

Elio Ciol negli anni del neorealismo. 1950 – 1963

Silvia Paoli

La “questione” del neorealismo

Non si ha certamente qui alcuna pretesa di dirimere una questione complessa come quella della categoria “neorealista” applicata in fotografia, ma soltanto il desiderio di fare qualche osservazione in merito. Ci pare, in primo luogo, a tutt’oggi, ancora incerta la ricerca storica sul periodo, in ambito fotografico, soprattutto per quanto riguarda la conoscenza effettiva delle fonti e delle testimonianze¹. Alcuni studi italiani hanno messo in rilievo, con adeguata attenzione critica, come di fatto l’aver applicato la categoria “neorealismo” alla fotografia, desunta dal cinema e dalla letteratura, faccia parte di una “narrazione” sul periodo, costruita a posteriori, che ha poi dato spesso adito a luoghi comuni e soprattutto all’incapacità di comprenderne la ricchezza e molteplicità delle esperienze. Già Italo Calvino nella sua *Presentazione a Il sentiero dei nidi di ragno* (Torino, Einaudi, 1964) notava il carattere composito del “movimento” neorealista, che sosteneva non potersi configurare come una scuola bensì come un “insieme di voci”, un’esperienza stratificata.

Alfredo Camisa, in una bella e lunga intervista, ironicamente dichiarava: “Alla fine degli anni Cinquanta alcuni di noi [...] chiudevano la loro esperienza fotografica [...] con un’etichetta: eravamo stati, senza saperlo, i fotografi “realisti”, anzi “neorealisti”².

Meglio allora parlare di orientamenti o di un “gusto”³, ma certo non di un movimento organizzato o definito da una qualche adesione a un manifesto, a delle dichiarazioni programmatiche di una poetica ben precisa.

Si arriva poi a un’altra “questione” fondamentale per la fotografia, collegata alla “questione” del realismo: cosa sia in effetti il “documento” in fotografia. Nella “declinazione” neorealista, come è stata sviscerata dai più che se ne sono occupati e se è possibile trovare un minimo comune denominatore in esperienze molto diverse le une dalle altre, la fotografia si pone il compito, attraverso l’attenzione al “reale”, di “documentare” le condizioni delle persone che vivono in povertà, per descriverle e per suscitare la necessità del cambiamento. Quindi un tema, la realtà delle cosiddette classi disagiate, e un impegno, una convinzione: descrivere per persuadere alla

¹ Interessanti e utili, a questo proposito, le pubblicazioni di carteggi di fotografi intraprese negli ultimi anni da Paolo Morello (come curatore e/o editore): P. Morello, *Alfredo Camisa : carteggio 1955-1963*, Palermo, Istituto superiore per la storia della fotografia, 2003; P. Morello, *Ferruccio Ferroni: carteggio 1952-1959*, Palermo, Istituto superiore per la storia della fotografia, 2004; F. Bertolini (a cura di), *Paolo Monti. Scritti scelti (1953 – 1983)*, Palermo, Istituto Superiore per la Storia della Fotografia, 2004. Di Paolo Morello va anche ricordato a proposito l’interessante saggio *Verifiche intorno alla fotografia in Italia. 1943 – 1953*, in Luciano Caramel (a cura di), *Realismi. Arti figurative, letteratura e cinema in Italia dal 1943 al 1953*, Milano, Electa, 2001, pp. 55 – 65.

² Cfr. Alfredo Camisa, *La fotografia italiana degli anni 1955 – 1960. Dal salonismo al neorealismo. Ricordi di un testimone “attivo”*, in “AFT. Semestrale dell’Archivio Fotografico Toscano”, a. XVII, n. 33, Giugno 2001, p. 40.

³ Si veda in proposito il bel volume di F. Merlak, C. Pastrone, G. Tani, *Gli anni del neorealismo. Tendenze della fotografia italiana*, Torino, FIAF, 2001 e in particolare i saggi di Sauro Lusini, *Fotografia e Neorealismo* (pp. 10 – 12) e Paolo Barbaro, *Il gusto del neorealismo*, pp. 16 – 22. Il libro è uno dei migliori usciti sull’argomento in Italia. A questo primo volume ne seguì un secondo: AAVV, *Gli anni della Dolce vita. Tendenze della fotografia italiana*, Torino, FIAF, 2003.

trasformazione sociale e politica. A questo fine la fotografia deve essere “documento”, nell’adesione al reale e al “vero”. Questione che è stata affrontata, naturalmente, sin dalle origini della fotografia e che tuttavia oggi trova, negli studi degli ultimi anni di alcuni storici della fotografia, un’attenzione maggiormente critica e che prende avvio, nella riflessione, ben prima del periodo “neorealista”⁴, mettendo in luce ambiguità, paradossi e “retoriche” della nozione di “documento”. Questione che in Italia fu affrontata spesso all’interno di una dicotomia, quella tra “documento” e “opera d’arte”, che ha segnato il dibattito sulla fotografia sin dall’ottocento e su cui molti sono intervenuti. Tra i contributi più illuminanti, e oggi insuperati, anche se arrivano solo per tangenza al periodo “neorealista”, gli “Annali” della Storia d’Italia Einaudi a cura di Carlo Bertelli e Giulio Bollati, dove si mette in guardia verso il considerare la fotografia con gli stessi criteri e le stesse categorie di pensiero applicate all’“opera d’arte”⁵.

L’esperienza neorealista tra letteratura e cinema vive soprattutto in Italia tra la metà degli anni quaranta e la metà degli anni cinquanta. Il “neorealismo” in fotografia vive e procede anche oltre, tuttavia, fin verso gli inizi degli anni sessanta. Riconducibile, quindi, a un “orientamento” verso la vita quotidiana della gente comune, dovuto, senz’altro al clima culturale del dopoguerra, trova tuttavia i suoi antecedenti sicuramente nella cultura fotografica italiana tra la fine degli anni trenta e gli inizi degli anni quaranta⁶. Nato, come “gusto” e orientamento”, tra circoli fotografici,

⁴ Cfr. in particolare Olivier Lugon, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920 – 1945*, Milano, Electa, 2008 (1^a ediz. Paris, 2001).

⁵ Cfr. Giulio Bollati, Carlo Bertelli, *L’immagine fotografica. 1845 – 1945*, Annali 2, Storia d’Italia, Torino, Einaudi, 1979, p. 5 : “[...] È diverso se una persona qualsiasi crede che la fotografia sia una copia esatta del reale, o se lo crede, poniamo, uno storico che si serve della fotografia come di un frammento di irrefutabile realtà disponibile a domicilio. L’errore speculare a questa sottovalutazione meccanicamente naturalistica e documentaria, consiste nel mantenere la fotografia, malgrado tutte le assicurazioni e i giuramenti in contrario, dentro quella continuità estetico – figurativa che essa, appunto, ha interrotto, e nell’aspettarla alle prove di una annosa concezione dell’ “opera d’arte”. La soluzione giusta non sta a metà strada tra documento e opera d’arte, ma in un “altrove” alla cui esplorazione sono partiti da tempo viaggiatori non di rado geniali, primo fra tutti Walter Benjamin.”

