out by our artist.²⁶

Even though the subject of this photograph recuperated the pre-modern and agrarian trope that had been the prevailing focus of pictorial photographers in the 1910s (Cesare Schiaparelli, the British James Craig Annan, and Ernest G. Boon, among others), the comment noted how its formal elements – its spatial construction, the use of light as geometry, the creation of depth and relief – was new and formative for Bologna's later work.

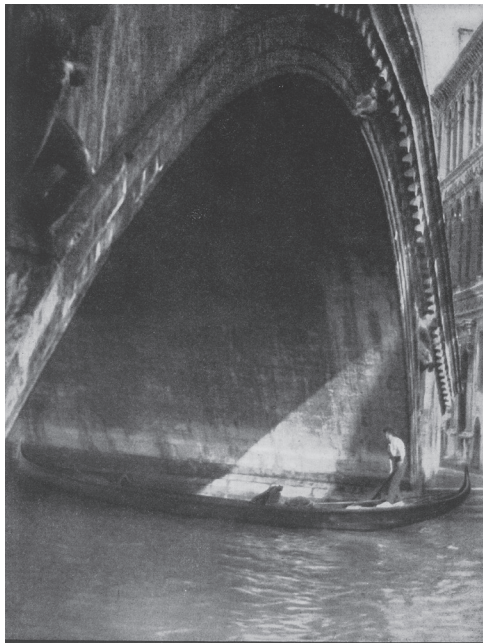
Three photographs emerge as significant turning points for this aesthetic shift: *Il Gigante ferito* ["The Wounded Giant"], selected for *Luci ed Ombre* in 1928 (Plate 30); *The Rialto Bridge*, published in *Il Corriere Fotografico* (November 1929) and selected for *Luci ed Ombre* of that year (Fig.13) (Plate 31);

fine del 1925²⁵ e pubblicata su *Il Corriere Fotografico* (agosto 1927), fu elogiata per la stessa ragione che fece di Bologna un grande fotografo di interni: il mistero della luce. (Tavola 29) Il commento critico anticipava l'evoluzione formale nei suoi lavori:

Un primo piano svasato ma accortamente breve, rotto da ombre che si allungano ancora sul terreno nell'ora mattutina e sfogato ai due lati, come accenna la palizzata interrotta. Nel mezzo il gregge a chiazze bianche e nere, su cui si raccoglie la luce del primo innanzi, scia luminosa che si snoda e sale ed accenna ai pascoli lontani. Ciò vale ancora a dare profondità al quadro senza piani fuggenti come troppo si ha a lamentare nella maggior parte delle fotografie di paesaggio: profondità e rilievo, in cui i particolari si soffondono soavemente, armoniosamente, nella gioia della vita. Tutto ciò è ben naturale, perché tutto fu studiato e meditato a lungo dal nostro Autore.²⁶

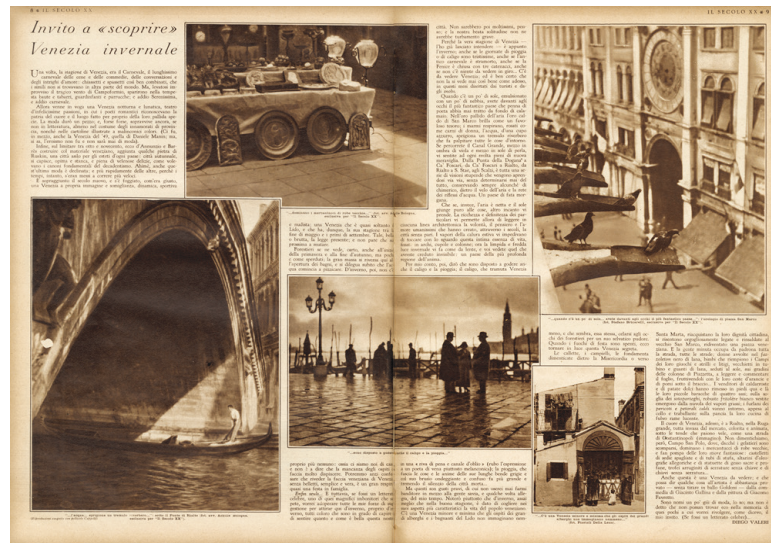
Nonostante il soggetto di questa fotografia riprendesse il tropo agrario pre-modernista che aveva prevalso tra i fotografi pittorici degli anni 1910 (Cesare Schiaparelli, gli inglesi James Craig Annan e Ernst Boon, e altri), il commento critico notava come i suoi elementi formali – la costruzione spaziale, l'uso della luce come geometria, l'effetto di profondità e rilievo – erano nuovi e formativi per la successiva produzione di Bologna.

Tre fotografie si distinguono come svolte significative in questo nuovo percorso estetico: *Il Gigante ferito*, pubblicata su *Luci ed Ombre* nel 1928 (Tavola 30); *Il Ponte di Rialto*, pubblicata su *Il Corriere Fotografico* (novembre 1929) e su *Luci ed Ombre* dello stesso anno (Fig.13);



and *La Gradinata del tempio* ["The Flight of Steps to the Temple"], published in *Luci ed Ombre* in 1930 (Plate 32). What these photographs have in common are a frame and a viewpoint that defamiliarize the actual site.

The title of the first picture, *Il Gigante ferito*, contributes to a new reading of a ship hull that looks like the body of an impressive mammal, whale-like, resting on a dry dock and held together by heavy ropes. Bologna brings his narrative sensibility to the scene where workers are caught in the act of healing this huge body and bringing it back into the water. This is, fundamentally, a study of light, where the shadows of the human figures, projected on the liquid surface, are connecting elements between the shiny surface of the rotund shape of the giant and the pattern of water. The commentary to the 1928 annual remarked on the



(Tavola 31); e *La scalinata del tempio*, pubblicata su *Luci ed Ombre* nel 1930 (Tavola 32). Gli elementi comuni di queste tre fotografie sono l'inquadratura e il punto di vista, che producono l'effetto di estraniamento del luogo reale.

Il titolo della prima fotografia, *Il Gigante ferito*, suggerisce una lettura inconsueta dello scafo di una nave simile al corpo di un gigantesco mammifero, una balena, adagiato su un molo e sostenuto da pesanti corde. Bologna interpreta in modo narrativo questa scena, dove alcuni operai sono colti nell'atto di curare questo corpo massiccio e rimmetterlo a mare. Questo è sostanzialmente uno studio di luce, in cui le ombre delle figure umane, proiettate sulla superficie liquida, collegano elementi visuali tra la superficie luminosa del corpo rotondo del gigante e i motivi acquatici. Il commentario critico nell'annuario del 1928 sottolinea le qualità innovatrici di

Fig. 13. *Il Ponte di Rialto*, [Rialto Bridge], Venice ca. 1929. Gelatin silver print. Published in *Il Corriere Fotografico*, November 1929, and *Luci ed Ombre*, Plate XXXIX (1929).

Fig. 14. Diego Valeri, "Invito a scoprire Venezia invernale" (photographs by Achille Bologna and Stefano Bricarelli), *Il Secolo XX*, 15 Gennaio 1930, pp.8-9. Courtesy of Archivio Rizzoli, RCS Mediagroup, Milano.

innovative qualities of this kind of picture. Marziano Bernardi wrote,

Photography manifests a new research towards synthesis and linearity, relegating "the picture" among the memories of a time past, the agrarian and folkloristic "picturesque" among the old good things where one goes back from time to time with a nostalgia full of flavor; increasingly, it specializes in the study of a detail that might go unnoticed because it is non-descript... it creates a "motif" that is pleasing and eloquent; through its limited field of view, it awakens images that are vague and distant; and it engages in games of tones and chiaroscuro, which are the sole expressions of color granted to photography.²⁷

Bologna's close-up view of "The Rialto Bridge," shot from below, aggrandizes it and makes it ominous, resembling what a contemporary saw as, "the dark mass of a giant, a blind and inexorable monster, about to eat up the man."²⁸ The calibration of light and darkness is especially effective in the narrative composition of this scene, where a lonely gondolier is captured floating in the sunshine and is about to enter the opening of this architectural monster. The photograph gained attention in publications and exhibitions and was circulated on illustrated periodicals among the significant modernist images of these years. Printed in *Il Secolo XX* in 1930 (Fig.14), the image presents an interesting conversation with the one on the top right corner, Bricarelli's detail of a rain gutters where pigeons are nesting – a vernacular portrait of the monumental Clock Tower, which remains in the background and out of

questo tipo di fotografia. Marziano Bernardi scrive:

La fotografia manifesta la sua ricerca di sintesi e linearità relegando il "quadro" fra i ricordi di un periodo superato, il pittoresco agreste e folkloristico fra le buone cose vecchie cui si ritorna di quando in quando con saporosa nostalgia; e sempre più si specializza nello studio di un particolare che in natura passa quasi sempre inavvertito perché poco o nulla dice... e che invece, ricreato sulla carta da stampa, fa "motivo," è piacevole ed eloquente, suscita immagini vaghe e lontane col suo ristretto campo visivo; e si presta ad esprimere giochi di chiaroscuro e di tonalità, uniche esperienze coloristiche concesse alla fotografia."²⁷

Il primo piano de *Il Ponte di Rialto*, ripreso dal basso, lo ingrandisce e lo rende minaccioso, simile ad "una massa fosca e gigante che minaccia e ingoia la piccola figura come un mostro cieco ed inesorabile," nella descrizione di un contemporaneo.²⁸ Il giusto calibro di luce ed ombra è particolarmente efficace nella composizione narrativa di questa scena, dove un gondoliere solitario viene colto sospeso nella luce del sole e in procinto di entrare nell'antro di questo mostro architettonico. La fotografia fece parlare di sé in pubblicazioni ed esposizioni, e circolò in riviste illustrate tra le più rinomate immagini moderniste di quegli anni. Uscita su *Il secolo XX* nel 1930 (Fig.14), l'immagine presenta un interessante contrappunto alla foto di Bricarelli situata sulla pagina in alto a destra, il dettaglio di una grondaia dove i colombe fanno il

focus. In this poetic sequence of a secret Venice in winter, Bologna's and Bricarelli's images share a similar study of light and geometry that distances itself from the picturesque cliché.

Similarly, the balanced neoclassical façade of the Church of Gran Madre di Dio is transformed into a tilted view where the abstract pattern of lines is drawn solely by the light. The church was a recurring subject of nineteenth-century photographs because of its massive configuration replicating the design of Rome's Pantheon and its uniquely scenic position right at the end of a bridge that connected the Royal quarter of Turin, Piazza Castello, with the hills surrounding this city. Bologna's viewpoint subverts the symmetry of this monument, enhancing the steep configuration of its flight of stairs and expressing the sublime majesty of the temple. As Cesare Meano observed in *Luci ed Ombre*, the lower point distorted the traditional view:

The steps appear endless, like steps where one imagines oneself climbing on the knees; the shadows of the limitless columns lead one to imagine the gigantic height of this hidden temple and, pouring over the steps, transmit an impression of exhaustion, dejection, and overall, humility: the most religious sentiment.²⁹

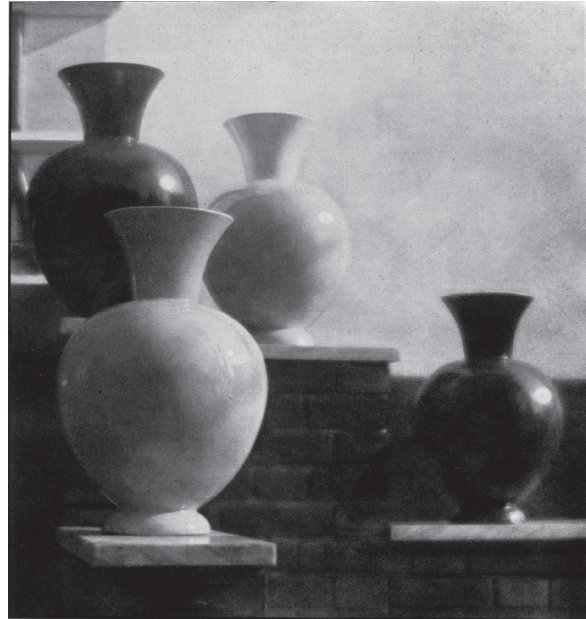
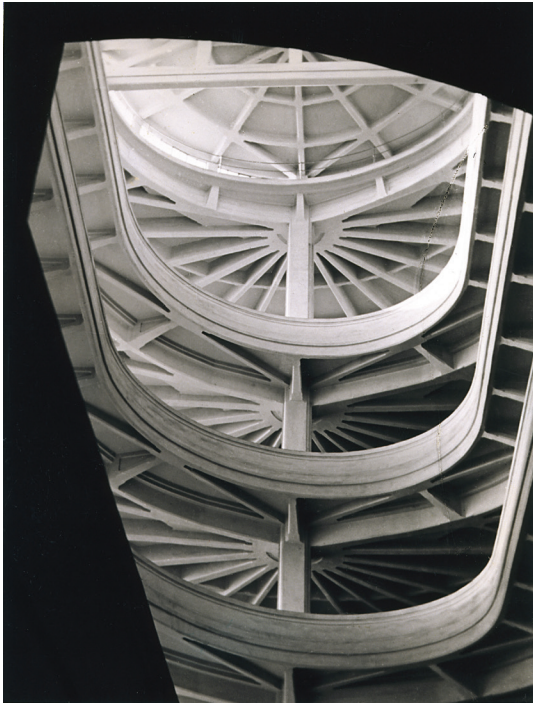
"The Wounded Giant," "The Rialto Bridge," and "The Flight of Steps to the Temple" share daring viewpoints and light effects that transform the monumentalism of architecture and ships into abstract shapes and dark volumes. Bologna will continue to pursue this optic, pushing it further, in his numerous records of modernist architecture where the geometric contrast of lights and shadows is further emphasized. (Plates 30, 31, 32)

nido—un prosaico ritratto della monumentale Torre dell'Orologio che rimane sullo sfondo e fuori fuoco. In questa sequenza poetica di una Venezia invernale segreta, le immagini di Bologna e Bricarelli mostrano un simile studio di luce e geometria che si distacca dal cliché pittorico.

