

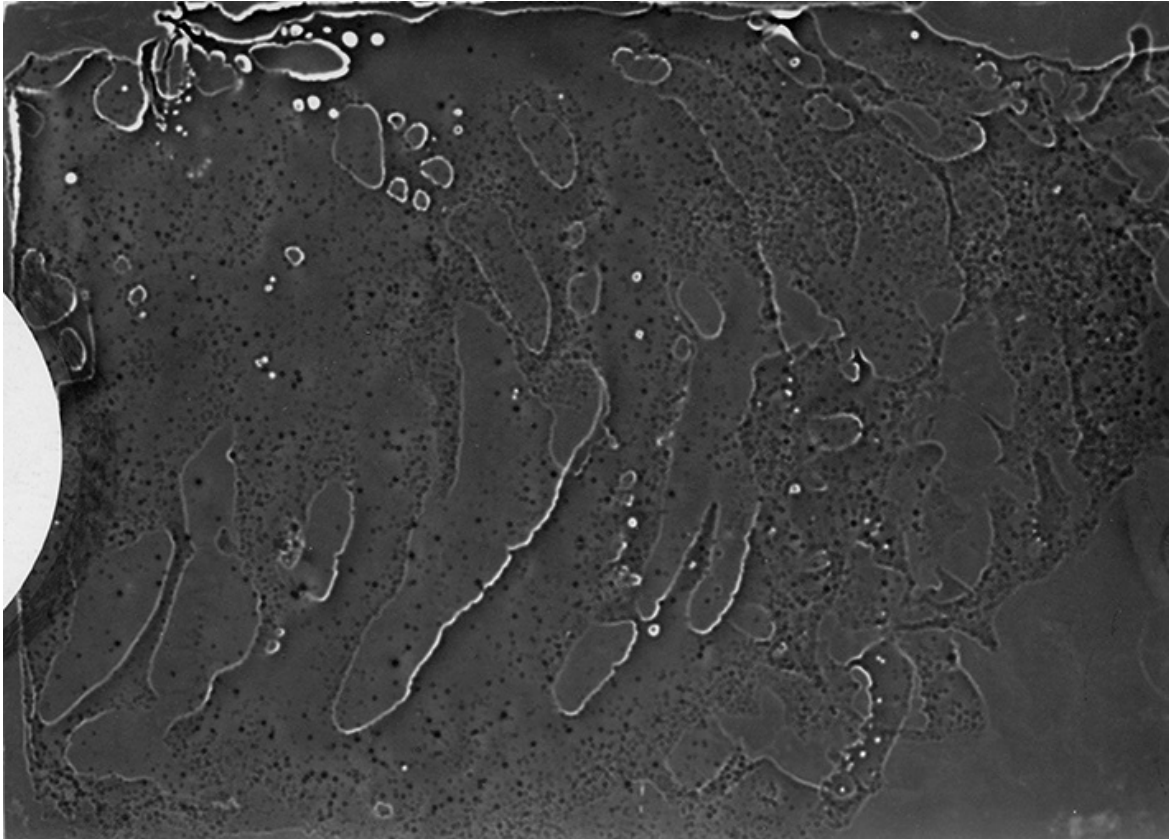
Nino Migliori fotografo da 0 a 100

Mauro Zanchi

15 Aprile 2026

Nino Migliori rappresenta nel panorama visivo europeo una figura di rottura costante e di inesausta sperimentazione, un autore che ha saputo attraversare oltre sette decenni di storia dell'immagine senza mai rassegnarsi alla staticità di uno stile o alla rassicurante ripetizione di un genere. Se le sue celebri indagini neorealiste degli anni Cinquanta hanno fissato nell'immaginario collettivo l'Italia del dopoguerra con un rigore formale e una sensibilità antropologica straordinari, è nella deviazione verso l'astrazione e la manipolazione diretta della materia sensibile che il suo lavoro rivela una natura costitutiva di matrice alchemico-sperimentale. Migliori ha precorso i tempi, trasformando la ricerca visuale in un laboratorio di indagine sul mistero della materia, dove le serie off-camera (ossidazioni, pirogrammi, idrogrammi, lucigrammi, cliché-verre, lucigrafie, stenopeogrammi, polarigrammi, cellogrammi, cancellazioni) hanno scardinato il presupposto ottico della fotografia per abbracciare una gestualità che interroga direttamente i reagenti chimici, il calore e la luce senza la mediazione dell'obiettivo. La serie delle *Ossidazioni*, realizzata tra il 1948 e il 1955, rappresenta senza dubbio il vertice della sua rottura con la fotografia tradizionale e il momento in cui l'immagine si libera definitivamente dal vincolo della mimesi ottica per farsi sostanza di apparizioni gestite con la collaborazione del caso. In queste opere, Migliori trasforma il supporto fotosensibile in un ambiente di metamorfosi chimiche, innescando una sorta di autogenerazione della materia, che al contempo richiama formalmente le coeve ricerche dell'Informale e dell'Espressionismo astratto, ma in realtà il risultato mette in visione un'alterità più complessa. Questa prassi sposta l'asse della creazione dall'inquadratura alla reazione fisica, dove l'ossidazione dei sali d'argento genera cromatismi terrosi, bruciature vive e trame organiche, che ritraggono il tempo stesso della reazione chimica. Le *Ossidazioni* sono tracce costitutive di un evento che accade sulla superficie e che trasforma l'artista in un conduttore del non facilmente visibile. Tramite gli *Idrogrammi* (anni Cinquanta) Migliori sposta la sua indagine sulla dinamica dei fluidi, trasforma la superficie sensibile in uno spazio dove oscillano forme biologiche. Il procedimento consiste nell'inserire gocce di liquido o sostanze