⁶ Sul “neorealismo” fotografico, anche in Friuli, esistono molti contributi, di diversa importanza e utilità, a molti dei quali qui si rimanda per un inquadramento sul periodo e, per alcuni, anche per la conoscenza delle fonti: Italo Zannier, *70 anni di fotografia in Italia*, Modena, Punto & Virgola, 1979; Italo Zannier, *Il dopoguerra dei fotografi*, Bologna, Grafis, 1980; *30 anni di fotografia a Venezia. Il Circolo “La Gondola” 1948 – 1978*, Venezia, Marsilio Editori, 1980; Giuseppe Turrone, *Bianco e Nero. La fotografia nel cinema americano dagli anni Trenta ad oggi*, Milano, Electa, 1980; Arturo Carlo Quintavalle, *Messa a fuoco. Studi sulla fotografia*, Milano, Feltrinelli, 1983; Giovanni Falaschi, *Vittorini e la fotografia*, in “AFT. Semestrale dell’Archivio Fotografico Toscano”, a. III, n. 5, giugno 1987, pp. 34 – 43; Paolo Costantini, Luigi Ghirri, *Strand. Luzzara*, Milano, CLUP, 1989; AA.VV., *Il Mondo dei fotografi 1951 – 1966*, Prato, Comune di Prato, 1990; Italo Zannier, *Il dopoguerra: neorealismo e formalismo*, in I. Zannier (a cura di), *Segni di Luce. La fotografia italiana contemporanea*, Ravenna, Longo Editore, 1993, pp. 53 – 61; Ennery Taramelli, *Viaggio nell’Italia del neorealismo. La fotografia tra letteratura e cinema*, Torino, SEI, 1995; Bruno Boveri (a cura di), *Gli anni Cinquanta. L’America e gli americani*, Quaderni di cultura fotografica 1, Torino, Agorà, 1997; Italo Zannier, Susanna Weber (a cura di), *Forme di luce: il Gruppo La Bussola e aspetti della fotografia italiana del dopoguerra*; Firenze, Alinari, 1997; Paolo Morello, *Amen Fotografia 1839 – 2000*, Milano, Skira, 2000; Wanda Tucci Caselli (a cura di), *Mediolanum 70 : immagini del Circolo fotografico milanese : 1930-2000*, Milano: Circolo fotografico milanese, 2000; Marina Miraglia, *Il ‘900 in fotografia e il caso torinese*, Torino, Hopefulmonster, 2001, pp. 111 – 120; Giuseppe Bergamini, Italo Zannier (a cura di), *Fotografia in Friuli tra Otto e Novecento*, Lestans (PN) : CRAF, 2001; Cesare Colombo, *Lo sguardo critico. Cultura e fotografia in Italia 1943 – 1968*, Torino, Agorà, 2003; Uliano Lucas, *L’immagine fotografica 1945 – 2000*, Storia d’Italia, Annali 20, Torino, Einaudi, 2004; Cesare Colombo, *Fotografia: nuovi linguaggi per un paese antico*, in *Anni Cinquanta: nascita della creatività italiana*, Firenze, Artificio Skira, 2005, pp. 323 – 328; Italo Zannier, *La fotografia in Friuli, dal pittorialismo al neorealismo*, [S.l. : s.n.], Lithostampa, 2005; Enrica Viganò, *Neorealismo: la nuova immagine in Italia. 1932 – 1960*, Milano, Admira, [2006]. Sulle riviste, cfr. C. Colombo, *Sogni di carta. I settimanali di attualità, 1945 – 1960*, in G. Calvenzi, *Italia. Ritratto di un Paese in sessant’anni di fotografia*, Roma, Contrasto, 2003, pp. 180 – 185; Vittorio Scanferla, *Le riviste fotografiche italiane tra gli anni ‘40 e ‘80*, in “AFT. Semestrale dell’Archivio Fotografico Toscano”, a. XIX, n. 37/38, Giugno/ Dicembre 2003,

esperienze individuali, sperimentazioni, fotogiornalismo, ricerche antropologiche⁷, assolutamente non legato a un singolo circolo né a percorsi ben definiti, vede convivere diversi “realismi” (dal Nord al Sud Italia...), toccati anche da lezioni formali differenti in cui comunque prevale la tendenza all’“emblema”, una tensione indicativa e paradigmatica che non può non rimanere ambigua, tra volontà descrittiva e tendenza simbolica e che può portare, nelle sue derive manieristiche, alla rappresentazione stereotipata e bozzettistica.

Le “scelte” operate dai fotografi sono comunque da considerare sempre all’interno anche di un clima culturale che vedeva un ventaglio di tensioni politiche e sociali molto contraddittorie dove spesso queste scelte vengono a dipendere da criteri astratti, intellettuali. Non sempre, oltretutto, il carattere cosiddetto “progressivo” dell’esperienza “neorealista” è veramente tale, e il rinnovamento intellettuale ed espressivo passa spesso per altre vie: le ricerche astratte e informali, le tensioni sperimentali che s’incrociano con la grafica, la pubblicità, il cinema, l’architettura e non, necessariamente, ad esempio, col realismo pittorico pur vivo nello stesso periodo⁸.

Agli inizi degli anni quaranta, in piena guerra, una pubblicazione tenta un profilo della fotografia italiana: il volume *Fotografia. Prima rassegna dell’attività fotografica in Italia*, del 1943⁹, enuncia quello che è il “credo” della fotografia “moderna”, alla base delle scelte che raccolgono in questo annuario ben 171 fotografie di 114 autori diversi. Il “moderno” in fotografia non può non qualificarsi se non come tendenza antiretorica, anticonvenzionale, “antiromantica”: contro il pittorialismo e a favore di un linguaggio basato sulle potenzialità del mezzo fotografico e quindi anche sull’affermazione di un pensiero fotografico non più desunto dall’arte bensì dagli statuti propri della fotografia. L’Annuario di Domus del 1943 vede la compresenza e la partecipazione di fotografi provenienti da ambiti professionali diversi, secondo la tendenza che si afferma anche in riviste del periodo come “Tempo”, nata nel 1939. Architetti – fotografi, come Mollino, Mucchi, Pagano, Peressutti, fotografi – grafici, come Boggeri, Carboni, Grignani, Munari, Muratore, Nizzoli, Steiner, Veronesi, fotografi che si occupano di pubblicità come Veronesi, Schawinsky, Carboni, Munari, cineasti e fotogiornalisti come Luigi Comencini e Federico Patellani, vi compaiono a saldare quel nesso tra cinema e giornalismo che ha nel filone del cinema documentario e nel fototesto gli esiti più positivi in direzione

pp. 25 – 30; Giovanna Chiti, *Il libro fotografico in Italia dal 1940 al 1980*, in “AFT. Semestrale dell’Archivio Fotografico Toscano”, a. XIX, n. 37/38, Giugno/ Dicembre 2003, pp.78 – 111; C. Colombo, *A piena pagina. Libri e riviste fotografiche dal 1945 al 2000*, in “AFT. Semestrale dell’Archivio Fotografico Toscano”, a. XXI, n. 42, dicembre 2005, pp.42 – 55.

⁷ Si rimanda, per questo ambito, alle penetranti osservazioni di Francesco Faeta nel suo *Fotografi e fotografie. Uno sguardo antropologico*, Milano, Franco Angeli, 2006.

