

An engraving of the Palazzo Pepoli Campogrande in Bologna, Italy. The image shows a grand facade with multiple levels of windows and balconies. On the upper floor, several figures in period dress are visible on the balconies. The lower floor features large, arched windows with decorative grilles. In the foreground, a large crowd of people is gathered in a courtyard or plaza, looking towards the building. The overall style is that of an 18th-century engraving.

**Quaderni
di
Palazzo Pepoli
Campogrande**

Questo **Quaderno di Palazzo Pepoli Campogrande**, che sarà dal 1996 semestrale, vuole ricollegarsi alla collana dei Quaderni della Soprintendenza, il cui numero 1, nel 1981, fu presentato con parole ancora perfettamente attuali:

...si indirizzano a restituire una migliore conoscenza pubblica dell'ampio e complesso lavoro della tutela e della conservazione.

Il taglio più agile e svelto vuole rispondere a talune esigenze di maggiore tempestività e di più ampia divulgazione, per meglio reggere il ritmo davvero impegnativo dell'attività quotidiana... della Soprintendenza.

Sono da ringraziare:

tutti i colleghi, ma in particolare

Anna Stanzani, Daniela Bertocci e Paolo Calligola

per il prezioso aiuto.

Molto è dovuto sempre ai collaboratori

e agli utenti con i quali si discute,

ci si confronta e si lavora ogni giorno.

Referenze fotografiche:

ove non diversamente indicato le fotografie

sono state eseguite dagli operatori della Soprintendenza

Marco Matteuzzi e Danilo Mattioli.

Per la n. 20: *Fototeca Ferrari Boschetto,*

per la n. 21: *GFN E 59363*

In copertina:

Archivio di Stato di Bologna, "Insignia", XI, 1710, cc. 162b-163a

"Raffigurazione del corteo con il quale il gonfaloniere Alessandro Pepoli è prelevato dal suo palazzo in via Castiglione."

(Aut. ASB n.6512 del 28/XI/1995)

Grafica ed impaginazione: *Buttafava & Lomazzi*

Stampa: *Tipolitografia Negri - Bologna*

Realizzazione dei grafici: *Christian Alessandri*

Presentazione

di **Andrea Emiliani**

Soprintendente

per i Beni Artistici e Storici

Quando una pubblicazione impone la sua vita dall'interno di una breve comunità qual'è quella di un ufficio - meglio, di un servizio - vuol dire che la comunità si sta animando, e che le attività sollecitate dalla dimensione pubblica hanno conseguito un loro risultato. Che è quello di restituire un valore sociale al rapporto. La storia dell'arte intera occupa, a nostro modo di vedere, una posizione continua, una tensione ininterrotta entro questo rapporto. Non diremo che essa sia solo relazione e comunicazione, la storia vive nell'arte anche in insondabili solitudini. Ma il suo destino è pur sempre quello di emergere alla verità conquistata, dimostrata e partecipe.

La fotografia è da cent'anni e oltre una protagonista indiscussa di questo rapporto. La società affluente, quella che riempie i musei e le mostre, si serve di essa per le sue conoscenze, per i ricordi e le sottolineature. Una foto all'angolo della biblioteca non commemora, ma evoca. Una generazione intera ha conosciuto l'Italia grazie alle cartoline infilate nella credenza del tinello. Poi, c'è lo specialista, lo storico, al quale è più gradita ancora la vecchia foto in bianco e nero per essere stata la prima che ha allenato la fisica ricettività dell'occhio ad un sistema di selezioni domestiche. Il colore infatti pretende il plagio della realtà, ne imita con violenza i caratteri cromatici, spesso a svantaggio della linea o del chiaroscuro. È un infedele per natura e per condizione.

La fotografia è la padrona della storia dell'arte. Su di essa si articolano infatti anche

i costi delle relazioni, rese oggi tanto agevoli, veloci e reperibili da aggirarsi tra noi con offerte continue, dentro quella società clonata e telematica che è già ora - e siamo solo all'inizio - densa di immagini e di segnalazioni tanto da riempire l'atmosfera e stiparsi nella nostra stanza: affacciandosi istantanea al nuovo occhio informatico e telematico ad un solo gesto, calando dentro di noi dall'etere come per una teoria di vasi comunicanti. Un tempo, Humpty Dumpty chiedeva, seduto sul muretto "Bisogna sapere chi è il padrone delle parole". Oggi bisogna conoscere, e conoscere bene, il padrone delle immagini. Egli avrà su di noi un potere inimmaginabile.

Per quel che riguarda questo Servizio costituito dall'Archivio e dal Gabinetto Fotografico della Soprintendenza, con sede a Palazzo Pepoli Campogrande, coordinato da Corinna Giudici, esso è il padrone democratico delle immagini di almeno un secolo di restauri, di mostre, di dipinti vivi ed esistenti, di altri morti e sepolti nelle guerre e nelle altre distruzioni demenziali dell'uomo. Entro queste foto abita e anzi cresce un "vissuto" di conoscenze e di acquisizioni, di affetti culturali e di passionalità perfino accaldate. Roberto Longhi maneggiava queste foto con l'abilità di un grande pokerista, le smazzava continuamente, lasciando cadere la cenere della sigaretta sulla giacca di cashmere e tenendo costantemente sveglio il nostro già alto senso del pericolo. Arcangeli se ne riempiva la sua grande borsa di cuoio che poi abbandonava in aula o nelle gallerie con lo stesso agio che, nei giochi d'infanzia, ci consentiva di gettare i libri sul bordo del campo di gioco. Le foto, bellissime, dell'Archivio delle Biennali - dal 1950 al 1975 almeno - evocano ancora oggi in questa

città, quel vento di novità sostanziale che solo poteva derivare dal rapporto che s'era animato con i grandi musei e con le scuole di pensiero critico di tutto il mondo.

Poi, più diretto ed immediato, il senso forte della fotografia come testimonianza e come identità. Indiscutibile e necessaria, questa immagine è la sola che possa rievocare - prima delle universali e sfarfallanti ricongiunzioni che avverranno nella valle di Giosafat, al suono delle trombe celesti - il luogo dell'opera raffigurata, il suo modo di essere, la sua condizione e dunque la sua



1) Bargi di Camugnano, A. Tiarini, *Madonna del Rosario con i Santi Domenico e Caterina*, part., GFS 4414, 1968, dopo il restauro (attualmente in dep. presso Curia Arcivescovile di Bologna).

vera storia. Il furto e l'abuso hanno preso il posto dell'iconoclasma, l'emorragia dell'immensa scena liturgica dell'arte italiana, la dissoluzione delle arti cosiddette minori e applicate, tutte congiurano ad una irreversibile mescolazione e ad una babele linguistica e formale inaudita. Teatro, il mondo intero.

I Carabinieri del Nucleo del Patrimonio Artistico si sono insediati, non a caso, in Palazzo Pepoli Campogrande. Essi sono il braccio operativo, il potere temporale della ricerca patrimoniale. Il loro strumento più forte è proprio l'Archivio Fotografico. Senza carta d'identità non è facile tentare l'avventura del recupero in un mondo che non ha più frontiere. Ricordo bene come in anni lontani, proprio in coincidenza con il successo di *Blow-up* di Antonioni, al furto doloroso di una paletta di Alessandro Tiarini, nell'alta parrocchiale di Bargi, a picco sul lago di Suviana, riuscimmo ad opporre una larva fotografica, un ectoplasma tratto da una foto casuale di anni precedenti - un matrimonio o giù di lì - e che a forza di fantasmi formali riuscimmo a rimontare un potere evocativo che, da solo, ci consentì il recupero del dipinto e la sua salvezza. In fondo, proprio Antonioni ci aveva suggerito il modello possibile. Questo fascicoletto porta notizie di varia natura, come è necessario che sia ragionando di fotografia: e cioè della più impegnativa tra le armi dell'occhio, "agente già fedele della memoria", come diceva Giacomo Leopardi. In questa fedeltà che cresce nella natura della scienza moderna e che eleva l'occhio al disopra di ogni altra attività sensoriale, la critica d'arte celebra con l'aiuto della fotografia un suo probabile trionfo.

Prefazione

di Serena Romano

Direttore

del Gabinetto Fotografico Nazionale

La Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Bologna, ma Corinna Giudici in particolare, hanno fatto oggi qualcosa più importante e più raffinata di quanto pretendano di essere. Sono anni, ormai, che periodicamente si levano grida di dolore e incitamenti a censire gli archivi fotografici italiani, in quanto fonti inesplorate di informazioni, e depositi insondati di materiali. E il censimento degli archivi fotografici italiani è certo un compito da far tremare: chi si prenderà la briga di peregrinare dall'uno all'altro, scavando e conoscendo fondi e collezioni talvolta ignoti agli stessi conservatori?

A Bologna, molto semplicemente, hanno deciso di cominciare a mettere a pubblica disposizione le loro informazioni e i loro materiali, proseguendo su una strada di servizio che praticano già da tanti anni: credo non ci sia studioso che non sia stato bene accolto, nell'archivio fotografico bolognese, e che non sia stato aiutato, per avere le fotografie di cui gli storici dell'arte sono straordinariamente avidi, ma anche trovandosi in mezzo ad un'atmosfera cordiale e collaborativa, di persone cui il lavoro interessa, e la materia del lavoro - le foto, i quadri, le sculture - altrettanto. O perlomeno, questa è stata la mia esperienza di studiosa prima ancora che di Direttore del Gabinetto Fotografico di Roma, cioè di quella parte dell'Istituto Centrale per il Catalogo che, appunto, si occupa di fotografia e che tiene i rapporti con i settori "fratelli" delle Soprintendenze.

Con Corinna Giudici, come con alcuni altri colleghi, sono nate a più riprese discussioni interessanti sul ruolo che la fotografia svol-

ge, o potrebbe svolgere, nel mondo dei beni culturali. In realtà, i gabinetti fotografici e i corrispondenti archivi dei positivi delle Soprintendenze si offrono spesso come nuclei di consultazione più omogenei rispetto a quello numericamente maggiore rappresentato dall'Istituto del Catalogo. Il motivo è facile da capire. Nella fototeca di una Soprintendenza - penso a quella di Bologna, o a quella di Roma - si trovano in genere riunite insieme le foto che sono il risultato delle campagne di catalogazione e quelle invece eseguite nel corso delle documentazioni sui restauri, o nel corso delle ricognizioni sul territorio - gli inediti, i ritrovamenti fortuiti, i rapporti con i collezionisti privati - per un totale di indagini capillari e continue, come nessun ufficio centrale potrebbe mai realizzare. È raro che gli uffici periferici - come con termine veramente brutto si usa ancora chiamare le Soprintendenze, chissà perché caratterizzate in via esclusiva dalla "luce" del rapporto con il "centro" - abbiano soldi per estendere anche in altre direzioni questo straordinario nucleo di documentazioni. In particolare, dovrebbero essere dotate perché integrino con acquisti di collezioni fotografiche le loro fototeche, e questo per due ordini di motivi. Primo, perché le collezioni di fotografie non sono state pressoché mai tutelate in quanto beni in sé stesse, e quindi subiscono più che altre categorie di beni, i danni derivanti dalla libera circolazione sul mercato, che significa sovente anche smembramento e dispersione di materiali che dal collezionista stesso avevano ricevuto una fisionomia unitaria. Esempio significativo in questo senso è la collezione Becchetti: forse la più importante esistente in Italia, oggi custodita tutta presso l'Istituto del Catalogo, costituisce il frutto di una ricerca pluridecennale, se non monotematica, certo principal-

mente incentrata sul tema della fotografia italiana, e in buona parte romana, nell'Ottocento. Sarebbe stato facilissimo, per il proprietario - che invece era assolutamente deciso ad aiutarci per farla arrivare sana e salva nel nostro Istituto - venderla qua e là a pezzi, a esemplari, a nuclei. Sicuramente avrebbe guadagnato di più, e solo la convergenza di molte ostinate volontà ha, in questo caso, consentito il miracolo, che un'altra volta potrebbe non ripetersi.

