

---

# Tra migrazioni e memoria urbana: *Pasos por Buenos Aires* di Laura Grisi e Livia Duse Malvezzi

---

LUDOVICA CARLINI

## INTRODUZIONE

Il presente saggio intende studiare il fotolibro *Pasos por Buenos Aires*,<sup>1</sup> finito di stampare nella capitale argentina il 30 settembre 1959, come spazio visivo e narrativo delle soggettività fotografica ed editoriale delle sue autrici. Laura Grisi (Rodi, 1939-Roma, 2017), firmandosi “Laura Quilici”, vi esordisce con una selezione di fotografie, alcuni anni prima dell’inizio del suo percorso pittorico. Nel 1958 l’artista si trovava a Buenos Aires al seguito del marito Folco Quilici, impegnato nelle riprese del film *Dagli Appennini alle Ande* (1959), e autore del testo introduttivo del volume in esame. La coppia fu coinvolta nel progetto dall’editrice italiana Livia Duse Malvezzi, figura ancora poco documentata, la cui biografia e attività professionale restano in larga parte da ricostruire.<sup>2</sup>

La configurazione stessa della pubblicazione partecipa alla costruzione di quella che Christine Boyer chiama “città della memoria collettiva”, «an archival consciousness»<sup>3</sup> fondata sull’esigenza di “intrattenimento architettonico”<sup>4</sup> rivolto al turista occidentale. In questa prospettiva, il concetto boyeriano di città come archivio di memoria collettiva offre la chiave interpretativa attraverso cui leggere *Pasos por Buenos Aires* come un dispositivo di rappresentazione culturale e visiva. A partire da tale cornice teorica, il fotolibro sarà studiato nel quadro del panorama editoriale italiano e porteño, tenendo conto della natura selettiva della memoria archivistica presentata dalle autrici.

## ASPETTI MEDIALI DI PASOS POR BUENOS AIRES COME MAPPA URBANA TEMATICA

Per comprendere la natura stilistica e semantica delle fotografie pubblicate in *Pasos*, è fondamentale fare una distinzione, in chiave gombrichiana, tra codice e contenuto. Il pensiero di Ernst Gombrich suggerisce che, «dal punto di vista dell'informazione, la possibilità di distinguere nettamente tra il mezzo e il messaggio può essere più importante della fedeltà all'originale».<sup>5</sup> In assenza dei negativi realizzati da Laura Grisi e consegnati entro l'autunno 1958,<sup>6</sup> le fotografie di *Pasos* saranno valutate inscindibilmente dalla selezione di Malvezzi. Inoltre, la riproduzione fotografica nel medium del libro porta la riflessione di senso sul piano del messaggio, convergendo verso la lettura mediale del fruitore, in questo caso eminentemente visiva.<sup>7</sup> Sebbene la successione di fotografie a piena tavola non precluda al lettore la possibilità di operare una ulteriore selezione visiva delle pagine da sfogliare, l'ordine compositivo e l'impaginazione grafica delle immagini costituiscono un livello di produzione di senso fondamentale per la corretta interpretazione di tale prodotto della cultura occidentale. Già negli anni Quaranta la storica dell'arte Elisabeth McCausland rilevava il complesso meccanismo legato alle pratiche di stampa del fotolibro,<sup>8</sup> propedeutico alla “messa in azione” del lettore. Se Martin Parr e Gerry Badger, meritevoli di avere riportato l'attenzione sul fotolibro dall'inizio di questo secolo, hanno affermato che «the photobook, in short, is the “literary novel” amongst photographic books»,<sup>9</sup> è pur vero che il concetto di successione non deve necessariamente rispondere ad una logica narrativa.

Considerare l'aspetto sequenziale del fotolibro significa rispettarne il valore di testo estetico:<sup>10</sup> in *Pasos por Buenos Aires* — volume di formato 28x22 cm, con coperta rigida e sovraccoperta — le 109 fotografie in bianco e nero sono stampate con la tecnica *offset* e titolate a fine libro in corrispondenza del numero di pagina, lasciando alla successione delle immagini il compito principale di costruzione del racconto. Diffusa in 1000 esemplari, l'opera era destinata a un pubblico di potenziali visitatori occidentali, come testimonia la traduzione in inglese e spagnolo dei titoli e del testo introduttivo di Folco Quilici. Quest'ultimo, scrive una dedica alla metropoli attraversata da una nota nostalgica che ricorda la condizione di turisti e immigrati vissuta dalla coppia.<sup>11</sup>

La direttrice narrativa si articola attorno a tematiche scandite all'interno di un racconto cittadino: sfogliando velocemente le pagine si ha l'impressione di vivere una temporalità quotidiana, dai primi passi in città, risolti in una inquadratura chiusa dall'asfalto che dà il nome al libro, fino al controluce di *¿Acaba la noche? ¿Comienza el día?* [fig. 1], a conclusione della raccolta. La sagoma dell'obelisco segna l'ora della luce incerta dell'alba o del crepuscolo, come la «piccola sfera cangiante» dell'*Aleph* di Jorge Luis Borges, il cui «movimento era un'illusione

prodotta dai vertiginosi spettacoli che essa racchiudeva». <sup>12</sup> Laura Grisi si disse profondamente impressionata dalla letteratura del poeta porteño <sup>13</sup> e nella sua biblioteca è conservata la prima traduzione italiana di alcune opere dello scrittore, edita da Feltrinelli nel 1959. L'Obelisco, simbolo della condensazione di spazio e tempo — come l'*Aleph* borgesiano — ritorna nel verso della sovraccoperta con un ritratto notturno solcato in primo piano da rami bianchi di luce.

A partire da questa riflessione sul linguaggio e sulla sequenza, la struttura visiva del fotolibro può essere letta anche come un dispositivo di orientamento urbano e simbolico. L'Obelisco è un esempio di "landmark", punto di riferimento di facile identificazione che si manifesta nella rappresentazione urbana quanto più si pone in contrasto con il suo sfondo. <sup>14</sup> Nell'incontro fra codice visivo e mappa simbolica si inserisce il contributo teorico di Kevin Lynch, volto a definire i caratteri universali della costruzione di una mappa visiva: Lynch ha evidenziato quella tendenza dell'individuo (occidentale) a familiarizzare con la città avvalendosi di «systems of landmarks for their guides — to enjoy uniqueness and specialization, in place of the continuities», <sup>15</sup> espressa



1.  
Laura Grisi, *¿Acaba la noche?  
¿Comienza el día?*, 1959, da *Pasos  
por Buenos Aires*, Capricornio Editora,  
Buenos Aires, 1959, 28x22 cm,  
fotografie in bianco e nero, p. 134.