⁸ Cfr. Antonello Negri, *Il realismo dagli anni Trenta agli anni Ottanta*, Roma, Laterza, 1994.

⁹ E. F. Scopinich, con Alfredo Ornano e Albe Steiner, *Fotografia. Prima rassegna dell’attività fotografica in Italia*, Milano, Domus, 1943. Cfr. S. Paoli, *L’annuario di Domus del 1943*, in Per Paolo Costantini, *Indagine sulle raccolte fotografiche*, “Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali”, Quaderni 8, 1998, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1999, pp. 99 – 128. Sugli stessi anni, cfr. S. Paoli, *Milano, 1943: la fotografia “moderna” tra cronaca e reportage*, in AAVV, *Bombe sulla città, Milano in guerra 1942 – 1944*, Milano, Skira, 2004, pp. 79 – 87. Per alcuni aspetti legati alla nascita dei rotocalchi è in corso di pubblicazione (autunno 2009): S. Paoli, *Cultura fotografica e periodici d’attualità alla fine degli anni Trenta*, in *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Atti del Convegno, 3 – 4 ottobre 2008.

del “realismo” e che riteniamo di poter dire preludono alle tendenze “neorealiste”. Le fotografie di Comencini¹⁰ nei primi anni quaranta, insieme a quelle di Alberto Lattuada, sottolineano l’interesse verso la quotidianità e il rapporto con l’uomo e le cose che si pone in antitesi sia col pittorialismo sia con il filone delle ricerche astratte e formali. Alberto Lattuada pubblica nel 1941 *Occhio quadrato. 26 tavole fotografiche*, grazie alle edizioni di “Corrente”, a un anno dalla chiusura della rivista omonima, cui aveva collaborato insieme a Comencini. Il volume, pubblicato dalla casa editrice con pari dignità rispetto ai *Lirici greci*, tradotti da Salvatore Quasimodo, e ai *Disegni* di Lucio Fontana, desta sconcerto nelle autorità fasciste – che tentano anche di farlo ritirare - per la presentazione severa della vita quotidiana in tempo di guerra, lontana dalla retorica di regime e vicina, invece, alla nitidezza e libertà di sguardo che caratterizza anche gli scatti di Comencini. Dice Lattuada nella prefazione al suo libro: “Nel fotografare ho cercato di tenere sempre vivo il rapporto dell’uomo con le cose. La presenza dell’uomo è continua; e anche là dove sono rappresentati oggetti materiali, il punto di vista non è quello della pura forma, del gioco della luce e dell’ombra, ma è quello dell’assidua memoria della nostra vita e dei segni che la fatica di vivere lascia sugli oggetti che ci sono compagni”. È sicuramente anche in questi riferimenti che va cercata l’origine di una fotografia incline al “realismo” come attenzione alla condizione umana, come “umanesimo”, in definitiva. Alla fine degli anni trenta contribuisce a rafforzare questa tendenza anche la conoscenza, seppur limitata allora, delle fotografie americane, soprattutto di Walker Evans, il cui volume *American Photographs* è recensito da Giulia Veronesi nel 1939 proprio dalla rivista “Corrente”¹¹, e di cui Elio Vittorini pubblica anche alcune fotografie, private tuttavia del nome del fotografo, nella sua antologia *Americana* del 1941¹².

Nel panorama di quegli anni, senza pretese di completezza e solo per sommi capi - si rimanda alla bibliografia in nota - basti ricordare a grandi linee le esperienze che più incisero sulla cultura fotografica. L’esperienza de “La Gondola”, con Paolo Monti che condanna, forte della propria ampiezza di vedute così come della severità della propria ricerca, la “sbracata retorica del verismo”, che è confusa col “dramma della condizione umana” sentito più autenticamente¹³, o il purismo de “La Bussola” che condanna anche solo il “documento”, volendo allontanare la fotografia “dal binario morto della cronaca documentaria”¹⁴. Oppure la tensione al “vero” di Patellani, enunciata nel suo testo *Il fotogiornalista nuova formula* del 1943¹⁵, non esente dalla ricerca del “bello”, e la misurata ricerca formale di Pietro Donzelli, animatore poi dell’Unione Fotografica nel 1951, associazione aperta al clima internazionale e che

¹⁰ Su Comencini fotografo, cfr. cenni in Adriano Aprà (a cura di), *Luigi Comencini. Al cinema con cuore 1938 – 1974*, Quaderni Fondazione Cineteca Italiana, Il Castoro, 2007; *Appunti di un cineasta. Fotografie di Luigi Comencini 1945 – 1948*, Milano, Fondazione Cineteca Italiana, 2008.

¹¹ La recensione mostra l’attenzione di “Corrente” verso una fotografia orientata verso il realismo e verso una sensibilità non scontata per il “senso profondamente e consapevolmente umano” della fotografia di Evans e per un’America senza “grattacieli né cowboys”, ma con “semplici case e uomini”. Cfr. Giulia Veronesi, *Recensioni. Walker Evans, American Photographs*, “Corrente di vita giovanile”, II (19), 31 ottobre 1939.

¹² Elio Vittorini, *Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Bompiani, 1941.

¹³ Cfr. P. Monti, *Otto anni di fotografia italiana*, 1955, cit. in C. Colombo, 2003, p. 102.

¹⁴ Cfr. *Manifesto del Gruppo La Bussola*, in “Ferrania”, maggio 1947, cit. in C. Colombo, 2003, pp. 109 – 110.

¹⁵ Testo pubblicato in E. F. Scopinich, 1943. Su “Ferrania”, cfr. Cesare Colombo (a cura di), *Ferrania. Storie e Figure di Cinema & Fotografia. Immagini dall’Archivio Fotografico Fondazione 3M*, Novara , De Agostini, 2004.

sarà promotrice di un'importante mostra milanese dedicata alla fotografia internazionale. Gli anni cinquanta sono anni in cui meglio si conoscerà la fotografia americana e internazionale, basti citare i fotografi della Farm Security Administration, esposti a Milano nella mostra sopracitata¹⁶, la vicenda ampiamente studiata di *Un paese* di Paul Strand e Cesare Zavattini nel 1955¹⁷, oppure la mostra curata da Edward Steichen, *The Family of Man*, che nel 1959 sarà a Milano, promossa dal collezionista e storico della fotografia Lamberto Vitali, e poi nello stesso anno a Torino¹⁸. O l'importante impegno di Piero Racanicchi per "Popular Photography" e la diffusione della fotografia americana¹⁹, di Franco Russoli a Milano²⁰ e, ancora, l'attività critica di Giuseppe Turrone sulla fotografia degli anni cinquanta²¹. Al termine del decennio un convegno, non sempre ricordato, proponeva ancora la polemica tra amatori e professionisti, ponendo al centro le tensioni e questioni irrisolte della cultura fotografica italiana mentre, tra i vari "realismi", si facevano sempre più strada la cronaca e il fotogiornalismo d'assalto²².

Elio Ciol negli anni del neorealismo. Un fotografo indipendente tra visione, umanesimo e qualità professionale

All'interno della variegata realtà della fotografia "realista" o "neorealista" degli anni cinquanta, Elio Ciol occupa una posizione particolare e indipendente, riconducibile al clima del periodo ma con accenti e sfumature di assoluta originalità..