Allo stesso modo, la facciata neoclassica ed equilibrata della Chiesa della Gran Madre di Dio, a Torino, viene trasformata, tramite un angolo inclinato, in una forma astratta di linee create dalla luce. Questa chiesa era uno dei soggetti ricorrenti nelle fotografie dell'Ottocento per la sua massiccia configurazione sul modello del Pantheon di Roma, ed anche per la sua posizione scenica alla fine del ponte che congiunge il Palazzo Reale, in Piazza Castello, alle colline che circondano la città. Il punto di vista di Bologna sovverte la simmetria dell'edificio, privilegiando la ripida sequenza dei gradini ed esprimendo la sublime grandezza del tempio. Come notò Cesare Meano su *Luci ed Ombre*, la ripresa dal basso deforma l'immagine tradizionale:

La scala appare sterminata, affaticata, come le scale che si pensa di dover salire in ginocchio; le ombre delle colonne senza fine fanno immaginare gigantesca l'altezza del tempio nascosto, e, così rovesciate sui gradini, danno un senso di prostrazione, di abbattimento, direi d'umiltà: religiosissimo senso.²⁹

Il Gigante ferito, Il Ponte di Rialto e La Gradinata del tempio hanno in comune audaci punti di vista ed effetti di luce che trasformano il monumentalismo dell'architettura e del vascello in forme astratte e oscuri volumi. Bologna continuerà ad usare quest'ottica, spingendosi sempre più oltre, nelle sue numerose documentazioni di architettura modernista, in cui il contrasto geometrico di luce ed ombra viene ulteriormente enfatizzato. (Tavole 30, 31, 32)



Not surprisingly, Bologna's photography was singled out by the spokesperson of modernism in Italian photography, Antonio Boggeri, who had been invited to comment on the 1929 issue of *Luci ed Ombre*. Two pictures emerged from this portfolio as illustrative of those principles that Boggeri had seen as transformative: Bricarelli's *Una rampa elicoidale alla FIAT* ["Helicoidal Ramp at the FIAT Factory"] and Bologna's *Vasi* ["Vases"]. (Figs.15-16) As Boggeri pointed out, these pictures were new because of the unvarnished attention given to common objects and the direct observation of the marvelous vertigo of a mechanism such as the FIAT ramp. Modern photography succeeded when it showed the world as if seen for the first time. As Boggeri observed, "a stone, a mechanism, a living body revealed its most intimate reality to those who could scrutinize it."³⁰

Non sorprende che le opere di Bologna vengano messe in evidenza dal portavoce del modernismo fotografico italiano, Antonio Boggeri, il quale era stato invitato a commentare sul numero di *Luci ed Ombre* del 1929. Due immagini in particolare emergono da questa collezione di fotografie come esempi di quei principi che Boggeri reputava trasformativi: *Una rampa elicoidale alla FIAT* di Bricarelli, e *Vasi* di Bologna (Fig.15-16). Boggeri notò che la novità di queste immagini consisteva nell'attenzione priva di fronzoli rivolta all'oggetto comune, come pure nell'osservazione della meravigliosa vertigine di un meccanismo come la rampa della FIAT. Lo scopo della fotografia modernista era di mostrare il mondo come se si vedesse per la prima volta, come scrisse Boggeri, "una pietra, un meccanismo, un

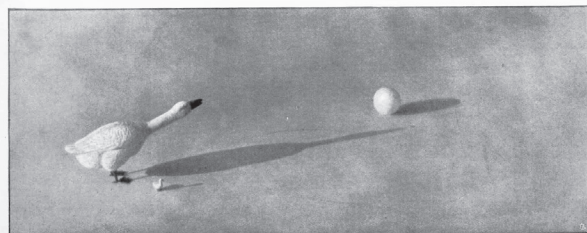
Fig.15. Stefano Bricarelli, "Una rampa elicoidale alla FIAT," *Luci ed Ombre*, 1929, Plate VIII. Giorgio Grillo Collection, Firenze.

Fig.16. Achille Bologna, "Vasi," *Luci ed Ombre*, 1929, Plate IX.

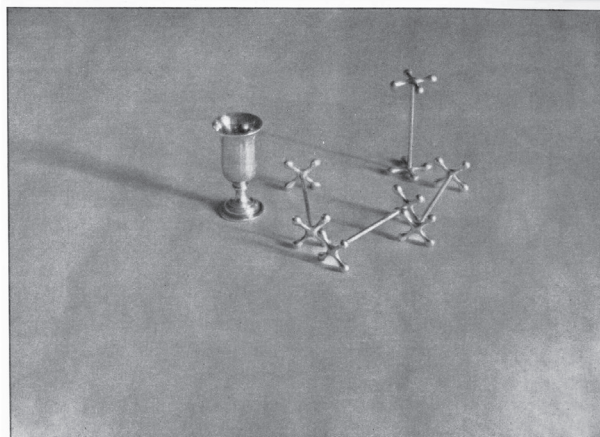
Achille Bologna: *Primo sole.*

fluente mobilissime e svariate del momento attuale. Di conseguenza è logico che queste forme siano tentate, affrontate dal non professionista, avendo questi ben altro da pensare. Non fraintendiamo che sia soltanto fotografato il dilettante, per carità! Ma non dimentichiamo di riconoscere la particolare importanza che le viene dall'essere sperimentale e innanzi dai bisogni materiali e necessità contingenti alla fotografia dei dilettanti. Dilettanti nel senso che la loro opera ubbidisce solo ad una inclinazione del gusto e si prefigge la

mera soddisfazione personale dell'autore. Per il resto, dilettanti di questa specie, oltre ad una educazione estetica superiore, non ignorano nessuna delle risorse della tecnica più raffinata. Vedremo anzi che, di questa, qualcuno ha fatto una specializzazione tale da concepirla come bellezza a sé stante. Nessun bavaglio, pregiudizio o preoccupazione speculativa potranno limitare l'attività di questi cultori dell'obiettivo che alimentano continuamente la curiosità se non la passione del grosso pubblico, altrimenti indifferente o opita.

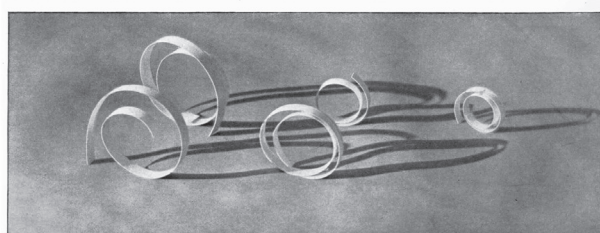
Achille Bologna: *Curiosità.*

The discourse on modernist photography occupied the printed matter in the late 1920s and early 1930s, bringing Bologna and the Turin group in conversation with other Italian and foreign circles.³¹ If Turin had dominated the discussion on artistic photography in the 1910s and 1920s, Milan emerged as the outpost of photographic modernism in the 1930s, fostering collaboration with architecture, the graphic arts, and the world of advertising. Boggeri was the cosmopolitan voice elucidating the "symptoms" of this new art. His article "Fotografia moderna" opened with Edward

Achille Bologna: *Argenterie.*

Del resto in un periodo come questo di pieno col- laborazionismo anche fra le muse, era possibile che questa sorella minore non venisse benedetta? Voi sapete, le rivelazioni sono totalitarie, non rispar- miano nulla e nessuno. L'importante è camminare, costruire. Discernere quello che è bene da ciò che è errato o illu- sorio, non è facile. Ma è certo che a parte per ogni im- presa con propositi encomiabilissimi. Venuta la volta della fotografia bisognava riprendere la questione del dinamismo.

quella della simultaneità, quella di luogo e tempo, del punto di vista, del colore, ecc. Questi sono argomenti derivati, d'una genealogia chiara. Ma si è voluto applicare ben altro. Ad esempio, il surrealismo. Qui la fotografia rinnega tutto il suo passato e se stessa. Si tratta di vedere coll'obiettivo una realtà astratta, costituita da ciò che noi tutti possediamo nell'archivio intimo delle sensazioni più segrete, nel cielo dei sogni: una realtà non tangibile, in altre parole. Ebbene si fa anche questo e con qualche splendido risultato.

Achille Bologna: *Riccioli.*

corpo vivo rivelavano la loro più intima essen- za a coloro che erano capaci di osservarli."³⁰

Il discorso sulla fotografia modernista occupò la stampa tra la fine degli anni 1920 e l'inizio degli anni 1930, mettendo Bolo- gna e il gruppo torinese a confronto con altri circoli italiani e stranieri.³¹ Se Torino aveva dominato il dibattito sulla fotografia artistica negli anni 1910 e 1920, Milano emerse come l'avamposto del modernismo fotografico ne- gli anni 1930, promuovendo la collaborazione con l'architettura, le arti grafiche e la pub- blicità. Boggeri era la voce cosmopolita che elucidava i "sintomi" di questa nuova arte.

Fig.17. "Primo Sole" - "Curiosità," *Natura*, July 1930, p. 44. Courtesy of Biblioteca di Area Agraria - Università di Napoli "Federico II", Napoli.

Fig.18. "Argenterie" - "Riccioli," *Natura*, July 1930, p. 45. Courtesy of Biblioteca di Area Agraria - Università di Napoli "Federico II", Napoli.

Steichen's publicity photograph, *Match and Match Boxes* (1926) as an indication of this photographer's radical departure from the pictorial work culled by the Stieglitz's circle that had been championed in Turin in 1902. Here Boggeri explained that the new syntax of photography was based on the creation of unprecedented viewpoints (indebted to modern aerial vision), the careful study of light, and the new vision of the common object as a dynamic entity.³²

These principles inspired a photographic contest launched by *Natura* and reviewed in the same journal in July 1930, where Bologna dominated with five new images. Here Boggeri hinted to the romanticism of "pictorial and decorative forms" that the Turin group had relinquished. "Instead of representing sunsets, mountains, marines, and forests," he remarked, "today one photographs objects, machines, leaves, and crystals."³³

The selection of Bologna's still lives and of a horizonless marine, captured from a high viewpoint, was illustrative of a world made of surfaces and abstract patterns (umbrellas, bathing huts, traces left in the sand) whose vantage points and perspectives pursued the aesthetics of László Moholy-Nagy's "New Vision." (Fig.17) Furthermore, his bizarre compositions of silverware and wood shaving curls showed a trait of Surrealism, brought up by Boggeri, as the unexpected representation of "an intangible world." (Fig.18)

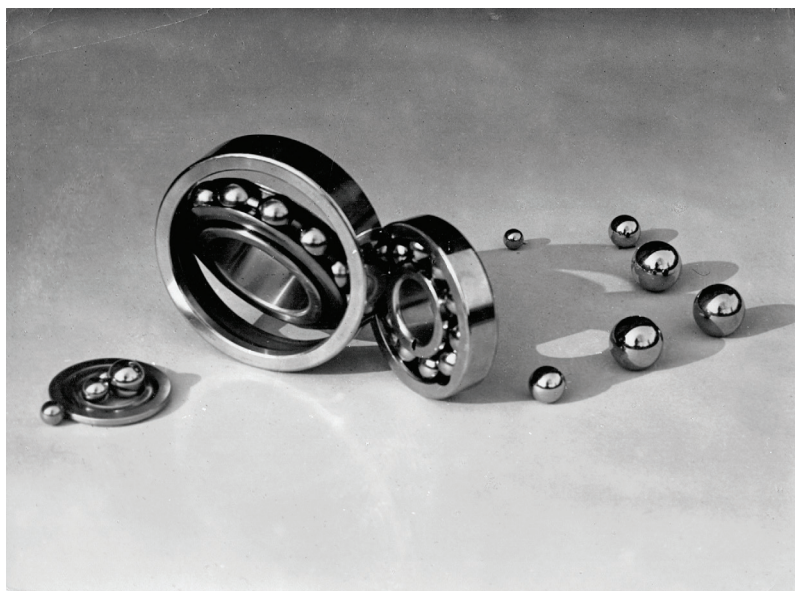
The Third International Salon, organized in Turin in 1930, confirmed the radical departure from the Second Salon of 1928.³⁴ Concurrently, Bologna's retrospective in 1930 in Turin (an impressive and programmatic showcase of 132 works, possibly the first retrospective ever received by an Italian photographer), demonstrated the creative course of this work over two decades, from the early pictorial motifs executed with soft focus to close crops and sharp illumination that reflected his re-

Il suo articolo, "Fotografia moderna," si apriva con una fotografia pubblicitaria di Edward Steichen, *Fiammifero e scatola di fiammiferi* (1926), che indicava la radicale rottura di questo fotografo con le opere di stile pittorico del circolo di Stieglitz che erano state encomiate a Torino nel 1902. Qui Boggeri spiegava che la nuova sintassi della fotografia era basata sulla creazione di punti di vista insoliti (derivati dalla nuova prospettiva aerea), sull'accurato studio della luce e sulla visione dell'oggetto comune come entità dinamica.³²

Questi principi ispirarono il concorso fotografico di *Natura*, recensito nello stesso giornale nel luglio 1930, dove Bologna dominò con cinque nuove opere. In questo articolo, Boggeri fece riferimento al romanticismo delle "forme pittoriche e decorative" che il gruppo torinese aveva abbandonato. "Invece di rappresentare tramonti, montagne, marine e foreste," Boggeri notò, "oggi fotografiamo oggetti, macchine, foglie e cristalli."³³

Le foto di Bologna che furono selezionate, nature morte e un paesaggio marino senza orizzonte, mostravano un mondo fatto di superfici e configurazioni astratte (ombrelloni, cabine, impronte nella sabbia), mentre l'angolo di ripresa e la prospettiva si richiama all'estetica della "Nuova Visione" di László Moholy-Nagy (Fig.17). Inoltre, le sue bizzarre composizioni di posateria e trucioli di legno rivelavano un elemento surrealista, che Boggeri identificò come la sorprendente rappresentazione di "un mondo intangibile" (Fig.18).