Il secondo motivo è che la fotografia è un bene assai 'numeroso'. Certo, guardando con gli occhi di un domani forse non tanto lontano, questa tecnica si estinguerà, e la produzione fotografica diventerà un fenomeno storico e circoscrivibile nel tempo. Le fotografie, che oggi ci sembrano innumerevoli diventeranno la versione otto-novecentesca delle miniature sui codici medievali: anch'esse, forse, sembravano tantissime, ma oggi noi le consideriamo beni unici da tutelare rigorosamente. Tuttavia, anche se per le foto noi sentiamo già quell'affezione un po' nostalgica che si riserva a ciò che si sa già perduto o lontano, è vero che sul piano pratico la quantità delle fotografie cui prestare attenzione supera la capacità di spesa, assorbimento e lavoro dei normali archivi fotografici e ancor più di quelli delle amministrazioni statali. Bill Gates forse, può comprare l'archivio Bettman con i suoi sedici milioni di immagini e digitalizzarle tutte, conoscerle tutte, quindi usarle e farle usare tutte. Ma se l'Istituto Centrale del Catalogo di Roma o la Soprintendenza di Bologna comprano sedici milioni di fotografie, queste rimarranno presumibilmente semi inutilizzate, perché porranno tali problemi di spazi e di metodi di conservazione, di tecniche di riproduzione, diffusione e commercializzazione, di reperimento di ulteriori indispensa-

bili fondi di investimento, da costituire in pratica per un tempo estremamente lungo un problema gigantesco e incontrollabile.

Così, esattamente come in Italia forse non avremo mai il grande museo sul modello del Louvre o del Metropolitan, ma auspichiamo avere una costellazione di tantissimi musei che rappresentino al meglio la variegata civiltà di tutti i pezzi d'Italia, anche il collezionismo di fotografia dovrebbe essere un'attività svolta sia a livello centrale, che dalle Soprintendenze, con scopi di tutela e con l'obiettivo di conservare l'immagine e la cultura dei territori di cui ognuno è responsabile. Quella parte dell'archivio Villani, o la raccolta di fotografie di Paolo Monti che la Soprintendenza di Bologna ha acquisito e che conserva, sono tipici esempi di una giusta collocazione: in nessun luogo meglio che a Bologna queste fotografie possono essere custodite, vicino ai luoghi che nelle fotografie stesse vengono ritratti e che costituirono lungamente la fonte d'ispirazione e l'ambiente poetico del fotografo artista.

Scrivendo, è facile perdere di vista la realtà e rifugiarsi nell'immaginazione. L'idea di un paese che considera la fotografia un bene da tutelare dignitosamente e da studiare con rispetto è forse, in Italia, ancora avveniristica. Tuttavia questa coscienza esiste, più che non si pensi, in luoghi e isole d'Italia, e va espandendosi a macchia d'olio, con un'azione di proselitismo commovente a pensarsi alle soglie del ventunesimo secolo. Mi sembra che il piccolo libro su cui le mie parole verranno stampate testimoni, nella sua intelligenza e utilità, che la città di Bologna e la sua Soprintendenza sanno trovare vie nuove in questa direzione, e che sanno orientarle anche verso il futuro.

ARCHIVIO E GABINETTO FOTOGRAFICO

di Corinna Giudici

*L*a storia dell'arte, da circa cent'anni, *L*è la storia dell'arte fotografata, con qualche specialistica eccezione (A. Malraux). (1)

Senza volere né poter essere sostitutivo dell'indagine diretta, nel suo complesso di percezioni, l'archivio fotografico di una Soprintendenza costituisce una salda intelaiatura lungo la quale si dispongono e crescono, sulla quale si sorreggono, molte (o la totalità) delle attività di conoscenza, tutela, divulgazione del patrimonio artistico. Di questo pubblico servizio l'archivio diventa d'altro canto anche memoria e storia, documentandone "automaticamente" ed organicamente la fisiologia tramite date, scelte, o nessi eterogenei quali appunti, calligrafie, perfino caratteristiche confezioni. Non per questo l'archivio vuole cristallizzarsi nella definizione, in qualche modo "bloccata" di fototeca, alla quale tanto bene si contrappone invece il modello di attività e studio storicizzato nel termine Gabinetto. La trama costituita dalle fotografie viene continuamente consumata ma anche sostanzialmente dalle attività connesse al territorio. E ne sono testimoni le brevi schede che in queste stesse pagine alcuni colleghi e collaboratori hanno dedicato alla fotografia, o ad una fotografia, come indispensabile supporto delle rispettive specifiche attività, fra loro tanto diverse ma convergenti sulle fotografie.

Disponendo in futuro in modo fruibile ogni informazione e nesso, intorno a materiali consultati, riprodotti... potreb-

be anche crearsi una sorta di prezioso e parallelo archivio degli studi, non sempre pubblicati, non sempre diffusi.

Conservazione

Per tutelare questi documenti - prima e dopo il cambiamento di statuto che li fa diventare "fonti" - si deve anche praticare una quotidiana conservazione e - più di rado - veri e propri interventi di restauro.

Ci si sente custodi sempre più allarmati di questo patrimonio imparando a conoscerne non solo la *minacciata fragilità* (2) ma l'accelerazione esponenziale dei rischi di degrado nei materiali man mano più moderni e, massimamente, nei contemporanei. (3)

La quantità davvero invadente e la crescita incalzante di nuove vite per ogni fototipo (stampe, riproduzioni, duplicazioni, elaborazioni elettroniche analogiche o digitali...) inducono la tendenza ad una attenzione conservativa inversamente proporzionale a tale crescita, e comunque impongono una prudente economia dei progetti e l'adozione di ragionate scelte di priorità. Non fa male tenere presente il pericolo di essere visti come "una buffa specializzazione all'interno di una casta parassitaria" o "una burocrazia cartacea che entra nella storia della follia". (4)

Nel nostro caso la priorità è stata assegnata ai negativi che definiamo storici, preziose matrici dell'immagine (fragili per invecchiamento, carattere strutturale...) e insostituibili testimoni di procedure, conoscenze ed esperienze storico tecniche e produttive che è imperativo preservare dall'usura e dal degrado in quanto non replicabili.

Nel contempo si cerca di gestire "igienicamente" la produzione attuale, senza dimenticare che l'impegno conservativo trae senso dall'uso o abuso che di queste Immagini (sub specie fotografica) è giusto facciano l'istituzione e il pubblico.

Archivi come il nostro conservano, per la maggior parte, immagini che sono state o che possono diventare - col tempo, storicizzandosi - documenti diagnostici insostituibili (le documentazioni di restauro, le campagne sullo stato conservativo, la lettura fotografica dell'urbanistica e del suo degrado). In altre parole curarsi della conservazione della fotografia è *con una mano dare e con l'altra prendere*, per chiunque studi o lavori nel campo della conservazione.

Lo stato delle ricerche sembra ancora piuttosto lontano dal fornire risposte che si traducano (anche in forma normativa) in complessivi, economici progetti di igiene ambientale ed in una corretta gestione, anche interna, della manutenzione, dell'eventuale "pronto intervento", delle correnti pratiche di laboratorio. E questo a dispetto della speciale, evidente congenialità tra fotografia ed indagine scientifica che appare con tutta evidenza dalle fonti e dalla conoscenza delle origini.

Ne sono utile esemplificazione alcune righe dell'introduzione di Rodolfo Namias al suo *Manuale teorico pratico di chimica fotografica* nell'edizione del 1904: *La fotografia sgraziatamente non è ancora considerata da noi alla stregua delle altre scienze (il problema non è, in questo caso, il "paragone tra le arti" ma identiche sono le conclusioni e le discriminazioni) benchè anch'essa così feconda d'importanti applicazioni che aumentano ogni giorno... È da questa poca considerazione che dipende la quasi totale mancanza in Italia*

di insegnamenti speciali della fotografia... ed è con questi criteri che io ho scritto questo Manuale... Così le considerazioni scientifiche si fondono con le pratiche, così chi lavora ha una guida pratica e una serie di nozioni scientifiche che mentre gli procurano la gran soddisfazione di darsi ragione di tutto ciò che fa, gli permettono di risolvere le difficoltà che gli si presentano.

Centrali, anche concettualmente, nella prassi conservativa pensiamo debbano essere sempre la considerazione dell'archivio come ambiente (e sistema) e della manutenzione da preferire, fin dove si può al restauro.

L'ambiente - archivio

Sono inoltre sembrate necessariamente preliminari alla impostazione del lavoro le indagini aerobiologiche. Forse perché capaci, tra l'altro, di "situare" l'archivio nella città e di leggere questo rapporto (tra la città e la sua immagine) ed i mali e gli inquinanti comuni, con strumenti diversi dalla nostra consuetudine ma non per questo meno importanti (conciliando il profilo alto della rilevazione accurata dei dati e della loro interpretazione con quello spesso basso della fattibilità economica di monitoraggi e climatizzazioni).

In collaborazione con l'Istituto FISBAT CNR, sono stati dunque realizzati, nel 1991: campionamenti di aerosol atmosferico per individuare particelle biologiche o di altra natura (il risultato ha rivelato ridotta carica microbica e ridotta polverosità); indagine sul microclima (temperatura e umidità relativa) mediante apparecchiatura elettronica (sistema AER 100), e



2) Rimini, Tempio Malatestiano, Calco in gesso da Agostino di Duccio, Formella con due Angeli musicanti, GFS 762 (ante 1932); lastra 13x18 che presenta sul lato emulsione graffi, alterazione gialla della vernice, alterazioni biologiche (fungine).

meccanica (termoigrografo di controllo). Gravissime si sono rivelate le oscillazioni discontinue nel periodo estivo e quelle giornaliere nel periodo di accensione del riscaldamento (temporizzato per l'intero edificio). (5) È stata in seguito realizzata la climatizzazione e regolazione termogrometrica dell'ambiente dove conserviamo le lastre, con filtrazione e ricambio d'aria e termoigrografo di controllo. Abbiamo dovuto scegliere di favorire un andamento graduale dei valori in accordo con le medie stagionali, eliminando i picchi estremi ed accettando un intervallo compreso tra i 25°-26° estivi ed i 18°-20° invernali, con UR intorno al 50% (in aggiunta ai piccoli accorgimenti che

riguardano luce, pulizie...) Sempre facendo i conti con un bilancio che è caritatevolmente definire esiguo, con la nostra collocazione in un edificio del centro storico le cui strutture ed infrastrutture sono difficilmente manipolabili, infine con la necessità per il servizio di una convivenza, sia pure ridotta e controllata, tra cose e persone.

Gli strumenti e la prassi

Tra 1991 e '92 abbiamo lavorato perché cominciassero ad integrarsi utilmente gli esperimenti di catalogazione e quelli di conservazione, cercando di non divaricare i percorsi, anzi sforzandoci di illuminare conoscitivamente l'uno con l'altro. Il corso ECIPAR per la formazione di restauratori del materiale fotografico ha consentito di realizzare nel 1991 un primo stage durante il quale si sono poste - e messe alla prova - le basi metodologiche ed operative del lavoro di conservazione, proseguito poi sui finanziamenti ordinari ministeriali (e tuttora in corso). È stata elaborata una scheda diagnostica, relativa a ciascuna delle lastre in vetro, da compilarsi manualmente e poi informatizzare per codici. In questa scheda sono descritti, con il metodo veloce del *barrare la casella*: numero d'inventario, formato e struttura, caratteristiche (trattamenti vari del negativo quali carte incollate, diversi tipi di vernici, ritocchi o mascherature, vetri di rinforzo...), scritte (a matita, ad inchiostro, incise, graffite, stampate, su etichette...), possibili alterazioni fisiche, chimiche, biologiche.

