

VALENTINA VAROLI



Il fotografo al lavoro: gli album di Cesare Giulio (1890-1946)

Abstract

Close analysis of the 147 photographic albums of Italian photographer Cesare Giulio (1890-1946) allows us to understand the author's way of working and his evolving ideas about the medium. Three different types of objects are preserved in the photographer's archive: proof sheet, dating mainly from the 1910s; albums meant as visual memories of his excursions in the Alps during the first half of the 1920s; and a set of "accurate tests" related to the artist's evolution toward a more modernist approach in the second half of that decade. As a whole, these albums shed new light on the work of a less-known Italian photographer who nevertheless had a deep influence on Italian modern photography in the interwar period.

Keywords

GIULIO, CESARE; DUMMY; MODERNISM; MOUNTAIN PHOTOGRAPHY; PHOTOGRAPHIC ALBUM; TURIN

Nei primi anni Duemila, lo spostamento della Biblioteca CAI di Torino dalla sede storica ai locali dell'Area Documentazione del Museo Nazionale della Montagna portò alla luce un consistente gruppo di album fotografici avvolti in vecchi fogli di giornale. Si trattava di un ritrovamento composto da 147 album, di cui solamente 11 ancora rilegati, realizzati tra il 1910 e il 1930 da Cesare Giulio (1890-1946), un fotoamatore torinese che partecipa alle temperie culturali del modernismo, come dimostrato nell'unico studio a lui dedicato e a firma di Pierangelo Cavanna ⁻¹. Complessivamente questi materiali contano 548 fogli di cartoncino di 25 × 35 cm sui quali sono incollate 2.755 stampe alla gelatina bromuro d'argento di diverse dimensioni ⁻².

Dopo la scoperta, questi oggetti rimasero a lungo senza inventariazione né catalogazione nella fototeca del museo. Solo la recente campagna catalografica ha permesso di riconsiderare gli album, mettendo

in luce il valore euristico di questi materiali dimenticati a livello istituzionale ma che, nella stratificazione di materialità, nell'intenzionalità narrativa che lega le fotografie tra la pagina e la doppia pagina e nelle diverse tipologie di montaggio⁻³, permettono di accedere ad un punto di vista privilegiato per osservare una precisa personalità fotografica nelle dinamiche del processo creativo.

Il fondo “Cesare Giulio”

Il reperimento degli album ha permesso di ricostruire degli importanti collegamenti all'interno della Fototeca del Museo Nazionale della Montagna, facendo sì che il nome di Cesare Giulio, la cui firma autografa ricorre ben 12 volte in 11 diverse serie fotografiche, fosse ricondotto ad un altro gruppo di negativi e di stampe qui conservati dagli anni Ottanta del Novecento, ma fino a quel momento rimasto anonimo e genericamente accorpato al fondo “Fotogruppo Alpino”⁻⁴. Quest'ampio gruppo di fotografie è stato quindi scorporato dal fondo “Fotogruppo Alpino” per costituire, insieme alla raccolta di album, il nuovo fondo “Cesare Giulio”⁻⁵ nel quale oggi è riunita interamente l'opera dell'autore composta oltre che da 8.000 negativi su vetro (6,5 × 9 cm, 7 × 11,5 cm) e su pellicola (4,5 × 6, cm 4,5 × 7 cm), da 750 prove di stampe (30 × 40 cm) e 40 stampe alla gelatina bromuro d'argento di grande formato (30 × 40 cm) incollate su un supporto secondario di cartoncino (50 × 60 cm)⁻⁶, e dai citati 147 album e serie fotografiche, per un totale di ben 3500 esemplari positivi. Nel fondo, positivi e negativi sono contraddistinti da un numero inventariale (dal n. 85 al n. 10.011) attribuito univocamente dallo stesso autore: il numero che contrassegna l'esemplare negativo è riportato anche nelle stampe di piccolo e grande formato, consentendo, grazie al puntello di questa precisa numerazione, di ricostruire un'affidabile progressione cronologica⁻⁷.

La sistemazione e risemantizzazione del fondo “Cesare Giulio” seguita al ritrovamento degli album è stata occasione per il museo per avviare accurate ricerche sulla figura di Cesare Giulio, culminate nella mostra monografica tenutasi al Museo Nazionale della Montagna nel 2007 e con la pubblicazione di un catalogo⁻⁸. Questo primo studio ha ricostruito puntualmente la biografia di Giulio individuandone gli esordi nell'ambito della fotografia amatoriale d'inizio Novecento i cui soggetti prediletti sono riconducibili alla rappresentazione del mondo rurale e al tema alpino. Queste prime prove fotografiche sono affrontate dall'autore uniformandosi alla cultura visiva tipica del pittorialismo italiano, incline ai toni bucolici, sentimentali e pittoreschi⁻⁹.

La precoce affermazione di Cesare Giulio nei circuiti espositivi locali e nazionali (si ricorda la sua prima presenza nel 1920 all'Esposizione Fotografica dell'Unione Escursionisti, seguita nel 1923 dalla prestigiosa partecipazione alla I Esposizione Internazionale di Fotografia, Ottica e Cinematografia) ha ben presto favorito una maturazione del gusto e della sensibilità fotografica di questo fotoamatore che oramai desiderava svincolarsi da quelle che egli stesso definiva “scipite fotografie

che riproducevano il paesaggio soltanto” -¹⁰. Nelle sue opere successive alla metà degli anni Venti si riscontra infatti un’intenzionalità autoriale molto più marcata ed orientata ad un gusto moderno grazie al quale “si comincia a sentire che in arte contano gli elementi essenziali” -¹¹. Giulio traduce nelle sue fotografie la generale tendenza della cultura fotografica torinese e italiana di quegli anni che tende sempre più alla predilezione del dettaglio, alla linearità grafica e all’essenzialità compositiva. In questo senso Cavanna delinea il ruolo chiave di questo fotografo nell’affermazione di un gusto estetico improntato ad un “raffinato minimalismo” che ne fa “uno dei massimi esponenti, con Bricarelli e Baravalle almeno, di quella importante fase di transizione e maturazione che per pura necessità classificatoria potremmo provvisoriamente chiamare secondo pittorialismo” -¹².

L’analisi del *corpus* di fotografie montante in album di Cesare Giulio, se da un lato ha confermato questa lettura critica e il cambiamento di gusto estetico in chiave modernista, dall’altro lato ha permesso di entrare direttamente nel vivo delle sue dinamiche processuali, ideative e creative mettendo in luce la dimensione sperimentale del laboratorio sulla fotografia e dei modi con cui è pervenuto a certe soluzioni figurative.

La montagna vista da Torino

Gli studi hanno sottolineato la particolare importanza del tema della montagna, che ricopre preminenza assoluta nelle ricerche fotografiche di Cesare Giulio. Tale predilezione contraddistingue ampiamente la tradizione figurativa torinese, tanto da poter essere considerata un *fil rouge* che attraversa trasversalmente il contesto culturale cittadino. A partire dalla seconda metà dell’Ottocento, infatti, Torino si qualifica come città alpina per antonomasia -¹³ concretizzando questa vocazione con la fondazione del Club Alpino Italiano nel 1863 -¹⁴ e la costruzione nel 1874 della vedetta alpina sul Monte dei Cappuccini (oggi sede del Museo Nazionale della Montagna) che ne fanno punto di osservazione privilegiato sulle Alpi.

La fascinazione per la dimensione alpina si tradusse non solo nell’attivo impegno esplorativo e scientifico, ma ebbe anche importanti riscontri dal punto di vista artistico, diventando soggetto privilegiato per molti pittori piemontesi -¹⁵. Queste ricerche pittoriche vennero inaugurate dalla figura carismatica di Antonio Fontanesi -¹⁶ e, snodandosi per più di un secolo attraverso gli esiti divisionisti e simbolisti di autori come Giovanni Segantini -¹⁷ e Angelo Morbelli -¹⁸, si protrassero fino alla prima metà del Novecento con le opere di Matteo Olivero -¹⁹ e Cesare Maggi -²⁰.