Il Terzo Salone Internazionale, che ebbe luogo a Torino nel 1930, confermò la svolta radicale rispetto al Secondo Salone del 1928.³⁴ Contemporaneamente, la retrospettiva di Bologna del 1930 a Torino (una straordinaria e programmatica esposizione di 132 opere, forse la prima retrospettiva in assoluto dedicata a un fotografo italiano), rivelò



newed attention to the plasticity of the object. On this occasion, Bologna was praised for the inventive results in advertising, an important and much discussed branch of modern photography:

Beside those subjects that we will call romantic are the notable still lifes where the art of composition, the skillful and careful distribution of light, nobilitate the naturally poor motif... One ought to remember the advertising photographs... which demonstrate how it is possible to compose a scene that can still touch our sensibility by interpreting ball bearings, pharmaceutical jugs, or any other humble objects, with the only aid of light and shadow.³⁵ (Fig.19)

il suo percorso creativo di due decenni, dai primi motivi pittorici eseguiti con effetto flou ai primi piani esagerati e alla cruda illuminazione che riflettevano la sua rinnovata attenzione per la plasticità dell'oggetto. In questa occasione, Bologna fu elogiato per le sue creazioni innovatrici nel campo della pubblicità, un importante e molto discusso settore della fotografia:

Accanto ai soggetti che chiameremo romantici figurano degnamente gli studi di natura morta nei quali l'arte della composizione, la sapiente ed accorta distribuzione della luce nobilitano il motivo naturalmente povero... Rimangono a ricordare le "Pubblicità"... che dimostrano come con alcuni cuscinetti a sfera, con qualche barattolo farmaceutico od altro umile oggetto, mediante il solo ausilio della luce e dell'ombra, si possa comporre una scena che tocca le fibre della nostra sensibilità.³⁵ (Fig.19)

Fig.19. *Cuscinetti a sfera*. [Ball Bearings], Torino, ca. 1930. Gelatin silver print, s

The choice of subject matter and camera vision – unadorned and highly detailed – satisfied those qualities that were essential to the effect of seduction demanded by publicity. The artform of this photography consisted in its invention – as Boggeri would express a few years later, “publicity ought to be considered as an exercising gym where one can practice a range of daring strategies of pure art.”³⁶ (Plates 38, 39, 44, 45)

The national attention for Bologna's photography had repercussions abroad. Most notably, the 1931 issue of the British journal *The Studio*, dedicated to “Modern Photography,” featured works from the Turin group (Bologna's *The Beach*, Bricarelli's *Aurora Umbrarum Victrix*, Cesare Giulio's *The Track*) together with those by renowned photographers who had been part of international exhibitions such as *Film und Foto* in Stuttgart (1929).³⁷ If both *Il Corriere Fotografico* and its ancillary portfolio, *Luci ed Ombre*, catered to a local amateurism that seemed to ignore the most significant international publications and exhibitions released at this time (especially those from Germany),³⁸ the works featured in the early 1930s suggest a readiness for a style that privileged textures and shapes, where light was applied towards a sculptural effect.

Bologna's *Ricamo* [“Embroidery”], selected as the cover of *Il Corriere Fotografico* in November 1933, shows the new treatment of a subject previously visited in a pictorial form (the *tableau* representing Adele and Anna holding a fabric – see Fig.2). Now Bologna's focus is on the tactile feeling of female hands skillfully holding the thread for the creation of embroidery. A flash of light shapes this unity of a diaphanous fabric and faceless woman whose identity is revealed through her gesture and the luminous apron covering her chest. (Fig.20). (Plate 52) If this picture remains distant from the modernism of Florence Henri's geometrical treatment of the female figure, the sensuality of details

La scelta dei soggetti e delle inquadrature—minimaliste e molto dettagliate—erano essenziali per produrre l'effetto di seduzione richiesto dalla pubblicità. L'arte di questa forma di fotografia consisteva nell'invenzione—come Boggeri avrebbe espresso alcuni anni dopo, “la pubblicità vogliamo considerarla una palestra di esercitazione e di collaudo di particolari modi, sempre i più audaci, dell'arte pura.”³⁶ (Tavole 38, 39, 44, 45)

L'attenzione che Bologna ricevette sul territorio nazionale ebbe echi anche all'estero. In particolare, sulla rivista inglese *The Studio*, dedicato alla “Fotografia moderna” (1931), comparvero opere del gruppo torinese (*La spiaggia* di Bologna, *Aurora Umbrarum Victrix* di Bricarelli, *Le rotaie* di Cesare Giulio) insieme a quelle di rinomati fotografi che erano state esposte in mostre internazionali quali *Film und Foto* (Stoccarda 1929).³⁷ Nonostante *Il Corriere Fotografico* e il suo annuario ancillare *Luci ed Ombre* si rivolgessero ad un pubblico locale che sembrava ignorare le maggiori pubblicazioni ed esposizioni internazionali (specialmente quelle tedesche),³⁸ i lavori presentati nei primi anni 1930 mostrano una preferenza per uno stile che favorisce materia e forma, in cui la luce produce un effetto scultorio.

La foto di Bologna, *Ricamo*, sulla copertina de *Il Corriere Fotografico* del novembre 1933, mostra il nuovo trattamento di un soggetto che era stato in passato fotografato in forma pittorica (il *tableau* in cui Adele e Anna ricamano una tela—vedi Fig.2). Ora, Bologna si concentra invece sulla sensazione tattile delle mani femminili che reggono il filo con maestria nella creazione del ricamo. Un raggio di luce sottolinea la fusione tra la tela diafana e la donna senza volto, la cui identità è rivelata dal gesto e dal grembiule luminoso che le copre il petto (Fig.20). (Tavola 52) Anche se questa immagine resta lontana dal modernismo di Florence Henri



and the study of light are suggestive of a new direction.

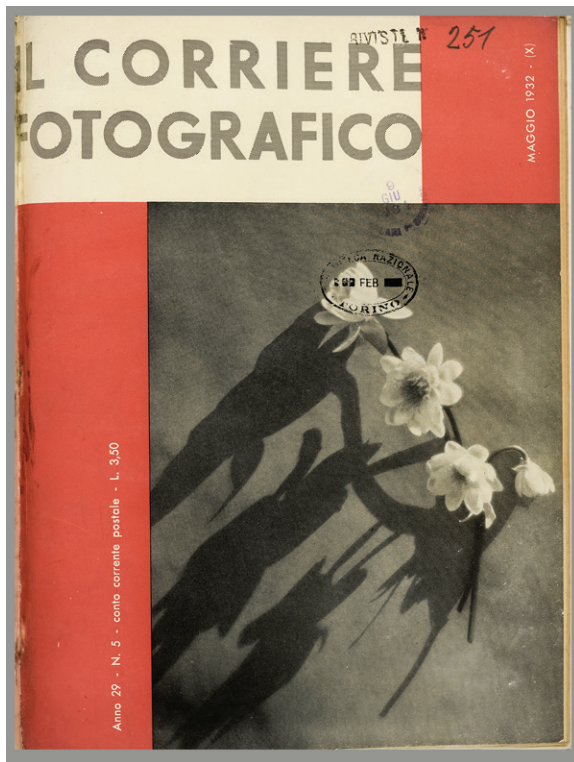
An indication that Bologna's group was cognizant of foreign photographers whose pictures shaped the modernist canon is the publication of Imogen Cunningham's *Magnolia Blossom* (1925) for the cover of *Il Corriere Fotografico* in April 1931. (Fig.21) The journal commented on the extraordinary close crop of this picture, admiring "the plasticity of the parts, the fleshy and velvety volumes, the games of light that gave results to the most minute details."³⁹ The following year, Bologna's *Ninfee* was selected for the cover of the May issue, in which the photographer instructed

e il suo trattamento geometrico della figura femminile, la sensualità dei dettagli e lo studio della luce suggeriscono una nuova direzione.

La pubblicazione della fotografia di Imogen Cunningham, *Magnolia Blossom* (1925) sulla copertina de *Il Corriere Fotografico* (aprile 1931), è indicativa del fatto che il gruppo di Bologna era a conoscenza dei fotografi che con le loro opere avevano formato il linguaggio modernista (Fig.21). Il commentario sottolinea questo straordinario primo piano, ed elogia "la plasticità delle parti, le masse carnose e vellutate, i giochi di luce che mettono in risalto ogni particolare più lieve."³⁹ L'anno successivo, la foto di Bologna,

Fig.20. Achille Bologna, "Ricamo," [Embroidery], *Il Corriere Fotografico* (cover), November 1933. Courtesy of Biblioteca Nazionale, Torino.

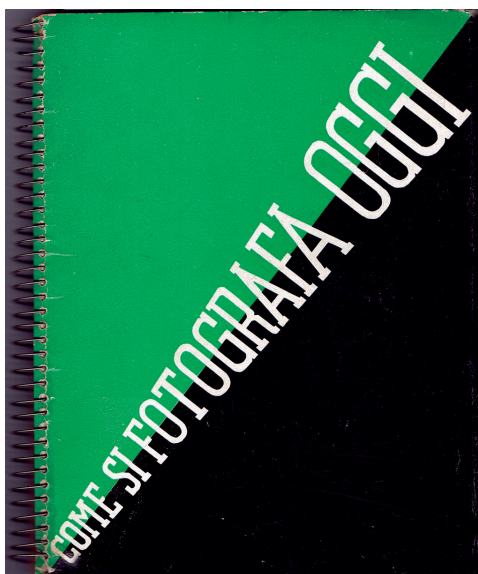
Fig.21. Imogen Cunningham, "Magnolia Blossom," *Il Corriere Fotografico* (cover), April 1931. Courtesy of Biblioteca Nazionale, Torino.



amateurs on how to represent plants and flowers. (Fig.22). (Plate 53) There were considerations about the choice of the apparatus – where Bologna recommended a camera with double extension to obtain a close-up view of the object, allowing its life-size view – and the choice of exposure – a reduced f-stop that gave a long depth of field.⁴⁰ A homogeneous background was suggested to let the object project its shadows when lit up from a diffuse source. Overall, the photographer ought to achieve “the simplicity of the motif” – an archetypal form that expressed the physiognomy of the object. (Plates 36-49) Such observations were extended by Bologna to the rendering of still lifes and

Ninfee, fu scelta per la copertina del numero di maggio, in cui il fotografo istruiva i dilettanti sul modo di rappresentare piante e fiori (Fig.22). (Tavola 53) Le istruzioni includevano la scelta dell'apparecchio—qui Bologna raccomandava un apparecchio a doppia estensione per ottenere il primo piano dell'oggetto in dimensioni reali—e la scelta dell'esposizione, con apertura ridotta per ottenere un campo lungo.⁴⁰ Raccomandava anche uno sfondo omogeneo per consentire all'oggetto, illuminato da luce diffusa, di proiettare la sua ombra. Concludeva che il risultato finale doveva essere “la semplicità del motivo”—una forma archetipa che esprime la fisionomia

Fig.22. Achille Bologna, “Ninfee,” *Il Corriere Fotografico* (cover), May 1932. Courtesy of Biblioteca Nazionale, Torino.
Fig.22a. *Ninfee* [Water Lilies], Torino, ca. 1930. Gelatin silver print.



architectural details. His manual and portfolio of eighty photographs, *Come si fotografa oggi* [*How We Take Pictures Today*] (1935), (Figs.23-24-25-25a) (Plates 34, 35), proved that Italian photographers had absorbed a modern lesson that was inherited from the "New Objectivity" expressed a decade earlier in Weimar Germany (one thinks of Albert Renger-Patzsch's *Die Welt ist Schön*, 1928, and Karl Blossfeld's *Urformen der Kunst*, 1928). As in the case of Renger-Patzsch, Bologna and his peers "stressed the object in the form which most eloquently expressed its structure and used the medium to give it maximum emphasis."⁴¹

The Introduction to this book, by Mario Bernardi, elucidated the photographic principles that made objects "beautiful" in their essence, according to the rendering of light, form, surface, arrangement, and rhythm. As he wrote:

dell'oggetto (Tavole 36-49) Bologna estendeva queste osservazioni alla rappresentazione di nature morte e dettagli architettonici. Il suo manuale, *Come si fotografa oggi* (1935), con una galleria di ottanta fotografie (Fig.23, 24, 25, 25a) (Tavole 34, 35), è riprova che i fotografi italiani avevano assorbito la lezione modernista del movimento "Nuova oggettività," che fu attivo nella Germania di Weimar nel passato decennio (si pensi a *Die Welt ist Schön*, di Albert Renger-Patzsch, e a *Urformen der Kunst*, di Karl Blossfeld, entrambi del 1928). Allo stesso modo di Renger-Patzsch, Bologna e i suoi colleghi "enfaticizzarono l'oggetto nella forma che esprimeva nel modo più eloquente la sua struttura, e usarono il mezzo fotografico per ottenere il massimo risalto."⁴¹

L'Introduzione a questo manuale, di Mario Bernardi, mette in evidenza i principi fotografici che rendono "bello" l'oggetto nella sua es-

Fig.23. Achille Bologna, *Come si fotografa oggi* (cover), 1935.