L'analisi dell'utenza e della frequenza delle diverse riproduzioni e consultazioni, il confronto con i programmi altrove (ed



3) Bologna, chiostro di S.Domenico. Pietro di Giovanni delle Tovaglie, Trinità con S.Lorenzo e donatore (dopo il restauro). GFS 102624, 1987. Questa, con le due successive immagini propone una delle tante sequenze consentite dall'archivio.

in particolare in enti pubblici) sperimentati, l'assegnazione di priorità alla rimozione dei principali agenti di degrado (da quelli ambientali a quelli per così dire funzionali) hanno preceduto l'avvio del lavoro vero e proprio. Questo consiste in: analisi dello stato di conservazione, pulitura, sostituzione involucri (quelli originali sono archiviati a parte), stampa, esecuzione di negativo di riproduzione (che, sfruttando il formato eccedente rispetto al rapporto 3x4 dei positivi riprodotti, comprende in ripresa l'annotazione del numero di classificazione del negativo, seguito da "/R"), infine stampa per contatto della riproduzione. Si è scelto di realizzare la stampa dalla lastra mirando alla massima estensione possibile della scala tonale,



4) L'affresco di Pietro di Giovanni delle Tovaglie in: F.Giani, *Liber Studiorum*, Mss. Lanciani 81, Roma, Biblioteca di Palazzo Venezia, (Foto Biblioteca di Pal.Venezia).

mediante mascherature e filtrature. La rinuncia ad una testimonianza "neutrale" è ovviamente dovuta al bisogno di economia, rapidità e massima efficacia delle successive riproduzioni (che non di meno sopportano l'inevitabile, lieve perdita di definizione e dettaglio, e la differenza qualitativa dei materiali sensibili) ma non è incoerente, per quanto è dato conoscere, rispetto alle scelte dell'esecutore della ripresa.

Alla fine del nostro processo di "restauro preventivo" si ottengono tre diversi files: le lastre, sottratte all'usura della continua manipolazione e riservate ad una rara consultazione, la serie dei negativi di riproduzione, album per la consultazione delle stampe a contatto da questi ultimi. I positi-

vi ottenuti direttamente dalle lastre confluiscano nella disposizione topografico/alfabetica. (6)

Catalogazione

Sempre più mi sono andato convincendo, in questi non pochi anni di lavoro, che la scheda ottimale (quella che si è avuta anche la presunzione di considerare come compiutamente esauritiva!) non esiste e che, quand'anche per avventura esistesse, è pur sempre destinata a consumarsi, nell'uso che se ne fa, per il raggiungimento di determinati scopi. Quel che importa è la chiarezza su questi, ... e il saperli perseguire, magari... parlandone solo a risultati compiuti (O. Ferrari). (7)

L'informatizzazione dei dati relativi alle unità inventariali (negativi e diapositive) si è avviata con mezzi e metodi essenziali, quasi francescani. L'artigianale struttura della scheda informatica (programmata in DbaseIV) non è proposta come sostitutiva (e quindi distruttiva) dell'informazione nel suo supporto fisico e archivistico originale: le si accosta invece per facilitare la ricerca da parte dell'utente. Il grande problema di un modello di schedatura informatica della fotografia è tuttora sui tavoli dell'ICCD, in corso d'opera è l'individuazione di sistemi suffi-

cientemente flessibili e capienti per contenere e normalizzare non solo i multipli caratteri e nessi della fotografia, ma la pluralità di esigenze ed urgenze (amministrative, funzionali, economiche e scientifiche, museali o di divulgazione...) a cui il futuro modello catalografico (FT) dovrà efficacemente rispondere senza doppiare in modo pleonastico la schedatura delle opere d'arte.

Si cerca, intanto, di non dare un segno sempre negativo a quei percorsi discontenuti (dimenticanze, entropie, ripensamenti e lapsus) che arricchiscono, piuttosto che immiserire, la frequentazione fisica, faticosa ma spesso stimolante dell'archivio. La revisione dei dati da informatizzare è stata perlopiù strettamente anagrafica, accompagnata dalla attenta raccolta di annotazioni sulle occasioni di committenza e sulle modalità di produzione della foto.

La scheda ideata (il cui impiego è stato



5) Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Antonio Basoli, 1832, Un porticato nel Convento dei Padri Domenicani in Bologna (acquatinta mm.260x340). FOTOFEST 96 (Iconografia di Bologna).

approvato, in fase sperimentale, dall'ICCD) cerca infatti di conservare e connettere i dati relativi all'oggetto fotografato insieme a quelli che specificamente connotano il negativo: dati tecnici come il supporto, il formato, la descrizione della ripresa, lo stato di conservazione, oltre ad informazioni sulle modalità e occasioni di produzione come operatore o ditta, data, costo, modalità e data d'acquisizione, rapporto con mostre, catalogazione o restauri. La maggior parte di queste informazioni si scoprono ricomponendo la "serie": riaccostando negativo, originaria busta/contenitore (spesso ricca di annotazioni storico critiche o tecniche), coeva registrazione manuale, positivi conservati in fototeca, altri archivi dell'istituzione (mostre, restauri, corrispondenza, esportazioni).

I medesimi metodi d'archiviazione vengono applicati alla produzione attuale (anzi questo test di velocità e validità è stato determinante nella formulazione del Dbase).

I campi della scheda sono: **GFS** (numero/codice univoco di inventariazione del negativo o diapositiva); quindi un gruppo di campi relativi al soggetto della ripresa, strutturati in modo semplificato ma non incoerente rispetto alle norme ICCD: **Provincia** (o stato estero), **Località**, **Collocazione**; **Oggetto** (inteso come "famiglia" o categoria: dipinto, suppellettile ecclesiastica, scultura o paramento ecclesiastico...); **Autore**; **Soggetto**; **Datazione**; **Materia / tecnica**; seguono campi (in parte logici, in parte di testo) per registrare (indicizzare, ricercare) i casi più ricorrenti e regolari di occasione della ripresa: **Catalogo** (logico); **Numero di Catalogo generale**; **Tipo scheda**; **Restauro**; **Data restauro**; **Mostra**; **Data mostra**. Ultimi sono i campi più specificamente descrittivi del-

l'unità inventariale, negativo o diapositiva: **Operatore**; **Costo**; **Bianco e nero o colore**; **Supporto e formato**; **Descrizione della ripresa**; **Conservazione**.

Un ampio campo **Note** ospita tutte le indicazioni non altrove normalizzabili. Si sta oggi valutando l'opportunità di inserire un campo **Gestione immagini**.

(Una procedura commissionata nell'ambito del progetto di precatalogazione ex L. 84/90 garantisce l'importazione "immediata" dal programma DESC in uso per la scheda OA dei campi coincidenti).

Restauro

È possibile stimare approssimativamente le quantità del patrimonio fotografico "a rischio" (forse milioni sono in Italia i fototipi che si possono definire storici) e tra poco se ne potrà valutare il relativo peso economico, se è vero che già oggi fiere e mostre dell'antiquariato esibiscono come immagine pubblicitaria, fotografie piuttosto che mobili o dipinti.

Ad esempio i fototipi ottocenteschi censiti a Bologna in preparazione della mostra *Fotografia e fotografi a Bologna 1839-1900* erano circa 10.500, solo in collezioni pubbliche (dal CAI all'Archivio Arcivescovile al Museo archeologico). Facendo una rozza proiezione statistica "per difetto" si può pensare, per l'intero paese, ad una consistenza approssimativa di diverse centinaia di migliaia, solo per i materiali ottocenteschi e solo per i fondi pubblici. Un altro censimento emiliano che consente quantificazioni è quello realizzato nel 1979-80 e pubblicato dall'IBC (8). In quella occasione vennero censiti in regione, con l'esclusione di Bologna e provincia,

circa due milioni di negativi su pellicola, alcune centinaia di migliaia di negativi su vetro e quasi un milione tra positivi e diapositivi. Da ognuno di questi rilevamenti resta poi escluso il privato collezionismo.

Le lastre Lanzoni

A piccole, mirate dosi si cerca dunque di estendere le attività conservative anche su fondi di altra proprietà, quali l'archivio del fotografo persicetano Salardi, il cui restauro si avvia proprio quest'anno (presso la Biblioteca Croce di S. Giovanni) o il prezioso nucleo delle lastre Lanzoni conservate dal Comitato Bologna Storico Artistica. Quest'ultima operazione - a carattere di estrema urgenza ed essenzialità - ha interessato nel 1993 novantotto negati-

vi in vetro alla gelatina-bromuro d'argento di dimensioni 30X40cm. realizzate tra i due secoli da Luigi Lanzoni (1845-1914) e dal figlio Giovanni a documentazione dei coevi restauri bolognesi. Materiale di grande valore in quanto unico fondo residuo, per quanto è dato sapere, dell'archivio di questo operatore. (9)

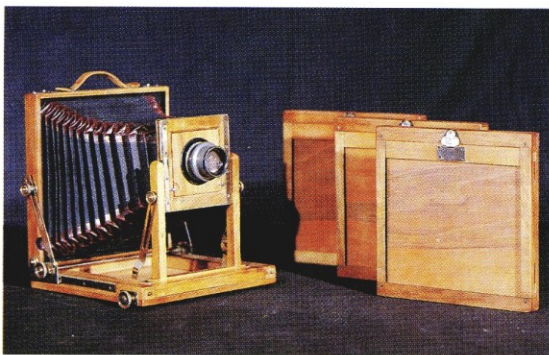
Il fondo presentava, a causa delle vicissitudini subite, tutte le tipologie di alterazioni riscontrabili sui fototipi: graffi, impronte, rottura del supporto, lacune; solubilizzazione della gelatina e della vernice, solleva-

mento dell'emulsione, alterazione della gelatina e della vernice, specchio d'argento, presenza sul supporto di emulsione fotografica appartenente ad altri negativi; e ancora gelatina attaccata da microorganismi, maldestri tentativi di "restauro". Eliminati gli involucri (non originali e comunque fortemente alterati) ed effettuata una cauta pulitura, le lastre sono state inserite in nuovi supporti (buste e cassettera metallica).

Una prova di restauro è stata condotta su due lastre che presentavano diversi problemi conservativi: rottura del vetro, lacune nel supporto, doppiaggio con vetro e scotch (il vetro utilizzato a supporto della lastra fotografica era rotto esso stesso). Innanzitutto si è provveduto allo smontaggio del vecchio pacchetto lastra-vetro di protezione sostituendo il vecchio vetro



6) La lastra Lanzoni del Comitato Bologna Storica e Artistica qui riprodotta, da diapositiva, raffigura l'assemblaggio di tre studi per il restauro della Torre dell'orologio in Palazzo Comunale, con due riproduzioni dei Magi, antichi automi del XV secolo, oggi al Museo Davia Bargellini, e quindi databile al 1908, anno della presentazione del progetto da parte di Alfonso Rubbiani.



7) "Campagnola" Apparecchio Inventario 4/346-349. Apparecchio fotografico da campagna, modello inglese per esterni in essenza di noce chiaro (*juglans regia*) costruito presumibilmente intorno al 1920. La ferramenta è di ottone nichelato con alcune finiture in pelle. L'obiettivo è anastigmatico G.Rodenstock 1:6.8, F=18 cm. in lega di zama, montato su cartone pressato nero in modo del tutto inadeguato data la fragilità del materiale. I tre telai portanegativi (*chassis à rideaux*) hanno chiusura ad avvolgibile. La parte lignea è stata pulita a solvente debole eliminando sia lo sporco che le macchie. Si sono così evidenziate numerose fessurazioni e lacune che sono state riparate con piccoli inserti della stessa essenza e assicurate a colla forte, sono state sostituite alcune viti e guarnizioni, ed infine è stato ricostruito il porta obiettivo in legno, GFN 157815, 1995.

rotto con uno nuovo, il negativo e il nuovo sostegno sono stati bloccati con scotch 3M 850. Le lacune sono state riempite con sagome di "cartone - conservazione" del medesimo spessore della lastra (intervento a cura di "L'immagine ritrovata", contratto 2592 del 16/12/93).