In questa lunga dinastia pittorica si inserisce la giovane arte fotografica “incanalandosi, senza sostanziali cambiamenti iniziali, lungo l’asse ampiamente consolidato della tradizione” -²¹ che ne individua negli illustri precedenti i primi imprescindibili interlocutori, sviluppano i modelli iconografici e compositivi dell’età del pittorialismo. Le tematiche bucoliche e pastorali sono, per esempio, presenti nell’opera

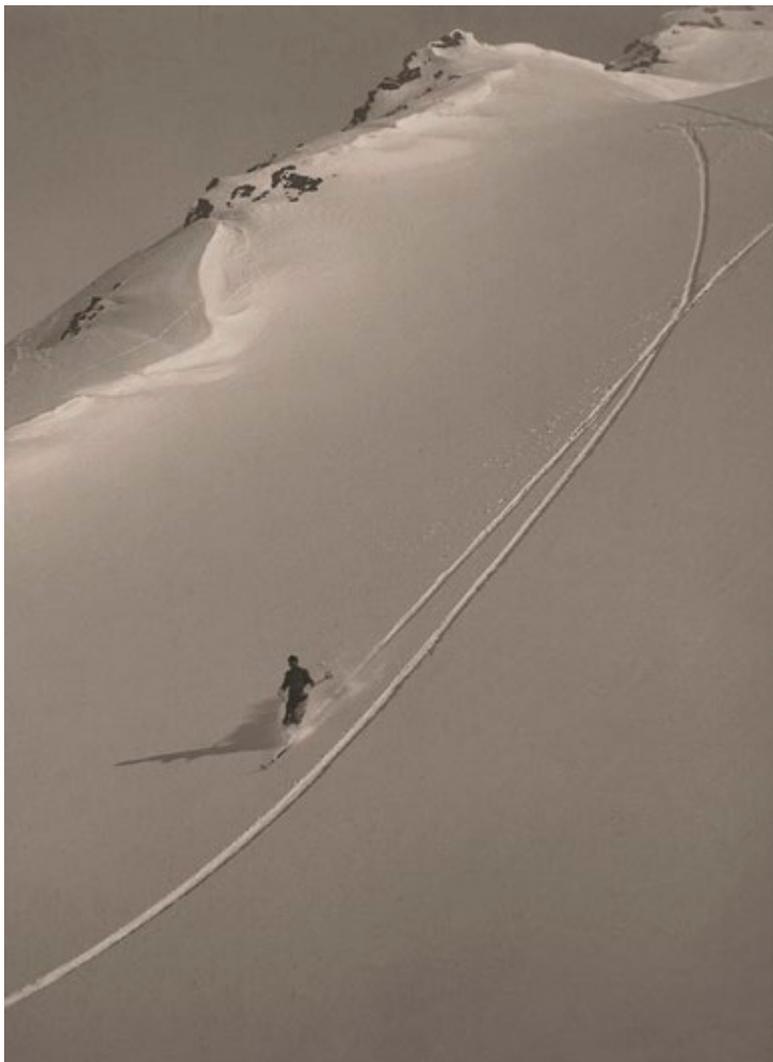
di Cesare Schiaparelli ⁻²², emerito esponente della Società Fotografica Subalpina ⁻²³ di cui fu anche presidente dal 1925, che le declina in toni idilliaci e sentimentali.

Solo dagli anni Venti del Novecento, secondo uno degli interpreti coevi la “tendenza verso la sintesi, l’unità, la semplificazione, la linearità” ⁻²⁴, infonde nuova linfa vitale a questa eredità figurativa ⁻²⁵. Il genere del paesaggio alpino inizia così ad essere indagato, nelle storie parallele di pittura e fotografia, attraverso lo sguardo moderno che predilige la riduzione alla geometria delle forme, l’attenzione al dettaglio e all’essenzialità ⁻²⁶. Il tema della montagna in fotografia ⁻²⁷ si situa in un contesto figurativo particolarmente ampio in cui il desiderio di confrontarsi con il problema della rappresentazione puramente estetica dell’alta quota accomuna diversi autori torinesi (Mario Gabinio ⁻²⁸, Felice Andreis ⁻²⁹, Stefano Bricarelli ⁻³⁰, Ettore Santi ⁻³¹, Piero Oneglio ⁻³², per citarne solo alcuni) i quali, secondo quanto scrive Schiaparelli, guardano alle rispettive opere in una sorta di “fratellanza spirituale cooperante di coscienze diversissime [...] ma concordi nella ricerca di un unico ideale artistico” ⁻³³. La rappresentazione dei territori alpini diventa quindi oggetto di una complessa trama di riferimenti e costituisce un *leitmotiv* che permea non solo l’opera di Cesare Giulio ma un immaginario visivo talmente diffuso da poter suggerire l’idea, così come proposta da Cavanna, di una sorta di “autore collettivo” ⁻³⁴. Questo concetto vorrebbe trascendere la molteplicità dei percorsi dei singoli autori per alludere ad una condivisa tensione comune verso l’elaborazione di immagini in cui l’ambiente naturale viene manipolato in “infinite variazioni sul tema [...], nel tentativo di scrollarsi di dosso il peso della referenzialità fotografica” ⁻³⁵. L’affermarsi di questo nuovo gusto estetico individua alcuni tratti iconografici comuni tra cui l’uso della neve come espediente visivo in grado di annullare il referente reale e trasformarlo in pura espressione grafica (si pensi agli scheletrici alberi invernali o ai tracciati degli sciatori), la predilezione di interventi di taglio sul negativo piuttosto che manipolazioni fotochimiche ⁻³⁶ e la scelta di prospettive insolite che László Moholy-Nagy avrebbe nello stesso decennio definito “riprese fotografiche ‘sbagliate’: dall’alto, dal basso, in diagonale” ⁻³⁷.

L’opera di Cesare Giulio si contraddistingue per la capacità di affrontare il soggetto alpino attraverso queste molteplici chiavi di lettura che vanno dall’essenzialità grafica di opere come *La Scia* del 1927 (fig. 1), al “fascino delle riprese in *panning* [...], all’astrazione del gesto dove il progressivo lavoro di sottrazione condotto in ripresa e poi sul negativo si traduce in esiti puramente e modernamente fotografici” ⁻³⁸. Minimo comune denominatore di tutto il lavoro è la levità dei soggetti, l’abilità di sfruttare i campi bianchi della neve e l’attenzione per dettagli secondari come ombre e tracce.

Gli album di Cesare Giulio

La varietà del trattamento del tema alpino nell’opera fotografica di Cesare Giulio trova ampio riscontro nei suoi album fotografici che possono



01

Cesare Giulio,
La scia, 1928.
Stampa alla gelatina
bromuro d'argento,
38×29 cm (supporto
secondario 61×49 cm).
Torino, Centro
Documentazione Museo
Nazionale della Montagna
- CAI e Fondo Cesare
Giulio

essere considerati come una vera e propria fucina di sperimentazione. Questi oggetti possono essere definiti, riprendendo una formula apparsa su un articolo proposto da “Il Corriere Fotografico” del 1909, “album di prove accurate”⁻³⁹ cioè una collezione meticolosa di stampe che possono variare per “intonazione e formato”⁻⁴⁰ e che, attraverso delicate relazioni interne e nell’uso di didascalie, iscrizioni e diverse tipologie di montaggio, consentono di rintracciare le modalità ideative e processuali con cui l’autore perviene agli esiti finali del suo lavoro.