Fig.24. Achille Bologna, "Gradinata del Vittoriano," in *Come si fotografa oggi*, 1935, p.10.



When an individual aiming to obtain beautiful results stops making mere reproductions from the models offered to him by nature and instead, makes a choice over these models that reveals a particular "taste," using these models to give an impression that is directly connected to his personal interpretation of the subject... it is evident that this individual becomes the creator of his own unmistakable image.⁴²

This publication represented the culmination of essays, portfolios, and exhibitions in Italy, Turin and Milan in particu-



senza, secondo l'uso della luce, della forma, della superficie, della composizione e del ritmo. Così scrive:

È evidente che quando un individuo comunque operante allo scopo di ottenere un risultato di bellezza cessa di essere un puro e semplice riproduttore dei modelli offertigli dalla natura, ma su questi modelli esercita prima di tutto un diritto di scelta che rivela un 'gusto,' quindi di essi si vale per esprimere una sensazione direttamente connessa ad una personale interpretazione del soggetto,

Fig.25. Achille Bologna, "La torretta," in *Come si fotografa oggi*, 1935, p.11; and in *Luci ed Ombre*, 1932, tavola XV.

Fig.25a. Stefano Bricarelli, "Traforo del Quirinale," in *Come si fotografa oggi*, 1935, p. 49.



lar, projected toward an understanding of photography as a quintessentially modern medium. The Mostra Internazionale della Fotografia [International Exhibition of Photography], organized in 1933, on occasion of the *V Triennale delle Arti Decorative* [V Triennial Fair of Decorative Arts] in Milan, (Fig.26) was the most ambitious curatorial project, bringing forty-three Italian photographers (such as Bologna, Balocchi, Bertoglio, Ferruccio Leiss, Stefani) in conversation with a larger group chosen from nine European countries (among them, the renowned Renger-Patzsch, Herbert Bayer, Dora Maar and Germaine Krull). The architect Gio Ponti had an important organizational role, and his engagement with photography as a new visual language was confirmed by the essay, "Discorso sull'arte fotografica" ["Discourse on the Art of Photography"], published in 1932. "If photography used to be a timid surrogate of painting," he wrote, "today it offers us an even further 'sight.' This is an abstract vision, mediated and assembled, a vision that we are able to 'see again'."⁴³ Bologna's abstract images,

codesto individuo finisce ad essere creatore di un'immagine sua inconfondibile.⁴²

Questa pubblicazione rappresentò l'apice di tutti i saggi, gallerie ed esposizioni presenti in Italia, soprattutto a Torino e Milano, proiettati verso il concetto di fotografia come mezzo espressivo moderno per antonomasia. La Mostra Internazionale della Fotografia, organizzata nel 1933 in occasione della *V Triennale delle Arti Decorative* a Milano (Fig.26), rappresentò il più ambizioso progetto curatoriale, che mise a confronto 43 fotografi italiani (quali Bologna, Balocchi, Bertoglio, Ferruccio Leiss, Stefani) con un gruppo ancora più numeroso di fotografi provenienti da nove paesi europei (tra cui i famosi Renger-Patzsch, Herbert Bayer, Dora Maar e Germaine Krull). L'architetto Gio Ponti ebbe un importante ruolo organizzativo, e il suo interesse per la fotografia come nuovo linguaggio visuale fu confermato dal saggio "Discorso sull'arte fotografica" (1932). "Se la fotografia ci ha dato prima quasi un timido surrogato della pittura," scrisse, "oggi essa

Fig.26. Installation of the *International Exhibition of Photography*, *V Triennial Fair of Decorative Arts*, 1933. Photograph (uncredited). Image courtesy of Biblioteca del Progetto - La Triennale di Milano, Italy.



published in his ring-bound manual and edited in his journals, confirmed his awareness of this revolution in act.

A further element indicates Bologna's mature understanding of photography as a new language. In 1936, he published a photo book, *Il sole dipinge*, [The Sun Paints] where twenty-four of his photographs were printed side by side with one page of poetry or prose on the theme of the image, composed by Mary Tibaldi Chiesa. (Figs.27-28)

ci dà addirittura una 'vista'; una vista astratta, mediata, composta, una vista che a nostra volta 'vediamo'."⁴³ Le immagini astratte di Bologna, pubblicate nel suo manuale con rilegatura a spirale, come pure sulle sue riviste, confermano che egli era al corrente di questa rivoluzione in atto.

Un ulteriore elemento indica come Bologna avesse raggiunto una comprensione della fotografia come nuovo linguaggio. Nel 1936, egli pubblicò un libro d'arte, *Il sole dipinge*, in cui 24 sue fotografie apparivano a fianco di una composizione in poesia o prosa di Mary Tibaldi Chiesa (Fig.27-28).

Fig.27. Achille Bologna, *Il sole dipinge* (cover), 1936.

Fig.28. Achille Bologna, "Il giocattolo italiano," in *Il sole dipinge*, 1936.

The subjects of this book reconcile Bologna's early family pictures (with portraits of Giulio, his son, standing in the field, playing with a dog) with images of nature and still lifes that are pure studies of shapes. (Plates 54-77, 80-127) Here Bologna turns to photography as a narrative document and a form of visual literacy, according to a renewed sensibility. In his "Discorso" Gio Ponti had advocated an output of photo books, asking Italian publishers to look beyond the national borders and become familiar with the numerous initiatives launched in the 1930s by French publishers like Arts et Métiers Graphiques, issuing photo books such as *À travers les nuages*. "These books," he wrote, "are resonant with the old picture books." Echoing Moholy-Nagy's statement that "the illiterate of the future will be the person ignorant of the use of the camera as well as the pen," Ponti observed that "today the visual comprehension through images is the most typical venue to knowledge,"⁴⁴ and he called upon Italian publishers to create small volumes according to several visual suggestions bound to a regime building up its military power overseas: worksites, navigation, Lybia, airplanes, sun, bodies.⁴⁵ Bologna was, also in this regard, *au courant*.

Modernism, Fascism, Humanism

In conclusion to his technical discussion in *Come si fotografa oggi*, Bologna recurred to the formulation of a contemporary photographer and contributor to *Il Corriere Fotografico* and *Luci ed Ombre*, Mario Bellavista, to explain to his readers that the revolutionary and avant-garde style of modern photography presented in this book responded to an equally revolutionary moment for the country. Following the motto, "a new style for a new time," Bellavista incited photographers to pursue

I soggetti di questo libro riconciliano le prime immagini di famiglia (come i ritratti del figlioletto Giulio in un campo, o mentre gioca con il cane) con le recenti immagini di paesaggi e nature morte che sono puri studi di forma. (Tavole 54-77, 80-127) Qui Bologna usa la fotografia come testo e come una forma di lettura visuale, secondo una nuova sensibilità. Nel suo "Discorso," Gio Ponti aveva incitato gli editori italiani a pubblicare libri di fotografie, chiedendo loro di spingere lo sguardo oltre i confini della nazione e di documentarsi sulle numerose iniziative lanciate negli anni 1930 dagli editori francesi, quali Arts et Métiers Graphiques, che tra i molti libri di fotografie aveva pubblicato *À travers les nuages*. "Questi libri," scrisse, "richiamano alla mente i vecchi libri illustrati." Facendo echo alla dichiarazione di Moholy-Nagy che "l'analfabeta del futuro sarà la persona che ignora l'uso della macchina fotografica, oltre che della penna," Ponti osservava che "oggi la comprensione visuale attraverso le immagini è la via più tipica verso la conoscenza,"⁴⁴ e spingeva gli editori italiani a creare piccole raccolte di immagini suggestive, legate ad un regime che stava costruendo l'impero d'oltremare: cantieri, navigazione, Libia, aeroplani, sole, corpi.⁴⁵ Anche in questo caso, Bologna era *au courant*.

Modernismo, Fascismo, Umanesimo

Bologna concludeva la sua discussione tecnica in *Come si fotografa oggi* con la formulazione di un fotografo e collaboratore de *Il Corriere Fotografico* e di *Luci ed Ombre*, Mario Bellavista, per spiegare ai lettori che lo stile rivoluzionario e avant-garde della fotografia moderna presentato nel suo libro corrispondeva ad un momento ugualmente rivoluzionario per il paese. Secondo il motto "un nuovo stile per una nuova era," Bellavista spronava i fotografi a perseguire una visione che nella sua modernità fosse in linea con il fascismo.

a vision that, in its modernity, was aligned to fascism. These were his fiery words:

We used to think of many photographs with a new style, which we appreciate today, as too audacious; similarly, many photographs that can seem strange and daring now, will be praised tomorrow. We repeat that we must not rage against them because they take on the difficult task to prepare a new ground and are the seed of what will become a new form tomorrow – accomplished, mighty, conclusive: the style that characterizes our century. The fascist century.⁴⁶

Bologna did not subscribe to fascism, opting to give up the legal profession and refusing to apply for the party card.⁴⁷ However, his photography conformed to a regime that celebrated rationalist architecture and the industrial war machinery. Accordingly, Bologna, like other modernists, became the interpreter of construction sites that grew in the 1920s and 1930s, ranging from the new FIAT Lingotto (Plates 142-145) – a masterpiece of functionalism and productivity – to highly detailed records of the steel industry that sustained military power (Plates 146-49) to the numerous projects of urban renewals in the city where he lived, and elsewhere, in Rome and Naples. (Plates 116-127, 130-141)

Among these was the transformation of via Roma, the main thoroughfare connecting the train station with Piazza San Carlo, and the erection of the Torre Littoria, the tallest residential building in Turin, supported by an impressive steel structure. Bologna's view from below creates the image of a foreboding presence and gives the impression of electrical wires departing from the tower. (Plate 133)

At this time, Turin emerged nationally for the fashion industry, and the date of 1933 marked an important moment for the establish-

Si vedano le sue parole incendiarie:

Molte fotografie di stile nuovo, che oggi ci piacciono, ieri ci parevano troppo audaci, così come molte fotografie che oggi possono parerci strane e ardite ci piaceranno domani. Contro di esse, ripetiamo, non bisogna infierire perché hanno il duro compito di preparare il terreno nuovo, perché costituiscono il seme di quella che sarà domani la inevitabile forma nuova, compiuta, possente, definitiva: cioè lo stile che caratterizzerà il secolo. Il secolo fascista.⁴⁶

Bologna non aderì al fascismo. Infatti, rifiutò di iscriversi al partito e dovette rinunciare alla sua professione di avvocato.⁴⁷ Ciò nonostante la sua fotografia si conformò ad un regime che celebrava l'architettura razionalista e il complesso industriale bellico. Quindi, Bologna, come gli altri modernisti, divenne l'interprete delle imponenti costruzioni che sorsero negli anni 1920 e 1930, dalla nuova FIAT Lingotto (Tavole 142-145) – un capolavoro di funzionalità e produttività – ad immagini altamente dettagliate dell'industria dell'acciaio che sosteneva la potenza militare (Tavole 146-149), ai numerosi progetti di rinnovamento urbano, sia nella sua città di Torino che a Roma e Napoli. (Tavole 116-127, 130-141)

Questi ultimi includono la trasformazione di via Roma a Torino, l'arteria che congiunge la stazione ferroviaria di Porta Nuova a Piazza San Carlo, come pure la costruzione della Torre Littoria, il più alto edificio residenziale della città, sostenuto da un'ardita struttura d'acciaio. L'angolo di Bologna, dal basso, crea l'immagine di una presenza minacciosa dando l'impressione di cavi elettrici che partono dalla torre. (Tavola 133)