2.  
 Laura Grisi, *El arquitecto y su obra*, 1959, da *Pasos por Buenos Aires*, Capricornio Editora, Buenos Aires, 1959, 28x22 cm, fotografie in bianco e nero, p. 24.

invece attraverso gli altri elementi urbani presi in considerazione da Lynch, che pure compaiono nel corpus fotografico in esame. In *Pasos por Buenos Aires* la passeggiata turistica comincia proprio dai monumenti e dagli edifici rappresentativi del patrimonio architettonico coloniale del centro di Buenos Aires. In questa geografia, l'Obelisco, l'*Edificio Atlas* o i grattacieli Kavanagh e Safico sono esempi paradigmatici dell'americanizzazione urbana finanziata dal governo cittadino di Mariano de Vedia y Mitre (1932-1938).<sup>16</sup> Per ottenere certe inquadrature, nonostante lo stato di gravidanza, Grisi soleva arrampicarsi su terrazze e monumenti: in *Perspectiva del barrio*<sup>17</sup> o *Torre de marfil*<sup>18</sup> l'oggettività della veduta aerea è alterata dai frammenti di cemento, costretti a partecipare dalla posizione della fotografa.

La dicotomia natura-architettura ricorre nelle fotografie e nei titoli in modo esplicito (*Fanfarras para las piedras*, *El cemento invade el cielo*. *Edificio Atlas*), o più implicito ("*Horror al vacío*", *Ventanas sin espacio*, *El cielo oculto*), ed è manifestata secondo la rappresentazione urbana, deserta, coniata da autori modernisti come Alfred Stieglitz, Paul Strand o Berenice Abbott. Nel celebre saggio sulla "riproducibilità dell'opera



3.  
Laura Grisi, *La calle Caminito y sus casas de chapa (Boca)*, 1959, da *Pasos por Buenos Aires*, Capricornio Editore, Buenos Aires, 1959, 28x22 cm, fotografie in bianco e nero, p. 93.

d'arte", Walter Benjamin individuerà nelle riprese fotografiche di Eugène Atget, pioniere del soggetto, il punto di partenza per il riconoscimento della fotografia documentaria.<sup>19</sup> In *Pasos por Buenos Aires* il tema è sublimato dal ritratto dell'architetto [fig. 2], il cui profilo è incorniciato dalla finestra, mediatrice secondo Dan Graham di «unità spaziali separate» che inquadra la «prospettiva della relazione tra un'unità e l'altra».<sup>20</sup> Nelle opere grafiche e pittoriche degli anni Sessanta Laura Grisi svilupperà, nei termini letterari di Graham, uno sfondamento albertiano basandosi proprio sul mezzo di rappresentazione ottico.<sup>21</sup> La finestra, o doppia inquadratura, è un elemento ricorrente nelle tavole di *Pasos*, insieme al taglio obliquo di scatti come *La calle Caminito y sus casas de chapa (Boca)* [fig. 3] o *Esperando al cliente*, che tende a evidenziare una presa di distanza dal soggetto.

La sequenza dei carretti di venditori tradizionali<sup>22</sup> è interrotta bruscamente dalla ripresa a volo d'uccello dell'Avenida Rivadavia,<sup>23</sup> l'arteria che taglia la città a partire da Plaza de Mayo, storica piazza coloniale che concentra potere politico e commerciale.<sup>24</sup> L'anomalia percettiva della prospettiva monumentale suggerisce un contrasto tra



4.  
 Laura Grisi, *El sol es para todos*  
 (Boca), 1959, da *Pasos por Buenos*  
*Aires*, Capricornio Editora, Buenos  
 Aires, 1959, 28x22 cm, fotografie  
 in bianco e nero, p. 88.



5.  
 Laura Grisi, *La inevitable pobreza*  
 (Dock Sud), 1959, da *Pasos por*  
*Buenos Aires*, Capricornio Editora,  
 Buenos Aires, 1959, 28x22 cm,  
 fotografie in bianco e nero, p. 87.

la dimensione orizzontale della fotografia di strada e quella verticale della visione aerea, secondo una logica gerarchica implicita. La serie culmina con i non-luoghi della mobilità: la stazione *Retiro Mitre*,<sup>25</sup> nodo dei trasporti urbani che connette al “Barrio Norte”, l’aeroporto e il porto, prima di entrare nei quartieri popolari.

Sono circa venti le immagini scattate in zone periferiche, tra le quali emerge *El sol es para todos* (Boca) [fig. 4], scena di vita quotidiana di una donna china nei lavori domestici all’ombra del sole — contrariamente alla suggestione del titolo. In modo più esplicito *La inevitable pobreza* (Dock Sud) [fig. 5] problematizza la periferia da una posizione privilegiata nei confronti del margine, rappresentata dall’ombra di Grisi sul ponte. Queste immagini, dedicate al concetto simbolico-ideologico del *barrio*<sup>26</sup> e in stretta prossimità alla zona portuale, sembrano echeggiare il «fantasma urbano» teorizzato da Armando Silva quale «referencia de mayor carácter imaginario que de comprobación empírica».<sup>27</sup> Lo sguardo fotografico proposto in *Pasos por Buenos Aires* agisce un rifiuto della rappresentazione delle soggettività subalterne: spiegato da Gayatri Spivak nei termini di “forclusione”,<sup>28</sup>

tale operazione non fa che rafforzare l'identità occidentale, operando una gerarchia di potere epistemica — già manifesta nell'intento della pubblicazione stessa.

A connettere periferia e tempo libero, quattro fotografie delle celebrazioni popolari della Vergine di Luján rappresentano un sintetico *excursus* creolo del fotolibro. Il tragitto giornaliero si conclude con una decina di scatti notturni. Qui, Grisi sperimenta con la lunga esposizione e la presenza umana concepita come anonima o sagoma collettiva. Nello studio dedicato a *Pasos por Buenos Aires* Caterina Toschi osserva che «il ritratto umano non è analizzato dalla fotografa come singolo ma come parte di una comunità urbana, piuttosto indistinta nella massa metropolitana». <sup>29</sup> La percezione brulicante o sagomata della figura umana e l'ampio uso della prospettiva aerea in *Pasos por Buenos Aires* si avvalgono tanto della letteratura visiva modernista quanto della coeva attività fotografica di strada del Gruppo dei Dieci, attivo negli anni Cinquanta a Buenos Aires. <sup>30</sup> Ne facevano parte, oltre a Juan Di Sandro e Sameer Makarius, fra gli altri, Grete Stern, Horacio Coppola e Hans Mann, immigrati fuggiti dal nazismo. Alcuni di questi autori saranno nuovamente discussi nel quarto paragrafo, come protagonisti della genealogia editoriale della Buenos Aires fotografica.