Le 2.755 stampe fotografiche raccolte negli album di Giulio affrontano il tema alpino non come iconografia stereotipata ma come vivo confronto capace di porre sfide figurative aperte e di subire numerosi cambiamenti che riflettono, di pari passo, il modificarsi delle tecniche,

dello stile e del tipo di approccio che l'autore tiene con la fotografia stessa. Giulio costruisce sulle pagine dei propri album una narrazione per immagini che verte sull'idea di "messa in scena" e di condivisione del ricordo: l'atto di distribuzione delle fotografie nell'album, infatti, presuppone sempre un pubblico – che sia quello familiare, la cerchia delle amicizie oppure l'autore stesso in momenti diversi della sua vita – e getta una luce sulla natura peculiare di questi oggetti che si pongono in una condizione liminare tra uso privato e funzione pubblica⁻⁴¹. Scegliendo e disponendo le immagini che comporranno l'album, Cesare Giulio mette in scena se stesso e contemporaneamente mostra le proprie irrequietezze, evoca i propri sogni e ricordi e tradisce le proprie ambizioni di fotografo⁻⁴².

Fogli di studio (1910-1920)

Una prima tipologia di album potrebbe essere definita come 'fogli di studio' e corrisponde agli inizi dell'attività fotografica di Cesare Giulio, coprendo cronologicamente tutti gli anni Dieci. Questo gruppo è composto da 8 fogli sciolti con 44 stampe incollate ed è contraddistinto da un uso ancora incerto della macchina fotografica. Le stampe che vengono montate in questi fogli lasciano intravedere un autore alle prime armi che si cimenta nella prova di diversi formati, tecniche e viraggi per osservarli comparativamente.

Giulio focalizza la propria attenzione su un elemento costitutivo del paesaggio (come le nuvole, il ruscello, gli alberi ecc.) e lo indaga per scoprirne la resa fotografica migliore. Questi dettagli di paesaggio vengono di volta in volta declinati, spesso a partire da uno stesso negativo, in formati di diverse dimensioni (stampe a contatto da 6,2 × 3,7 cm fino a stampe di 23,7 × 31,3 cm ottenute utilizzando un ingranditore), tecniche (stampe alla gelatina bromuro d'argento, stampe alla celloidina) e viraggi⁻⁴³ (dal seppia ai toni anti-naturalistici del verde e del blu), e messi a confronto sulle pagine degli album. Le diverse prove di stampa dello stesso negativo vengono incollate su fogli diversi a creare un reticolo di citazioni e rimandi interni (figg. 2-3).

In questi esemplari, Giulio non è interessato all'organizzazione visiva delle immagini nella pagina, poiché le fotografie sono presentate quasi sempre prive di didascalie e informazioni topografiche e cronologiche, ma focalizza l'attenzione sulla differente resa dell'immagine alla ricerca del miglior procedimento di stampa in relazione al soggetto. Il genere del paesaggio alpino, infatti, solleva ardue problematiche tecniche per la difficoltà di tradurre sia l'atmosfera e la luminosità dell'alta quota sia i forti contrasti tonali dei pendii innevati. Giulio quindi si serve di questi 'fogli di studio' per risolvere queste complessità tecniche che affronta appuntando la propria attenzione su alcuni elementi del paesaggio quali la resa dell'acqua, della neve, dei cieli per la cui rappresentazione si uniforma alle categorie proposte dalla manualistica coeva per quanto riguarda le scelte compositive sempre ben soppesate a armoniche, la cromia morbida e poco contrastata e la sapiente calibrazione dei piani atmosferici.



02

Cesare Giulio,
Cedrate - Dintorni, 1910 ca.
 Foglio sciolto con 6
 stampe incollate, stampe
 alla gelatina bromuro
 d'argento, 10,2×15,8 cm,
 13×8,4 cm, 6,5×4,3 cm,
 6,5×4,2 cm, 6,5×4,3 cm,
 4,3x6,5 cm (supporto
 secondario 24,7×33,6 cm).
 Torino, MNMT, Fondo
 Cesare Giulio 2.1.831/XIIV,
 F-4234, F-4235, F-4237,
 F-4238, F-4239, F-4240



03

Cesare Giulio,
 [Ruscello in inverno.
 Foglio di studio], 1910 ca.
 Foglio sciolto con 2
 stampe incollate, stampe
 alla gelatina bromuro
 d'argento, 16×10,6 cm,
 16,3×10,7 cm (supporto
 secondario 24,5×33,6
 cm). Torino, MNMT,
 Fondo Cesare Giulio
 2.1.831/XIV, F-4257,
 F-4258

04

Cesare Giulio,
Le Rutorine, 1919-1930 ca.
Foglio di album con tre
stampe incollate, p. VIII
verso, stampe alla
gelatina bromuro
d'argento, 11,2×7,2 cm,
9,3×13,4 cm, 15,5×10,8
cm (supporto secondario
25,3×34,5 cm). Torino,
MNMT, Fondo Cesare
Giulio 2.1.828/I, F-131,
F-132, F-133



05

Cesare Giulio,
*La Becca du Lac da Sud
mt. 3409. Sulla vetta*,
1919-1930 ca.
Foglio di album con 4
stampe incollate, p. XXV
verso, stampe alla
gelatina bromuro
d'argento, 8,7×13,2 cm,
8,7×7,4 cm, 13,6×8,6 cm,
13,5×8,8 cm (supporto
secondario 25,3×34,5
cm). Torino, MNMT,
Fondo Cesare Giulio
2.1.828/I, F-206, F-207,
F-208, F-210



Album come memoria viva (1920-1925)

Con il consolidarsi dell'abilità nell'uso della macchina fotografica si registra un cambiamento anche nella tipologia di album che, nella prima metà degli anni Venti, non vengono più sfruttati come 'fogli di studio' ma declinati ad un uso più intimistico e biografico. Quest'uso è confermato dalla massiccia presenza, soprattutto tra il 1919 e il 1923, di didascalie documentarie⁻⁴⁴ che fanno da puntello cronologico alla narrazione delle gite escursionistiche del CAI alle quali l'autore partecipa⁻⁴⁵. Questi materiali, nella loro dimensione ibrida di memoria personale e di testimonianza sociale, restituiscono il clima di grande fervore alpinistico in cui le montagne si erano trasformate, nelle intenzioni del CAI ma anche nelle narrazioni della politica, in strumento di coesione sociale per forgiare una coscienza e una precisa identità italiana⁻⁴⁶. Essi fungono da documentazione di un clima culturale e sociale che andava costruendosi, fomentato anche dagli interessi del Fascismo, attorno alla montagna⁻⁴⁷. Allo stesso tempo, questi materiali snodano una delicata narrazione che combina fotografie e parti testuali come titolazioni, didascalie e iscrizioni. La titolazione della pagina è usata generalmente per individuare la località specifica delle riprese fotografiche mentre le didascalie e le iscrizioni manoscritte possono essere di tipo documentario quando riportano datazioni o informazioni topografiche, oppure fornire un commento alle fotografie prediligendo una tipologia poetico-narrativa che fa emergere tutto un immaginario letterario legato alla montagna come luogo mistico e sacrale, ancora profondamente connotato da una dimensione magica e sublime.

La pagina *Le Rutorine*, appartenente all'album *Rutor* (fig. 4) mostra esattamente l'uso delle diverse tipologie di didascalie: il titolo al centro della pagina permette di collocare geograficamente le località rappresentate nelle stampe, in alto a sinistra l'iscrizione "Fotografia eseguita / dal Ponte / della 1° Cascata / dall'alto in basso / (mt. 70-80)" aggiunge alcune informazioni che denotano le specificità morfologiche del luogo. In basso a destra invece Giulio descrive le cascate sottolineando come "fra rupi precipitose, entro roboanti abissi / l'acqua / canta il continuo inno della sua infinita potenza..." ed esprimendo così tutta la sua sensibilità ed empatia rispetto al tema naturale.