La prima fotografia qui presentata è una dichiarazione: "Impronta", del 1950. È l'impronta di un corpo umano sulla neve. Una traccia sul terreno. La seconda, un'altra traccia: ombre convergenti di persone che si allungano sul terreno. Ombre, tracce, impronte. E' una dichiarazione di poetica, ma anche una dichiarazione sulla specificità del mezzo usato per esprimere questa poetica: la fotografia come impronta, traccia fisica, chimica, concreta. Di un oggetto esistente. Con questo mezzo, quindi, compreso, studiato e ristudiato nelle sue potenzialità, continuamente perfezionato negli anni con tenacia e acribia, Ciol parla e si dichiara, in una sua personale poetica. Sin dalla prima fotografia questa poetica ci risulta chiara: voler mettere al centro, fortemente, la natura, l'ambiente, e sottolineare la centralità dell'uomo rispetto ad essa. Un uomo spesso colto nella sua solitudine – anche nel suo

¹⁶ Cfr. bibliografia già citata alla nota 6.

¹⁷ Paul Strand, Cesare Zavattini, *Un paese*, Torino, Einaudi, 1955; Paolo Costantini, Luigi Ghirri, *Strand. Luzzara*, Milano, CLUP, 1989; Elena Gualtieri (a cura di), *Paul Strand Cesare Zavattini, Lettere e immagini*, Bora, Bologna, 2006.

¹⁸ Cfr. Silvia Paoli, "Onestà di mestiere...castità di visione" *Sguardo critico, promozione culturale e collezionismo fotografico in Lamberto Vitali*, in Silvia Paoli (a cura di), *Lamberto Vitali e la fotografia. Collezionismo, studi e ricerche*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004, p. 28.

¹⁹ Cfr. *Critica e storia della fotografia*, con testi di Piero Racanicchi e prefazioni di Beaumont Newhall e di Giovanni Romano, note biografiche e selezione della documentazione fotografica a cura di Pietro Donzelli, Milano, Edizioni Tecniche, 1963.

²⁰ *Fotografi italiani*, Milano, A. Salto, 1953 (con introduzione di Franco Russoli e testo di Guido Pellegrini, *Cenni storici sulla fotografia italiana*), Milano, Salto, 1953.

²¹ Giuseppe Turrone, *Nuova fotografia italiana*, Milano, 1959. Dello stesso anno anche l'importante libro fotografico di Mario Carrieri, *Milano Italia*, Milano, Lerici, 1959.

²² Cfr. *Atti del I° Convegno Nazionale di Fotografia*, Biblioteca Civica di Sesto San Giovanni, Villa Zorn, 18 ottobre 1959, Milano – Como, Photo Magazine, 1961.

smarrimento esistenziale - al cospetto di ciò che lo circonda, in rapporto alla natura, ma anche ai propri simili, nell'agire quotidiano, nei gesti naturali e spontanei del vivere, degli affetti, o nei gesti della fatica, dello stare con gli altri, nel lavoro o nei momenti di riposo, nel suo semplice, in definitiva, "essere" nel mondo - e non solo nel "fare" - senza enfasi o accenti retorici, senza rumori di sottofondo, o cenni che troppo dicano sulla congerie sociale o politica del momento.

Una sorta di astoricità dei luoghi e del paesaggio caratterizza le sue fotografie.

Sappiamo infatti del tempo e dello spazio storico di molte fotografie dalle didascalie e dalle indicazioni precise sugli anni, non da altri elementi. E attraverso l'*excursus* proposto nella selezione possiamo ripercorrere il suo itinerario nel progressivo definirsi dei suoi orizzonti mentali e di lavoro.

Nelle fotografie di questi anni molti altri elementi si mostrano come costanti che poi segnano l'intero suo percorso. Ancora ombre sul terreno e un uomo solo su una panchina. Una lunga fila di alpini che cammina in montagna. Niente di marziale, solo gli uomini e l'ambiente, la montagna. Poi una lunga teoria di alpini in cammino, che si ripete in due fotografie, come ombre e come persone, e che mostra, come ha precisato Ciol, l'attenzione nel proprio lavoro all'organizzazione in sequenza, il definirsi di un senso delle fotografie nel loro entrare in relazione, dove i rimandi dall'una all'altra comportano un'aggiunta di significati che la fotografia singola non può avere. E questa consapevolezza nasce nel lavoro e nei contatti che Ciol ha in quegli anni.

Gli anni del dopoguerra. Anni duri, di lotta per sopravvivere e uscire dalla miseria. Ma Elio Ciol, che vive sulla propria pelle sin da giovane questa durezza - la vita quotidiana del fotografo di bottega, che deve procurarsi con fatica anche i materiali per lavorare - non segue le direzioni ideologiche del periodo. Volutamente a parte, determinato nel seguire e perfezionare un mestiere, che si fa *technè*, unità di pensiero e azione, del sentire e dell'agire insieme. In un periodo in cui l'attenzione al reale viene intesa in una precisa direzione che è quella dell'attenzione alla vita delle classi "subalterne" o degli "umili" - o degli "Ultimi", come Padre David Maria Turoldo dice nel 1961 dando questo titolo al proprio film, cui Ciol collabora come fotografo di scena - a seconda di come i diversi schieramenti culturali e politici le definiscono. Essere attenti al reale vuol dire non solo scegliere una precisa tematica, la vita delle classi disagiate - per usare un altro dei termini letterariamente più usati - ma vuol dire anche fotografare per denunciare le storture, attraverso un impegno politico declinato a sinistra che lotta per la trasformazione della società. E questa attenzione al "reale" è vista anche come attenzione al "vero", poiché cercare la "verità" è un altro degli imperativi dell'impegno "realista".

Ma Ciol sceglie un altro tipo di impegno. Un impegno più antico, che si pone *ante*, prima di tutti gli altri impegni. È la testimonianza personale, attraverso la profonda serietà del proprio mestiere e di ciò in cui si crede e in esso si riversa, nel proprio rapporto con sé stessi, con gli altri, col mondo. Un impegno che sta "al di qua" di un qualsivoglia impegno politico o sociale e prima di esso. Un impegno, in primo luogo, verso l'uomo, verso la condizione umana. Intriso di un profondo senso di spiritualità poiché forte e determinante è per Ciol l'incontro con la spiritualità francescana ("Il Cantico delle Creature" di Francesco d'Assisi, *summa* di una concezione teologica e della natura è da sempre considerato uno tra i primi testi dell'italiano "volgare",

parlato dal popolo...). In questa concezione stanno molti dei riferimenti di Ciol, riferimenti a un cristianesimo inteso con lucidità, semplicità e determinazione, senza visioni edulcorate ma come vicinanza agli uomini, all'uomo. Come il cristianesimo delle origini. A partire dagli ultimi, i bambini, le donne, i giovani, gli anziani. Ma anche gli animali, compagni dell'uomo nella fatica o nel riposo di tutti i giorni – il cane del pastore, il mulo del contadino, la mucca che lavora e il bambino....