I luoghi e i temi dello sguardo fotografico cittadino disegnano un preciso rituale quotidiano: centro e periferia, trasporto e tempo libero invocano la griglia urbana con i relativi punti di riferimento. *Pasos por Buenos Aires* è un prodotto commerciale che ricorre a determinati temi turistici, rispecchiando il campo relazionale dei soggetti che lo sottendono. Secondo John Urry «part of what is involved in tourism is the purchase of a particular themed experience, and this depends upon a specificable composition of the others with whom that experience is being shared». <sup>31</sup> Tramite la sequenzialità delle immagini, l'editrice è riuscita a rispecchiare la divisione compartimentale mantenendo saldo il supporto grafico alle fotografie, rispettandone le linee direttrici e l'immediatezza espressiva. L'associazione in dittici o trittici fotografici è coadiuvata dal raggruppamento, talvolta didascalico, di pagine con lo stesso titolo, generando continuità visiva e tematica che è però compiutamente elaborata con la lettura dei titoli a fine libro.

Sebbene Livia Duse Malvezzi e Laura Grisi appartengano a due generazioni migratorie differenti, esse producono uno sguardo verso la città modellato da un posizionamento privilegiato condiviso, che restituisce una precisa mappa visiva di Buenos Aires, accessibile e riconoscibile dal turista occidentale. Del resto, come osserva Peter Krieger, la costruzione visiva della metropoli può essere intesa come un processo di selezione attraverso il quale ogni cittadino è chiamato a «construir su identidad en su propio ambiente dado». <sup>32</sup>

## UN PROGETTO MIGRANTE: GENESI E IDENTITÀ CULTURALE DI UN FOTOLIBRO

La genesi editoriale di *Pasos por Buenos Aires* si colloca in un più ampio contesto di mobilità culturale e professionale che accompagnò l'emigrazione italiana in Argentina nel corso del Novecento. In questo scenario, il nome della casa editrice Capricornio richiama affini esperienze editoriali di scambio intellettuale tra l'Europa e Buenos Aires, come l'omonima rivista diretta da Bernardo Kordon (1953-54 e 1965)<sup>33</sup> e il simbolo ideato da Attilio Rossi per la collana *Austral* della casa editrice Espasa-Calpe, lanciata nel 1937.<sup>34</sup> Nel verso del frontespizio di *Pasos*, l'indicazione "Capricornio Editora", la cui attività risulta limitata alla sola pubblicazione presa in esame,<sup>35</sup> sembra riferirsi alla direzione femminile dell'impresa.

L'identificazione del ruolo autoriale di Livia Duse Malvezzi emerge in modo frammentario da due fonti distinte. Lo studio di Horacio Fernández sui fotolibri latinoamericani la menziona unicamente come committente,<sup>36</sup> mentre un articolo conservato nell'archivio di Laura Grisi la descrive come «improvvisata editore ed impaginatrice», attivamente coinvolta «con la carta, con la stampa, con la tipografia».<sup>37</sup> Trasferitasi a Buenos Aires alcuni anni prima, avrebbe affiancato Grisi nelle ricognizioni fotografiche, per poi curare la realizzazione editoriale del volume presso la casa editrice Capricornio da lei fondata, dopo il rientro in Italia di Grisi e la nascita del figlio Brando, a cui il fotolibro è dedicato.<sup>38</sup> Malvezzi, di nobili origini fiorentine,<sup>39</sup> incarna la traiettoria emigratoria «eminente intellettuale e tributaria» del periodo fascista, rientrando tra le «giovani della buona borghesia italiana»<sup>40</sup> che riuscirono ad acquisire un'autonomia e una competenza difficilmente raggiungibili nel contesto sociale d'origine.<sup>41</sup>

Sebbene la validazione del fotografo avvenisse principalmente attraverso la pratica sul campo, per le donne risultava ancora determinante la presenza di una «figura legittimante».<sup>42</sup> Nel caso di Laura Grisi, fu il padre a incoraggiare il suo interesse per la fotografia, donandole una Rolleiflex di ultima generazione quando aveva appena quattordici anni.<sup>43</sup> La frequentazione dell'ambiente parigino surrealista degli anni Cinquanta, induce a considerare il suo accesso facilitato alle prime sperimentazioni del rapporto tra fotografia e testo, come il volume *Nadja* (1928) di André Breton,<sup>44</sup> di cui lesse la prima edizione originale.<sup>45</sup> Dopo un primo periodo di sperimentazione autodidatta, il soggiorno a Buenos Aires nel 1958 non solo segnò l'esordio come fotografa di *Pasos por Buenos Aires*, ma anche l'inizio di una serie di viaggi che, nel decennio successivo, l'avrebbero vista impegnata come collaboratrice fotografica al seguito della troupe del regista ferrarese Folco Quilici. Servendosi dell'archivio condiviso, da cui entrambi attingevano per pubblicazioni e articoli, l'artista intraprese

un percorso di emancipazione professionale coadiuvato dal marito regista e alimentato dal confronto con l'altrove geografico, capace di generare «un ruolo dinamico nella costruzione di un altro sguardo su di sé».<sup>46</sup> Laura Grisi si manteneva aggiornata sulle sperimentazioni foto-editoriali più avanzate del periodo. Ne sono testimonianza alcuni volumi presenti nella sua biblioteca,<sup>47</sup> tra cui il fotolibro *U.S.A.* di Emile Schulthess (1955) e il catalogo della mostra fotografica *The Family of Man*, promossa da Edward Steichen al MoMA nel 1955 e giunta a Torino nel 1959. Particolarmente significativi risultano due fotolibri inclusi nella raccolta di Grisi: *New York* (1956) e *Rome* (1959) di William Klein. La loro influenza si riflette nella scelta della copertina in negativo colorato per *Pasos por Buenos Aires*, soluzione grafica condivisa da altri titoli dedicati alle grandi città pubblicati nel 1959, quali *Milano, Italia* di Mario Carrieri, *Berlin* di Horst Pannwitz e *Lisboa* di Victor Palla e Costa Martins.