L'inclinazione al lirismo che emerge nelle didascalie di commento, si manifesta in maniera più sottile anche nella tipologia di montaggio: l'autore opera incollando su stampe preesistenti fotografie con datazioni successive, spesso coprendo in tutto o in parte le più antiche didascalie e titolazioni. Tale tipologia di montaggio rivela una costruzione sovente ricorsiva della pagina, data da una vera e propria riscrittura della narrazione precedente secondo le tematiche della nostalgia e del ritorno sui luoghi e sulla stessa sua interpretazione fotografica.

Sempre nell'album *Rutor*, la pagina *La Becca du Lac da Sud mt. 3409. Sulla vetta*⁻⁴⁸ (fig. 5) palesa chiaramente il *modus operandi* dell'autore che, in un momento successivo rispetto alla data di creazione dell'album, incolla la fotografia *Immensità in Valgrisanche* del

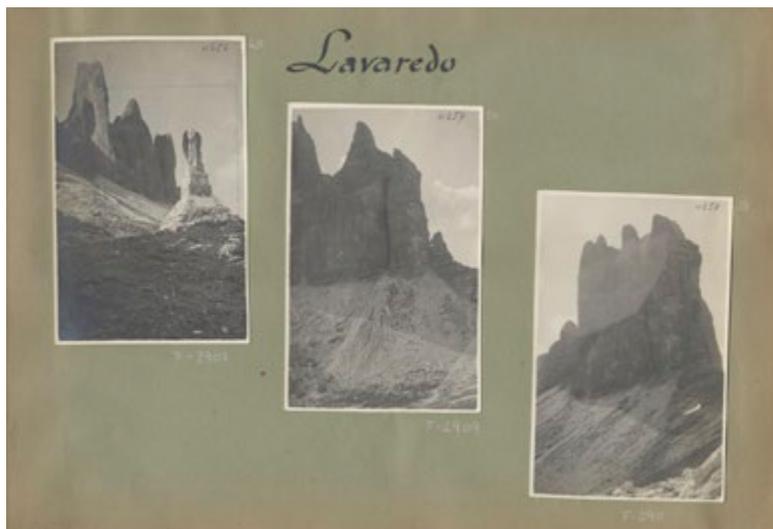
1930⁻⁴⁹ al centro del supporto secondario, coprendo metà della titolazione della pagina e una parte delle due stampe centrali del 1919. Cesare Giulio rivede successivamente i propri album avviando una riscrittura, o meglio una sovrascrittura, della pagina secondo nuove chiavi interpretative che non tengono conto della disposizione delle stampe fotografiche precedenti né degli apparati testuali.

Questa tipologia di montaggio si riscontra frequentemente in questo nucleo di album: nel solo caso dell'album *Rutor* che fin qui è stato analizzato, l'autore ricorre a questo espediente su sei diverse pagine (al recto della terza, sesta, ventitreesima, ventiquattresima e al verso della ventiduesima e venticinquesima) incollandovi successivamente sette stampe che coprono parzialmente quelle già presenti. Queste fotografie vengono accostate secondo criteri di uniformità geografica e disposte creando sovrapposizioni con titoli, commenti e stampe preesistenti, costruendo così un delicato gioco di specchi non solo tra le stampe ed i loro differenti rimandi visivi ma anche tra i ricordi dei diversi momenti di svago e spensieratezza della vita dell'autore. Giulio, ormai più che trentenne, desidera tornare negli stessi luoghi e calpestare gli stessi sentieri della sua prima giovinezza ed istituisce così, nelle pagine degli album di questo periodo, una narrazione incline alla suggestione dello scorrere del tempo e della malinconia, costantemente giocata sul filo incerto di passato prossimo e passato remoto. La variabile cronologica quindi assume un ruolo chiave nella composizione dell'album poiché quest'oggetto è aperto a continue, potenzialmente infinite, letture, riletture e modifiche dell'artefice che, guardando con occhi sempre diversi la narrazione intessuta su queste pagine può decidere di sovrascriverne i precedenti significati⁻⁵⁰.

Da un punto di vista stilistico e compositivo, le stampe prodotte tra gli anni Dieci e Venti suggeriscono delle analogie con l'iconografia tipica delle fotografie di Vittorio Sella⁻⁵¹. Le riprese delle vette dall'alto, la contemplazione del paesaggio da parte di piccole figure umane spesso ritratte di spalle, l'esaltazione degli elementi naturali come le nuvole o le cascate sono aspetti peculiari della poetica del sublime alpino introdotta da Sella. Le sue fotografie mostrano dunque "un paesaggio pastorale, arcadico, preindustriale, sentimentalmente avvolto in una dimensione romantica e attento a non rivelare i segni di un trauma storico"⁻⁵², che si ritrovava nelle immagini pubblicate nei periodici come "La Fotografia Artistica" di Annibale Cominetti e nell'opera di molti autori torinesi, tra i quali Domenico Riccardo Peretti Griva⁻⁵³ e Italo Maria Angeloni⁻⁵⁴.

Album di "prove accurate" (1925-1930)

Solo dalla seconda metà degli anni Venti, l'opera fotografica di Giulio inizia a esibire i segni di un rinnovamento linguistico orientato ad un gusto sempre più modernista che predilige i ritmi grafici e gli aspetti superficiali e tonali a discapito della tridimensionalità dei volumi e della profondità dei campi lunghi⁻⁵⁵. Tale cambiamento è incalzato dalla partecipazione attiva all'associazionismo fotografico, in particolare,



06

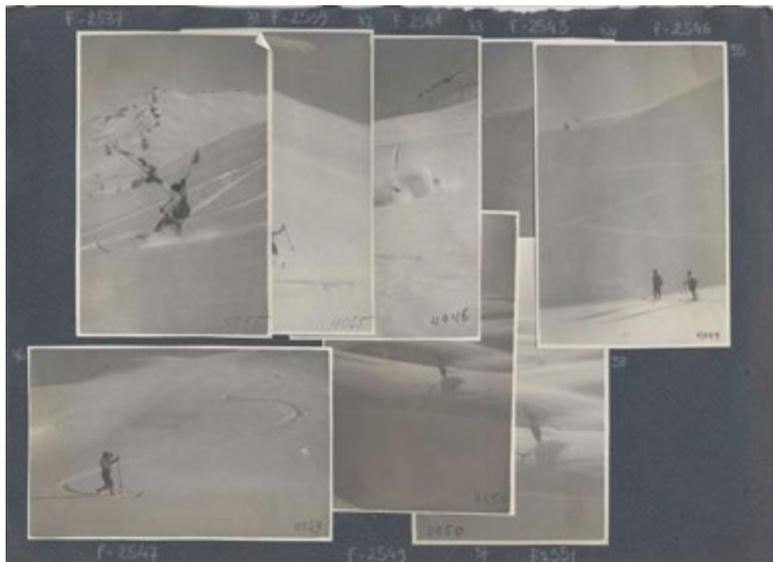
Cesare Giulio,
Lavaredo, [1927-1928].
 Foglio di album con 3
 stampe incollate, p. IX
recto, stampe alla gelatina
 bromuro d'argento,
 13,8×8,8 cm, 13,8×8,8
 cm, 13,8×8,8 cm
 (supporto secondario
 25,2×35,2 cm). Torino,
 MNMT, Fondo Cesare
 Giulio 2.1830/IX, F-2907,
 F-2901, F-2911

Giulio fa parte del consiglio direttivo del Fotogruppo Alpino dal 1926 e dall'anno successivo collabora attivamente con il Gruppo Piemontese per la Fotografia Artistica ⁻⁵⁶. Inoltre, le sue fotografie hanno ampia circolazione tra gli anni Venti e Trenta non solo nei più importanti eventi espositivi nazionali e internazionali ⁻⁵⁷ ma anche in pubblicazioni fotografiche di grande rilievo. In Italia Cesare Giulio collabora con riviste come "Il Corriere Fotografico" e il suo annuario *Luci ed Ombre* ⁻⁵⁸, "Galleria" e "Natura" mentre nel circuito internazionale le sue opere vengono diffuse grazie alla pubblicazione di *Audax* su "Photograms of the Year" nel 1928 e *La Scia* sull'annuario "Modern Photography" nel 1931 ⁻⁵⁹.