Elio Ciol nasce nel 1929 a Casarsa. Lavora sin da piccolo col padre nel laboratorio fotografico della famiglia e fa quasi e sempre solo ritratti, soprattutto dei paesani che poi li inviano ai parenti emigrati in America. Un mestiere che lo pone al centro della vita del paese e delle relazioni affettive, dove le fotografie sono memoria di queste relazioni, drammaticamente vissute a distanza. Ma fa il fotografo per forza, la sua passione, confessata, è fare il meccanico perché appassionato di problemi tecnici. Avrebbe continuato tutta la vita così se non avesse scoperto un modo diverso di fare fotografie ma soprattutto, come lui dice esplicitamente, un modo di “vedere” la realtà attraverso la fotografia. Soldati tedeschi di stanza a Casarsa, durante l'occupazione, portano nello studio del padre rullini scattati durante la libera uscita e lo stupore del giovane Ciol è grande. “Vede”, per la prima volta, un occhio diverso sul proprio paese, un modo diverso di guardare la propria realtà quotidiana. In particolare lo colpiscono le fotografie di un medico tedesco, una rivelazione. Ciol “vede” così nuovamente le rughe, i volti, la fatica, il lavoro, le strade del paese. Mai visti così, prima. Vede fotografie probabilmente di grande qualità. La Germania, del resto, era a quel tempo molto avanti non solo dal punto di vista dell'industria fotografica ma anche come cultura visiva in direzione del “moderno”, che, in parte, aveva e stava avendo anche i suoi esiti da noi (con influenze dal Bauhaus alla Neue Sachlichkeit, con Moholy Nagy, Albert Renger Patzsch, August Sander...). Da quel momento Ciol, molto giovane, cerca un nuovo modo di fotografare, ponendosi l'obiettivo dell'armonia della composizione, della forma, di un esito formale perseguito costantemente, con tenacia, come traduzione di una dimensione contemplativa dell'esistente che riconosce l'ordine dell'universo, ne sente e ne vive, in sintonia, l'armonia.

Nel 1949, subito dopo la guerra, ottiene a Udine il primo riconoscimento pubblico alla Mostra fotografica provinciale e vince il relativo primo concorso che gli frutta il terzo premio. Conquista così sempre più fiducia nelle proprie capacità e nella propria solidità di mestiere. Cercherà di fare continui passi verso una sempre maggiore padronanza del mezzo, privilegiando la formazione nelle terre d'origine e guardando quindi a fotografi come i Brisighelli e Carlo Pignat (di Udine), che riforniva lo studio dei Ciol con regolarità ogni settimana. Fotografi che a quell'epoca diffondono l'immagine di un Friuli arcaico, ancorato alle proprie tradizioni, avendo anche come riferimento culturale l'attività e gli studi della Società filologica friulana, editrice della rivista “Le Panarie”, società che susciterà gli interessi di un altro casarsese, Pasolini, col quale però Ciol non avrà contatti.

Nel 1951, ad Assisi per la prima volta, si compie per Ciol un passo decisivo: si apre una prospettiva diversa, che lo porta a voler andare oltre il proprio circoscritto *habitat*, anche se mantiene al centro del suo operare l'equilibrio tra natura e uomo del

suo ambiente d'origine. Ad Assisi il percorso spirituale trova una coincidenza perfetta con l'azione fotografica e una salita alla Rocca acquista il senso di una rivelazione. La salita come metafora di un percorso di elevazione interiore che poi lo porta a sentire come sempre più impellente l'impegno nel proprio lavoro. Il rapporto con la natura si perfeziona e l'uso della pellicola ad infrarossi (e ultravioletti) - scoperta comprando materiale usato dagli Alleati - gli permette una profondità maggiore, aprendo la visione delle proprie immagini a una dimensione spaziale non più limitata, ma aperta al senso dell'infinito.

La ricerca è quella dell'armonia che lui percepisce nel mondo e che va tradotta in fotografia, supportato da un profondo senso religioso come senso della creazione e della presenza nel mondo del divino.

La cultura visiva di Ciol si forma nei luoghi della sua infanzia e da questi trae linfa vitale per il proprio lavoro, che sarà oggetto di continui perfezionamenti tecnici. Userà diversi apparecchi fotografici, la Hasselblad, di antica data ma molto diffusa nel dopoguerra, la Super Ikonta, diffusa sin dagli anni trenta, la Rolleicord, in uso dallo stesso periodo, di grande qualità ma meno costosa della Rolleiflex.

La ricerca di una perfezione tecnica vuole tradurre il sentimento sacro della natura e del tempo che scorre. Il bianco e nero, con gradazioni intermedie di grande raffinatezza, è la scelta che in prevalenza lo caratterizza. Soltanto nell'accostare le opere d'arte, ma più avanti nel tempo, dopo i primi anni sessanta e più ancora negli anni settanta, accoglierà la "sfida" del colore. L'esigenza di perfezione non lo porterà mai comunque verso un arido esercizio formale. Non scivolerà mai nelle degenerazioni di un pittorialismo ormai di maniera – e ancora ben diffuso negli anni quaranta – né nel manierismo – di segno diverso, ma pur sempre tale - delle ricerche formaliste. Dichiarerà, per esempio, anche di aver provato a studiare Finazzi e le sue solarizzazioni, ma di sentirle, appunto, come "artifici".

La mappa dei riferimenti comincia ad assumere in questi anni una fisionomia sempre più precisa. Nel 1953 fonda il Circolo Casarsese, che sarà attivo fino al 1962 e i cui componenti sono, oltre Ciol, Federico Castellani, Benito Scodeller, Italo Vagnarelli, Giovanni Castellarin, Olivo Gasparotto, circolo che si dedica alla testimonianza visiva del Friuli contadino²³.

Alistar Crawford, pittore, fotografo, storico dell'arte scozzese, da lui conosciuto a metà degli anni settanta, lo paragonerà ad Ansel Adams, e ciò porterà molti a dire, in diversi testi a lui dedicati, che i suoi paesaggi "risentono della lezione di Adams", come se Ciol avesse potuto conoscere il lavoro del fotografo americano. È in realtà ben più probabile che Crawford abbia letto il paesaggio di Ciol avendo alle spalle una cultura visiva che identificava Adams con la grande fotografia di paesaggio soprattutto americana. È il senso della natura e il perfezionismo tecnico che coincidono, nel naturalismo religioso di Ciol e nel senso del paesaggio di Adams, fotografo che ha a sua volta alle spalle una tradizione filosofica e letteraria americana che "sente" in modo religioso l'immensità e vastità del paesaggio (basti solo ricordare Walt Whitman, Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau). Così Ciol

²³ Circolare N. 1 del Circolo Fotografico Casarsese, Casarsa 24 ottobre 1953, dattiloscritto. (Archivio Elio Ciol, Casarsa della Delizia (PD)).

“sente” il paesaggio friulano e la luce che quasi lo “trasfigura”, tradotta nelle sue fotografie, in una visione del suo mondo rurale dove non compaiono incrinature. Un mondo povero ma pur sempre portatore di valori “sani”, semplice e decoroso.

Nelle fotografie di questi anni compaiono uomini e donne – nella fatica del proprio lavoro, nella partecipazione ai riti collettivi sociali e religiosi– funerali, matrimoni, processioni (1953, 1955) – , i bambini, che quasi sempre lavorano con gli adulti, gli anziani al lavoro, la vita delle piazze dei centri urbani (1954)– in cui si scorge anche, nella ricerca misurata di equilibri formali, la vicinanza alla lezione del “moderno” (1955).