I fotolibri presenti nella biblioteca di Grisi riflettono la tendenza che si sviluppa negli anni Cinquanta, da parte dell'editoria italiana, a coeditare volumi stranieri, piuttosto che sostenere la giovane fotografia.<sup>48</sup> In tale contesto si colloca la collana neorealista "Italia mia", patrocinata da Einaudi e progettata da Cesare Zavattini nel 1952, che mirava a costruire un archivio fotografico delle città italiane. Indirizzata all'autorialità dei maggiori registi italiani, la collana portò alla pubblicazione del fototesto *Un Paese* (1955) di Zavattini con fotografie di Paul Strand, per il quale fu ripartito equo compenso tra scrittore-regista e fotografo. Al contrario, il carteggio tra Giulio Einaudi e Carlo Levi per la realizzazione di un fotolibro dedicato alla capitale con Lori Sammartino, conferma la diffusa disparità salariale tra fotografo e scrittore, aggravata dalla "scarsa notorietà" di una professionista che, invece, si guadagnò un ruolo di rilievo pubblicando le fotografie scattate a Roma nel 1958-59, invece che per Einaudi, nel fotolibro *Amore a Roma* (1960) edito da Minerva.<sup>49</sup>

Secondo Antonella Russo è proprio grazie al fotolibro che in Italia, all'inizio degli anni Sessanta, avviene il passaggio definitivo dal fotoamatorialismo al professionismo, permettendo un affrancamento dalla «tirannia dei direttori editoriali».<sup>50</sup> Il Centro per la Cultura Fotografica di Fermo, fondato da Luigi Crocenzi nel 1954, ebbe un ruolo fondamentale nel promuovere una riflessione critica e metodologica attorno al fotolibro. La voce di Crocenzi, attiva specialmente sulla rivista mensile di fotografia e cinematografia "Ferrania", si avvaleva del formato dell'inchiesta per problematizzare il rapporto tra testo e fotografia.<sup>51</sup> Questioni come l'utilizzo della didascalia nelle sue varie forme, per cui fu fondamentale anche l'apporto di Nancy Newhall,<sup>52</sup> aiutarono a definire alcuni caratteri che si erano presentati in Italia sin dalle precoci forme di fotolibro, primo fra tutti *Occhio Quadrato*.<sup>53</sup> La pubblicazione di Alberto Lattuada mostra l'influenza estetica di Walker Evans, a pochi anni di distanza dalle sue "fotografie americane", per l'omogenea impaginazione a destra delle 26 tavole numerate,

anticipate da titoli evocativi e sintetici, prima della prefazione e della dedica poetica a Ernesto Treccani. Una tendenza, quella delle «vaghe e fumose introduzioni, che facevano solo indirettamente riferimento alle immagini»,<sup>54</sup> che persisterà nella maggior parte dei fotolibri editi negli anni Cinquanta.<sup>55</sup>

In questo senso, anche il testo introduttivo Quilici per *Pasos por Buenos Aires* mantiene un disinteresse verso al corpus fotografico, di per sé già standardizzato rispetto alla destinazione del volume. Il regista si nutre di riferimenti culturali europei e statunitensi, “marcando” il mondo che incontra con qualcosa di più conosciuto al lettore occidentale, nel quale si identifica in quanto “immigrato”. Emerge quella tendenza a “mondializzare” che secondo Spivak costituisce «the assumption that when the colonizer come to the world, they encounter it as uninscribed earth upon which they write their inscriptions».<sup>56</sup> La versione italiana del suo testo fu poi pubblicata in “Ferrania” nel settembre 1959, nel fotoracconto dal titolo omonimo, assieme a quattro scatti accreditati a Laura Quilici Grisi, non presenti fotolibro.<sup>57</sup> L’articolo presenta un curioso sincretismo delle pratiche del fotoracconto e del fotodocumentario italiano, da Luigi Crocenzi in “Il Politecnico”<sup>58</sup> alla fine degli anni Quaranta, alla fortunata stagione dei 24 fotodocumentari di “Cinema Nuovo” della prima metà del decennio successivo.<sup>59</sup> Le fotografie trattano gli stessi soggetti dell’edizione argentina, seppure connotati da un maggiore piglio documentario, meno patinato, fra i quali spicca “Un muro a Buenos Aires”. L’immagine rappresenta un angolo abbandonato tra due muri di abitazioni, sui quali si leggono chiaramente frasi a sostegno dell’elezione di Arturo Ercole Frondizi a presidente argentino, avvenuta a maggio 1958. La didascalia nelle fotografie edite in “Ferrania” fornisce indicazioni descrittive e storiche per le 3 immagini, tranne che per quel sintetico titolo che così, anche visivamente, funge da *punctum* barthesiano del racconto della genesi di un fotolibro che lega intimamente un preciso momento storico alle intenzioni editoriali.

## GENEALOGIE EDITORIALI DELLA BUENOS AIRES FOTOGRAFICA

Il mancato riferimento all’edizione *Pasos por Buenos Aires* nell’articolo di Quilici e la forma del fotoracconto possono leggersi come un ritardo culturale italiano che, di lì a poco, avrebbe registrato una svolta nel settore. Tale fattore induce a considerare i precedenti fotolibri a soggetto urbano pubblicati nella capitale argentina prima del 1959. Sebbene questi siano opera di soggettività autoctone, la storia migratoria del continente sudamericano — e dell’Argentina in particolare — ha favorito una produzione influenzata da sguardi e autorialità di matrice europea.<sup>60</sup> In questa prospettiva, la raccolta *The Latin American Photobook*, curata

da Horacio Fernández, include non solo fotografi indigeni, ma anche immigrati stabili e i cosiddetti «fotografi viaggiatori»,<sup>61</sup> categorie entro le quali si possono legittimamente collocare Laura Grisi, Livia Duse Malvezzi e Folco Quilici.