Le "campagnole"

Un intervento di risanamento, restauro e ripristino ha anche interessato fotocamere ed accessori da ripresa e da stampa custoditi per decenni in ambienti purtroppo non idonei della Soprintendenza e probabilmente risalenti agli inizi del secolo. (Centro Giovanile Giardini Margherita - Labo-

ratorio di restauro del mobile; gli oggetti restaurati sono stati esposti presso la Sede del Centro nell'aprile '95).

Si tratta di alcuni di quegli apparecchi di grande formato ("campagnole" di modello inglese, francese o tedesco) con varia possibilità di decentramento e basculaggio per il controllo di nitidezza e prospettiva, sui quali per tutti i primi decenni del secolo si metteva alla prova la maestria artigianale dei fotografi. Nonostante le difficoltà indotte da una luce spesso scarsa e prevalentemente rossa (quindi poco sentita dai materiali fotosensibili) o dalle

stesse condizioni ambientali (collocazioni alte e decentrate specie negli ambienti ecclesiastici), a quegli operatori venivano richieste, e spesso con successo, estrema nitidezza dell'immagine (fino alla tessitura della superficie pittorica o alla particolare riflettanza dei materiali scultorei), correzione prospettica, estesa porzione del campo a fuoco. Tutto ciò mediante negativi (lastre in vetro) stampabili, inizialmente, solo per contatto, senza potere perciò ingrandire. Questo comportava l'adozione dei grandi formati delle macchine, ingombranti opere di ebanisteria da poggiare su altrettanto solidi treppiedi o cavalletti.

Se fino al primo dopoguerra i territori dell'appennino, bolognese e tosco romagnolo,

compaiono comunque a fatica nel patrimonio storico fotografico, fatti salvi rari restauri ed eccezionali occasioni di studio, questo si deve, anche, agli itinerari letteralmente a dorso di mulo, ed alle caratteristiche difficoltà nel trasporto delle attrezzature, fino a produrre una effettiva discriminazione d'immagine, in quella che fino al 1940 si poteva ancora definire faticosa **fotografia di campagna**.

A questa fase storica appartengono quasi tutte le attrezzature restaurate, con involucri (ad eccezione di uno) evidentemente finalizzati al trasporto più che all'attività in sala di posa.

Con questi mezzi si rispondeva in quegli anni alle richieste ministeriali (interessanti, per i rapporti con il territorio sono il decreto del 1913 "per la riproduzione di tutte le opere del Regno" e la circolare del 1915 a tutte le Soprintendenze perché inviino elenchi di opere da fotografare) e si ponevano le basi per lo studio e l'editoria artistica.

L'archivio per l'utenza

L'archivio affatica proprio fisicamente perché è eccessivo, invadente come le maree equinoziali, le valanghe o le inondazioni... Tuttavia il personale... [delle biblioteche, degli archivi] non si perde nel mare e parla dell'archivio valutandolo in chilometri di scaffali. È un'altra forma di gigantismo oppure un modo astuto di familiarizzarsi sottolineando subito quanto sarebbe utopistica la pretesa di prenderne un giorno possesso esaustivo. (A. Farge) (10)

Era nella stanza degli scaffali, lo sapeva, ma era difficile associare quel buco ristretto e buio alla spaziosità civilizzata della stanza di lettura. [...] Erano bastati pochi passi a portarlo là, ma la strada del ritorno era lunga. Non sarebbe mai più riuscito a prendere posto accanto agli studiosi nella sala di lettura con coscienza



8) Bologna, Palazzo Fava, Camerino d'Europa, Annibale Carracci, Giove tramutato in toro è avvicinato da Europa. GFN EK13537, foto E.Volpi per GFN, 1993.



9) Forlì, portale di San Mercuriale, riproduzione da positivo (albumina) da lastra Poppi 4548 del 1894. GFS 157955, 1995.



10) Forlì, San Mercuriale, lunetta del portale, Maestro dei Mesi di Ferrara, Sogno e Adorazione dei Magi (part.). GFS 154487, 1994, foto M. Bertoni.

serena come la loro. Essi lavoravano con la tranquilla fiducia di chi ha la sapienza sulla punta delle dita, di chi deve solo scarabocchiare un modulo per vedersi il sapere prontamente consegnato al tavolo di lavoro[...]. (D. Lodge) (11)

Distendendo su un piano tutte le stampe fotografiche (oggi faticosamente comprese in cassette e raccoglitori) esse coprirebbero più di quattro ettari (e più di due volte la superficie di Piazza Maggiore) mentre in spessore, tutte in piedi come in gioco di carte, si svilupperebbero per chilometri. Si tratta di circa 170.000 tra negativi e diapositivi, con molte centinaia di migliaia di stampe positive. Il 70% circa di questo materiale documenta beni conservati in edifici ecclesiastici, poi, in percentuale minore, le opere di musei e

collezioni, infine, in misura minima, le proprietà private. Tra le categorie di oggetti prevale, con il 45% la pittura, seguita da scultura, suppellettile varia, oreficeria, tessuti, ebanisteria...

Parte ingente di questo patrimonio è costituito dalla documentazione fotografica, "segnaletica", di catalogo; ad essa si affianca, con livello qualitativo alterno, la capillare documentazione di una pluralità di operazioni (di studio, di restauro, di indagini sul territorio) in gran parte affidata agli operatori interni, in parte acquistata da privati professionisti.

L'impostazione archivistica trae origine dai fondamenti burocratici e amministrativi, e propone alla consultazione i materiali in ordine topografico alfabetico. (12) Per ognuna delle province sono a disposizione

un gruppo di classificatori a cassette (con etichette descrittive all'esterno), contenenti i materiali relativi ad ogni comune in successione alfabetica. Singoli edifici e monumenti (prima gli ecclesiastici poi i civili) sono inseriti anch'essi in ordine alfabetico all'interno del relativo comune, frazione, località.

Le stampe fotografiche sono incollate su cartoni che recano le informazioni essenziali rispetto all'opera riprodotta (oppure tali dati sono riportati sul retro della copia). Raccoglitori separati contengono materiale relativo a mostre, restauri, pubblicazioni. Inoltre sono disponibili fondi fotografici omogenei acquisiti dalla Soprintendenza, quali le fotografie Villani relative alle mostre Biennali d'Arte della Città di Bologna, l'archivio Fotofast, parte della fototeca di Cesare Gnudi, l'intera fototeca Ferrari-Boschetto, una raccolta di stampe da negativi del Gabinetto Fotografico Nazionale realizzati negli anni a Bologna o in regione, o relativi ad opere di "nostri" artisti a Roma. Tra l'altro è con particolare interesse che abbiamo visto riannodarsi negli ultimi anni il filo di questa tradizione con le splendide campagne dirette a Bologna da Serena Romano e realizzate da Eugenio Volpi con Antonio Di Carlo, relative ai cicli di Giasone, Europa ed Enea nelle Sale (e Camerino) di Palazzo Fava, e, quest'anno, all'Arca di San Domenico.

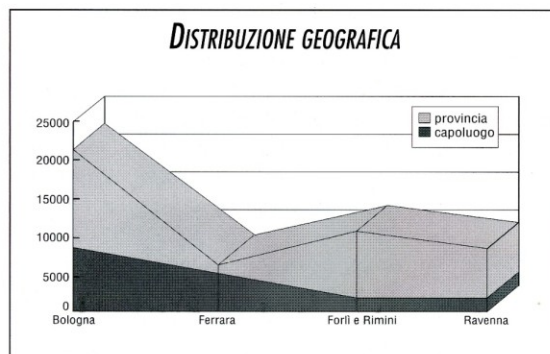
Sono anche a disposizione dei frequentatori dell'archivio: un catalogo delle località e contenitori presenti in archivio (distinti in catalogati, censiti completamente o parzialmente), e i registri inventariali dei vari fondi di negativi: i citati GFS, Villani, Fotofast, e l'AFF (circa 3000 negativi dell'Archivio Fotografico di Ferrara, per lo

più 13x18 cm, realizzati dalla sede ferrarese negli anni '50-'60). Per le quote informatizzate, è possibile consultare i relativi Dbase in pc; inoltre una piccola biblioteca contiene le pubblicazioni essenziali per confronti e prime verifiche, repertori di altri fondi gestibili dall'archivio, ed infine di collezioni fotografiche bolognesi e non, comprese alcune straniere.

Per le diapositive a colori di medio e grande formato, sulle quali si incentra una crescente, peculiare richiesta, si sta in questi giorni procedendo ad una separata archiviazione (imposta anche dalle differenti esigenze conservative rispetto al b/n), offrendone in consultazione un catalogo indicizzato sia per "luoghi" che per "autori".

Tutto questo materiale è offerto imperfettamente alla consultazione, come imperfetto è per ora il suo stato conservativo, e perfino talvolta il suo livello qualitativo: siamo ben diversi dal British Museum descritto da Lodge. L'importante per noi è diffondere la notizia che le fotografie forniscono. Persino il disordine sui tavoli può essere funzionale: portare a curiosità, associazioni casuali, scoperte non cercate. L'imperfezione sembra inoltre creare una maggiore solidarietà con chi frequenta l'archivio, integrando i reciproci limiti (della conoscenza e della documentazione) in un lavoro comune tendenzialmente privo di steccati e di spocchie.

La disposizione, che resta sostanzialmente territoriale, è qualche volta sofferta dagli studiosi che hanno familiarità con importanti fototeche, italiane o straniere, organizzate, esclusivamente in funzione della ricerca storico artistica, per scuola o per autori, ma resta indispensabile, proprio come un censimento anagrafico, all'esercizio della tutela.



La situazione alla fine del 1994 evidenzia la composizione dell'archivio con riferimento alla distribuzione geografica dopo l'acquisizione della campagna di precatalogazione ex L.84/'90 e della campagna inventariale sulla Romagna (prima annualità ex L.145/'92).

Anche il Comando Carabinieri per La tutela del Patrimonio Artistico, organicamente connesso al MBCA, il cui Nucleo per le regioni Emilia Romagna e Marche è insediato in Palazzo Pepoli Campogrande, propone analogo criterio di archiviazione ed incentiva un censimento soprattutto fotografico anche del patrimonio privato, più occasionalmente presente nell'archivio delle Soprintendenze.

Il criterio topografico alfabetico garantisce inoltre una certa reperibilità anche qualora i consueti pochi e sacrificati mezzi non consentano di inseguire continui aggiornamenti attributivi che dovrebbero realizzarsi proprio grazie alla collaborazione consapevole dell'utenza, qualche volta purtroppo recalcitrante, e delle sue molteplici competenze disciplinari. L'informatizzazione dei dati relativi al patrimonio fotografico oggi copre il 30% del posseduto e procede in modo relazionabile e per quanto possibile omogeneo all'informatizzazione della banca dati della schedatura di catalogo. Grazie a

questo lavoro, ed alla creazione di un programma guidato e destinato all'utenza, si prova a rendere percorribili altre strade: la frequente ricerca iconografica, quella per autori o quella su materiali, tecniche, vicende conservative.