oleose tra due lastre di vetro o fogli di materiale trasparente, che vengono poi premuti l'uno contro l'altro per forzare il fluido a espandersi secondo traiettorie caotiche e imprevedibili. Questa aggregazione per giustapposizione di liquidi genera strutture dendritiche, ramificazioni e pattern, che ricalcano fedelmente le leggi fisiche della tensione superficiale, ma che allo sguardo umano appaiono come microcosmi pulsanti, sezioni di tessuti organici o vedute aeree di delta fluviali mai esistiti.



Nino Migliori, *Idrogramma #1*, 1952.

La proiezione diretta di queste matrici liquide sulla carta fotografica, o la loro scansione luminosa, permette di fissare un istante di equilibrio precario, trasformando la materia in immagine senza mai passare per la mediazione dell'obiettivo cinematografico o fotografico. Gli *Idrogrammi* possiedono una natura costitutiva unica: imitano i processi di auto-organizzazione morfologica; evocano strutture cellulari, colonie batteriche o costellazioni sottomarine. In questo processo, Migliori agisce come un catalizzatore che permette alla natura di "autoritrarsi", rivelando come nel minuscolo perimetro di una goccia d'acqua risieda la medesima complessità geometrica delle grandi strutture dell'universo. Qui la fotografia smette di essere cronaca per farsi biologia immaginaria. Queste serie scardinano il presupposto ontologico della fotografia come "scrittura di luce" per proporre una "scrittura di materia", in cui l'errore tecnico voluto e la casualità del reagente diventano i veri soggetti dell'opera. Il risultato è un meta-archivio di

forme primordiali, che sembrano emergere da un passato geologico o da un futuro post-atomico, dimostrando come Migliori sia stato capace di anticipare riflessioni contemporanee.

In occasione del conferimento della laurea in fotografia all'Accademia di Belle Arti di Bologna nell'anno del suo centenario, condivido con l'artista alcune riflessioni aperte, lasciando che sia la sua esperienza a tracciare le coordinate di questa intervista.