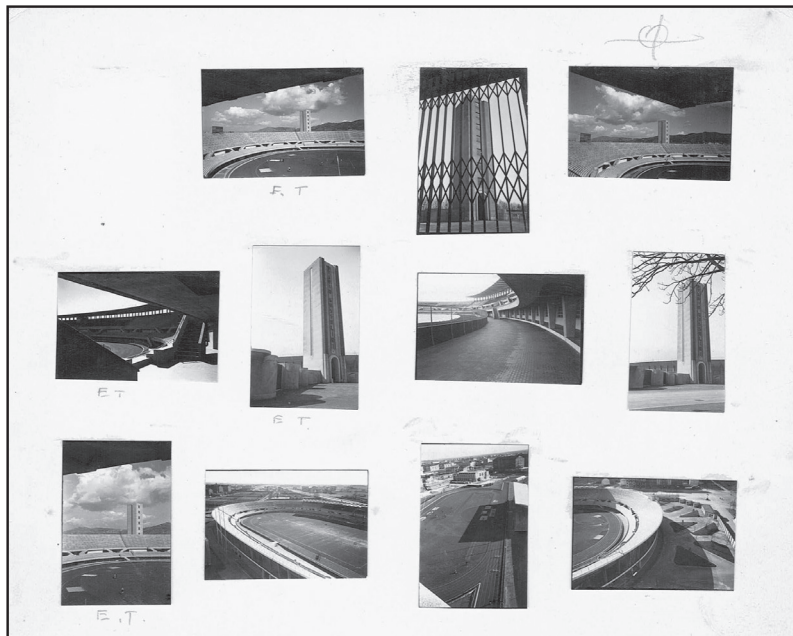


ment of Ente Nazionale della Moda [National Fashion Agency] in this city and the spectacular installation of a temporary Mostra della Moda [Fashion Show] in the Parco del Valentino [Valentino Park]. The Mostra was a significant opportunity for this city to show the close collaboration between art and industry, with the aesthetics of Futurism and Bauhaus converging into the impressive structures and décor designed by Nikolay Diulgheroff, Fillia, Pippo Oriani, and Mino Rosso. The Mostra was a cascade of colors testing a range of materials, with copper letters installed over a wall painted in yellow ochre and terracotta tiles against Eternit gray pilotti. The towering silhouette of a fashion model in a black gown photographed by Bologna at the Mostra is a testament to its modern design and striking architecture. (Fig.29). (Plate 78)

In quel periodo, Torino emerse come capitale nazionale della moda, e la data del 1933 segnò un momento importante per la fondazione dell'Ente Nazionale della Moda in quella città, accompagnato dalla spettacolare installazione temporanea della Mostra della Moda al Parco del Valentino. La Mostra rappresentò per la città una grossa opportunità di dimostrare la stretta collaborazione tra arte e industria, facendo convergere le estetiche del Futurismo e della Bauhaus nelle singolari strutture e arredamenti ideati da Nikolay Diulgheroff, Fillia, Pippo Oriani e Mino Rosso. La Mostra presentava una cascata di colori abbinati ad una varietà di materiali, con caratteri di rame applicati ad un muro dipinto in giallo ocra e piastrelle di terracotta su colonne grigie di Eternit. La svettante silhouette di una indossatrice in un aderente abito da sera nero, fotografata da Bologna alla Mostra, ribadisce il suo moderno design e la sua ardita architettura (Fig.29). (Tavola 78)

Nel 1933, Bologna fece pure un servizio sul nuovo sito dello Stadio Mussolini a Torino, che fu completato a maggio, isolando

Fig.29. "Moda a Torino," *Il Secolo Illustrato*, 22 /4/1933. Courtesy of Archivio Rizzoli, RCS Mediagroup, Milano.



In 1933 Bologna also surveyed the new site of the Stadio Mussolini, completed in May, isolating the torre Maratona with vertical frames and describing its geometries and minimal structures according to a dynamism of light and shadow (Fig. 30). (Plates 134-135) The archival groupings of 35 mm. contacts sequenced for the presentation of most of these architectural projects suggests that the work was executed upon commission. This might also be the case of his documentation of the Foro Mussolini in Rome. (Plates 130-132)

His extraordinary nine-page booklet dedicated to the *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare* [First Triennial Exhibition of Italian Overseas Lands], in Naples in 1940, confirms the nature of these surveys. Here, Bologna's camera focuses on every element of this spectacular set-up, studying the same architecture from multiple viewpoints and light conditions. (Plates 136-139)

la Torre Maratona con inquadrature verticali e sottolineando le sue geometrie e le sue più minute strutture con un dinamismo di luce ed ombra (Fig. 30). (Tavole 134-135). L'archivio contiene sequenze di provini a 35 mm. per la presentazione di questo progetto architettonico, il che fa pensare che il lavoro fosse stato eseguito su commissione. Questo sembra essere il caso anche per la sequenza del Foro Mussolini a Roma. (Tavole 130-132)

La straordinaria sequenza raccolta in un piccolo album di nove pagine, dedicato alla Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli, nel 1940, conferma la natura di questi servizi. Qui, l'obiettivo di Bologna mette a fuoco ogni elemento di questa spettacolare installazione, studiando una stessa struttura architettonica da molteplici punti di vista e sotto diverse condizioni di luce. (Tavole 136-139)

Fig.30. Stadio Mussolini, Torino, 1933. Contact prints.



A selection of these photographs was published on *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, the official party organ, where Bologna's photographs (as well as Bricarelli's, Bertoglio's, Stefani's) were often featured as art photography on one-page full plate, independent from feature essays and chronicle. (Figs.31) In this case, Bologna's documentary essay was repurposed for a busy layout that matched the density and architectural variety of the Mostra in Naples. An unprecedented exhibition that functioned as a project of urban renewal and requalification of peripheral areas, the Mostra epitomized Italian imperialism right at the vigil of war, showcasing Naples as the ideal location opened to the Mediterranean colonies in Africa.

Alcune di queste fotografie furono pubblicate su *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, l'organo ufficiale del partito, dove le fotografie di Bologna (come pure quelle di Bricarelli, Bertoglio e Stefani) apparivano spesso su un'intera pagina, indipendentemente dall'articolo o dalla cronaca riportati in quel numero (Fig. 31). In questo caso, il servizio di Bologna fu impaginato con una compattezza che richiamava la densità e la varietà architettonica della Mostra di Napoli. La Mostra, un'esposizione senza precedenti che servì come progetto di rinnovamento urbano e recupero di aree periferiche, fu anche un simbolo dell'imperialismo italiano alla vigilia della guerra, mettendo in evidenza Napoli come il sito ideale di apertura sul Mediterraneo verso le colonie d'Africa.

Fig. 31. Achille Bologna, "La Triennale delle Terre d'Oltremare," *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, Anno VIII, Giugno 1940. Courtesy of Biblioteca Comunale Centrale "Palazzo Sormani," Milano.



The installation reflected this wide range of cultural exposures and exoticism, with influx from Africa, the Mediterranean, and the Orient. Bologna's camera measured up these monumental sites, applying to this commission an experienced toolkit that understood architecture according to the organizing principles of light and shadow.

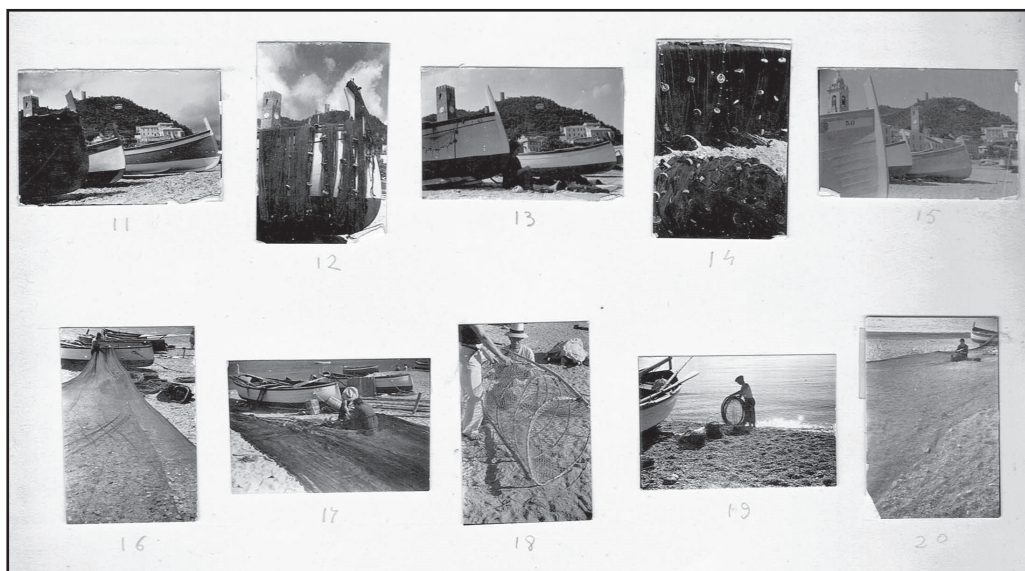
What is exceptional about this series is Bologna's archival organization of his photographs according to a rationale that resembles that of the photo essay, in vogue in numerous illustrated periodicals. In the 1930s we see Bologna engaged in numerous photo essays that are circulated on popular illustrated periodicals. As it has been observed for Bricarelli, Bologna in these years gradually "abandoned a merely artistic intention, renounced the salon autonomy of individual images, and preferred to work according to [thematic] series of photographs, as the material that was solicited by the printed media."⁴⁸ His reportage on the harvesting of chestnuts in his region is an interesting example of how Bologna juxtaposes the study of still life with narrative images of people at work. (Fig.32).

L'esposizione presentava una vasta gamma di culture diverse e di esotismo, con

influssi africani, mediterranei e orientali. L'obiettivo di Bologna catturò questi siti monumentali applicando alla commissione assegnatagli uno sperimentato apparato di strumenti tecnici con cui fotografare i complessi architettonici secondo i principi organizzativi di luce ed ombra.

Quello che rende eccezionale questa serie è il modo in cui Bologna organizzò le fotografie per il suo archivio, secondo uno schema simile a quello del foto racconto in voga in numerose riviste illustrate. Negli anni 1930, vediamo Bologna impegnato in numerosi saggi fotografici sia su riviste illustrate specializzate che di generale interesse. Come è stato detto di Bricarelli, anche Bologna in quegli anni "abbandonava ogni intenzione semplicemente 'artistica', rinunciava all'autonomia salonistica delle singole immagini preferendo operare per serie, così come richiedeva la destinazione della carta stampata."⁴⁸ Il foto racconto sulla raccolta delle castagne nella regione del Piemonte è un esempio di come Bologna affiancava lo studio di nature morte a sequenze narrative di gente al lavoro. (Fig.32).

Fig.32. Donato Pellice, "Belli i marroni" (photographs by Achille Bologna), *Il Secolo XX*, Novembre 1932, pp. 8-9. Courtesy of Archivio Rizzoli, RCS Mediagroup, Milan.



This attention to the social manifested in the form of work and community gatherings is a prelude to postwar photography, revealing the complexities of Italian modernist photography, the regime, and the anticipation of humanism in the choice of subject matter. (Plates 150-220)

Bologna's booklets reveal a study of pictorial solutions that conceive photographs as an ensemble on the page, enlarging the detail of a building or a scenic image and accompanying it with a sequence of contact prints that add context to the larger one. This presentation recurs in other booklets that resemble mockups for foreseen publications – in particular, one titled *Vita peschereccia* [Life as a Fisherman], and another surveying the harvesting of grapes. Bologna's modernist approach to shape and texture converges into a narrative form that is almost cinematic in its montage of bodies in action, and nature surrounding them.

Questa attenzione al sociale, che si manifesta come scene di lavoro e di raduni della comunità, è un preludio alla fotografia del dopoguerra, e rivela la complessità della fotografia italiana modernista tra il regime e l'anticipazione di un nuovo umanesimo nella scelta dei soggetti. (Tavole 150-220)

Una serie di menabò nell'archivio Bologna rivela uno studio visivo che concepisce le fotografie come un insieme sulla pagina stampata, ingrandendo il dettaglio di un edificio o di un paesaggio, e accostandolo ad una sequenza di provini che provvedono il contesto all'ingrandimento. Ritroviamo questo tipo di impaginazione in altri album che sembrano menabò per future pubblicazioni—in particolare, quello intitolato "Vita peschereccia," ed un altro senza titolo sulla vendemmia. L'estetica modernista di Bologna riguardo a forma e materia converge qui in una narrazione quasi cinematografica nel montaggio di figure in azione viste in sequenza, e la natura che le circonda.

Fig.33. Contact prints from handmade booklet *Vita peschereccia*, Noli, 1934.

The study of fishermen's lives is performed on the seacoast of Liguria, in Noli, and can be dated to 1933-34 since one of the images is published in *Il Corriere Fotografico* in April 1934. (Plate 168) Bologna introduces and completes this sequence with location shots that feature fishing boats and their proximity to the medieval village – the Romanesque abbey of San Paragorio, the bell-tower of the Cathedral of San Pietro, the medieval tower of Orologio, the narrow alleys with tall buttresses leading to the sea, and the glimpse of the Mediterranean Sea across agave plants and cypresses. The portraits of fishermen, young and old, are alternated with Bologna's masterful study of fishing nets hanging out to dry, the decorative pattern of lobsters' nets, ropes, floats, and sails, and a spectacular variety of fish displayed ashore after an abundant catch. The gestures of work – fixing the nets and pulling the nets, with the fishermen's wives peeling the scales off the bigger fish – and the pride of these faces carrying baskets full of fish portray a community whose unity is the force of its beauty. (Fig.33) (Plates 164-188)

Bologna, complying to values of strength and resilience, supported by the regime, contributes to create an iconography that is also evocative of socialist values from the workers' front – one thinks of Paul Strand's engagement with the Mexican government in his shooting of fishermen in *Redes* (1936).