Va ricordato che con la vendita ad Alinari dell'Archivio Villani (del quale, come si è detto, lo Stato ha solo potuto acquisire il "Fondo Biennali" e, con notifica di

notevole interesse artistico e storico - e parallelo provvedimento della Soprintendenza Archivistica - vincolarne la fisica conservazione nella città di Bologna), con la chiusura della Ditta Fotofast (della quale invece la Soprintendenza ha comprato l'archivio), oltre a questo archivio restano sostanzialmente attivi a Bologna, per la consultazione e riproduzione di documenti storico artistici su grandi numeri e per utenze specialistiche e non, solo pochi particolari servizi (tra questi le Collezioni d'Arte della Cassa di Risparmio). Anche per la fototeca dell'Istituto Beni Culturali della Regione è prevista infatti una graduale e molto parziale apertura al pubblico, della quale ancora non si conoscono modalità e tempi.

Il Gabinetto fotografico si affianca poi all'Archivio in questo compito eseguendo o completando piccole e grandi campagne di documentazione non altrimenti reperibili anche in risposta all'utenza, ed assorbendo gli eventuali costi sul proprio funzionamento, o comunque programmando

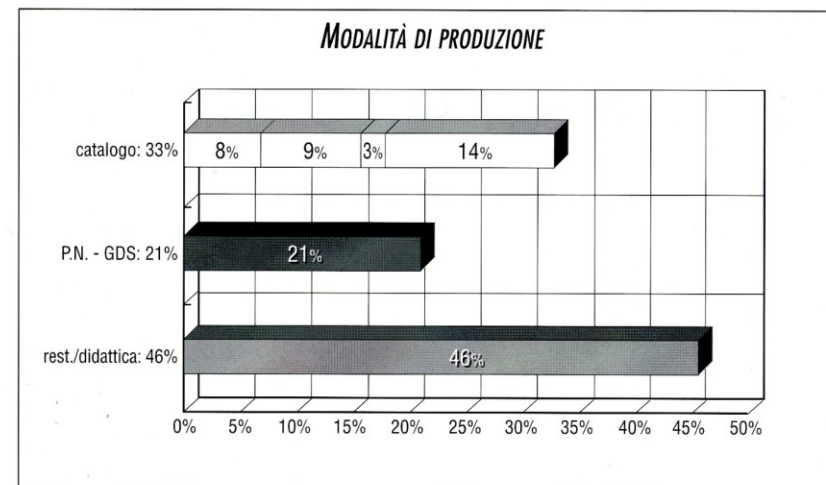
periodicamente interventi che coprano settori, contenitori, temi che si rivelano lacunosi o che si ritengono "a rischio", dei quali urge perciò fissare la situazione (v. le recenti campagne su Palazzo Fantuzzi o sull'Oratorio dei Fiorentini). Naturali sono poi gli incrementi originati da studi ed iniziative editoriali o espositive dei quali la Soprintendenza è motore.

La fotografia di catalogo

L'elemento dominante nei disegni topografici della fase classica, rappresentati dall'opera di Paul Sandby e dai suoi seguaci negli anni tra il 1770 e il 1790, è la rappresentazione veritiera,

chiara e rassicurante. Il fiducioso senso di scoperta e di rivelazione dell'artista si riflette nella nitida brillante armonia dei suoi disegni. Nelle fasi del pittoresco e del sublime l'enfasi si sposta dalla scoperta alla contemplazione, e alla registrazione poetica delle emozioni dell'artista di fronte alla scena. (F. Klingender) (13)

Gran parte dell'incremento quantitativo, come testimoniato dai grafici, si produce grazie alle recenti accelerate campagne di precatalogo ed inventario sul territorio. Negli anni 60-70, a panorama culturale e tecnologico completamente mutato dagli anni della "fotografia di campagna", e nella mobilitazione di gioiose macchine di conoscenza e rappresentazione del territorio, quello stesso lavoro si converte in campagna fotografica: grandi numeri,

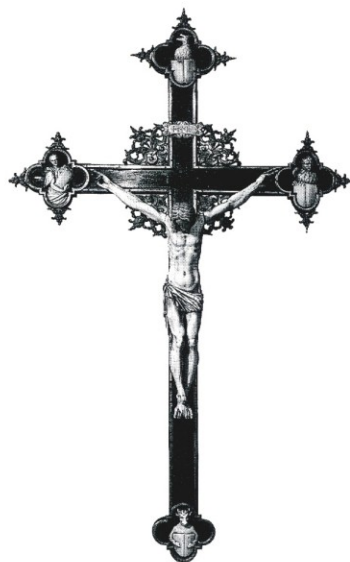


Il grafico evidenzia la composizione dell'archivio in percentuale con riferimento alle modalità di produzione o acquisizione di negativi e diapositive.

La situazione alla fine dell'esercizio 1994 mostra, per il catalogo, una percentuale del 33% così ripartita: 8% per la provincia di Ravenna, 9% per Forlì e Rimini, 3% per Ferrara e 14% per Bologna. La Pinacoteca Nazionale di Bologna e il Gabinetto Disegni e Stampe influiscono sul totale per il 21% mentre restauri, attività didattica e varie (studio, mostre etc.) costituiscono il 46% dell'archivio.

minimi costi per la massima resa qualitativa, fertile flessibilità a letture analitiche del patrimonio minore e maggiore o finalmente sintetiche del territorio, fino ad episodi nobili quali le sintesi "topografiche" (né pittoresche né sublimi) di Paolo Monti.

Fotografie 13x18. Il costo quotidianamente lievitante della fotografia di questo formato e il parallelo crescere della bontà riproduttiva dei formati minori ha indotto questo Ufficio a limitare l'uso del formato "professionale" di cm. 13x18 (completo di 5 copie a contatto) alle sole opere di eccezionale pregio e soprattutto ai grandi dipinti d'altare. È questo tuttavia il settore



11) Bologna, San Paolo Maggiore, A. Algardi, Crocifisso. L'opera, trafugata nel gennaio 1987, è stata recuperata nel 1989 dai Carabinieri del Nucleo Tutela Patrimonio Artistico e restituita all'originaria collocazione. GFS 53697 del 1981.

ove, nonostante l'assoluta tenuità dei prezzi mediamente ottenuta (L. 2. 722 lorde), l'investimento si dimostra più urgente e, nelle condizioni attuali, inferiore alle necessità reali. (A. Emiliani, 1973)

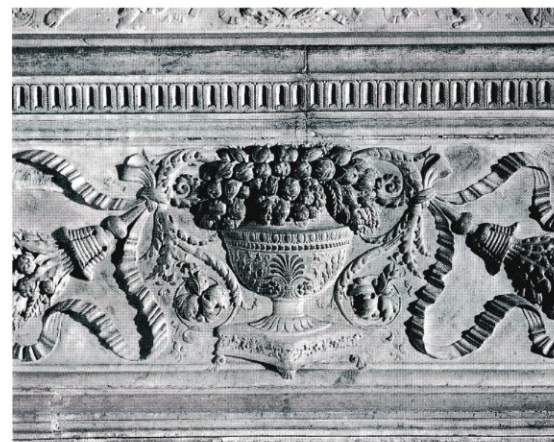
La "costante lievitazione dei costi" ha condotto, ad oggi, all'adozione esclusiva del negativo formato 6x6 o 6x7, mentre quantità e formato delle copie positive sono stati definiti, per l'inventario in 2 positivi 13X18 e due a "contatto" (6X6 o 6X7), per il precatalogo in 3 13X18 e 3 6X7.

Si stanno in questi mesi definendo, in collaborazione con l'Ufficio Catalogo della Soprintendenza, indirizzi precisi ed uniformi che risolvano la persistenza di alcuni problemi, ritrovando tra l'altro nel rapporto di reciproca attenzione tra i servizi e nella pratica solidarietà ideologica ed organizzativa, un motivo di prioritario investimento in questo settore che, come pochi altri, ha fatto la storia della Soprintendenza di Bologna.

In censimenti inventariali o di precatalogazione, la documentazione fotografica è evidentemente chiamata ad esercitare un ruolo di maggiore centralità. Le si chiedono infatti correttezza tecnica e potenziale funzionalità rispetto a future revisioni, approfondimenti critici e complementi della scheda; esplicita ed esauriente leggibilità dei caratteri morfologici, strutturali e, ove occorra, relazionali, degli oggetti.

In altre parole le si chiede di combinare chiarezza scientifica e rilevante qualità estetica.

Risulta già evidente da questa premessa la necessità di un forte, strutturato raccordo con lo storico dell'arte incaricato della schedatura: anche il censimento per



12) Bologna, San Domenico, Francesco di Simone Ferrucci, Monumento sepolcrale di Alessandro Tartagni, part. del basamento dell'arca. GFS 157703, 1995.

immagini trae ogni propria efficacia dalla coerenza con i metodi e fini più generali del rilevamento.

È inoltre ancora in parte necessario rimuovere una malintesa discriminazione che subordina la documentazione fotografica come meccanico automatismo privo di arbitrio o al contrario ne esaspera un carattere "accattivante" ed interpretativo, non sempre funzionalmente adeguato, a volte addirittura violentemente snaturante se di nuovo inclina ad una presentazione capolavoristica, selezionante, ridotta a "santino", privata del contesto.

Dalla creazione dei 'fondi' alla loro riproducibilità

Almeno al 1915 risale il progetto di F. Malaguzzi Valeri per un *iniziando* Archivio Fotografico artistico, qui molto

desiderato ma mancante affatto... vorrei, come tu [Corrado Ricci] facesti a Brera, raccogliere qui in Galleria, in una saletta, oggi vuota, le fotografie che verranno o ch'incominciano a venire. Oggi l'Arcivescovo mi ha promesso l'appoggio della Curia per questo e per un maggior interessamento del clero di campagna alla conservazione ... di quel che rimane, perché molto ormai se n'è andato in questi ultimi anni. (14)

Tutto il materiale fotografico che studiosi ed amministratori del passato remoto e prossimo hanno depositato e sedimentato nell'archivio ha trovato sede ed integrazione qualche volta mimetica nel complesso dei materiali. Si comincia ora a riconoscerli e recuperarli restituendoli alla paternità intellettuale (da Francesco Malaguzzi Valeri ad Arcangeli a Gnudi). Nella parte consegnata all'archivio è stato da sempre prevalente l'impegno all'acquisizione e conservazione del negativo. Si è sentito recentemente ricordare (14) come caso emblematico di archivio attento alla conservazione del negativo, quello del Partito Nazionale Fascista: ne erano ragioni l'esigenza di riservatezza (segretezza) e la facoltà di manipolazione. Curiosamente, non molto diverse sono, a ben guardare, le ragioni antiche del capostipite GFN: attenzione precoce alla pertinenza giuridica (dell'opera e dell'immagine) e competente interesse a tutto quell'indispensabile lavoro di velatura, maschera-

tura, ritocco (talvolta spinto alla contraffazione, come nel ritratto, talvolta "in corsa" con i restauri dell'opera per la riformulazione dell'immagine) che consente la veloce ed uniforme seriazione automatica delle copie positive. Conviene forse anche ricordare, a questo proposito, che proprio l'arte della manuale integrazione (ritocco, velatura...) del negativo fu "usata" per invocare sulla fotografia la protezione del diritto, come opera dell'ingegno piuttosto che automatica riproduzione. (15)

Il lavoro d'indagine recentemente avviato sulle lastre del fondo Villani "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna" (acquisite dalla Soprintendenza tra 1991 e '93) consentirà di dar conto di alcuni interessanti esempi di tali interventi e della vischiosità della loro successiva fortuna.

All'altro aspetto del problema, quello del controllo sul diritto d'immagine, ancora oggi lontano da una serena e consensuale prassi di lavoro, si volgono almeno dal 1893 (16) e poi specialmente dal 1904, con la fiera opposizione di Carlo Brogi alla circolare del Ministero Pubblica Istruzione (17) polemiche resistenze da parte dei privati professionisti (e quali professionisti!). Se allo scorcio del secolo la vivace polemica fu caratterizzata dallo scontro tra un supposto "monopolio dello Stato" (secondo i fotografi) ed un tentato "trust" dell'immagine (secondo il Ministero), va detto che protagonisti ne erano, in un panorama del tutto diverso dall'attuale, fotografi-editori allora intensamente impegnati al riscatto ed al riconoscimento giuridico di un diritto d'autore in effetti colposamente trascurato dalla giurisprudenza. Del resto ancora oggi giace ferma in qualche commissione parlamentare l'ultima proposta di legge per la tutela di quel diritto presentata nel 1992.