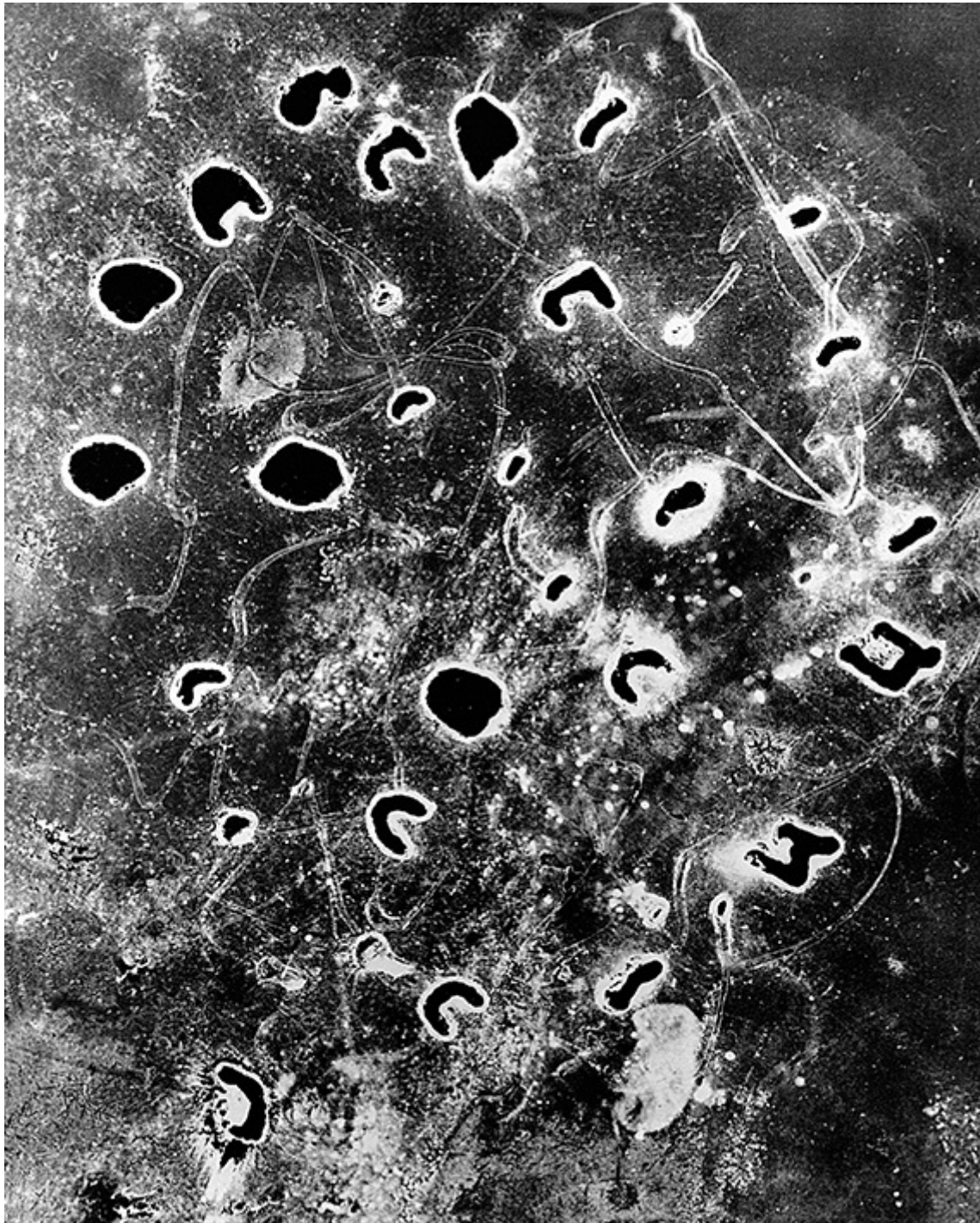
Nino Migliori, Idrogramma #15, 1952.