Per comprendere il contesto visivo e concettuale in cui si inserisce *Pasos por Buenos Aires*, è utile distinguere due piani: da un lato, la dimensione teorica della rappresentazione e della “violenza epistemica”<sup>62</sup> insita nelle immagini urbane; dall’altro, la progressione cronologica dei fotolibri dedicati a Buenos Aires, che costituiscono il terreno di confronto diretto per il volume di Grisi e Malvezzi. La letteratura memorialista dedicata alla capitale argentina<sup>63</sup> riflette la dicotomia tra città moderna modellata sull’esempio europeo e contesto «rurale-indigeno» marginalizzato.<sup>64</sup> Tale forma di violenza epistemica si avverte anche nei fotolibri latinoamericani dedicati all’*urbe*. Come osserva Horacio Fernández, questi lavori tendono infatti a trascurare l’ambiente naturale circostante, imponendo gerarchie coloniali.<sup>65</sup> Negli anni Trenta, la politica edilizia del governo municipale di Mariano de Vedia y Mitre aveva promosso il «mito di una cultura locale corrotta dalla massiva presenza di immigrazione oltreoceano».<sup>66</sup> La ricerca identitaria dell’avanguardia letteraria rappresentata da Jorge Luis Borges e definita da Beatriz Sarlo «creolismo urbano»,<sup>67</sup> costituisce il pilastro delle seguenti rappresentazioni di Buenos Aires.

Su questo sfondo culturale si inserisce la produzione dei primi fotolibri urbani. Il primo fotolibro dedicato alla metropoli, *Buenos Aires 1936, visión fotográfica*, fu pubblicato in due versioni nel 1936 e nel 1937 dalla municipalità porteña, in occasione quarto centenario della fondazione spagnola. Le fotografie di Horacio Coppola e Grete Stern riflettono la formazione europea della coppia e il loro interesse per le teorie di Le Corbusier.<sup>68</sup> Al contempo, dialogano con la mitologia urbana elaborata da Borges, stabilendo un nesso tra architettura e identità letteraria. Lo scrittore, con cui Coppola aveva collaborato per la prima edizione dell’*Evaristo Carriego* nel 1930, è omaggiato nel fotolibro mediante l’articolazione di un rapporto visivo con la Pampa. Si tratta di un aspetto centrale nella rappresentazione borgesiana di una Buenos Aires «riconoscibile», sebbene «stilizzata e travestita sotto nomi francesi e germanici»,<sup>69</sup> attraverso l’allusione a una topografia costruita sui quattro punti cardinali. Le fotografie aderiscono al paradigma modernista porteño basato sul nesso funzionale tra modernizzazione e industrializzazione.<sup>70</sup>

I successivi fotolibri dedicati alla metropoli, editi prima di *Pasos por Buenos Aires*, rendono evidente il ruolo crescente della fotografia di strada e dell’editoria turistica. La casa editrice Peuser, già affermata nella produzione di guide urbane, pubblicò due fotolibri intitolati *Buenos Aires* a dieci anni di distanza l’uno dall’altro. L’edizione del 1946 includeva soprattutto fotografie di Hans Mann,<sup>71</sup> mentre quella del 1956 presentava una nuova selezione di immagini di Grete Stern,<sup>72</sup>

in un formato ampliato e arricchito da illustrazioni e mappe. Nella prima, la narrazione di Ernesto Sabato e Manuel Peyrou occupa una parte rilevante della pagina e, laddove la investe totalmente, introduce sezioni fotografiche tematiche. Il modello di «città bianca creola»<sup>73</sup> accoglie sia l'urbanizzazione più recente che la strutturazione di un rapporto visivo tra la città e la Pampa, ormai industrializzata in virtù dello sfruttamento animale — sul quale si fondava l'economia del Paese. Il testo di accompagnamento tratta sinteticamente la «monotonia orizzontale»<sup>74</sup> e gli stereotipi dell'ambiente creolo; nondimeno, la componente visiva rivela come la serialità capitalista sia talvolta interrotta da asincronie coloniali. Nel successivo *Strolling through Rio*, edito nel 1958, la composizione degli scatti urbani di Hans Mann risulta più rigida e sovraccarica, riflettendo l'estetica fotogiornalistica da lui sviluppata per la rivista "Manchete" nel 1956.<sup>75</sup>

Nel fotolibro *Buenos Aires* del 1956, il prologo di carattere storico e le sintetiche descrizioni letterarie tradotte in tre lingue, le illustrazioni e le mappe urbane conferiscono all'opera una chiara vocazione di guida turistica. Tuttavia, la suddivisione in tre sezioni, Buenos Aires "retrospettiva", "moderna" e "intima", manifesta un palinsesto visivo di «combinazioni anacronistiche»,<sup>76</sup> similmente a quanto accade nelle precedenti pubblicazioni. La selezione di circa 1.500 fotografie scattate da Grete Stern a partire dal 1951 rivela l'allineamento di Peuser con la propaganda peronista, esplicita nella scelta di scatti delle case popolari modellate sui monoblocks.<sup>77</sup> Sfogliando le pagine documentarie dell'urbanizzazione storica, sociale, culturale ed economica della città, si incontrano numerose vedute a volo d'uccello delle arterie stradali che ricordano lo stesso interesse razionalista perseguito con Coppola nei fotolibri del 1936-37.

Un tratto comune condiviso dai fotolibri presi in considerazione e *Pasos por Buenos Aires*, è la creazione di subalternità tramite la «forclusione»<sup>78</sup> del soggetto coloniale. Inoltre, persiste una ricercata inquadratura distante che tende a evitare il primo piano di persone. Nel 1960, il fotolibro *Buenos Aires y su gente* di Sameer Makarius si dimostrava ancora lontano dalla realizzazione di un *reportage* sociale della città, compiutamente svolto otto anni dopo da Alicia D'Amico e Sara Facio.<sup>79</sup> Mentre i due volumi editi da Peuser instaurano un rapporto narrativo tra testo e immagine, quello Grisi e Malvezzi estromette il testo dalle pagine e risulta pertanto in dialogo con la visione fotografica di Horacio Coppola e Grete Stern, con cui condivide il materialismo dialettico benjaminiano,<sup>80</sup> implicito nella sequenzialità delle immagini, che attribuisce al *flâneur* il compito di carpire insieme lo spazio e il tempo della città. Sebbene i fotolibri esaminati siano rappresentativi di una minima parte dell'attività dei propri autori — tutti impegnati in commissioni pubbliche — in essi si riscontrano elementi pertinenti a un comune terreno di ricerca documentario applicato al soggetto urbano. Come osserva Adrián Gorelik, la produzione fotografica porteña ha saputo

«retratar, con una estética amable, al éxito de sucesivas modernizaciones en los edificios, en los parques y la “multiplicidad rumorosa de sus calles”». <sup>81</sup>

## CONCLUSIONI

*Pasos por Buenos Aires* si configura come un dispositivo visivo di costruzione della memoria collettiva urbana, capace di tradurre in immagini la duplice prospettiva migrante e femminile delle sue autrici. Riprendendo la nozione di “città della memoria collettiva” proposta da Christine Boyer, il fotolibro si pone come una vera e propria “città-archivio”: un organismo visivo che organizza, seleziona e restituisce la memoria urbana attraverso la sequenza e la composizione fotografica. In questo senso, la scelta di escludere il testo e di affidare al montaggio delle immagini la funzione narrativa riflette la volontà di elaborare una forma autonoma di racconto, dove la memoria diventa struttura e non semplice contenuto.