L'attuale quadro normativo sulla riproduzione e l'uso del patrimonio storico artistico (18) regola l'attività di riproduzione e ne aggiorna prezzi e canoni introducendo alcune sostanziali novità. (19)

Innovativo è il criterio secondo il quale si prevede che riaffluisca obbligatoriamente ai Musei ed alle Soprintendenze una consistente percentuale dei canoni esigibili su concessioni e diritti di riproduzione.

È inoltre rilevante la nuova definizione della tipologia degli usi compatibili e delle attività soggette al pagamento dei canoni o da questi esentate. Ogni autorizzazione deve essere preceduta da una dettagliata richiesta dell'utente (sia esso singolo, società o impresa) che specifichi, oltre alla precisa identità, lo scopo ed il progetto di utilizzazione, fino alle caratteristiche tecniche e di commercializzazione più precise. Le richieste di utilizzazioni per fini privati di studio o per attività di enti ed istituzioni a finalità esclusivamente culturale sono soggette al solo rimborso delle spese sostenute. Ogni altra richiesta, avente risvolti commerciali, è soggetta al pagamento di corrispettivi e canoni stabiliti dal Tariffario. Nella precedente normativa, invece, l'imposizione del pagamento era basata sul giudizio del Soprintendente, tenuto a distinguere salomonicamente i fini di lucro da quelli culturali, considerati tra loro antitetici ed incompatibili. Gli attuali sviluppi editoriali quanto televisivi, multimediali o elettronici rivelano invece sia un'impronta culturale, finalizzata alla conoscenza ed alla diffusione dei valori della disciplina, che una valenza commerciale di sicuro profitto (per non considerare il mercato di facsimili, gadget...

più proprio dei grandi musei).

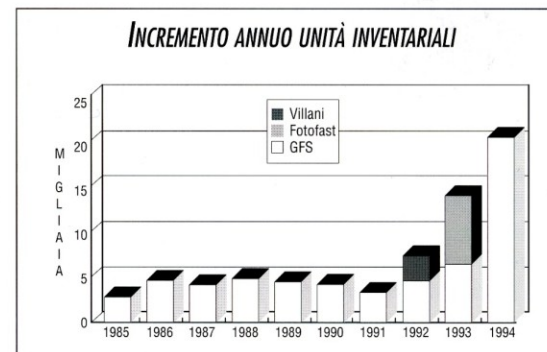
Le tariffe restano del tutto competitive rispetto ad altre istituzioni pubbliche straniere, e di sicuro inferiori, come peraltro si ritiene giusto, a quelle dei più importanti archivi privati. Inoltre per le pubblicazioni con limitata tiratura e prezzo di copertina non proibitivo è prevista l'esenzione dal pagamento dei canoni. Viene invece rigorosamente pretesa la cessione alla Soprintendenza di un doppio originale della ripresa effettuata. Questo al fine, evidente, di aggiornare ed incrementare quel patrimonio pubblico del quale studiosi, studenti ed amministratori devono poter fruire, nonchè per fini di tutela e controllo.

Si sono evidenziate, al serrato confronto con la quotidiana gestione, alcune inevitabili lacune da colmare, specie per quanto

riguarda l'aspetto propriamente contabile e burocratico e le funzioni di controllo (in una percentuale tuttavia minima rispetto al portato di innovazione radicale) mentre funziona e risulta agevolato l'impulso a rendere disponibile al più ampio pubblico possibile, e per le più variegate esigenze, la documentazione di cui si dispone. Non sempre purtroppo a questa disponibilità corrisponde analogo atteggiamento da parte di studiosi o editori che, disciplinati e corretti con istituzioni straniere, diventano curiosamente distratti con le italiane.

Acquisizioni

Per tornare ai criteri di acquisizione, e ferma restando l'incrollabile validità, per i ricercatori, di quelle eccezionali sintesi di studi e percorsi singolari rappresentate da fototeche quali la Frick, la Witt Library, la Garrison, la Conway o il Warburg, la Berenson di Villa I Tatti o la fototeca Volpe, acquisita della Regione e della quale si attende con grande interesse la possibilità di fruizione pubblica (ma il lavoro di schedatura e riproduzione già quasi concluso da parte dell'IBC non è detto possa sfociare con l'auspicabile automatismo in una effettiva pubblica apertura), si deve difendere la peculiarità delle scelte da parte di istituti quali le Soprintendenze. Ad esempio, più che acquisire



La chiusura inventariale del 1994 evidenziava un numero di negativi e diapositive presenti in archivio pari a 155.400 unità. Il grafico, che prende in considerazione come anno di partenza il 1985, mostra, per gli anni che vanno dal 1986 al 1989, un andamento pressoché costante. La lieve flessione del 1991 è dovuta al trasloco del servizio alla sede di Palazzo Pepoli Campogrande ed allo scorporo dall'archivio dei materiali relativi alla Pinacoteca Nazionale. Il sensibile aumento del 1992 è riconducibile anche all'acquisizione del fondo "Biennali" dell'Archivio Arte Villani. Il 1993 è ancora anno di forte incremento dovuto in parte all'acquisto dell'Archivio Fotofast, mentre il 1994, con le vaste campagne di catalogazione, evidenzia il picco massimo mai raggiunto finora.

materiali eterogenei, tutti preziosi documenti di artisti e scuole, come piuttosto è logico facciano fototeche con target nazionale, o magari Istituti Universitari, si cerca di indirizzare in prevalenza le acquisizioni e gli scambi su documenti inerenti l'arte bolognese ed emiliana (dai disegni dei Carracci della Witt o dalle loro traduzioni incisorie alla Bibliothèque National, alle campagne sulla scultura a Bologna del Kunsthistorisches, o del Courtauld, alle ristampe dalle preziose lastre di Mario Sansoni conservate alla Frick sulla pittura bolognese del tardo gotico).

E si cura sempre, ove possibile, l'acquisizione dei diritti di riproduzione, o, in seconda istanza, l'ordinato ed esplicito riferimento a referenze fotografiche che consentano, con semplicità e sollecitudine, l'eventuale riproduzione per conto di studenti e studiosi. Anche in questo si ritiene infatti che risieda il dovere del servizio fotografico.

Delle più recenti acquisizioni, ed in particolare dei fondi Villani e Fotofast si cercherà di dare conto in seguito, su prossimi numeri di questo stesso periodico, fornendone la mappatura di consistenza se non avremo spazio per una vera redazione inventariale, tale da renderne frequentabili la ricerca e consultazione. Ci preme qui solo accennare ad una recente (1992) e preziosa donazione, quella della Fototeca Maria Luisa Ferrari Boschetto, raffinata studiosa della pittura e miniatura lombarda e docente universitaria di straordinario impegno umano e professionale. Si tratta di circa 4.000 tra fotografie, cartoline, prove di stampa, a volte rese più preziose e suggestive da appunti manoscritti, raccolte in più di 400 cartelle secondo il tradizionale criterio alfabetico "per autore" e

generosamente offerte allo studio e all'aggiornamento. Ma si tratta soprattutto di una ennesima esperienza di disponibilità verso l'istituzione da parte di Antonio Boschetto.

■ Prospettive

La divulgazione di massa introduce Lnuovi e vastissimi problemi, molti dei quali interessano direttamente la vita dei musei, i principali protagonisti e forse i principali responsabili della "vita" delle opere d'arte in questa nuova dimensione conservativa che ne prolunga l'attività oltre i limiti della conservazione materiale, portandola alla tutela spirituale. Una attività di tutela, dunque, che appare essere di gran lunga più impegnativa di quella tradizionale, e colma di responsabilità che fino a ieri sembravano, ed erano, inimmaginabili. (A. Emiliani) (20)

Alle interrogazioni ed ai dibattiti in merito alla fotografia come strumento di lettura o piuttosto impassibile registrazione di fenomeni univocamente dati (di cui sono state voci Wollflin o Schlosser, Berenson o Morelli, Longhi o Corrado Ricci, Friedlander, Offner o Edgard Wind) e che sarebbero resi più urgenti oggi dal consumo iconico di massa, dalla pressione esercitata dai mezzi per la numerizzazione dell'immagine (con quanto essi comportano di educazione o diseducazione visiva) non sembra sia stata ancora elaborata una risposta. Intanto l'Archivio e il Gabinetto Fotografico di una Soprintendenza devono esercitare una quotidiana, modesta "gestione in affido", che non sempre ha facili rapporti con eventuali, ma rare, presenze di geniale maestria, né con quell'editoria, tradizionale o elettronica, che è diventata commit-

tente principale e commerciale, uniformando a sé i criteri e le scelte qualitative. Da queste considerazioni nasce un nuovo, speciale attaccamento al concetto di pubblico servizio, alla creazione di un grande archivio di "disponibilità" piuttosto che privatizzazione delle immagini.

La cronaca degli anni più recenti in fondo si articola sulla frattura di passate complicità e collaborazioni in divergenti direzioni. Da un lato la produzione in quantità veramente, talvolta, incalcolabili di fototipi (bianco nero o colore, negativi o diapositivi) su campagne di schedatura e catalogazione le cui ambizioni numeriche, di trasmissione, diffusione e memorizzazione sembrano rendere la fotografia strumento non più adeguato; dall'altro la rarefazione e l'indebolimento qualitativo del bianco e nero che dal momento della produzione industriale del negativo pancromatico sembrava essere lo strumento principe del conoscitore. È un fatto che le lastre di grande formato, magari "vignettate" dallo specchio d'argento o segnate dall'uso e dalle impronte, comunicano più informazioni se osservate in trasparenza diretta, o proiettate, di quanto non riescano mediamente a fare, oggi, tramite i loro controtipi. Altrettanto vero è che alcune attuali campagne fotografiche (ma la definizione sembra abusata), mancano visibilmente di piloti scientifici, e piuttosto mirano, come è del tutto logico, solo a vendersi. Si accelera contemporaneamente la più intensa ma sregolata circolazione di trasparenze a colori grandi o grandissime (davvero, ormai, una selezione immaginaria e sostitutiva) ben raramente realizzabili e controllabili all'interno delle strutture di tutela. Queste ultime infatti, quanto a produzione, riproduzione e archiviazione, committenza e prezzi si sono



13) Faenza, Cattedrale, Antifonario Notturmo in tre parti, 1° parte, c. 1r, part. (firma di Neri da Rimini) DIA GFS 157960, 1995 (la campagna sugli Antifonari di Faenza è stata realizzata per la mostra Neri da Rimini, il Trecento riminese tra pittura e scrittura).

potute ben poco modernizzare (il Gabinetto fotografico di questo Ufficio possiede, ad esempio, da non molto tempo una fotocamera per il 4X5 pollici, e fatica ad alimentare la produzione: materiale sensibile e sviluppi, così pure stenta ad individuare una via sensata ed economica per sperimentare l'informatizzazione di immagini). Accanto a questi meccanismi cresce qualche volta una confusa disattenzione al contenuto ed alle finalità o perfino alla correttezza tecnica dell'informazione da trasmettere, ed infine cresce in modo sregolato, con la elaborazione elettronica, una nuova manipolazione che supera di gran lunga le "innocenti" e ben riconoscibili arti del ritocco. Contemporaneamente maturano un approccio alla fotografia non solo antica, ma appena della scorsa generazione, come ad un "incunabolo", che reclama attitudini



14) Bologna, Palazzo Fantuzzi, Salone, F. Galli Bibiena (1684) Prospettive con figure di divinità. GFS 157236, 1994.

conservative, ed una nuova appetibilità della gestione di banche di immagini (vedi le recentissime voci di approcci ad archivi italiani da parte di onnivori trust quali CNN o Microsoft). Tra queste nuove tendenze, che confermano le preoccupazioni manifestate fino dagli ultimi anni '60, il servizio pubblico deve trovare un proprio equilibrio. Se, a conti fatti, i contenuti di questo primo numero rendono più conto delle attività e dei caratteri dell'Archivio, che non di quelle del Gabinetto Fotografico, ciò si deve in parte alla priorità 'cronologica', in parte forse ad una inevitabile lieve discriminazione verso la produzione quotidiana e corrente, in parte, perché no, ad una più o meno consapevole difesa della storia e della fisionomia, della storia continuata nell'oggi, di un'istituzione che per molti sembra essere divenuta indifendibile e che proprio in questi mesi viene erosa almeno politicamente.