L’esigenza di formazione e di contatti lo porterà comunque a interessarsi alle esperienze di quegli anni, sempre però tra Veneto e Friuli. Il 1° dicembre 1955 si formerà il “Gruppo friulano per una nuova fotografia” a Spilimbergo, con Italo Zannier, Aldo Beltrame, Carlo Bevilacqua, Gianni Borghesan, Jano (Giuliano) Borghesan, Toni Del Tin, Fulvio Roiter. Il gruppo, che sarà comunque luogo di vivace dibattito e confronto culturale, attento anche agli apporti stranieri – attraverso la lettura di “Camera” e la conoscenza del lavoro di Otto Steinert - si scioglierà pochi anni dopo. Ciol non vi partecipa, poiché non ne condivide l’impegno politico a sinistra: il suo impegno è un altro, come si è detto, un impegno di tipo umanistico – sostenuto dall’ispirazione religiosa – che lo porta a fotografare il “bello”, come lui dichiara, secondo una scelta estetica, in cui perseguire il “bello” non allontana mai dall’etica ma anzi da questa riceve il suo fondamento. E questo non può non avere delle conseguenze su come e cosa si fotografa.

Negli stessi anni Ciol sceglierà di iscriversi al Circolo “La Gondola”, in cui rimarrà dal 1955 al 1960, anni in cui partecipa a due mostre del gruppo, una a Roma nel 1959, presso l’Associazione fotografica romana, e l’altra a Venezia nel 1960, presso la Fondazione Bevilacqua La Masa²⁴. “La Gondola” è un gruppo di fotografi colti, aperti al panorama internazionale, ancora ispirati e legati alla lezione di Paolo Monti (che tuttavia dal 1953 è a Milano e non è più Presidente del Circolo), cui anche Ciol guarda in quegli anni.

Farà parte anche del Cineclub di Udine tra il 1955 e il 1964 e realizzerà diversi documentari premiati in vari concorsi²⁵.

Sono anni di importanti riconoscimenti poiché avviene un subitaneo passaggio al piano internazionale, negli anni 1955, 1956 e 1957, con la partecipazione al concorso bandito da “Popular Photography International” di New York e gli importanti premi che vi ottiene²⁶. Da lì in poi otterrà sempre più riconoscimenti all’estero.

²⁴ Depliant d’invito alla “Mostra del Circolo Fotografico ‘La Gondola’ di Venezia, Roma 21 – 28 marzo 1959, via del Gallinaccio, 8 (Largo Tritone): Ciol partecipa con tre fotografie; Depliant del Circolo Fotografico ‘La Gondola’ di Venezia, Opera Bevilacqua La Masa, 13 febbraio – 5 marzo 1960: Ciol partecipa con tre fotografie (Archivio Elio Ciol, Casarsa della Delizia (PD)).

²⁵ Lettera di Adriano Degano, presidente del CineClub Udine, a Elio Ciol, Udine 17 maggio 1958: si invitano i soci a partecipare alla proiezione del film di Ciol “La vite e l’uva”; depliant dattiloscritto d’invito alla proiezione “scelte fotografie a colori e di films d’amatore” organizzata dal Cine Club Udine il 13 maggio 1958. Il programma si apre con *Suggestioni del Friuli e Visioni di Meridione*, “brillante sere di diapositive a colori” di Elio Ciol (Archivio Elio Ciol, Casarsa della Delizia (PD)).

²⁶ Cfr. Lettera di Margaret Church, Contest Editor di “Popular Photography”, a Elio Ciol, New York, 2 settembre 1955: Ciol vince l’International Picture Contest del 1955 della rivista per le fotografie “Temporale” e “Men and Sky”;

Negli stessi anni si colloca anche l'inizio per Ciol dell'interesse per l'arte e la fotografia di opere d'arte. Del 1956 è l'incontro con Carlo Mutinelli direttore allora del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli e presidente della FACE (Famiglia Artisti Cattolici "Ellero"), associazione che raccoglieva artisti e fotografi attivi nella difesa del patrimonio artistico e culturale friulano. Ciol riceverà da questo contatto l'impulso a fondare con altri, nel 1969, l'associazione per un archivio artistico del Friuli, una raccolta organica di fotografie che poi sarà alla base della legge regionale del Friuli del 1971 che istituirà il Centro Regionale di Catalogazione e Restauro dei Beni Culturali di Villa Manin, poi fondamentale per la salvaguardia delle opere d'arte, in particolare dopo il terremoto del 1976. Ciol svilupperà una grande perizia nella fotografia d'arte e otterrà l'apprezzamento di studiosi del calibro di Pope Hennessy, soprattutto per le fotografie delle sculture di Donatello nella Basilica di Sant'Antonio a Padova. Sarà questo per Ciol un filone importantissimo del suo lavoro in anni a venire, ma è giusto sottolineare che questo impegno nasce negli anni cinquanta, come impegno verso i segni della storia dell'uomo e declinazione ulteriore del suo "essere nel mondo", atteggiamento che informa tutto il suo operato.

Sono anni in cui, in sostanza, da una tradizione di "mestiere", si forgia quello che sarà poi il suo carattere definitivo, attraverso la ricerca di un rigore estremo nel lavoro che lo porta anche a un parziale isolamento rispetto alle tendenze più impegnate e "visibili" politicamente. Ma la sua non è una ricerca meno "impegnata": è ricerca di ordine, di misura, che ricolloca l'uomo al centro della terra, e al cospetto dell'universo, che blocca il tempo in valori atemporali e per questo universali. Una scelta che ha il suo riscontro anche nel metodo di lavoro, non frettoloso ma segnato dalla lentezza, come attitudine meditativa, in attesa, sempre, della giusta luce naturale che meglio può portarlo al risultato finale, perfetto, cioè "compiuto". Assolutamente incompatibile, in questo, con la fotografia di cronaca e di *reportage*. È l'*artifex* antico, che della perfezione del proprio lavoro fa motivo di elevazione umana e spirituale.

Nelle fotografie presentate di questi anni compaiono le relazioni amicali, la tremenda solitudine dei vecchi, gli accenni alle trasformazioni industriali (1956). Col 1957 compare "il viaggio al Sud" con accenti di viva umanità, specie nelle fotografie dedicate ai bambini, alla vita per le strade. La sequenza del 1958 si apre con una splendida fotografia di Assisi seguita da fotografie in cui compaiono molte riprese

Lettera di Bruce Downes, Editor di "Popular Photography", a Elio Ciol, New York, 28 ottobre 1955: Ciol vince l'International Picture Contest del 1955 della rivista per le fotografie "Temporale" e "Men and Sky", pubblicate sulla rivista nel dicembre 1955, e poi in mostra al Kodak Information Center; Lettera di Margaret Church, Contest Editor di "Popular Photography", a Elio Ciol, New York, 29 Aug 1956: Ciol vince l'International Picture Contest del 1956 della rivista per la fotografia "Fiore nella notte"; Lettera di Margaret Church, Contest Editor di "Popular Photography", a Elio Ciol, New York 27 agosto 1957: le foto di Ciol "Paesaggio del Cadore", "Tramante veneziano" (sic), "Tramante veneziano" (sic), vincono all'International Picture Contest del 1957 bandito dalla rivista; Lettera di Italo Della Gatta, Direttore di "Popular Photography" edizione italiana, a Elio Ciol, Milano 22 novembre 1957: la rivista dedica il numero ai vincitori del Concorso americano, di cui Elio Ciol fa parte; Lettera di Hope Sanders, Direttore de "The Photographic Society of America", a Elio Ciol New York, 24 maggio 1957: la foto "Bambina di campagna" di Ciol è stata scelta per essere pubblicata nella prima edizione di "Photo Maxima"(Archivio Elio Ciol, Casarsa della Delizia (PD)).

dedicate ai bambini, con ritratti di grande intensità, agli anziani soli, agli uomini al lavoro, con alcuni cenni anche ad esposizioni dell'epoca (al "modernità"). Con gli anni successivi, dal 1959 in avanti, acquistano sempre più importanza straordinarie fotografie di bambini e anziani, colti con profondo rispetto e attenzione, in ritratti di fine intuizione psicologica, negli atteggiamenti, nei volti, negli sguardi.