Collocandosi nel solco della tradizione modernista dei fotolibri di Horacio Coppola e Grete Stern, e dialogando con le esperienze successive di Hans Mann e Sameer Makarius, *Pasos por Buenos Aires* ne prosegue e al tempo stesso ne supera i modelli visivi. Se nei lavori degli anni Trenta e Cinquanta la rappresentazione della capitale argentina rispondeva a un linguaggio urbano celebrativo o propagandistico, l'opera di Grisi e Malvezzi ne problematizza i codici, trasformando la visione estetizzante della città in una riflessione critica sullo sguardo occidentale e sulla costruzione di un'identità migrante. In questa prospettiva, il fotolibro assume la forma di un archivio selettivo che non si limita a documentare, ma rielabora le gerarchie visive e culturali insite nella rappresentazione della metropoli. La “forclusione” dei soggetti marginali — la figura femminile del Dock Sud, il venditore ambulante, i quartieri popolari — diventa una strategia consapevole di distanza, che mette in luce i limiti dello sguardo coloniale e, al contempo, la sua inevitabile internalizzazione da parte delle autrici.

Il valore di *Pasos por Buenos Aires* risiede dunque nel suo duplice posizionamento: da un lato, come erede e rielaborazione della tradizione modernista dei fotolibri latinoamericani; dall'altro, come opera di soggettività femminili che ridefiniscono il rapporto tra fotografia, urbanità e identità. L'opera segna l'esordio di Laura Grisi e di Livia Duse Malvezzi in un campo ancora dominato da autorialità maschili e rappresenta un punto di snodo nella riflessione sull'immagine urbana come spazio di mediazione culturale. Rispetto al panorama dell'editoria italiana coeva, *Pasos por Buenos Aires* si distingue per la sua radicale autonomia linguistica e concettuale. Mentre in Italia il fotolibro degli anni Cinquanta era ancora fortemente dipendente dal testo e dalle strategie narrative del neorealismo — come dimostrano i casi di *Un Paese* di Zavattini e Strand o di *Amore a Roma* di Lori Sammartino — l'opera di Grisi e Malvezzi rompe

tale subordinazione, proponendo un racconto interamente visivo, basato su ritmo, sequenza e montaggio. L'assenza di didascalie e la coerenza formale del progetto editoriale rivelano un grado di sperimentazione più vicino ai modelli internazionali che non alle coeve produzioni italiane, ancora vincolate alla mediazione letteraria e maschile. In questo senso, *Pasos por Buenos Aires* anticipa la stagione di emancipazione autoriale che, nei primi anni Sessanta, avrebbe condotto la fotografia italiana verso una maggiore autonomia estetica e professionale.

In conclusione, *Pasos por Buenos Aires* non solo documenta la città, ma la reinventa come luogo di memoria condivisa e di identità in transito. Attraverso una scrittura fotografica autonoma e stratificata, il volume testimonia la capacità delle sue autrici di trasformare l'esperienza migrante in un linguaggio estetico e critico, contribuendo alla ridefinizione del fotolibro come forma d'arte e come strumento di interpretazione culturale in un momento storico cruciale sia per la storiografia argentina che per la produzione di fotolibri urbani contemporanea.

## NOTE

1. Laura Grisi, *Pasos por Buenos Aires*, Capricornio Editore, Buenos Aires, 1959. Stampato nell'atelier Carlos Macchi, diffuso in 1000 esemplari.
2. L'editrice è menzionata nel verso del frontespizio del fotolibro, e parimenti in un articolo rinvenuto nell'archivio di Laura Grisi a Roma. Cfr. Roma, Archivio Laura Grisi, Ritaglio di giornale contenuto nel fotolibro *Pasos por Buenos Aires*: Dario Ascoli, "Due italiane hanno rivelato il vero volto di Buenos Aires", s.n., s.d., s.p. Nelle recenti pubblicazioni il cognome riportato è invece "Duse Malvezzi". Cfr. Horacio Fernández (a cura di), *The Latin American photobook*, Apertura Foundation, New York; Fundación Televisa, Santa Fe, 2011, p. 84; Russet Lederman e Olga Yatskevich (a cura di), *What They Saw: Historical Photobooks by Women, 1843-1999*, 10x10 Photobooks, New York City, 2021, p. 149.
3. Christine Boyer, *The city of collective memory: its historical imagery and architectural entertainments*, MIT, Cambridge, 1994, p. 138.
4. *Ivi*, p. 19.
5. Ernst H. Gombrich, *L'immagine e l'occhio* (1960), Einaudi, Torino, 1985, p. 167.
6. Laura Grisi e Folco Quilici rientrarono in Italia poco dopo la nascita del primo e unico figlio Brando, avvenuta il 9 agosto 1958 a Buenos Aires.
7. Il fotolibro si distingue dal fototesto per la primaria importanza attribuita alla fotografia, laddove il secondo «si sofferma su di una forma specifica di iconotestualità che prevede la combinazione di testo e fotografia». Michele Cometa e Roberta Cogliatore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata, 2016, p. 7. Per una recente letteratura dedicata ai fotolibri, seppure orientata allo studio di collezioni private e ad un uso del termine di origine anglosassone, si veda: Andrew Roth (a cura di), *The book of 101 books: seminal photographic books of the Twentieth Century*, PPP editions-Roth Horowitz, New York, 2001; Martin Parr e Gerry Badger (a cura di), *The Photobook: a history*, voll. 1-2-3, Phaidon Press, London, 2004; Andrew Roth (a cura di), *The open book. A history of the photographic book from 1878 to the present*, Hasselbald Center, Göteborg, 2004; Sarah Greenough (a cura di), *Looking in. Robert Frank's The Americans*, National Gallery of Art, Washington, 2009; Russet Lederman e Olga Yatskevich (a cura di), *What They Saw*, cit. Nel contesto italiano il termine "fotolibro" entra in uso già alla fine degli anni Trenta per identificare il supporto visivo impiegato nel corpus enciclopedico. Cfr. Sandro Guida (a cura di), *Il fotolibro: guida enciclopedica per principianti ed esperti, dilettanti e professionisti*, Hoepli, Milano, 1939 e succ. Per una storia del fotolibro italiano si veda: Miryam Criscione, *Il libro fotografico in Italia. Dal dopoguerra agli anni Settanta*, Postmedia, Milano, 2020; Giovanna Chiti, "Il libro fotografico in Italia dal 1940 al 1980", *AFT. Rivista di Storia e Fotografia*, n. 37-38, pp. 78-111; Gabriele D'Autilia, *Il romanzo del bravo fotografo. Il fotolibro come strumento di cultura visiva: il caso italiano*, in Francesco Faeta e Giacomo Daniele Fraganone (a cura di), *Forme e modelli La fotografia come modo di conoscenza*, Corsico, Messina, 2013, pp. 9-22.