Nei futuri numeri di questo periodico speriamo di poter articolare a maggior utile dell'utenza i resoconti su nuove produzioni, acquisizioni scientifiche, materiali da offrire ordinatamente, velocemente ed economicamente a chi fa ricerca, magari servendosi, in allegato al "Quaderno" di dischetti o CD.

Speriamo intanto che anche questo lavoro possa concorrere a definire un futuro diverso ruolo di Palazzo Pepoli Campogrande (del quale si attendono nuovamente attive le iniziative didattiche ed espositive) che da anni viene immaginato o desiderato come centro, per l'intera regione, del servizio nazionale di documentazione e catalogo:

... l'alternativa non potrebbe essere altro che quella del riconoscimento accanto al Gabinetto Fotografico Nazionale, dei Gabinetti delle Soprintendenze e la costituzione di alcuni grossi archivi interregionali che dirigessero lo scambio di informazioni e di servizi fra i vari Gabinetti provinciali, che collaborassero con le Università e con gli enti locali, che redigessero bollettini periodici d'informazione. Soltanto con una struttura diramata e aperta sembra, infatti, che si potrebbero studiare ed attuare soluzioni aderenti al carattere assai peculiare di "archivi dell'immagine". (C. Bertelli, allora Direttore del Gabinetto Fotografico Nazionale) (21)

Note

- (1) A. Malraux, *Le musée imaginaire*, Paris, Skira, 1947, p. 32.
- (2) K. Einaudi - P. Vian (a cura di), *La fragilità minacciata Aspetti e problemi della conservazione dei negativi fotografici*, Unione Internazionale degli Istituti di Archeologia, Storia e Storia dell'Arte in Roma, Roma 1991.
- (3) R. Vlahov, *Le pellicole in acetato di cellulosa. Cause ed effetti del degrado*, in "AFT", n. 19, 1994, pp. 10-11.
- (4) A. Gilardi, *Fototeche e Archivi Fotografici* in "Progresso Fotografico", 1993 n. 7, p. 81.
- (5) R. Vlahov, L. Bitelli, C. Giudici, *Photography: conservation and restoration problems of Archives in "Aerobiologia" - The European Journal of Aerobiology*, vol. 9, n. 2-3, dicembre 1993, p. 187.
- (6) C. Giudici, L'Immagine Ritrovata, R. Mazzeo, P. Mandrioli, *L'Archivio della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Bologna. Un'esperienza di conservazione e catalogazione* in "AFT", n. 16, 1992, pp. 4-14.
- (7) O. Ferrari, *Qualche riflessione su questioni di censimento e conservazione* in "AFT" - n. 7, 1988, p. 6.
- (8) *Primi elementi di conoscenza dei fondi pubblici e privati in Emilia e in Romagna*, "IBC Dossier" n. 2.
- (9) G. Zucchini, *Vecchi Fotografi e vecchie Fotografie*, "La Mercanzia", aprile 1957, pp. 330-334 e, da ultimo, G. Benassati e A. Tromellini (a cura di), *Fotografia e Fotografi a Bologna 1839-1900*, Bologna 1991, p. 275.
- (10) A. Farge, *Il piacere dell'archivio*, ed. it. Verona, 1991, p. 8.
- (11) D. Lodge, *È crollato il British Museum*, ed. it. Milano 1992, pag. 112.
- (12) Circolare per l'ordinamento degli archivi trasmessa dalla Direzione Generale Antichità

e Belle Arti ai Direttori degli Uffici Regionali per la Conservazione dei Monumenti con nota del 22 marzo 1892.

(13) F. D. Klingender, *Arte e rivoluzione industriale*, 1947, ed. it. Torino 1972, p. 116.

(14) Ravenna, Biblioteca Classense, Fondo Corrado Ricci, Epistolario, CXI, lettera a Ricci del 23 marzo 1915.

(15) L. Goglia, intervento al convegno *La catalogazione informatica dei beni fotografici in Italia*, San Casciano dei Bagni, settembre 1995.

(16) C. Brogi, *Una questione di moralità*, in "Bullettino della Società Fotografica Italiana", ottobre 1896, fasc. 10, p. 271.

(17) Decreto Martini del 6. 8. 1893 per le riproduzioni fotografiche, con l'obbligo di cessione di un negativo e tre copie, contro il quale, creduto "oneroso e vessatorio", v. V. Alinari, *Del Regio Decreto e Regolamento...*, in "Bullettino della Società Fotografica Italiana", 1893, fasc. 10, p. 246.

(18) *A proposito del divieto fatto ai fotografi di trarre riproduzioni nei musei e gallerie dello stato*, Firenze.

(19) 1904, L. 4 del 14/1/1993 art. 4; D. M. 31/1/1994 n. 171; Decreto/Tariffario 8/4/1994. Per le norme precedentemente in vigore v. L. 340 del 30/3/1965, DPR 1249 del 2/9/1971, oltre alla Legge sul diritto d'autore n. 633 del 22/4/1941 e Direttiva 93/98/CEE del 29/10/93 sull'armonizzazione della durata di protezione del diritto d'autore.

(20) A. Emiliani, *L'opera d'arte e la sua riproducibilità*, in *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna, 1969, p. 219.

(21) C. Bertelli, *Archivi fotografici di archeologia e storia dell'arte*, in "Rassegna degli Archivi di Stato", n. 30, 1970, p. 587.

TESTI E DOCUMENTI

Formato

Questa sezione vuole ospitare brevi citazioni su termini "chiave" per la fotografia come per altre produzioni figurative (formato, ritocco, ecc.) oppure testi anche normativi non altrimenti diffusi.

Speriamo che la diffusione della fotografia ponga fine una volta per tutte a tali libertà [la correzione dei perimetri]. Anche la fotografia normale è però fonte di guai. Spesso i margini delle immagini sono non troppo buoni, magari un po' oscuri e quel pezzo viene tagliato. Spesso essa riproduce incisioni delle cui arbitrarie diviene senz'altro partecipe. L'integrità del quadro è sicura soltanto se la fotografia contiene anche l'inizio della cornice, ossia l'incastonatura.

J. Burckhardt, *Quadro e formato*, 1886, in *Arte e Storia (Lezioni 1844-1887)*, Torino, 1990, p. 409.

Per nostra opinione la bisogna [la questione dei formati] andrebbe risolta così: stabilire l'unità di misura nella mezza placca - dimensione 13X18 - che si presta benissimo ad un'ordinaria esigenza per ritratti e paesaggi, e che per le proporzioni dei lati è adatta a contenere quadri, gruppi, e soprattutto vedute e paesaggi con armonia dei rapporti. E quindi in meno venire alla metà, cioè 9X13 ... successivamente si ottiene... il formato 6,5 X9... Non vi è ancora il sistema dell'ora universale applicata ai formati fotografici.

G. Muffone, *Come il sole dipinge, Fotografia per i dilettanti*, 1887, p. 45.

Si tratta cioè di risolvere un duplice trapasso: il primo, fra lo spazio fisico dell'ambiente in cui è immerso lo spettatore e la spazialità del dipinto; il secondo fra questa spazialità e la spazialità propria della parete su cui il dipinto è collocato. La deduzione di queste due intrinseche funzioni affidate alla cornice non è un'impostazione unilaterale di chi scrive, ma discende dalla constatazione che ciascuno dei tre elementi enucleati - spazialità dell'immagine, spazialità della parete o architettonica, spazio fisico dello spettatore - interagiscono simultaneamente e non possono ritenersi indipendenti l'uno dall'altro all'atto del manifestarsi della pittura. Per assicurare a codesta "epifania" la indispensabile sospensione del tempo e il suo manifestarsi in un eterno presente, si avverte allora la necessità di disciplinare questa interazione creando un raccordo, un trapasso, una sospensiva. L'invenzione della cornice è uno dei modi per risolvere tale bisogno di raccordo e di sospensiva. Si è detto uno dei modi.

Cesare Brandi, *Togliere o conservare le cornici come problema di restauro*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro" n. 36, 1958, pp. 143-148.

D. Nella fotografia di architettura non è senza importanza il problema del formato del negativo quadrato o rettangolare?

R. È una questione di soggetti. Il Palladio con quelle sue ville e i giardini da lui stesso disegnati si presta bene all'uso di una inquadratura quadrata, perché ti dà tutti quei rapporti tra la costruzione, il cielo gli alberi, il prato, la terra.

Una inquadratura rettangolare che obbliga a tagliare tutto un po' verso il basso, non ridà l'insieme. Il quadrato è qualcosa di perfetto, come il cerchio, e io vedrei meglio un uso di questo tipo di inquadratura. C'era un tempo che si facevano correntemente immagini di questo tipo: quando Eastman mise in circolazione la sua Kodak n°1. Gli obiettivi proiettano sul piano focale una immagine circolare e noi da questa tiriamo fuori un quadrato o un rettangolo, perdendo un qualcosa di più che l'obiettivo ci dà. Se avessimo una foto rotonda, in certe foto fatte con il 6x6, noi avremmo un campanile intero e non monco di un pezzo.

D. Secondo lei perché si è abbandonato questo tipo di inquadratura?

R. Perché noi non siamo abituati al formato rotondo. Anche nella pittura quanti sono proporzionalmente i formati rotondi? È una questione culturale, anche se il nostro occhio di fatto vede per cerchi. Noi occidentali ormai da tempo viviamo e pensiamo un mondo di rettangoli e quadrati. Forse un negro nato in una capanna rotonda non avrebbe problemi ad accettare la forma rotonda.

Intervista di A. Schwarz a Paolo Monti, in "Diaframma-Fotografia Italiana" Dicembre 1978, n. 244, cit. da Paolo Monti *fotografo e l'età dei piani regolatori (1960-1980)*, Bologna, 1983, p. 134.

Nel corso della propria storia la pittura europea si è mostrata alquanto conservatrice in fatto di cornici. Certo abbiamo l'esempio dell'arte rococò e delle opere che hanno dovuto adattarsi a spazi architettonici preesistenti [Fanno eccezione gli speciali casi dei distacchi (i masselli) di pittura murale, che tagliando corporeità e

fisicità dell'immagine ne inventano un nuovo rapporto così stilistico come morfologico e spaziale, ne stabiliscono una mappatura geografica gerarchizzata ritualmente ed esteticamente (i volti, l'intreccio degli sguardi...) probabilmente in parte derivando dall'interpretata riduzione grafica "alla Seroux d'Agincourt" e già prefigurando quella che potrà essere la selezione "non violenta" della traduzione fotografica] ma è il rettangolo, adottato secondo il principio della Proporzione Aurea a esercitare il ruolo dominante. Con il proprio materiale da proiezione, gli schermi e l'architettura delle sale il cinema ha codificato tale supremazia nelle cinque proporzioni "ortodosse": 1:1,33 [ed è il rapporto "fotografico" del 3X4] 1:1,75; 1:1,85; fino all'estremo dell'1:2,35 e delle sue varianti. Ho provato un grande senso di libertà nel modificare la forma [dell'inquadratura] e il rapporto tra le immagini in questo spazio precostituito per attribuire di volta in volta all'immagine qualità mutevoli: quadrati all'interno di rettangoli, rettangoli all'interno di rettangoli, triangoli entro quadrati, circonferenze, arcate... tutto ciò consente di impostare un ininterrotto commento alla nozione del tempo nella simultaneità.