Il sorgere di più ampie ambizioni artistiche da parte dell'autore si riflette negli album fotografici che egli realizza tra la seconda metà degli anni Venti e il 1930. Cesare Giulio riesce a infondere nel retaggio storico dell'iconografia alpina un desiderio di modernità che, sulla scia dalle sperimentazioni formali tipiche delle avanguardie e dall'affermarsi di una vera e propria passione-mania per lo sci e della sua riproduzione fotografica e cinematografica, si traduce in una nuova attenzione verso la raffigurazione della montagna. L'emergere di queste nuove tensioni estetiche fanno sì che Giulio inizi ad utilizzare le pagine degli album come composizioni di "prove accurate" per riflettere sulla propria fotografia e sulla tipologia di immagine che vuole ottenere.

La predilezione per il dettaglio contraddistingue il rinnovamento di gusto di questi anni e si riflette in operazioni di taglio e di revisione delle stampe fotografiche incollate su questo gruppo di album. Ai fini della sua personale rielaborazione, Giulio si serve della riquadratura dei positivi per creare nuove composizioni e ottenere quello che Donato Pellicce definisce come "una sintesi di secondo grado, sulla lastra che

Cesare Giulio,
 [Capanna Kind],
 [1927-1928].
 Foglio di album con 8
 stampe incollate, p. IV
 verso, stampe alla
 gelatina bromuro
 d'argento, 13,7×8,9 cm,
 13,8×8,7 cm, 13,8×8,7 cm,
 13,7×8,7 cm, 13,8×8,8 cm,
 8,7×13,7 cm, 13,7×8,7 cm,
 13,8×8,9 cm (supporto
 secondario 25,7×35,8
 cm). Torino, MNMT,
 Fondo Cesare Giulio
 2.1.830/V, F-2537, F-2539,
 F-2541, F-2543, F-2546,
 F-2547, F-2549, F-2551



approfondisce di infinite prospettive, linee, ombre e piani”⁻⁶⁰. Giulio interviene direttamente sul supporto primario e disegna con matita e righello un rettangolo che esclude le parti liminari o quelle ritenute meno significative (fig. 6). In questo modo l'autore applica una sapiente operazione di analisi e di scelta e lavora sul bordo della fotografia indicando ciò che vuole ottenere o che considera necessario eliminare in una nuova stampa.

Un diverso uso di questi album si rispecchia non solo in questi interventi sul supporto primario ma anche nel cambiamento della tipologia di montaggio. Giulio sovente dispone le fotografie non in modo ordinato: i bordi dell'una e dell'altra stampa si intersecano sovrapponendosi, mescolando i contorni e creando un intrico di linee e di punti di vista come nell'album *Souze d'Oulx* composto da 9 pagine sulle quali l'autore incolla ben 58 stampe. Inoltre, questi esemplari sono costruiti dall'autore piegando a metà fogli di cartoncino di lunghezza doppia (70 cm) rispetto a quella della normale pagina di album (35 cm). I cartoncini così piegati vengono poi inseriti l'uno nell'altro, creando un dispositivo narrativo perfettamente leggibile, ma dal quale possono essere in ogni momento eliminati o aggiunti fogli semplicemente inserendoli tra le pagine. Questo meccanismo consente all'autore di intervenire sull'album in ogni momento, rimaneggiando, togliendo o modificando l'ordinamento primigenio, costruendo quindi una nuova narrazione.

Queste pagine sovraffollate di stampe costruiscono, sul modello di una cultura visiva diffusa sia dalle riviste e dai rotocalchi illustrati dell'epoca come “La Domenica del Corriere” e “Il Secolo Illustrato”⁻⁶¹ sia dalle più note riviste di architettura come “Domus” e “Casabella”, un'impaginazione molto caotica, spesso articolata sulla sovrapposizione, sulla valorizzazione del ritmo visivo e sulla disposizione diagonale.



08

Cesare Giulio,
[Sciatore], [1930].
Stampa alla gelatina
bromuro d'argento,
38,8×28,9 cm, Torino,
MNMT, Fondo Cesare
Giulio

Giocando con questa modalità di montaggio, Giulio enfatizza visioni multiple della realtà tese a suggerire un'evocazione di una forma o una suggestione di movimento. In questo modo l'autore ricrea una sorta di caleidoscopio dinamico capace di evocare molteplici punti di vista: le serpentine nella neve, le scie, le impronte degli sciatori compongono un universo di immagini che appaiono sospese in un'atmosfera eterea come visioni tra soffi di neve fresca.

Il foglio [*Capanna Kind*] (fig. 7), sul quale sono incollate sovrapposte otto stampe alla gelatina bromuro d'argento delle stesse dimensioni (13,7×8,7 cm), permette di osservare questo procedimento. Le fotografie si assommano le une alle altre e creano una corallità complessa e affastellata nella quale potrebbe sfuggire che le quattro stampe presenti sul lato destro della pagina sono due coppie di prove di stampa dei negativi

n. 4.044 ⁻⁶² e n. 4.050 ⁻⁶³. Le due coppie di positivi sono stampate dello stesso formato ma propongono un diverso ingrandimento dal negativo. In particolare, sono leggibili le due stampe in basso a destra, realizzate dal negativo su pellicola n. 4050, che mostrano sperimentazioni differenti sia per l'aspetto compositivo, che nelle due versioni comprende porzioni diverse della parte inferiore dell'immagine spostando la centralità della figura dello sciatore, sia i valori tonali che sono molto più chiaroscurati in un caso rispetto all'altro. Queste diverse declinazioni della medesima immagine fotografica accostate negli album ne confermano l'uso attuato dall'autore: esse fungono da banco di prova della sua personale ricerca estetica e formale.

Da un punto di vista stilistico le fotografie incollate da Giulio su questo gruppo di album confermano la lettura proposta da Cavanna e mostrano l'aggiornamento iconografico dei soggetti alpini in cui la scelta di prospettive insolite e di dettagli privati della tridimensionalità dei volumi si traducono in "ritmi grafici iterati dallo spazio totale dell'immagine, in un indeciso desiderio di astrazione, dove il soggetto [...] diveniva puro pretesto, un'occasione di immagine" ⁻⁶⁴.

A partire da queste "prove accurate", l'autore continua a lavorare sulla stampa dal negativo n. 4050 realizzandone una versione di dimensioni maggiori (38,8 × 28,9 cm) (fig. 8) la quale può essere considerata il prodotto finale delle riflessioni di Giulio, sintetizzando le caratteristiche ritenute migliori per composizione e rapporti tonali e verificate nelle due piccole stampe dell'album. L'esito finale della stampa esalta la percezione di dinamismo della scena. I pendii innevati diventano spazi nuovi da comporre bilanciando la sapiente organizzazione dei rapporti tonali con i segni neri delle ombre e delle tracce sempre più schematici con la figura umana che, per la velocità della discesa, sembra perdere consistenza mentre scivola in controluce tra sbuffi di neve fresca.