8. Elizabeth McCausland, "Photographic Books", in Williard D. Morgan (a cura di), *The Complete Photographer: a complete guide to amateur and professional photography*, National Educational Alliance, New York, 1942, pp. 60-62.
9. Martin Parr e Gerry Badger (a cura di), *The Photobook: a history*, vol. 1, p. 8.
10. Marta Martín Núñez, "Leer un fotolibro: una propuesta metodológica. Estudio de Paloma al Sire (2011) de Ricardo Cases", *Signa*, n. 33, 2024, p. 623.
11. Laura Grisi, *Pasos por Buenos Aires*, cit., p. 8.
12. Jorge Luis Borges, *L'Aleph*, Feltrinelli, Milano, 1959, pp. 220-221.
13. Germano Celant, Laura Grisi (a cura di), *Laura Grisi. A selection of works with notes by the artist*, Rizzoli International, New York, 1990, p. 13.
14. Kevin Andrew Lynch, *The Image of the City* (1960), MIT, Cambridge, 1990, p. 78.
15. *Ibidem*.
16. Jodi Roberts, "A city in dispute: Grete Stern's photographs of Buenos Aires, 1936-1956", *Journal of Latin American cultural studies*, vol. 24, n. 2, 2015, p. 126.
17. Laura Grisi, *Pasos por Buenos Aires*, cit., p. 36.
18. *Ivi*, p. 37.
19. Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa* (1966), Einaudi, Torino, 2000, pp. 28-29, (ed. or. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955).
20. Cfr. Dan Graham, "The architectural code, The television code, New York, 1975-76", testo inedito citato in Germano Celant, *Offmedia. Nuove tecniche artistiche: video disco libro*, Dedalo, Bari, 1977, p. 65.
21. Germano Celant, Laura Grisi (a cura di), *Laura Grisi. A selection of works with notes by the artist*, cit., p. 17.
22. *Ivi*, pp. 54-57.
23. *Ivi*, p. 55.
24. Adrián Gorelik, "A Metropolis in the Pampas: Buenos Aires, 1890-1940", in Jean-François Lejeune (a cura di), *Cruelty and Utopia: Cities and Landscapes of Latin America*, Princeton Architectural Press, New York, 2005, p. 148.
25. Laura Grisi, *Pasos por Buenos Aires*, cit., pp. 68-71.
26. Ariel Gravano, *Antropología de lo barrial. Estudios sobre producción simbólica de la vida urbana*, Espacio Editorial, Buenos Aires, 2003, p. 12.
27. Armando Silva, *Imaginario urbanos. 5a. edición corregida y ampliada*, Arango, Bogotá, 2006, p. 113.
28. Sarah Harasym (a cura di), Gayatri C. Spivak, *The post-colonial critic Interviews, Strategies, Dialogues*, Routledge, New York, 1990, pp. 125-127.
29. Caterina Toschi, "Ritratti di donne: la «straniera» nell'opera fotografica di Laura Grisi (1957-1990)", *Piano B. Arti Visive*, vol. 8, n. 1, p. 87.
30. Julieta Pestarino, "Buenos Aires moderna: Fotografías de La Carpeta de los Diez", *Metal*, vol. 4, n. 7, 2018, pp. 1-11.
31. John Urry, *The tourist gaze*, Sage Publications, London, 2002, p. 138.
32. Peter Krieger, *Paisaje urbanos. Imagen y memoria*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2006, p. 287.
33. Cfr. Adrián Celentano, "Otro signo de la crisis: la revista Capricornio", *IX Jornadas Interescuelas. Departamento de Historia Facultad de Filosofía y Letras*, Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007, [online] <https://cdsa.aacademica.org/000-108/337>, ultimo accesso 10/4/2025, pp. 1-17.
34. Cfr. *Como se imprime un libro, Grafistas e impresores en Buenos Aires 1936-1950. Attilio Rossi, Grete Stern, Horacio Coppola, Jakob Hermelin, Luis Seoane, Manuel López*, (comunicato stampa della mostra, Valladolid, Museo Patio Herrano, 10 maggio-26 agosto 2018), [online] <https://museoph.org/files/exposiciones/1539237775>, ultimo accesso 10/4/2025.
35. Sono stati consultati i cataloghi online delle principali biblioteche argentine: <https://catalogo.bn.gov.ar/>; <https://consulta.bcn.gob.ar/>; <https://www.conabip.gob.ar/c>; <https://biblioteca.mincyt.gob.ar/>; <https://projetophilos.sophia.com.br/T>.
36. Horacio Fernández (a cura di), *The Latin American photobook*, cit., p. 84.
37. Roma, Archivio Laura Grisi, Ritaglio di giornale contenuto nel fotolibro *Pasos por Buenos Aires*: Dario Ascoli, "Due italiane hanno rivelato il vero volto di Buenos Aires", s.n., s.d., s.p.
38. Cfr. nota 6.
39. Da un'intervista di chi scrive a Fausto Grisi, 2 febbraio 2024.
40. Ilaria Magnani, "Eugenia Scarzanella, Abril, Da Perón a Videla: un editore italiano a Buenos Aires, Nova Delphi, Roma, 2013", *Confluenze*, vol. 5, n. 2, dicembre 2013, pp. 130-131.
41. Cfr. Bin Cavani Turi, *La donna e l'emigrazione*, in Francesco Citarella (a cura di), *Emigrazione e presenza italiana in Argentina. Atti del Congresso Internazionale*, Buenos Aires, 2-6 novembre 1989, C.N.R., Roma, 1992, p. 414.
42. Maria A. Trasforini, "Ritratti di Signore. Una generazione di artiste in Italia", in Maria A. Trasforini (a cura di), *Arte a Parte*, Franco Angeli, Milano, 2000, pp. 153-155.
43. Da un'intervista di chi scrive a Fausto Grisi, 10 agosto 2023.