Mauro Zanchi: Nino, questo traguardo dei cento anni – coronato da una laurea *honoris causa* e da un libro sulle tue opere artistiche, pubblicato da Dario Cimorelli Editore – non appare ovviamente come un punto d'arrivo, ma come la decantazione di un secolo di sguardi e di ulteriori aperture. La tua opera ha attraversato il neorealismo, diverse sperimentazioni, l'informale e il concettuale, mantenendo sempre intatta una curiosità fanciullesca per la materia e il caso. Ricevere un riconoscimento accademico nell'anno del tuo centenario è un paradosso affascinante per un artista che ha sempre rivendicato il piacere del fare, con grande libertà, senza intenti accademici, per indagare la realtà. Cosa dirai nell'occasione del conferimento?

Nino Migliori: Sono orgoglioso di questo riconoscimento. Ho sempre sentito e sento la necessità di esprimermi liberamente senza la costrizione delle regole, manifestando con la fotografia idee ed emozioni. Forse col passare dei decenni i miei lavori, spesso di rottura quando li realizzai, sono diventati accademici. Ma lo spirito ribelle si mostra anche in questa occasione. Non terrò un Discorso di accettazione. Farò scorrere un'antologia di mie fotografie e saranno loro a parlare per me.

MZ: Dalle *Genti dell'Emilia* alle astrazioni più spinte, il tuo sguardo non ha mai perso il contatto con l'umano. Cosa cerchi ancora oggi, con la stessa curiosità di settant'anni fa, nel volto di chi incontri per la prima volta?

NM: Negli anni Cinquanta la spinta che mi ha portato a diventare fotografo era dovuta al piacere dell'incontro con l'uomo, che non significava fotografarlo solo nella sua dimensione fisica. Infatti, lo cercavo anche nelle scritte sui muri, nei manifesti strappati, cioè per me era importante entrare in contatto anche con la sua parte invisibile, con i sentimenti che spingono a interagire, a parlare con l'altro per interposto mezzo. Questa mia necessità dopo tanti anni non è cambiata. Si sono trasformati i modi dell'approccio e della rappresentazione, fino ad arrivare ai recenti ritratti a lume di fiammifero.



Nino Migliori, *Pirogramma #1*, 1948.

MZ: Nei tuoi *Pirogrammi* del 1948, il fuoco era un gesto di rottura e creazione. Quel calore che bruciava la pellicola è stato per te più un atto di ribellione contro la realtà descrittiva e indicale o un tentativo di toccare l'essenza stessa dell'energia termica?

NM: Il calore è uno dei costituenti della pratica, nel senso che la gestione della temperatura nei passaggi di sviluppo è uno degli elementi base del linguaggio fotografico. Il gesto di bruciare o modificare il negativo con la fiamma di un fiammifero o con la punta arroventata di un pirografo significava sottolineare la

funzione del calore e renderla visibile “per negatività”, portando all’estremo l’azione. Sottolineavo allo stesso tempo la gestualità, che in camera oscura è azione intenzionale e rituale allo stesso tempo.

MZ: Le tue incursioni nel territorio dell'astrazione, dalle prime *Ossidazioni* del 1948 fino ai due *Autoritratti* su lastra dell'anno successivo, sembrano scaturire da una rottura con il canone ottico. Quale scintilla ha innescato questa deviazione verso la sperimentazione off-camera?