Al *recto* della stampa l'iscrizione a matita "CAI 1930" riconduce la fotografia nei circuiti espositivi torinesi, testimoniandone la presenza alla *IV Esposizione del Fotogruppo Alpino* tenutasi nell'ottobre del 1930 ⁻⁶⁵. Ai fini dell'esposizione della stampa, Giulio effettua anche una piccola operazione di ritocco sulla superficie del supporto primario sul quale è visibile il segno di un suo intervento manuale che, con matita bianca e nera, lavora sulla silhouette dello sciatore per esaltare i contrasti tonali e i punti più luminosi del profilo.

L'autore, ormai maturo ed inserito in un panorama fotografico di livello nazionale e internazionale, utilizza quindi questi album come strumenti di lavoro e di revisione sui quali appuntare, come su un blocco note visivo, tutte le suggestioni delle forme, i rimandi visivi e le sospensioni sulle quali grava la promessa di una riflessione successiva.

Per una riflessione sugli album fotografici di Cesare Giulio

In conclusione, gli album di Cesare Giulio sono riconducibili a tre periodizzazioni e a due differenti tipologie. Da una parte gli album dalla prima metà degli anni Venti relativi alle escursioni, legati alle pratiche

ludiche ed extra-ordinarie della gita e della scoperta del territorio, che costruiscono un impianto narrativo di tipo memorialistico. Dall'altra, fogli di lavoro o menabò che contraddistinguono la fase iniziale (anni Dieci) e la fase matura (seconda metà degli anni Venti) dell'attività dell'autore, il quale se ne serve come strumento di sperimentazione per diversi linguaggi figurativi. Queste due tipologie rispecchiano non solo un differente trattamento tecnico della stampa fotografica ma anche vari approcci e funzionalità degli album in relazione alle cronologie.

Questi oggetti, se considerati complessivamente, mostrano la parabola fotografica di un autore osservato direttamente nello spazio privato del suo laboratorio, mentre sperimenta le diverse soluzioni visive che ne hanno contraddistinto l'operato dagli esordi pittorialisti degli anni Dieci fino al rinnovamento stilistico in chiave modernista successivo alla metà degli anni Venti. Registrando non solo i cambiamenti della tecnica fotografica o dello stile, gli album di Cesare Giulio si propongono come punto di osservazione privilegiato sull'autore del quale restituiscono anche le ambizioni, le inquietudini e le poetiche. Lo studio di questi materiali lascia apparire in filigrana molto più una semplice somma di dettagli tecnici ma diventa inaspettato momento di incontro con l'anima più intima e privata dell'autore.

Gli album quindi consentono di osservare da 'dietro le quinte' l'attività del fotografo, presentandosi come una sorta di tavolo di lavoro sul quale, di volta in volta, Giulio agisce tagliando, modificando e riconfigurando la sua opera a seconda dei suoi interessi. L'attenta osservazione di questi materiali permette di prendere in esame molte informazioni sia sulle tecniche e sul trattamento delle stampe (dimensioni, tagli, manipolazioni) sia informazioni sulla tipologia di montaggio e sull'uso della fotografia che confermano l'evoluzione stilistica della sua opera e, allo stesso tempo, consentono di accedere ad una prospettiva insolita entrando direttamente nello spazio creativo del suo laboratorio fisico e mentale.

–¹ Cesare Giulio (1890–1946), stimolato dalla partecipazione alle attività escursionistiche del CAI, inizia a realizzare le sue prime fotografie dedicandosi al soggetto alpino, tema che caratterizza gran parte della sua opera dopo gli esordi negli anni Dieci in chiave pittorialista sino a quelli modernisti della metà del decennio

successivo. In questo periodo risulta inserito nel dinamico contesto fotografico torinese, partecipa a numerose esposizioni locali, nazionali e internazionali, oltre a ricoprire ruoli direttivi nell'associazionismo fotografico. Le sue fotografie hanno ampia circolazione sulle riviste, e compare come autore di due testi sulle fotografie

di montagna su "Galleria" (Giulio 1934; Giulio 1936). Sulla sua attività fotografica, oltre alle rapide citazioni in Zannier 1993 (p. 43) e Miraglia 2001 (p. 18), si rimanda al catalogo a cura di Pierangelo Cavanna (2007) che è ancora l'unico studio edito a lui dedicato.
–² La maggior parte delle stampe incollate sugli album è di circa 14×9 cm,

—
Note

ma sono presenti anche formati più piccoli di 7×4 cm ed esemplari di 24×32 cm.

– 3 Sull'album in quanto dispositivo narrativo e sulla sua affinità ontologica con il libro, cfr. Tomassini 2013.

– 4 Il fondo "Fotogruppo Alpino" è costituito da circa 4.800 stampe positive di vari formati montate su 2.200 cartoni. Le fotografie, opera di diversi autori, sono ordinate per aree geografiche. Il fondo conta anche 2.789 diapositive in bianco e nero su vetro di 8,5×10 cm. Il Fotogruppo, fondato nel 1925 a Torino, si poneva programmaticamente l'obiettivo di costruire un archivio fotografico delle Alpi Occidentali per favorirne sia la conoscenza scientifica e alpinistica sia lo sviluppo della fotografia artistica nella rappresentazione della montagna.

– 5 Tutti i dati relativi ai fototipi catalogati sono reperibili sul sito <<http://mnmt.comperio.it/>> (01.06.2018).

– 6 Al verso del supporto secondario sono incollate le etichette che ne attestano la circolazione in contesti espositivi nazionali e internazionali.

– 7 Questa precisa numerazione, oltre a consentire di rintracciare un affidabile ordine cronologico, ha permesso di risalire a quanti esemplari non sono più conservati nel fondo "Cesare Giulio", individuando nel periodo compreso tra il 1910 e il 1920 l'arco cronologico più incompleto. Dopo il 1920, le lacune si fanno meno consistenti e la presenza del negativo corrisponde

quasi sempre alla presenza di almeno una stampa.

Complessivamente sono andati perduti circa 2.000 negativi.

– 8 Il catalogo Cavanna 2007 è concentrato in particolare sulla ricostruzione dell'importanza di Cesare Giulio e sull'analisi delle stampe fotografiche, delineandone la diffusione nei circuiti espositivi nazionali e internazionali e la circolazione in riviste e pubblicazioni, mentre il tema degli album fotografici è stato meno trattato (pp. 12-14).

– 9 Sulla stagione italiana del pittorialismo, con particolare riferimento al caso torinese, cfr. Falzone del Barbarò / Zannier 1991; Zannier 2004; Clarelli / Fusco 2011; Dall'Olio 2012; Antonetto / Reteuna 2017.

– 10 Giulio 1934, p. 7.

– 11 Angeloni 1925, p. 68.

– 12 Cavanna 2007, p. 18.

– 13 Antonio De Rossi individua nell'interazione tra Torino e la montagna un elemento costitutivo dell'identità cittadina nei decenni a cavallo tra Ottocento e Novecento, grazie anche alla costruzione di infrastrutture (vie ferrate, strade, ponti, trafori, ecc.) che collegano il capoluogo alle vallate circostanti. L'interesse per la montagna trova massima espressione in occasione dell'Esposizione Internazionale di Torino del 1911 che, nei padiglioni del Villaggio Alpino, vuole fornire un'immagine enciclopedica della vita alpina. Cfr. De Rossi 2004.

– 14 Garimoldi 1988; Morosini 2009.

– 15 L'ipotesi di una scuola di paesaggisti piemontesi

era già stata teorizzata in Longhi 1952.

– 16 Maggio Serra 1997.

– 17 Quinsac 2000.

– 18 Angelo Morbelli 2001.

– 19 Marini 1994.

– 20 Marini 1983.

– 21 Miraglia 2001, p. 10.

– 22 Reteuna 2003.