44. Cfr. Walter Benjamin, "Il Surrealismo" (1929), in *Avanguardia e Rivoluzione*, Einaudi, Torino, 1973, p. 17.
45. Da un'intervista di chi scrive a Jean-Jacques Lebel, 4 dicembre 2023.
46. Maria A. Trasforini, "Ritratti di Signore. Una generazione di artiste in Italia", in Maria A. Trasforini (a cura di), *Arte a Parte*, cit., p. 153.
47. Archivio Laura Grisi, Roma, Biblioteca dell'artista.
48. Miryam Criscione, *Il libro fotografico in Italia. Dal dopoguerra agli anni Settanta*, Tesi di Dottorato, XXI Ciclo, Università degli Studi di Udine, 2019, pp. 109-120.
49. *Ibidem*, pp. 134-135.
50. Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana, dal Neorealismo al Postmoderno*, Einaudi, Torino, 2011, p. 161.
51. Luigi Crocenzi, "Storie italiane. Note e racconti per immagini fotografiche", *Ferrania*, XI, n. 3, marzo 1957, p. 18. Per esempio, affrontava la questione del formato, dei prezzi popolari o la differenza fra "serie" e "sequenza" fotografica, riconducendola alle forme artistiche rispettivamente del reportage e del racconto fotografico.
52. Nancy Newhall, "The caption. The mutual relation of Words / Photographs", *Aperture*, I, n. 1, 1952, pp. 17-29.
53. Alberto Lattuada, *Occhio Quadrato*, Corrente, Milano, 1941.
54. Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana*, cit., p. 162.
55. Cfr. Ferruccio Leiss, *Immagini di Venezia*, Daria Guarinati, Milano, 1953; Mauro De Biasi, *Idea di Milano*, Mondadori, Milano, 1955; Blum Kurt, *Immagini di una città*, Lerici, Milano, 1959; Mario Carrieri, *Milano, Italia*, Lerici, Milano, 1959.
56. Sarah Harasym (a cura di), Gayatri C. Spivak, *The post-colonial critic Interviews, Strategies, Dialogues*, cit., p. 129.
57. Folco Quilici, "'Pasos' por Buenos Aires", *Ferrania*, XIII, n. 9, settembre 1959, pp. 20-24.
58. Cfr. Massimiliano Borelli, «*Il Politecnico*» di Vittorini, <https://tinyurl.com/3a4hzemm>, Roma, Oblique studio, 2011.
59. *I fotodocumentari di Cinema Nuovo*, Cinema Nuovo, Milano, 1955.
60. Cfr. par. *Genealogie editoriali della Buenos Aires fotografica*.
61. Horacio Fernández (a cura di), *The Latin American photobook*, cit., p. 17.
62. Stefania Tarim, *Teoria e Prassi nell'opera di Gayatri C. Spivak*, Tesi di Dottorato, ciclo XXIV, Università della Calabria, 2011, p. 15.
63. Adrián Gorelik, "Miradas sobre Buenos Aires. Itinerarios", *Instituto de Arte Americana*, n. 28, luglio 1992, p. 2.
64. Rebecca E. Biron, "Marvel, Monster, Myth: the Modern City in Latin American Literature", in Jean-François Lejeune (a cura di), *Cruelty and Utopia*, cit. p. 119.
65. Horacio Fernández (a cura di), *The Latin American photobook*, cit., p. 21.
66. Adrián Gorelik, "A Metropolis in the Pampas: Buenos Aires 1890-1940", in Jean-François Lejeune (a cura di), *Cruelty and Utopia*, cit., p. 155.
67. Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Vision, Buenos Aires, 2003, p. 105.
68. Cfr. Christine Collins Crasemann, "Urban Interchange in the Southern Cone: Le Corbusier (1929) and Werner Hegemann (1931) in Argentina", *Journal of the Society of Architectural Historians*, n. 542, giugno 1995, pp. 208-227.
69. Gérard Genot, "Borges", *Il castoro*, n. 31-32, luglio-agosto 1969, p. 63.
70. Cfr. James Scobie, *Buenos Aires, del centro a los barrios, 1870-1910*, Ediciones Solar, Buenos Aires, 1977, citato in Adrián Gorelik, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 2016, p. 24.
71. Hans Mann, *Buenos Aires*, Peuser, Buenos Aires, 1946.
72. Grete Stern, *Buenos Aires*, Peuser, Buenos Aires 1956.
73. Adrián Gorelik, "A Metropolis in the Pampas: Buenos Aires 1890-1940", cit., p. 155.
74. Grete Stern, *Buenos Aires*, cit., pp. 96-105.
75. Janice Gonçalves, "Entre a revista e o fotolibro: reflexões acerca de algumas imagens fotográficas de Hans Mann", *Fotografia documental e fotojornalismo na América Latina*, LEDI, Londrina, 2022, pp. 45-59.
76. *Ivi*, p. 143.
77. Cfr. Jodi Roberts, "A city in dispute: Grete Stern's photographs of Buenos Aires, 1936-1956", cit., pp. 141-145.
78. Stefania Tarim, *op. cit.*, nota 33, p. 29.
79. Horacio Fernández (a cura di), *The Latin American photobook*, cit., pp. 90-91. Realizzano fotolibri su Buenos Aires Horacio Coppola, Alicia d'Amico, Sara Facio, Laura Grisi, Ronald Shakespear, Grete Stern, Gustavo Thorlichen, Facundo de Zuviria. Cfr. Horacio Fernández (a cura di), *The Latin American photobook*, cit., p. 17.
80. Carmelo Tramontana, "Benjamin a Parigi: l'angelo e il flâneur", *Le forme e la storia*, n. 2, 2012, p. 148.
81. Adrián Gorelik, "Miradas sobre Buenos Aires. Itinerarios", cit., p. 3.