Nel 1960 compaiono le fotografie dedicate a un viaggio a Lourdes che, nel rispetto dei luoghi e del dolore, parlano solo per rimandi e allusioni, con inquadrature di spazi vuoti, nella pioggia, o di persone assortite in preghiera.

Il 1961 sposta l'attenzione dal mondo rurale a quello dell'emigrazione (la stazione ferroviaria) e, ancora, alla vita dei bambini nei "campielli" di Chioggia.

Dal 1961 è fondamentale la conoscenza e il rapporto con Luigi Crocenzi²⁷, che avrà una grande influenza sul suo modo di considerare le immagini in sequenza.

Partecipa in quell'anno al convegno dedicato agli animatori dei Circoli di fotografia, organizzato a Meina (Novara), dove tengono lezioni Tullio Savi, Luigi Crocenzi, Antonio Arcari, Alberto Steiner²⁸. Qui Ciol rimarrà impressionato dal discorso di Crocenzi e successivamente dalla conoscenza del suo lavoro con Elio Vittorini soprattutto per le *Conversazioni in Sicilia* del 1941. Comprende come il legare le fotografie già a partire dallo scatto e poi nell'impaginazione – operazione comunque critica in cui Crocenzi gli fa da maestro - dia un senso ulteriore alle immagini. Diventa così meno significativo per lui lavorare soltanto sulla singola fotografia, sebbene in questi anni si faccia sempre più strada l'attenzione all'immagine singola, soprattutto in riferimento a Cartier Bresson e alla sua poetica (non sempre ben compresa...²⁹) dell' "istante decisivo".

Nel 1962, su segnalazione del Cineclub di Udine viene contattato da padre David Maria Turoldo, interessato a conoscere un fotografo del paesaggio friulano per poterlo incaricare di riprese fotografiche durante la lavorazione di un suo film. Così Ciol percorre il paesaggio friulano con Turoldo per aiutarlo a scegliere i luoghi per le riprese e sarà quindi incaricato di fare il fotografo di scena per il film *Gli ultimi* che uscirà nel 1963. Accetta con entusiasmo ma anche con timore, affascinato comunque dalla forte personalità di Turoldo, sacerdote, poeta, predicatore veemente e appassionato e lo accompagna così nell'impresa del film, centrato sulla rappresentazione, attraverso gli occhi di un bambino, della vita dura di una famiglia e di una comunità contadine del Friuli.

Nello stesso anno fa una mostra alla Biblioteca Comunale di Milano, dal titolo *Il silenzio*, prima mostra di Ciol fuori dal territorio friulano e che ha molto successo di pubblico, soprattutto giovanile.

²⁷ Cfr. Fabio Amodeo, Antonio Giusa, Raffaella Turrin, *Luigi Crocenzi. Un racconto per immagini*, Centro di Catalogazione e restauro e dei beni culturali della Regione autonoma Friuli – Venezia Giulia, 2003.

²⁸ *Relazione sullo svolgimento del corso per animatori dei Circoli di fotografia*, Centro residenziale "Augusto Osimo" di Meina (Novara), 17 – 24 maggio 1961, dattiloscritto (Archivio Elio Ciol, Casarsa della Delizia (PD)).

²⁹ Cfr. John Szarkovski, *The Photographer's eye*, New York, Museum of Modern Art, 1966, p. 5: "[...] Cartier Bresson defined his commitment to this new beauty with the phrase *The decisive moment*, but the phrase has been misunderstood; the thing that happens at the decisive moment is not a dramatic climax but a visual one. The result is not a story but a picture".

Rimarrà comunque legato in generale alla rappresentazione del mondo rurale friulano, senza voler fotografare, se non in modo molto limitato, il paesaggio deturpato dall'urbanizzazione selvaggia, considerando le città industriali, come Milano, luoghi difficili per l'esistenza, dove non esiste il contatto con la natura. Un mondo, il suo, dove comunque si rifiuta la "retorica" del sociale e i tempi e modi sono nettamente altri rispetto a quelli del *reportage* di quegli anni.

Tramite la Pro Civitate Christiana di Assisi entra in contatto con la Fondazione Altimani di Milano "per lo studio e per la sperimentazione di ogni forma di linguaggio per immagini", emanazione dell'industria tipografica omonima e, dopo un colloquio, viene assunto e lavora alla Fondazione con Crocenzi.

Si trasferisce così a Milano nel 1963, lo stesso anno in cui la Fondazione viene aperta. Dopo qualche mese la Fondazione però fallisce e lui torna a lavorare nello studio di Casarsa.

Mentre è alla Fondazione Altimani dove lavora con Crocenzi, nel 1963 fa un'esposizione a Sesto San Giovanni, nel marzo, dal titolo *Il nuovo paese dell'uomo*, costituita da un racconto per gruppi di immagini con fotografie sempre in bianco e nero. La mostra gli dà l'opportunità, secondo la sua testimonianza, di sperimentare l'insegnamento di Crocenzi³⁰.

È poi invitato dalla Gioventù Studentesca – movimento nato nel 1954 dall'operato di don Luigi Giussani - a fare un servizio fotografico sull'attività caritativa che l'associazione svolge nella bassa milanese, durante le domeniche, perché in settimana lavora alla Fondazione. Con questo servizio allestisce una mostra all'Ambrosianum il 2 giugno 1963, inaugurata dal Cardinale Arcivescovo di Milano Giovan Battista Montini. Molte di queste immagini, di grande intensità, specie nei ritratti, sono qui presentate, insieme ancora a immagini di paesaggio e di viaggio (in Spagna, dove ancora si può vedere l'uso della sequenza nella concezione delle immagini), fino a chiudere con le fotografie del Vajont, che ancora, come la fotografia d'inizio, dichiarano, questa volta in chiusura, ma con la stessa determinazione, la poetica di Ciol: non ci può essere impegno estetico disgiunto dalla tensione etica.