NM: Spesso il caso agisce come un catalizzatore che devia il corso di una vita, spalancando orizzonti e sollecitando curiosità imprevedute. Per me, l'avventura oltre l'obiettivo è nata in un bagno di casa trasformato in camera oscura notturna. Una mattina, mentre mi apprestavo a eliminare i residui delle prove di diluizione, notai su un frammento di carta fotografica dei cromatismi sottili, quasi impercettibili. Quella visione mi folgorò: perché una carta destinata al bianco e nero reagiva con simili tonalità? Fu l'inizio di un'indagine ossessiva. Più procedevo per tentativi, più i risultati scardinavano le mie certezze. Cominciai a interrogarmi sulla grammatica profonda della fotografia e sui suoi elementi costitutivi: luce, carta sensibile, pellicola, chimica, calore e tempo. In quella sedimentazione di gesti, passai dalle colature casuali dei liquidi a una manipolazione più consapevole, servendomi di spugne, pennini e batuffoli di cotone; il caso, insomma, cedeva il passo al controllo del segno. Negli *Autoritratti* del 1949, questo processo si fece ancora più fisico: bagnai naso, labbra e dita nello sviluppo e li impressi sulla superficie sensibile come fossero dei sigilli o dei timbri identitari. Scelsi la lastra e la pellicola perché la carta, troppo fragile, si afflosciava, impedendo alla traccia del corpo di farsi immagine decodificabile. Realizzare quegli autoritratti significava, in fondo, rivendicare la volontà di percorrere una strada nuova, rompendo gli schemi e uscendo dalla "gabbia" del conformismo. Anche se l'effetto finale poteva risentire dello spirito informale dell'epoca o sembrare pittorico, io sapevo di agire nel perimetro della fotografia, ma con altre aperture. Era una sfida intellettuale: mantenere il piacere delle foto realiste, che pure mi davano grandi soddisfazioni e premi nei concorsi, e contemporaneamente esplorare l'ignoto per capire fin dove il linguaggio fotografico potesse spingersi senza il supporto dell'obiettivo.



Nino Migliori, Pirogramma #7, 1948.

MZ: La tua estetica ha sempre accolto il caso e l'azione della materia fotografica non controllata come elementi co-autoriali. In un mondo che ora insegue la perfezione fake del filtro e del fotoritocco algoritmico, quale valore politico e poetico attribuisce oggi all'errore fotografico?

NM: L'errore può essere fonte di ispirazione, mostra una possibilità non premeditata, apre nuove opportunità. Cancellarlo in automatico senza indagarlo porta all'omologazione. L'algoritmo cui ci si affida applica delle istruzioni, replica dei modelli visuali tesi all'impeccabilità. Ma cosa si intende per perfezione riferita a un'estetica basata sulla probabilità? È davvero bellezza o è più intrigante il difetto?

MZ: A proposito dei tuoi manichini del 1972, quelle figure perturbanti e alienate che descrivevi come dotate di un'identità distintiva, come vedi oggi il rapporto tra l'umano e il suo doppio artificiale, ora che l'intelligenza artificiale sta creando nuovi manichini, androidi sempre più efficaci, stavolta invisibili e fatti di puro codice?

NM: L'accelerazione tecnologica che stiamo vivendo colpisce ed inquieta. Mi pare sia difficile immaginarne l'evoluzione e comprendere le conseguenze. Siamo a una svolta molto complicata, con tante implicazioni, in mezzo a questi modelli di Intelligenza Artificiale in continua evoluzione. Si tratta di una vera e propria rivoluzione. Mi trovi impreparato a rispondere. Come esperienza posso dirti che i robot pericolosi sono i vari assistenti invisibili, come Siri, dei quali sentiamo la voce umana (appena ho nominato Siri si è messa a parlare e si è sovrapposta alle mie parole), che sono addestrati a imparare i nostri gusti, le nostre inclinazioni, le nostre aspirazioni, per influenzare e modificare i nostri comportamenti, le nostre scelte.

MZ: Il manichino Gene, il tuo Diogene personale, è ancora lì in studio con te. Se potessi prestargli la voce per un istante, quale domanda pensi che porrebbe a Nino Migliori centenario a proposito della persistenza delle cose nel tempo?