– 23 La società, fondata nel 1899 e attiva ancora oggi, fu punto di riferimento imprescindibile per l'attività fotografica torinese almeno fino agli Trenta, partecipando attivamente all'organizzazione di importanti eventi espositivi come la *Mostra di Fotografia Artistica all'Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna del 1902* o l'*Esposizione Internazionale di Fotografia, Ottica e Cinematografia del 1923*. Cfr. Società Fotografica Subalpina 1999.

– 24 Bernardi 1928, p. 642.

– 25 Gli anni Venti del Novecento rappresentano un momento di profondo rinnovamento culturale e artistico per Torino coinvolgendo oltre alla fotografia, soprattutto l'architettura (si ricordino per esempio le esperienze razionaliste di Edoardo Persico, Riccardo Gualino e Giuseppe Pagano) e la pittura (come le ricerche di Felice Casorati e dei "Sei pittori di Torino"). Cfr., tra gli altri, Miraglia 2001.

– 26 Boggeri 1929.

– 27 Sulla fotografia di montagna cfr. Garimoldi 2005; Garimoldi 2006.

– 28 Cavanna / Costantini 1996; Cavanna 2000.

– 29 Bonazza 2012.

– 30 Cavanna 2005b.

– 31 Antonetto / Reteuna 2017, p. 194.

– 32 Cavanna 2005a, p. 142.

– 33 Schiaparelli 1924.

- 34 Cavanna 2005a, pp. 9-10.
- 35 *Ivi*, p. 10.
- 36 *Ibid.*
- 37 Moholy-Nagy 2010 [1925], p. 54.
- 38 Cavanna 2007, p. 21.
- 39 L'album fotografico 1909, p. 1260. Devo questa segnalazione alla redazione di questa rivista.
- 40 *Ibid.*
- 41 Tomassini 2013, pp. 59-70.
- 42 Sul rapporto percezione/ rappresentazione di sé messa in scena negli album, cfr. Chiozzi 1996.
- 43 Se le diverse tipologie di viraggio vengono ampiamente trattate dalla manualistica fotografica dei primi decenni del Novecento, il manuale curato da Ginocastro per le edizioni del "Corriere Fotografico" consiglia di scegliere viraggi con toni cromatici consoni al soggetto, evitando per i soggetti invernali le tinte calde dei rossi e dei bruni a favore dei toni freddi del violetto. Cfr. Ginocastro 1908, p. 85.
- 44 Delle 505 note didascaliche registrate complessivamente sulle pagine degli album di Cesare Giulio, 363 sono riconducibili ad una cronologia compresa tra il 1919 e il 1923. Dopo il 1924, didascalie o iscrizioni documentarie risultano sempre più sporadiche.
- 45 Cesare Giulio risulta ufficialmente iscritto al C.A.I. dal 1919.
- 46 Sull'importanza dei rilievi montuosi nella costituzione di un'idea di nazione, cfr. Pastore 2009; Armiero 2013.
- 47 Sulla costruzione di un immaginario alpino cfr. De Rossi 2004; De Rossi 2017.
- 48 In *La Becca du Lac da Sud* (3.409). Sulla vetta sono incollate tre stampe alla gelatina bromuro d'argento. Sul supporto primario delle due stampe centrali sono manoscritti i numeri d'inventario 1561 e 1562 che permettono di datarle al 1919, mentre la stampa soprastante riporta la numerazione 5309 che ne sposta la datazione al 1930 circa.
- 49 La fotografia di C. Giulio *Immensità* è riprodotta in Schiaparelli 1930, p. 670. Quest'articolo è dedicato alle opere esposte alla *IV Esposizione del Fotogruppo Alpino* del 1930 e, oltre alle fotografie di Giulio (*Immensità, Purità, Alt di Sciatori*), sono riprodotte anche fotografie di Luigi Andreis, Adolfo Hess, Mario Prandi, Francesco Ravelli, M. Vittone, U. Pastris. Inoltre, la stampa *Immensità in Valgrisanche* è stata successivamente esposta nel maggio del 1932 alla XX Esposizione Sociale d'Arte Fotografica alla Società Fotografica Subalpina, nel maggio del 1934 alla II Mostra Nazionale di Strumenti Ottici di Firenze e nel novembre del 1935 al I International Indian Salon of Photography Art del Camera Pictorialists of Bombay.
- 50 Coppa 2002.
- 51 Sella 2006.
- 52 Costantini 1990, p. 100.
- 53 Dall'Olio 2012; Antonetto / Reteuna 2017.
- 54 Antonetto / Reteuna 2017, p. 159.
- 55 Cavanna 2007, p. 20.
- 56 Il Gruppo Piemontese per la Fotografia Artistica nasce nel 1922 per germinazione dalla Società Fotografica Subalpina e da subito prende parte attiva all'organizzazione di importanti eventi espositivi come l'*Esposizione Internazionale di Fotografia, Ottica e Cinematografia* del 1923 e il *Salon Italiano di Arte Fotografica Internazionale* del 1925. Cfr. Miraglia 2001, pp. 10-19.
- 57 I primi importanti eventi internazionali nei quali è attestata la sua partecipazione sono il Salon International d'Art Photographique di Parigi del 1928 e il London Salon of Photography del 1929. Per un approfondimento sulle maggiori esposizioni a cui Giulio partecipò cfr. Cavanna 2007, pp. 169-174.
- 58 Costantini / Zannier 1987.
- 59 Queste informazioni sono riportate anche in Cavanna 2007, pp. 16-17.
- 60 Pellice 1932, pp. VII-XVIII.
- 61 Rusconi 2013, pp. 47-66.
- 62 C. Giulio, *Zig-zag*, [1927]. Negativo su lastra di vetro, 12x9 cm, Torino, MNMT, Fondo "Cesare Giulio" 2.3.4/4044, F-2544
- 63 C. Giulio, [Silhouettes], [1927]. Negativo su pellicola, 11,5x7 cm, Torino, MNMT, Fondo "Cesare Giulio" 2.3.4/4050, F-2550
- 64 Costantini / Zannier 1987, pp. 20-21.
- 65 Cesare Schiaparelli cita 20 opere di Cesare Giulio in mostra, esaltando la poesia e sensibilità che l'autore riesce ad infondere nelle fotografie. Cfr. Schiaparelli 1930, pp. 661-672.