These sequences effectively alternate images of bodies in action with detailed still lives, merging two approaches matured during his creative career: the theatrical study of the human figure and the unadorned rendering of the object. (Plates 156-159) This is also evident in the two-page layout surveying the local economy in Foglizzo Canavese, cultivating sorghum for the broom industry. (Plates 152-155) Here Bologna blows up two photographs, one showing the pointy material quality of sorghum in its macro essence,

Lo studio della vita dei pescatori si svolge sulla costa della Liguria, a Noli, e si presume risalga al 1933-34 perché una delle immagini venne pubblicata su *Il Corriere Fotografico* nell'aprile 1934. (Tavola 168) La sequenza fotografica di Bologna comincia e finisce con immagini topografiche che mostrano i pescherecci e la loro connessione col villaggio medievale—l'abbazia romanica di San Paragorio, il campanile della Cattedrale di San Pietro, la medievale Torre dell'Orologio, gli stretti carruggi con archi rampanti che conducono alla spiaggia, e scorci di mare attraverso piante di agave e cipressi. Ritratti di pescatori, di varie età, si alternano a magnifici studi di reti da pesca stese ad asciugare, gabbie per aragoste, corde, galleggianti e vele che formano motivi ornamentali, e una spettacolare varietà di pesci in esposizione a riva dopo un'abbondante pesca. I gesti del consueto lavoro—rammendare le reti, tirare le reti a riva, le mogli che rimuovono le scaglie dei pesci più grossi—e l'orgoglio sui visi di chi trasporta le ceste piene di pescato, ritraggono una comunità in cui la solidarietà conferisce bellezza. (Fig.33) (Tavole 164-188)

Qui, Bologna si conforma ai valori di forza e tenacia sostenuti dal regime, e allo stesso tempo crea una iconografia che ricorda i valori socialisti del fronte del lavoro—basti pensare alle immagini dei pescatori nel film di Paul Strand, *Redes* (1936), girato su commissione del governo messicano.

Queste sequenze presentano un'abile alternanza di figure in azione e dettagliate nature morte, combinando due aspetti maturati durante la sua carriera creativa: lo studio teatrale della figura umana e la rappresentazione priva di fronzoli e quasi astratta dell'oggetto. (Tavole 156-159) Ciò è evidente nella sequenza di due pagine sull'industria locale di Foglizzo Canavese, basata sulla coltivazione di saggina per la produ-



and the other, the forceful gesture of a man at work, tightening a broom. The two images sum up the wide range of decorative patterns, structural ensembles, and smiling faces of people at work.

These efforts culminate in Bologna's essay on grape harvesting, shot in the territory of the castle of Cortanze as well as Agliano, his original family property. The physiognomy of these two lands merges in a seamless representation of the art of winery, setting up the plants along a geometric design, watching the plants grow in the sunshine, cutting the grapes, carrying the heavy baskets to a carriage pulled by hoaxes, admiring the shiny crop and finally, rolling heavy barrels full of wine. (Plates 189-213) One recognizes a latent harmony in these gestures and sceneries that harkens back to Bologna's early pictorial motifs, where ethereal female figures walk

zione di scope. (Tavole 152-155) Qui, Bologna usa due ingrandimenti. Uno mostra i fusti appuntiti del sorgo nella loro essenza, l'altro, il gesto energico di un lavoratore che stringe i legamenti della scope. Le due immagini riassumono una vasta gamma di motivi decorativi, complessi strutturali, e visi sorridenti di gente al lavoro.

Queste esperienze di Bologna culminarono nel suo studio sulla vendemmia, effettuato nella campagna adiacente al castello di Cortanze, come pure ad Agliano Terme, il suo paese d'origine. La fisionomia di queste due aree converge nella fluida rappresentazione dell'arte vinicola—piantare i vitigni secondo un disegno geometrico, osservare la crescita delle piante sotto il sole, raccogliere i grappoli, trasportare i cesti ricolmi al carro trainato dai buoi, ammirare la lucentezza del raccolto e, infine, far rotolare pesanti botti di vino nuovo. (Tavole 189-213) Si riconosce un'armonia nascosta in questi gesti e queste scene, che ci riporta ai primi motivi pittorici di Bologna, dove eteree figure femminili calcavano sentieri immersi in chiaroscuro, e dove madri abbracciavano i loro piccoli. Ma il linguaggio visivo è quello di un realismo socialista che celebra la terra secondo valori fascisti, e confina con l'estetica costruttivista di propaganda sovietica negli stessi anni (Fig.34). (Tavola 207) Le sue imponenti figure e i visi sorridenti e rassicuranti di solidi contadini in comunione con la terra riflettono un linguaggio che è politicamente ambiguo. Allo stesso modo, nelle sue fotografie della mietitura, floride giovani con fasci di grano tra le braccia fanno pensare alla campagna del grano del Duce, mentre la natura morta di una falce, vicino ad un cappello di paglia e un fascio di grano, evoca l'arte socialista di Tina Modotti, e il suo schieramento politico a sostegno della rivoluzione messicana. (Tavole 160-163)

Fig. 34. "Girl picking up grapes," from handmade booklet *Grape Harvest*, ca. 1935. Gelatin silver print.

on paths immersed in chiaroscuro, and where mothers hug their babies. But these images communicate a socialist realism that celebrates the land, according to fascist values, while bordering with the propaganda of Soviet constructivism (Fig.34). (Plate 207) Bologna's towering figures and the smiling and reassuring faces of healthy farmers in communion with the land, reflect a language that is politically ambiguous. Similarly, in his photographs of grain harvesting, florid young faces hold bundles of wheat that resonate with the Duce's wheat campaigns while the bright still life of a sickle resting by a straw hat and a wheat sheaf is evocative of Tina Modotti's political alignment with the Mexican revolution. (Plates 160-163)

These considerations apply to Bologna's representation of motherhood (Fig.35) (Plate 93), where his daughter Anna reenacts the pictorial scenes of Adele with her baby toddlers inside the castle, but now inspires a modernist grandeur that mythologizes the role of mothers as pillars sustaining a country preparing for war.

Considerazioni simili valgono per come Bologna rappresenta la maternità (Fig.35) (Tavola 93). La figlia Anna reinterpreta le scene pittoriche di Adele con i bambini nel castello, ma ora la sua figura proietta un *grandeur* modernista che rende mitico il ruolo delle madri quali pilastri di una nazione alla vigilia della guerra.



Fig.35. Untitled [Anna Bologna holding her daughter], Agliano, 1940. Gelatin silver print.

One example brings this overview to conclusion: this is a two-page photo essay on Pragelato, a village in the western mountains of Turin, published in *L'Illustrazione Italiana* in 1935. Anna, who had become a professional theatre actress,⁴⁹ performs for Bologna's camera, dressed in a traditional costume and bonnet that romanticizes the local peasant folklore (Fig.36). The accompanying text by Tibaldi Chiesa invites the reader to experience the inner life of such remote communities, stopped in time and celebrating ancient traditions. (Plates 221-224)

If you are able to attend a local celebration, or a traditional procession in an old village lost in the heart of a solitary valley, tucked in the mystery of towering mountains, you will have experienced the whole poetry of these female figures, dressed in old peasantry fashion, standing against the backdrop of grass and flowers, of forest of deep greens, of rocks of dark iron grays, of blindingly white snow.⁵⁰

These were the same atmospheres where Bologna had begun to work and had continued to daydream with his camera while living through a turbulent history period. His vision, devoid of politics, continued to be what his fellow artists had foreseen at the beginning of the century: a search for harmony, a visual discovery, and an impulse to fiction.

A conclusione ci soffermiamo su un esempio che sintetizza l'arte fotografica di Bologna. Si tratta di un foto racconto su due pagine che tratta del villaggio di Pragelato, nelle montagne ad ovest di Torino, pubblicato su *L'Illustrazione Italiana* nel 1935. Anna, divenuta attrice professionista,⁴⁹ posa per Bologna nel costume tradizionale che romanticizza il folklore contadino (Fig.36). Accompanya le immagini il testo di Tibaldi Chiesa che invita il lettore ad immergersi nella vita di queste remote comunità dove il tempo si è fermato nei riti di antiche tradizioni. (Tavole 221-224)

Se avete assistito una volta a una festa locale, a una processione tradizionale in qualche antico paesetto sperduto nel cuore di una valle solitaria, chiuso nel mistero dei monti eccelsi, avrete sentito tutta la poesia di queste figure femminili vestite nelle vecchie fogge paesane sullo sfondo dell'erba sparsa di fiori, delle foreste dai verdi intensi, delle rocce dai grigi ferrigni, delle nevi dagli abbacinanti candori.⁵⁰

Queste erano le stesse atmosfere in cui Bologna cominciò a lavorare e continuò a fantasticare attraverso il suo obiettivo nel corso di una turbolenta storia nazionale. La sua visione, priva di politica, continuò ad essere ciò che i suoi compagni, artisti fotografi, avevano intuito all'inizio del secolo: la ricerca dell'armonia, la scoperta di un nuovo modo di vedere, e l'inclinazione al racconto.

Translated from English by Anna Lawton

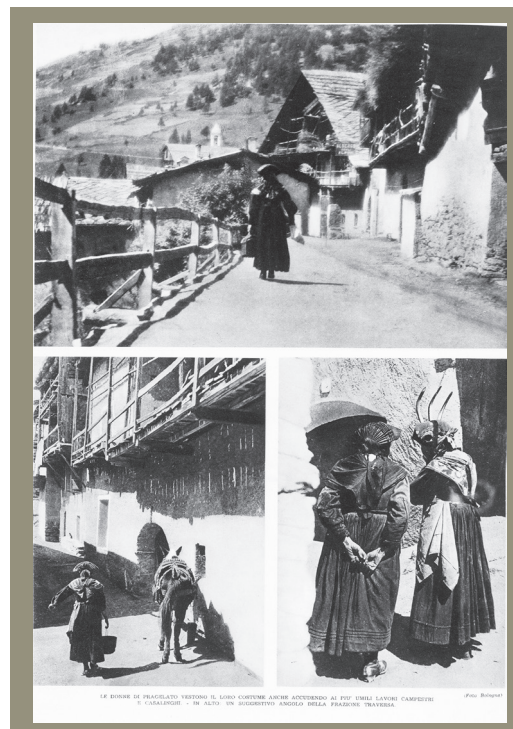
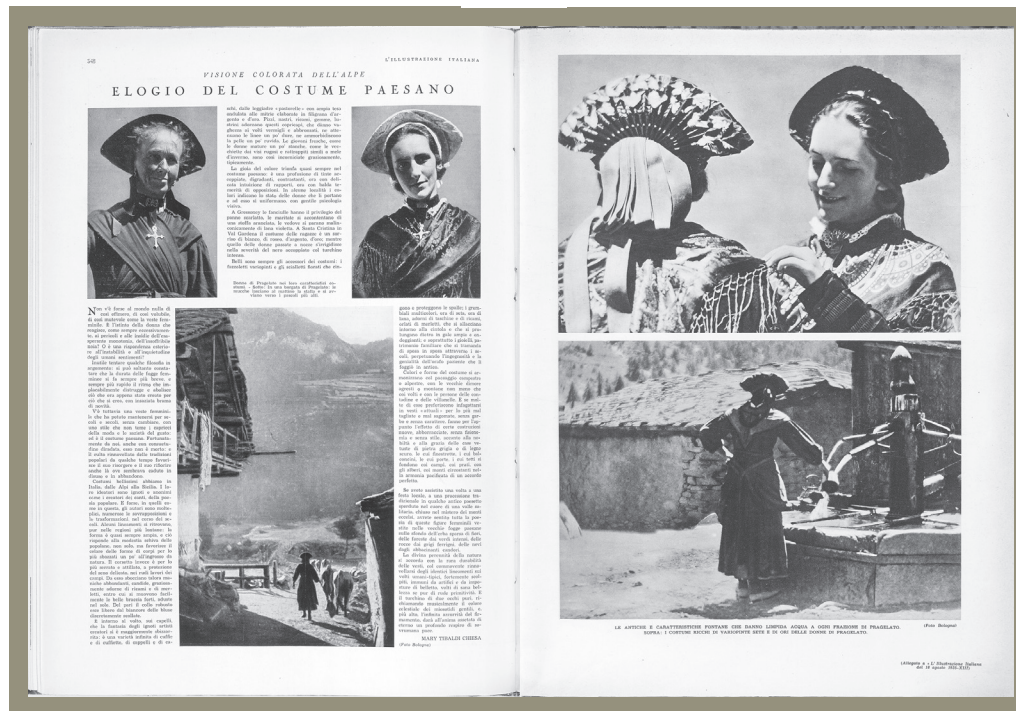


Fig.36. Mary Tibaldi Chiesa, "Elogio del costume paesano" (photographs by Achille Bologna), *L'illustrazione Italiana*, 18 August 1935, pp.348-350. Courtesy of Biblioteca Nazionale, Torino.