NM: Lascio rispondere Gene: “Ci siamo conosciuti più di 20 anni fa e mi avevi promesso che, siccome sono un manichino flessibile in legno a grandezza naturale, sarei stato il coprotagonista di una tua serie insieme a Eva Robin’s. Sapevo che non avevi dimenticato, anche se nel frattempo hai realizzato tanti altri lavori e ti ho sempre capito, perché essendo Diogene apprezzo tantissimo la libertà. Recentemente hai parlato di questo progetto e, anche se non è nel mio modo essere, approfitto di questa occasione per sollecitarti e per sottolineare che a differenza di tante cose il tempo non ha infierito su di me, per cui non sono degradato, non sono diventato obsoleto, non sono stato sottoposto alle oscillazioni del gusto. Ma comunque vorrei ricordarti che l’eternità non fa parte di questo mondo.”

MZ: Paul Virilio aveva previsto l’arrivo di macchine in grado di vedere, di riconoscere i contorni delle forme, ma anche di interpretare il campo visivo inquadrato da una macchina fotografica evoluta o da una videocamera. Forse aveva già presagito la creazione di immagini con il macchinico generativo. Tu hai mai sperimentato secondo questa concezione?

NM: No, non propriamente, ma forse un mio lavoro rientra per la tangente in questo campo. Dopo la serie *Sequenze tv* del 1975-77, dalla fine anni Ottanta Eva Robin’s anni Novanta mi interessai di nuovo alla immagine televisiva, con due progetti realizzati con l’apparecchiatura per il freeze Eva Robin’s frame della Polaroid. Il primo era *Curiositas - Il libero vagare della mente*, che poneva l’attenzione sulla pratica dello zapping; il secondo, dal titolo *Rimandi*, voleva mettere l’accento sull’assuefazione a certi tipi di immagini e di pratiche. Nel 1991 era iniziata la terribile guerra in Jugoslavia, che con episodi diversi durò fino al 1999. Fu un conflitto molto seguito da tutte le televisioni. Allo stesso tempo, i videogiochi stavano conoscendo una diffusione sempre più ampia, accompagnata da una grafica in costante evoluzione. Mi resi conto che alcune immagini tratte dai videogiochi somigliavano sorprendentemente a quelle della guerra trasmesse dai telegiornali della tv ed erano sempre più violente, abituavano a uccidere con un semplice click, “giocando”. La sostanza era che ci si abituava a uccidere, pensando di essere in una simulazione, in un innocuo passatempo, mentre era come attivare un riflesso pavloviano. Il progetto *Rimandi* è composto da insiemi di 4-6 polaroid che accostano immagini di videogiochi alternate a immagini di news la cui differenza sta “solo” nella presenza o assenza del logo di una emittente. Il lavoro mette in luce questa pratica ambigua, dove apparentemente tutto sembra accadere su uno schermo e dove la visione della realtà e del gioco sono sovrapponibili.

MZ: Se dovessi scegliere una sola azione fisica - un graffio su una lastra, una bruciatura, una ossidazione, un riflesso, o altro - da lasciare in eredità a un giovane che inizierà a fotografare o a creare immagini nei prossimi anni o tra un secolo, nel 2126 (sempre che venga utilizzata ancora il medium fotografico), quale sceglieresti per indicargli cosa significhi davvero rappresentare il mondo o proiettarsi creativamente nella realtà?

NM: Ogni fotografia - ovvero ogni scrittura di luce, e sottolineo il significato etimologico - che questo giovane farà con i mezzi che avrà a disposizione, sarà un riflesso, sarà quello che è sempre stata, cioè un'illusione, non la mera rappresentazione della realtà, ma una interpretazione. Sarà la parola che questo ragazzo userà per raccontare attraverso la lente del suo mondo interiore la sua visione del mondo.

Leggi anche:

Francesca Orsi | [Ustica, Stragedia per immagini](#)

Mauro Zanchi | [Nino Migliori. Oltre le strutture del reale](#)

Costanza Rinaldi | [Il racconto di un universo. Nino Migliori allo Spazio Forma](#)

In copertina, il copyright del ritratto di Nino Migliori è © N.V.Rinaldi.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