- Angelo Morbelli 2001** *Angelo Morbelli: tra realismo e divisionismo*, catalogo della mostra (Torino, Galleria d'Arte Moderna, 2001), Torino, Fondazione De Fornaris, 2001.
- Angeloni 1925** Italo Maria Angeloni, *La Mostra sociale 1925 alla "Società Fotografica Subalpina" – Recenti manifestazioni dell'attività fotografia in Italia*, in "Il Corriere Fotografico", n. 11, 1925, pp. 67-67.
- Antonetto / Reteuna 2017** Marco Antonetto / Dario Reteuna (a cura di), *Il pittorialismo italiano e l'opera fotografica di Domenico Riccardo Peretti Griva: dalle collezioni fotografiche del Museo nazionale del cinema*, catalogo della mostra (Torino, Museo Nazionale del Cinema, 2017), Milano, Silvana Editoriale, 2017.
- Armiero 2013** Marco Armiero, *Le montagne della patria*, Torino, Einaudi, 2013.
- Bernardi 1928** Marziano Bernardi, *L'arte fotografica al Salon*, in "Il Corriere Fotografico", n. 10, 1928, p. 642.
- Boggeri 1929** Antonio Boggeri, *Fotografia moderna*, in "Il Corriere Fotografico", n. 8, 1929, pp. 557-564.
- Bonazza 2012** Carlo Bonazza (a cura di), *Felice Andreis. Un uomo che guarda. Fotografie 1926-1952*, Firenze, Photoedizioni, 2012.
- Cavanna / Costantini 1996** Pierangelo Cavanna / Paolo Costantini (a cura di), *Mario Gabinio. Dal paesaggio alla forma. Fotografie 1890-1938*, Torino, U. Allemandi & Co., 1996.
- Cavanna 2000** Pierangelo Cavanna (a cura di), *Mario Gabinio. Valli Piemontesi 1895-1925*, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 2000.
- Cavanna 2005a** Pierangelo Cavanna, *Bianco su bianco. Percorsi della fotografia italiana dagli anni Venti agli anni Cinquanta*, Firenze, Alinari, 2005.
- Cavanna 2005b** Pierangelo Cavanna (a cura di), *Stefano Bricarelli. Fotografie*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 2005), Torino, Fondazione Torino Musei, 2005.
- Cavanna 2007** Pierangelo Cavanna, *Sul limite dell'ombra. Cesare Giulio fotografo*, catalogo della mostra (Torino, Museo Nazionale della Montagna, 2007), Torino, 2007.
- Chiozzi 1996** Paolo Chiozzi, *Antropologia, psicologia e album di famiglia*, in "AFT. Rivista di Storia e Fotografia", n. 24, 1996, pp. 78-79.
- Clarelli / Fusco 2011** Maria Vittoria Clarelli / Maria Antonella Fusco (a cura di), *Arte in Italia dopo la fotografia 1850-2000*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 2011), Milano, Electa, 2011.
- Coppa 2002** Sandro Coppa, *L'album per la storia della fotografia. Aspetti, ruolo e funzioni*, in "AFT. Rivista di Storia e Fotografia", n. 36, 2002, pp. 3-6.
- Costantini 1990** Paolo Costantini, *La Fotografia Artistica. 1904-1917. Visione italiana e modernità*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.
- Costantini / Zannier 1987** Paolo Costantini / Italo Zannier, *Luci ed Ombre. Gli annuari della fotografia artistica italiana 1923-1934*, Firenze, Alinari, 1987.
- Dall'Olio 2012** Chiara Dall'Olio (a cura di), *Domenico Riccardo Peretti Griva e il pittorialismo in Italia*, catalogo della mostra (Modena, Ex Ospedale Sant'Agostino, 2012), Modena, Franco Cosimo Panini, 2012.
- De Rossi 2004** Antonio De Rossi, *Torino e le Alpi: un rapporto mutevole*, in "L'Alpe", n. 10, 2004, pp. 41-47.

- De Rossi 2014** Antonio De Rossi, *La costruzione delle Alpi. Immagini e immaginari del pittoresco alpino (1773-1914)*, Roma, Donizelli, 2014.
- De Rossi 2017** Antonio De Rossi, *La costruzione delle Alpi. Il Novecento e il modernismo alpino (1914-2017)*, Roma, Donizelli, 2016.
- Falzone del Barbarò / Zannier 1991** Michele Falzone del Barbarò / Italo Zannier, *Fotografia luce della modernità. Torino 1920-1950: dal pittorialismo al modernismo*, Firenze, Alinari, 1991.
- Garimoldi 1988** Giuseppe Garimoldi, *Società e Club Alpino. Note sparse per una storia da scrivere*, in "125° di fondazione. La rivista del Club Alpino Italiano", n. 5, 1988, pp. 30-35.
- Garimoldi 2005** Giuseppe Garimoldi, *Storia della fotografia di montagna*, Scarmagno, Priuli & Verlucca, 2005.
- Garimoldi 2006** Giuseppe Garimoldi, *Fotografia e alpinismo. Storie parallele*, Ivrea, Priuli & Verlucca, 2006.
- Ginocastra 1908** Ginocastra, *La fotografia durante l'inverno all'aperto e in casa*, a cura della rivista "Il Corriere Fotografico", Milano, Tipografica Editrice Messaggi, 1908.
- Giulio 1934** Cesare Giulio, *Fotografie alpine*, in "Galleria", n. 6, 1934, pp. 7-9.
- Giulio 1936** Cesare Giulio, *Fotografia e sci*, in "Galleria", n. 3, 1936, pp. 3-4.
- L'album fotografico 1909** *L'album fotografico*, in "Il Corriere Fotografico", n. 12, 1909, p. 1260.
- Longhi 1952** Roberto Longhi, *Paesisti piemontesi dell'Ottocento*, in *Catalogo della XXVI Mostra Biennale Internazionale d'Arte*, Venezia 1952, pp. 35-38.
- Maggio Serra 1997** Rosanna Maggio Serra, *Antonio Fontanesi*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 1997), Torino, Allemandi & C., 1997.
- Marini 1983** Giuseppe Luigi Marini (a cura di), *Cesare Maggi*, Cuneo, Gruppo Editoriale Il Prisma, 1983.
- Marini 1994** Giuseppe Luigi Marini (a cura di), *Matteo Olivero*, Cuneo, Gruppo Editoriale Il Prisma, 1994.
- Miraglia 2001** Marina Miraglia, *Il Novecento in fotografia e il caso torinese*, Torino, Fondazione De Fornaris-Hopefulmonster, 2001.
- Moholy-Nagy 2010 [1925]** László Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, a cura di Antonello Negri, Milano, Scalpelli Editore, 2010 [ed. orig. tedesca 1925].
- Morosini 2009** Stefano Morosini, *Sulle vette della patria. Politica, guerra e nazione nel Club alpino italiano (1863-1922)*, Milano, Franco Angeli Editore, 2009.
- Pastore 2009** Alessandro Pastore, *Alpinismo e storia d'Italia. Dall'Unità alla Resistenza*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- Pellice 1932** Donato Pellice, *La fotografia artistica in Italia nel 1932*, in *Luci ed Ombre*, 1932, pp. VII-XVIII.
- Quinsac 2000** Annie-Paule Quinsac, *Giovanni Segantini: luce e simbolo 1884-1899*, Milano, Skira, 2000.
- Reteuna 2003** Dario Reteuna (a cura di), *Cesare Schiaparelli: fotografo paesaggista*, catalogo della mostra (Torino, Circolo degli Artisti, 2003), Biella, Ecomuseo Elle Esse Editore, 2003.
- Rusconi 2013** Paolo Rusconi, *Artisti in pagina nei settimanali illustrati*, in Barbara Cinelli / Flavio Fergonzi / Maria Grazia Messina / Antonello Negri (a cura di),

Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi, Milano-Torino, Bruno Mondadori, 2013, pp. 47-66.

Schiaparelli 1924 Cesare Schiaparelli, *La scuola piemontese di fotografia artistica*, in "Il Corriere Fotografico", n. 4, 1924, pp. 52-53.

Schiaparelli 1930 Cesare Schiaparelli, *La IV Esposizione del Fotogruppo Alpino a Torino*, in "Club Alpino Italiano. Rivista mensile", n. 11, 1930, pp. 661-672.

Sella 2006 Ludovico Sella (a cura di), *Paesaggi verticali. La fotografia di Vittorio Sella 1879-1943*, catalogo della mostra (Torino, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 2006), Torino, Fondazione Torino Musei, 2006.

Società Fotografica Subalpina 1999 *Società Fotografica Subalpina. 1899-1999*, Torino, Daniele Piazza Editore, 1999.

Tomassini 2013 Luigi Tomassini, *L'album fotografico come fonte storica*, in Paolo Bertella Farnetti / Adolfo Mignemi / Alessandro Triulzi (a cura di), *L'impero in un cassetto. L'Italia coloniale tra album privati e archivi pubblici*, Milano, Udine, Mimesis, 2013, pp. 59-70.

Zannier 1993 Italo Zannier, *Leggere la fotografia: le riviste specializzate in Italia, 1863-1990*, Roma, NIS, 1993.

Zannier 2004 Italo Zannier (a cura di), *Pittorialismo e cento anni di fotografia storica in Italia*, catalogo della mostra (Lestans, Villa Savorgnan, 17 luglio-24 ottobre 2017), Firenze, Alinari, 2004.