Notes

- 1 Guido Rey, "Fotografia inutile?," in *Il tempo che torna. La fine dell'alpinismo* (Turin: Viglono, 1954), 342. Reprinted from *Luci ed Ombre. Annuario della fotografia artistica italiana*, IV, 1925
- 2 The large size is reported in *Il Corriere Fotografico*, 29:9 (September 1932): 481. The poster was printed by Stabilimento d'Arti Grafiche di Gros-Monti.
- 3 See Italo Mario Angeloni, "Sotto il Segno del Littorio," *Il Corriere Fotografico*, 31:10 (October 1934): 526. The photograph by Bologna published on the cover of this issue was a variation from the image of the Black Shirt used for Paulucci's poster. Mantegna's cycle in the Ovetari Chapel was heavily damaged by bombing in WWII but it would have been highly visible in the interwar years.
- 4 See Carlo Bertelli, "La fedeltà incostante," in *Storia d'Italia, Annali 2. L'immagine fotografica 1845-1945*. (Turin: Einaudi, 1979): 141. See also Martina Caruso, *Italian Humanist Photography from Fascism to the Cold War* (London: Bloomsbury, 2016): 14.
- 5 See Anna Maltese Lawton, *Album di famiglia. Romanzo visuale* (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2008 and 2010): 99 [English edition, *Castle of Shadows*, New Academia Publishing, 2019]. I drew all information about the castle from this novel and from conversations with the author.
- 6 Comirias de Albroit, "Le nostre illustrazioni," *Il Corriere Fotografico* (January 1924): 4.
- 7 Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory* (Cambridge: Harvard University Press, 1997): xii.
- 8 Bologna's sister, endowed with a good dowry, married a well-to-do gentleman, whose last name was Perosino. I owe all this information to Anna Lawton.
- 9 See Emilio Zanzi, "Arte," in *Luci ed Ombre*, 1924 (reprinted in Paolo Costantini and

Note

- 1 Guido Rey, "Fotografia inutile?," *Il tempo che torna. La fine dell'alpinismo* (Torino: Viglono, 1954): 342. Riprodotta da *Luci ed Ombre. Annuario della fotografia artistica italiana*, IV, 1925.
- 2 La misura dell'ingrandimento è riportata su *Il Corriere Fotografico*, 29:9 (settembre 1932): 481. Il manifesto fu stampato nello Stabilimento d'Arti Grafiche di Gros-Monti.
- 3 Vedi Italo Mario Angeloni, "Sotto il Segno del Littorio," *Il Corriere Fotografico*, 31:10 (ottobre 1934): 526. La fotografia di Bologna pubblicata sulla copertina di questo numero è una variante di quella usata per il poster di Paulucci. L'affresco di Mantegna nella Cappella Ovetari fu gravemente danneggiato dai bombardamenti nella Seconda Guerra, ma era chiaramente visibile negli anni tra le due guerre.
- 4 Vedi Carlo Bertelli, "La fedeltà incostante," *Storia d'Italia, Annali 2. L'immagine fotografica 1845-1945*. (Torino: Einaudi, 1979): 141. Vedi anche Martina Caruso, *Italian Humanist Photography from Fascism to the Cold War* (Londra: Bloomsbury, 2016): 14.
- 5 Vedi Anna Maltese Lawton, *Album di famiglia. Romanzo visuale* (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2008 e 2010): 99 [Edizione inglese, *Castle of Shadows*, New Academia Publishing, 2019]. Ho tratto le informazioni sul castello da questo romanzo e da conversazioni con l'autrice.
- 6 Comirias de Albroit, "Le nostre illustrazioni," *Il Corriere Fotografico* (gennaio 1924): 4.
- 7 Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, narrative and postmemory* (Cambridge: Harvard University Press, 1997): xii.
- 8 La sorella di Bologna ricevette una cospicua dote e sposò un borghese benestante di nome Perosino. Da una conversazione con Anna Lawton.

- Italo Zannier, eds., *Luci ed Ombre. Gli Annuari della fotografia artistica italiana 1923-1934* (Florence: Alinari, 1987): 52-53.
- 10 Guido Rey, "Fotografia inutile?," cit., 338.
 - 11 Rey's *L'attesa* was selected for the frontispiece of the first issue of *Luci ed Ombre* in 1923.
 - 12 Rey's letter written to the painter Edouard Monod-Herzen, 3.11.1905, cited in Giuseppe Marci, ed., *Famiglia alpinistica. Tipi e paesaggi* (Sassari: CUEC, 2005): xx. https://www.filologiasarda.eu/files/documenti/pubblicazioni_pdf/cfsfamiglia/01introduzione.pdf
 - 13 See Barbara L. Michaels, "Bringing Fiction to Life: Clarence H. White's Photographic Illustrations," in Anne McCauley, *Clarence H. White and His World: The art & craft of photography, 1895-1925* (Princeton: Princeton University Art Museum, 2017): 129.
 - 14 A more refined Club d'Arte was created in 1906, gathering an artistic circle of photographers and painters from the Accademia Albertina in Turin. See https://www.filologiasarda.eu/files/documenti/pubblicazioni_pdf/cfsfamiglia/01introduzione.pdf
 - 15 Marina Miraglia, *Culture fotografiche e società a Torino, 1839-1911* (Turin: Allemandi, 1990): 78.
 - 16 Anne McCauley, *Clarence H. White and His World: The art & craft of photography, 1895-1925*, cit., 13.
 - 17 See Paolo Costantini, "La Fotografia Artistica" 1904-1917. *Visione italiana e modernità* (Turin: Bollati Boringhieri, 1990); Rossana Bossaglia, Ezio Godoli, Marco Rosci, eds., *Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo* (Milan: Fabbri Editori, 1994); Michele Falzone del Barbarò e Italo Zannier, eds., *Fotografia luce della modernità: Torino 1920-1950: dal Pittorialismo al Modernismo* (Florence: Alinari, 1991).
 - 9 Vedi Emilio Zanzi, "Arte," *Luci ed Ombre*, 1924. Riprodotto in Paolo Costantini and Italo Zannier, *Luci ed Ombre. Gli Annuari della fotografia artistica italiana 1923-1934* (Firenze: Alinari, 1987): 52-53.
 - 10 Guido Rey, "Fotografia inutile?," cit., 338.
 - 11 *L'attesa* di Rey fu scelta per il frontespizio del primo numero di *Luci ed Ombre* nel 1923.
 - 12 Lettera di Rey al pittore Edouard Monod-Herzen, 3.11.1905, citata in Giuseppe Marci, *Famiglia alpinistica. Tipi e paesaggi* (Sassari: CUEC, 2005): xx. https://www.filologiasarda.eu/files/documenti/pubblicazioni_pdf/cfsfamiglia/01introduzione.pdf
 - 13 Vedi Barbara L. Michaels, "Bringing Fiction to Life: Clarence H. White's Photographic Illustrations," in Anne McCauley, *Clarence H. White and His World: The art & craft of photography, 1895-1925* (Princeton: Princeton University Art Museum, 2017): 129.
 - 14 Un più raffinato Club d'Arte, creato nel 1906, consisteva di un circolo artistico di fotografi e pittori dell'Accademia Albertina di Torino. https://www.filologiasarda.eu/files/documenti/pubblicazioni_pdf/cfsfamiglia/01introduzione.pdf
 - 15 Marina Miraglia, *Culture fotografiche e società a Torino, 1839-1911* (Torino: Allemandi, 1990): 78.
 - 16 Anne McCauley, *Clarence H. White and His World: The art & craft of photography, 1895-1925*, cit., 13.
 - 17 Vedi Paolo Costantini, "La fotografia artistica" 1904-1917. *Visione italiana e modernità* (Torino: Bollati Boringhieri, 1990); Rossana Bossaglia, Ezio Godoli, Marco Rosci, *Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo* (Milano: Fabbri Editori, 1994); Michele Fal-

- 18 See cronologia in Pierangelo Cavanna, ed., *Stefano Bricarelli. Fotografie* (Turin: GAM, 2005). In 1944 Bologna sells to Bricarelli his share of *Il Corriere Fotografico*.
- 19 See *Stefano Bricarelli. Fotografie*, cit., 31. *Il Corriere Fotografico* started in 1904 as a bimonthly for amateurs and dilettants. It was moved from Piacenza to Milan, and later Turin (1923), and marketed as "a modern journal, useful and practical" for the amateur and the professional alike. The office of this Gruppo was the same as *Il Corriere Fotografico*, via Stampatori 6, where members were able to browse literature on artistic photography and international journals. Later on, in 1930, two other amateur groups were formed in Italy: the Circolo Fotografico Milanese (publishing the monthly journal *Fotografia*) and the Associazione Fotografica Ligure, based in Genoa.
- 20 "Per cominciare," *Il Corriere Fotografico* (January 1924): 1.
- 21 See "Il I 'Salon' italiano d'arte fotografica internazionale," *Il Corriere Fotografico*, Anno 2, n.3 (March 1925): 3. This is a list of exhibitions: 1923: Prima Esposizione Internazionale di Fotografia, Torino; 1925: Primo Salon Italiano d'arte fotografica internazionale; 1928: Secondo Salon Italiano d'arte fotografica internazionale and Prima mostra d'arte fot organizzata dal Gruppo Piemontese per la Fot artistica; 1930: Terzo Salon Italiano d'arte fotografica internazionale; 1933: Quarto Salon Italiano d'arte fotografica internazionale; 1937: Quinto Salon Italiano d'arte fotografica internazionale. The concept of photographic "Salon" originated with of photographic "Salon" originated with the Linked Ring founded in 1892 in London. See McCauley, cit.
- zone del Barbarò e Italo Zannier, *Fotografia luce della modernità. Torino 1920-1950: dal Pittorialismo al Modernismo* (Firenze: Alinari, 1991).
- 18 Vedi cronologia in Pierangelo Cavanna, *Stefano Bricarelli. Fotografie* (Torino: GAM, 2005). Nel 1944 Bologna vende a Bricarelli la sua parte de *Il Corriere Fotografico*.
- 19 Vedi *Stefano Bricarelli. Fotografie*, cit., 31. *Il Corriere Fotografico* iniziò nel 1904 come un bimestrale per amatori e dilettanti. Fu trasferito da Piacenza a Milano, e poi a Torino (1923), e reclamizzato come "un giornale moderno, utile e pratico" per entrambi l'amatore e il professionista. La sede della pubblicazione era in via Stampatori 6, dove i membri del Gruppo potevano sfogliare giornali di fotografia artistica e riviste internazionali. Successivamente, nel 1930, si formarono in Italia altri due gruppi amatoriali: il Circolo Fotografico Milanese (editore del mensile *Fotografia*) e l'Associazione Fotografica Ligure, con sede a Genova.
- 20 "Per cominciare," *Il Corriere Fotografico* (gennaio 1924): 1.
- 21 Vedi "Il I 'Salon' italiano d'arte fotografica internazionale," *Il Corriere Fotografico*, Anno 2, n.3 (marzo 1925): 3. Consiste in una lista di esposizioni: 1923: Prima Esposizione Internazionale di Fotografia, Torino; 1925: Primo Salon italiano d'arte fotografica internazionale; 1928: Secondo Salon italiano d'arte fotografica internazionale and Prima mostra d'arte fot organizzata dal Gruppo Piemontese per la Fot artistica; 1930: Terzo Salon italiano d'arte fotografica internazionale; 1933: Quarto Salon italiano d'arte fotografica internazionale; 1937: Quinto Salon italiano d'arte fotografica internazionale. Il concetto del "Salon" ebbe origine nel Linked Ring, fondato a Londra nel 1892. Vedi, McCauley, cit.
- 22 Alcuni temi di queste competizioni fu-

- 22 Among the themes of these contests were: winter sports; artificial illumination; local costumes and traditions; mountain photography; springtime; on the beach; work in the country; dawn and sunset; snow and ice; effects of water; city streets; still lives; old and new architecture.
- 23 *Luci ed Ombre* replaced a previous annual publication, *Annuario della Fotografia Artistica*, published with *Il Corriere Fotografico* until 1924. Starting in 1929, *Luci ed Ombre* was edited by Bologna and Bricarelli only. Photographers were invited to send 18x24 cm. prints by the end of June of the year prior to publication. The works needed to indicate technical information about exposure. The works were returned when required by the photographers.
- 24 Valerio Castronovo, "Introduzione," in *Luci ed Ombre. Gli Annuari della fotografia artistica italiana 1923-1934*, cit., 10.
- 25 The exhibition was organized in Turin at Galleria Centrale d'Arte between December 19, 1925-January 10, 1926.
- 26 Comirias de Albroit, "Le nostre illustrazioni," *Il Corriere Fotografico* (August 1927): 150. See also the review of this photograph in *Il Corriere Fotografico*, January 1926: "Bologna is the creator of soft and mysterious atmospheres; he is unequalled in combining, through keen intuition, his subjective vision with an objective element such as suffused dust, like in the two sheep images. Is it dust? Is it light? Who knows. It is the mystery of beauty."
- 27 Marziano Bernardi, "Commento," *Luci ed Ombre*, 1927, p.89, n. 1928.
- 28 *Il Corriere Fotografico*, November 1929: 780.
- 29 Cesare Meano, "Commento," *Luci ed Ombre*, 1930: 13. The first publicity of Leica appears in *Il Corriere Fotografico* in August 1927.
- rono: sport invernali; illuminazione artificiale; costumi locali e tradizioni; fotografia di montagna; primavera; sulla spiaggia; lavori dei campi; alba e tramonto; neve e ghiaccio; effetti acquatici; strade urbane; nature morte; architettura vecchia e nuova.
- 23 *Luci ed Ombre* sostituì l'*Annuario della Fotografia Artistica*, che fu pubblicato insieme a *Il Corriere Fotografico* fino al 1924. A cominciare dal 1929, Bologna e Bricarelli divennero i soli direttori di *Luci ed Ombre*. I fotografi venivano invitati a presentare stampe di 18x24 cm. entro la fine di giugno dell'anno precedente alla pubblicazione. Si richiedeva di includere le informazioni tecniche. Su richiesta dei fotografi, i lavori venivano restituiti.
- 24 Valerio Castronovo, "Introduzione," *Luci ed Ombre. Gli Annuari della fotografia artistica italiana 1923-1934*, cit., 10.
- 25 L'esposizione ebbe luogo a Torino, alla Galleria Centrale d'Arte, 19 dicembre 1925-10 gennaio 1926.
- 26 Comirias de Albroit, "Le nostre illustrazioni," *Il Corriere Fotografico* (agosto 1927): 150. Vedi anche la recensione di questa fotografia su *Il Corriere Fotografico*, gennaio 1926: "Bologna è il creatore di atmosfere morbide e misteriose; insuperabile quando alla visione soggettiva egli sa con così delicato intuito unire l'elemento oggettivo del polverio come nelle due scene di pecore. È polvere? È luce? Non si sa. È il mistero della bellezza."
- 27 Marziano Bernardi, "Commento," *Luci ed Ombre*, 1927, p.89, no. 1928.
- 28 *Il Corriere Fotografico*, novembre 1929: 780.
- 29 Cesare Meano, "Commento," *Luci ed Ombre*, 1930: 13. Il primo annuncio pub-