Ciol andrà sui luoghi del disastro del Vajont, come altri, mandato da un'agenzia. Ma le fotografie che ne scaturiscono non sono quelle tipiche dei *reporter* d'assalto: nessuna esibizione del dolore, nessun accanimento nel mostrare la sofferenza e la morte. Ciol mostra sempre soltanto per accenni, e il dolore emerge composto, nei volti, nello sguardo triste di un bambino, nel profilo curvo della schiena di un vecchio. Ciol sente "vergogna per essere lì a scattare invece di aiutare", il suo è un atteggiamento come sempre di compartecipazione, compassione (in senso antico, "soffrire con") e non può portarlo verso la freddezza (e scaltrezza) del *reporter*, pronto all'esibizione e alla spettacolarizzazione della sofferenza, qualora ciò sia necessario per il proprio successo. Ciol non separa il mestiere dalle proprie convinzioni, etiche e religiose, e sente l'inviolabilità della sofferenza. Nello stesso

³⁰ Cfr. *Personale di Elio Ciol al Centro Culturale "Ricerca" sul tema "Il nuovo paese dell'uomo"* in "Luce Sestese", 3 marzo 1963, p. 5; G. Me., *Esame critico "I problemi della fotografia"*, ivi.; Cesare Colombo, Claudio Scarpati, *Nelle immagini di Elio Ciol si rasserena lo squallore della "Bassa"*, in "L'azione giovanile", 10 giugno 1963; Gime, *La mostra – discorso fotografica di Elio Ciol*, in "Luce Sestese", 10 marzo 1963, s. p.

modo si comporterà nel 1973, col terremoto del Friuli, ma qui rifiuterà decisamente di andare, pur contattato da un'agenzia, per non dover soddisfare esigenze che nulla hanno a che fare con le sue convinzioni profonde. Convinzioni, dunque, che ne fanno certamente un fotografo "impegnato" ma che non è sufficiente inquadrare in rigidi schemi, semmai negli orientamenti "neorealisti" del periodo, salvaguardandone però l'assoluta (nel senso di "sciolta da") libertà e indipendenza dei propri percorsi.

Fonti dall'Archivio Elio Ciol, Casarsa della Delizia (Pordenone), con regesto

1953

Circolare N. 1 del Circolo Fotografico Casarsese, Casarsa 24 ottobre 1953 [**fondazione del Circolo**]

1955

Lettera di Margaret Church, Contest Editor di "Popular Photography", a Elio Ciol, New York, 2 settembre 1955 [**Ciol vince l'International Picture Contest del 1955 della rivista per le fotografie "Temporale" e "Men and Sky"**]

Lettera di Bruce Downes, Editor di "Popular Photography", a Elio Ciol, New York, 28 ottobre 1955 [**Ciol vince l'International Picture Contest del 1955 della rivista per le fotografie "Temporale" e "Men and Sky", pubblicate sulla rivista nel dicembre 1955, poi mostra al Kodak Information Center**]

1956

Lettera di Margaret Church, Contest Editor di "Popular Photography", a Elio Ciol, New York, 29 Aug 1956 [**Ciol vince l'International Picture Contest del 1956 della rivista per la fotografia "Fiore nella notte"**]

1957

Lettera di Margaret Church, Contest Editor di "Popular Photography", a Elio Ciol, New York 27 agosto 1957 [**le foto di Ciol "Paesaggio del Cadore", "Tramante veneziano" (sic), "Tramante veneziano" (sic), vincono all'International Picture Contest del 1957 della rivista**]

Lettera di Italo Della Gatta, Direttore di "Popular Photography" edizione italiana, a Elio Ciol, Milano 22 novembre 1957 [**nel n. di dicembre viene dedicata ai vincitori del Concorso americano, di cui Elio Ciol fa parte**]

Lettera di Hope Sanders, Direttore de "The Photographic Society of America", a Elio Ciol New York, 24 maggio 1957 [**la foto "Bambina di campagna" di Ciol è stata scelta per essere pubblicata nella prima edizione di "Photo Maxima"**]

IV Mostra del Circolo Fotoartistico Casarsese. 25 – 28 aprile 1957, promanuscritto

Testo dattiloscritto di presentazione della *IV Mostra del Circolo Fotoartistico Casarsese. 25 – 28 aprile 1957*, firmato da Vincenzo Miggiano, di cui una parte compare nel testo sopracitato

1958

Lettera di Adriano Degano, presidente del CineClub Udine, a Elio Ciol, Udine 17 maggio 1958 [**si invitano i soci a partecipare riunione con proiezione del film di Ciol "La vite e l'uva"**]

Depliant *promanuscritto* d'invito alla proiezione "scelte fotografie a colori e di films d'amatore" organizzata dal Cine Club Udine il 13 maggio 1958. Il programma si apre con *Suggestioni del Friuli e Visioni dl Meridione*, "brillante sere di diapositive a colori" di Elio Ciol

1959

Depliant *promanuscritto* d'invito alla "Mostra del Circolo Fotografico 'La Gondola' di Venezia, Roma 21 – 28 marzo 1959, via del Gallinaccio, 8 (Largo Tritone): Ciol partecipa con 3 foto

1960

Depliant *promanuscrito* del Circolo Circolo Fotografico 'La Gondola' di Venezia, , Opera Bevilacqua La Masa, 13 febbraio – 5 marzo 1960: Ciol partecipa con 3 foto

1961

Fotogenia dell'inverno. Foto Rollei di Elio Ciol, testo di Walter Faglioni, in *Cine . foto*. Ottica "Notiziario Erca", n. 36, dicembre 1961, pp. 6 – 8

Carlo Mutinelli, *Arte e cultura. Fotografie di Elio Ciol* in "Il Gazzettino", 23 aprile 1961: articolo su una mostra al Circolo INPS, intitolata "Il silenzio"

Relazione sullo svolgimento del corso per animatori dei Circoli di fotografia, Centro residenziale "Augusto Osimo" di Meina (Novara), 17 – 24 maggio 1961, dattiloscritto (Archivio Elio Ciol, Casarsa della Delizia (PD)).

Arturo Manzano, *Note d'arte. Mochiuti Poz Ciol e arte cinese*, in "Messaggero Veneto", 2 aprile 1961: mostra Ciol all'INPS, vedi sopra

Relazione sullo svolgimento del corso per animatori di Circoli della fotografia, Centro residenziale "Augusto Osimo" di Meina (Novara), 17 – 24 maggio 1961: insegnano Tullio Savi, Luigi Crocenzi, Antonio Arcari, Alberto Steiner, partecipa Ciol

1962

Catalogo Agfa 1962, supplemento a "Note Agfa", periodico dell'AGFA FOTO, Milano. Redatto da Cesare Colombo, 12 aprile 1962, in occasione della XL Fiera di Milano: foto Ciol, Mulas...

1963

Personale di Elio Ciol al Centro Culturale "Ricerca" sul tema "Il nuovo paese dell'uomo" in "Luce Sestese", 3 marzo 1963, p. 5

G. Me., *Esame critico "I problemi della fotografia"*, *ivi*.

Cesare Colombo, Claudio Scarpati, *Nelle immagini di Elio Ciol si rasserena lo squallore della "Bassa"*, in "L'azione giovanile", 10 giugno 1963

Gime, *La mostra – discorso fotografica di Elio Ciol*, in "Luce Sestese", 10 marzo 1963, s. p.

1967

Luigi Crocenzi, *Lettera a Elio Ciol sulla proposta di libro fotografico sulla Palestina e la figura di Gesù*, Milano, 25 ottobre 1967