- 30 Bologna's *Vasi*, Boggeri wrote, "demonstrates that the most elementary photography can and must be the foundation for any future progress when its inspiration holds the animating murmur of a superior sentiment."
The two photos are also praised in Paolo Costantini, "Una sana ed eclettica modernità: l'esperienza di *Luci ed Ombre* tra conservazione e innovazione," in Paolo Costantini, Italo Zannier, *Luci ed Ombre. Gli annuari della fotografia artistica 1923-1934* (Firenze: Alinari 1987, p. 3).
- 31 A new group, the Circolo Fotografico Milanese (born in 1929), represented by a new journal, *Fotografia*, launched its first international exhibition in Milan in April 1931.
- 32 Boggeri's article, "Caratteri della moderna estetica fotografica" from *Natura*, July 1929; "Fotografia moderna" was republished in *Il Corriere Fotografico* in August 1929 (the article also clarifies the principles behind the contest launched by *Natura*).
- 33 The article published also *La scalinata del tempio* by Bologna and Carlo Baravalle's *La fontana*.
- 34 Reviewed by Boggeri in *Natura*, January 1930.
The series of "Salons" started in 1925 with the First Italian "Salon" of International Photographic Art, organized by Gruppo Piemontese per la Fotografia Artistica and Società Fotografica Subalpina, at Galleria Centrale d'Arte, in Turin. The permanent organizing Committee included: president Teofilo Rossi di Montelera (Minister and State Commissar of the Chamber of Commerce and Industry of Turin), vice-president Giuseppe Ratti (General Commissar of the International Exhibition of Photography Optics Cinematography, 1923), blicitario della Leica appare su *Il Corriere Fotografico* dell'agosto 1927.
- 30 A proposito dei *Vasi* di Bologna, Boggeri scrisse, "dimostra che la fotografia elementare può e deve rimanere alla base di ogni progresso avvenire quando sia nella sua ispirazione il soffio animatore e vivificatore di un sentimento superiore."
Le due foto sono anche elogiate in Paolo Costantini, "Una sana ed eclettica modernità: l'esperienza di *Luci ed Ombre* tra conservazione e innovazione," in Paolo Costantini, Italo Zannier, *Luci ed Ombre. Gli annuari della fotografia artistica 1923-1934* (Firenze: Alinari 1987, p. 3).
- 31 Un nuovo gruppo, il Circolo Fotografico Milanese, nato nel 1929, e rappresentato dal nuovo giornale, *Fotografia*, organizzò la sua prima mostra internazionale a Milano nell'aprile 1931.
- 32 Boggeri, "Caratteri della moderna estetica fotografica," *Natura*, luglio 1929; "Fotografia moderna" fu poi ristampato su *Il Corriere Fotografico*, agosto 1929 (l'articolo tratta i criteri usati per la competizione di *Natura*).
- 33 L'articolo fu accompagnato da *La scalinata del tempio* di Bologna e *La fontana* di Carlo Baravalle.
- 34 Recensione di Boggeri, *Natura*, gennaio 1930.
La serie dei "Salons" cominciò nel 1925 con il Primo "Salon" Italiano d'Arte Fotografica Internazionale, organizzato dal Gruppo Piemontese per la Fotografia Artistica e dalla Società Fotografica Subalpina, alla Galleria Centrale d'Arte, a Torino. Il Comitato organizzativo permanente includeva: il presidente Teofilo Rossi di Montelera (Ministro di stato e Commissario governativo per la Camera di Commercio e Industria di Torino), il vice-presidente Giuseppe Ratti (Commissario generale dell'Esposizione Interna-

- members Italo Mario Angeloni, Carlo Baravalle, Achille Bologna, Stefano Bricarelli, Alfredo Laezza, Emilio Zanzi, Gino Pestelli, Edoardo Rubino, Cesare Schiaparelli, Raffaello Nardini-Saladini.
- 35 Cesare Schiaparelli, "Una mostra personale di Achille Bologna," *Il Corriere Fotografico*, April 1930: 250.
- 36 *La pubblicità d'Italia*, n.5-6, November-December 1937: 23 ("we must consider the publicity field as a training gym and a testing track to develop the most daring modes of pure art."). See also "La moderna fotografia pubblicitaria," *Il Corriere Fotografico* (October 1931). In this issue we find Bologna's publicity photograph for Olivetti ("The photographic image is no longer a dead reproduction of reality but lives of its own life because it communicates to our eye and succeeds in persuading us that a certain product is superior to another.").
- 37 "Modern Photography," *The Studio*, August 1931, (published photographs by Bricarelli, and Bologna's *La spiaggia*) http://baphotref.co.uk/baphot-references/periodicals/periodicals_template-2/
- 38 This issue is part of a larger discussion that aims to situate Italian modernist photography internationally. The only mention of German exhibitions and publications is in architectural journals like *Casabella* (with Edoardo Persico as its voice).
- 39 *Il Corriere Fotografico*, April 1931.
- 40 Bologna used Reflex Thornton Pickard (see *Come si fotografa oggi*) and a Leica.
- 41 Ute Eskildsen, "Photography and the Neue Sachlichkeit Movement," in David Mellor, ed., *Germany, the New Photography, 1927-33: Documents and essays* (London, 1978): 131. Seven decades later, Bologna's book is still praised in the press, "In Italy, the main theoretician of the New Photography is Achille Bologna, who in 1935 zionale di Fotografia Ottica Cinematografia, 1923) i membri Italo Mario Angeloni, Carlo Baravalle, Achille Bologna, Stefano Bricarelli, Alfredo Laezza, Emilio Zanzi, Gino Pestelli, Edoardo Rubino, Cesare Schiaparelli, Raffaello Nardini-Saladini.
- 35 Cesare Schiaparelli, "Una mostra personale di Achille Bologna," *Il Corriere Fotografico*, aprile 1930: 250.
- 36 *La pubblicità d'Italia*, n.5-6, novembre-dicembre 1937: 23 ("la pubblicità vogliamo considerarla una palestra di esercitazione e di collaudo di particolari modi, sempre i più audaci, dell'arte pura"). Vedi anche "La moderna fotografia pubblicitaria," *Il Corriere Fotografico* (ottobre 1931). In questo numero appare la fotografia pubblicitaria di Bologna per Olivetti ("L'immagine fotografica non è più una riproduzione inerte della realtà, ma vive di vita propria perché comunica informazioni al nostro occhio, e riesce a persuaderci che un certo prodotto è superiore ad un altro.").
- 37 "Modern Photography," *The Studio*, agosto 1931. Fotografie riprodotte di Bricarelli e Bologna (*La spiaggia*): http://baphotref.co.uk/baphot-references/periodicals/periodicals_template-2/
- 38 Questo argomento fa parte di un discorso più ampio che vuole includere la fotografia modernista italiana in un contesto internazionale. Gli unici accenni alle esposizioni e pubblicazioni tedesche appaiono su giornali di architettura, come *Casabella* (negli articoli di Edoardo Persico).
- 39 *Il Corriere Fotografico*, aprile 1931.
- 40 Bologna usò il Reflex Thornton Pickard (vedi *Come si fotografa oggi*) e l'apparecchio Leica.
- 41 Ute Eskildsen, "Photography and the Neue Sachlichkeit Movement," in David Mellor, *Germany, the New Photography*,

- publishes the seminal book *Come si fotografa oggi*." (Review of the exhibition, "Inquadrare il moderno: architettura e fotografia in Italia, 1926-1965," which took place at the Maxxi Museum, in Rome, in 2011. Cited in Culturalismi.com)
- 42 Mario Bernardi, "Spiriti e forme della fotografia attuale," *Come si fotografa oggi* (1935): 6.
- 43 Published in *Fotografia*, n.1, 1932; *Domus*, IV, 5, May 1932. See my essay, "Gio Ponti: Discorso sull'arte fotografica (1932)," in Pelizzari and Scrivano, eds., "Intersection of Photography and Architecture," *Visual Resources. An International Journal of Documentation*, 27:2 (June 2011): 146-153.
- 44 Gio Ponti: "Discorso sull'arte fotografica (1932)," cit.
- 45 Gio Ponti, "Libri illustrati di fotografia," *Fotografia*, November 1932: "Visual understanding (exclusively through images) is today a typical way to acquire knowledge. Aren't in Italy publishers, such as Mondadori, Treves, Hoepli and Istituto Italiano di Arti Grafiche, capable of masterly performing this task?... I can fancy to see at the Triennale a series of booklets full of evocative images, lyrical and realistic, powerful and overwhelming. Here are the titles: Shipyards, Sailing, Lybia, Flying, Sun, Bodies."
- 46 Mario Bellavista, cited in *Come si fotografa oggi*, cit., 36.
- 47 See Anna Maltese Lawton, *Album di famiglia*, cit., 115.
- 48 Pierangelo Cavanna, *Stefano Bricarelli. Fotografie* (Turin: Galleria Civica d'Arte Moderna, 2005): 21.
- 49 Anna Bologna graduated from the Accademia d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" in Rome (opened in 1936). In the 1940s, together with her husband Edoardo Maltese, she toured with the 1927-33: *documents and essays* (London, 1978): 131. Dopo più di settant'anni, il libro di Bologna e' ancora elogiato dalla stampa, "In Italia, il maggiore teorizzatore della Nuova Fotografia è Achille Bologna che nel 1935 pubblica l'importantissimo *Come si fotografa oggi*." (articolo sulla mostra "Inquadrare il moderno: architettura e fotografia in Italia, 1926-1965," che si è tenuta al Maxxi Museo a Roma nel 2011. Citato in Culturalismi.com).
- 42 Mario Bernardi, "Spiriti e forme della fotografia attuale," *Come si fotografa oggi* (1935): 6.
- 43 Pubblicata su *Fotografia*, n.1, 1932; *Domus*, IV, 5, maggio 1932. Vedi Antonella Pelizzari, "Gio Ponti: Discorso sull'arte fotografica (1932)," in Pelizzari e Scrivano, "Intersection of Photography and Architecture," *Visual Resources. An International Journal of Documentation*, 27:2 (giugno 2011): 146-153.
- 44 Gio Ponti, "Discorso sull'arte fotografica (1932)," cit.
- 45 Gio Ponti, "Libri illustrati di fotografia," *Fotografia*, November 1932: "La comprensione visiva (esclusivamente attraverso le immagini) è oggi uno dei modi tipici della nostra conoscenza. Mancano in Italia da Mondadori a Treves, da Hoepli all'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, editori che possano fare degnissimamente ciò?... Posso immaginare di veder presenti alla Triennale una serie di volumetti pieni di immagini di una suggestione lirica e realistica potente e impressionante. Ecco i titoli: Cantieri, Navigare, Libia, Volare, Sole, Corpi."
- 46 Mario Bellavista, citato in *Come si fotografa oggi*, cit., 36.
- 47 Vedi Anna Maltese Lawton, *Album di famiglia*, cit., 115.
- 48 Pierangelo Cavanna, *Stefano Bricarelli. Fotografie* (Torino: Galleria Civica d'Arte Moderna, 2005): 21.

Adani-Scelzo theatre company, and later they were full-time members of RAI's Compagnia di Prosa in Turin. See Anna Maltese Lawton, cit., 249.

- 50 Mary Tibaldi Chiesa, "Elogio del costume paesano," *L'Illustrazione Italiana*, August 18, 1935: 348.

49 Anna Bologna ricevette il diploma dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" di Roma (inaugurata nel 1936). Negli anni 1940, insieme al marito Edoardo Maltese, fece parte della compagnia Adani-Scelzo, e successivamente entrambi furono membri della Compagnia di Prosa della RAI, sede di Torino. Vedi Anna Maltese Lawton, cit., 249.

- 50 Mary Tibaldi Chiesa, "Elogio del costume paesano," *L'Illustrazione Italiana*, 18 agosto 1935: 348.