Peter Greenway, presentazione a *Les Morts de la Seine*, Erato Film, Paris, 1989.

**RESTAURO, CONOSCENZA, SCAMBIO:
DIVERSE CHIAVI DI LETTURA
PER UNA IMMAGINE FOTOGRAFICA**

La conservazione di fotografie che documentino momenti della storia materiale e del divenire di un'opera d'arte - anche attraverso il restauro e lo studio tecnico che ne consegue - è insieme testimonianza di una vicenda conclusa e possibile punto di partenza per la crescita di nuove iniziative e ricerche. L'inventariazione e la tutela di questi materiali possono così avere valore 'oltre' la funzione esclusivamente documentaria ed archivistica. Senza questi materiali sarebbe difficile costruire dal passato la base di nuove aperture.

Non è casuale la presentazione in questa sede di un'immagine della *Madonna del ricamo* di Vitale da Bologna, protagonista, alla fine degli anni '70, di un recupero di straordinario interesse per la conoscenza materiale delle tecniche trecentesche e per un più approfondito studio sul raro tema iconografico della *Madonna operosa*: il dipinto vitalesco ne fu allora identificato come esempio 'antico' e ricco di spunti per ulteriori indagini.

L'esame delle preziose foto ravvicinate e agli ultravioletti, presentate dopo il recupero alla mostra *Conoscenza e conservazione* del 1981 e poi raccolte presso l'archivio fotografico, ha dato nuovo stimolo alle ricerche. E la *Madonna del ricamo* è tornata, tra i protagonisti, alla mostra *Francesco da Rimini e gli esordi del gotico a Bologna* del 1990: quell'occasione motivò una ulteriore campagna fotografica sulle pitture legate ai primi sviluppi, storici e materiali, del Trecento bolognese. Dopo cinque anni le stesse immagini stanno rendendo possibile la riproposizione di quell'episodio artistico come punto di partenza di un progetto diverso, culturale e insieme politico.

Si tratta dell'apertura di una mostra fotografica che costituisce la prima realizzabile iniziativa dello scambio tra la Soprintendenza ed un picco-



15) Vitale da Bologna, *Madonna del Ricamo* (dep. in Pinacoteca Nazionale) GFS 113430, 1990.

lo interessante museo dell'ex Jugoslavia, quello di Pancëvo in Vojvodina, regione del nord della Serbia. Qui, malgrado la situazione drammatica e ghetizzante generata dal conflitto, resta molto forte la componente multietnica e multiculturale, e sono particolarmente diffusi i gruppi che si propongono la salvaguardia della società civile. Proprio dai rapporti con questi gruppi è nata la spinta iniziale per una diversa possibilità di comunicazione, contro ogni isolamento. All'ansiosa ricerca di contatto si è voluto rispondere anche con proposte culturali: fare dell'arte un possibile tramite di collegamento oltre le differenze è stato il principio base di questa scommessa. Come prima proposta storico-artistica si è pensato, per Bologna, ad un tema che contenesse insieme motivazioni storiche e suggerimenti 'politici'. Quale suggerimento migliore che una carrellata sulla cultura del primo Trecento bolognese, così ricco di connotazioni multinazionali?

**IL FONDO CONTINUO:
ETICA ED ESTETICA NELLA FOTOGRAFIA
PER IL CATALOGO DEI BENI CULTURALI**

La stessa nascita della grande scuola pittorica locale si deve all'incontro e all'incrocio - a lungo misconosciuto - tra suggestioni di diversa provenienza, in un periodo in cui la stessa popolazione della città recava forti componenti 'internazionali'. Tenuto anche conto della scarsa disponibilità finanziaria, si è messo in moto un meccanismo positivo che attraverso il già fatto (immagini e studi) consentisse apprezzabili aperture a dispetto delle diffuse, ed ostili, strumentalizzazioni.

Le immagini della *Madonna del Ricamo*, di Francesco da Rimini e dei Maestri del primo Trecento diventano allora punto qualificante della mostra fotografica che è stata di recente inaugurata a Pancëvo. La necessità di arricchire il patrimonio documentario su un tema iconografico che si è rivelato più diffuso di quanto inizialmente supposto (nell'Europa gotica e quattrocentesca, ma anche medievale e bizantina) è diventata insieme opportunità di far conoscere l'iniziativa della comunicazione con Pancëvo (e non solo) coinvolgendo con piccole proposte grandi musei stranieri.

La risposta è stata positiva al di là delle aspettative. Per di più l'arrivo di foto di opere di varia datazione e provenienza collegate al tema della *Madonna operosa* sta consentendo l'ulteriore arricchimento del patrimonio fotografico della Soprintendenza: quasi a suggerire le diverse possibilità di crescita che possono derivare da piccole iniziative d'incontro quando esista la base, scientifica e di materiali documentari, per portarla avanti.

Tante cose possono partire da fili sottili, appena leggibili ma presenti, come quello che attraversa la veste della *Madonna del Ricamo*, un filo di cui pochi all'inizio riconoscevano l'esistenza. Solo la delicatezza di un attento recupero ha permesso di individuarlo, riscoprendo un'iconografia anch'essa tramite tra culture diverse. Troppo spesso a tutti i livelli tanti fili preziosi, non riconosciuti, rischiano di andare perduti.

Il lungo e dilatato sguardo dell'obiettivo fotografico che ritrae l'abside della collegiata di San Giovanni in Persiceto, prima ancora che conoscenza e documentazione, fornisce, con un atto unico di esperienza, dati percettivi sugli oggetti, sulla loro estensione, sullo spazio in cui sono inseriti, permette di dedurre relazioni reciproche, grandezze e forme; luce, aria, profondità, configurazione dello spazio, oggetti, "colori", sono laggiù, davanti ai nostri occhi che sono testimoni della visione del fotografo.

Questa foto è un buon legame tra realtà e conoscenza, su di essa il ricercatore può lavorare per capire cos'è realmente il contesto rappresentato. I dati visivi, potenziati dalla ferma immagine, possono essere verificati con gli altri dati percettivi, integrati con le informazioni documen-



16) Bologna, *San Giovanni in Persiceto*, abside della Collegiata di San Giovanni Battista. GFS 53163, foto C.Fanti, 1980.



17) Materiali dell'Istituto Provinciale Maternità e Infanzia, provenienti dalla chiesa interna dell'Ospedale degli Esposti. GFS 13133, Villani, 1971.

tarie raccolte e con il riconoscimento dei modelli artistici. Ne dovrebbe sortire la totalità e la trama storica del contesto. Proprio l'indagine sulla simultanea presenza di componenti e le loro complesse reciproche relazioni in un dato ambiente, dagli anni settanta è stato l'obiettivo della catalogazione dei beni culturali, secondo un modello conoscitivo che tendeva a espandersi dall'oggetto, al contenitore, al territorio. Ma la successiva implosione nei confini dell'oggetto e una sempre più burocratica divisione delle competenze tra oggetti mobili e immobili, rischiano di irrigidire il catalogo dei beni artistici nella sommatoria di dati riguardanti un universo galleggiante di oggetti (semplici, aggregati, complessi che siano) in cui affiorano di tanto in tanto lacerti di contesto, brani di ambiente. È evidente, al di là della stretta competenza di Soprintendenza, o della modalità di strutturazione dei dati delle schede che prevedono rapporti di gerarchia o di aggregazione tra gli oggetti, l'esigenza di recuperare, comunque, grazie alla fotografia, i contesti spaziali e visivi (altari, cappelle, sagrestie, armadi, ecc.) come dati primari della esperienza ai quali ancorare le informazioni delle schede.

L'immagine della collegiata persicetana è una

visione complessa e piena. È rassicurante, non perché mistifica la realtà ma perché documenta come uno spazio unico, tempi multipli e azioni successive abbiano prodotto un ambiente la cui conservazione non è né compromessa né museificata, ma risulta compatibile con la funzione di teatro di eventi e di oggetti liturgici. Altrove la realtà è meno incoraggiante e catalogatori e fotografi affrontano contesti compromessi, confusi, ambienti impoveriti, beni mal conservati; realtà non molto diverse da quelle più

volte documentate nel corso delle intense campagne di rilevamento condotte negli anni settanta nel bolognese. Le fotografie allora scattate, disprezzate dagli studiosi come impubblicabili, documentavano, senza molte cerimonie, anzi crudamente e con risultati quasi iconoclasti, le centinaia di oggetti di una devozione abbandonata, accatastati in soffitte polverose, in armadi sfondati. Il pericolo della dispersione era il movente di questa frettolosa, senza dubbio spesso trascurata, documentazione d'urgenza. E forse anche le tensioni e le aspettative suscitate dalla nascita del ministero per i beni culturali facevano sperare che quelli sarebbero stati gli ultimi documenti di una realtà che non si sarebbe più riprodotta. Oggi, con un ministero forse agli sgoccioli, realtà non molto diverse contrastano beffardamente con le accelerazioni tecnologiche (o semplicemente con gli adeguamenti tecnologici) resi possibili dai finanziamenti che le leggi speciali hanno riversato sul catalogo, per anni transitato sullo scartamento ridotto di esigui finanziamenti ordinari. La tentazione tecnologica può ora portare a cercare l'immagine migliore, definitiva dell'oggetto, più che ad acquisire un'immagine documentaria, e quindi a reintegrare la visione del bene in una sorta di

restauro d'immagine preventivo (o forse definitivo) astruendo l'oggetto dal suo contesto per indagarne la sola specificità fenomenica. In questo senso è significativo l'uso indiscriminato del fondale che annulla l'ambiente e rende una Gestalt astorica, asettica, corrispondente a un nessun luogo e a un nessun tempo. Non importa se poi il valore storico o artistico dell'oggetto sia scarsissimo (quanti modesti portapalma e candelieri abilmente fotografati come preziosi oggetti di antiquariato!) e che l'unico valore dell'oggetto sia quello di essere, o essere stato, componente di un contesto. La molla di questa pulsione, che potrebbe apparire idealistica, al potenziamento edonistico dell'immagine in sé, è forse in una educazione visiva anche fortemente plasmata dalla mercificazione dell'immagine stessa. In fondo ciò che cerca ogni storico dell'arte è una foto che prima possa essere studiata e poi pubblicata. Ora finalmente le tecnologie informatiche renderanno possibile attuare il musée imaginaire di André Malraux, nel museo virtuale dei CD Rom.

scheda 3

DI NICOSSETTA ROIO

FOTOGRAFIE E OPERE "RITROVATE": DUE DIPINTI DI GIACOMO FRANCIA

Nell'ambito dell'attività di archiviazione informatica dei negativi conservati nel Gabinetto Fotografico della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Bologna, è stato possibile rilevare molteplici possibilità di indagine e approfondimento storico-artistico.

Lo spoglio, che sto portando avanti da alcuni anni nella sede di Palazzo Pepoli, riguarda le migliaia di immagini catalogate dalla Soprintendenza in decenni di campagne fotografiche, il più delle volte collegate ad interventi di censimento e schedatura del patrimonio artistico delle provincie di Bologna, Ferrara, Forlì, Ravenna e Rimini. È proprio la vastità del materiale disponibile a consentire l'individuazione di nuove ed inedite ipotesi di ricerca; anche se le opportunità più immediatamente manifeste in tal senso sono quelle relative, ovviamente, al rinvenimento e alla definizione attributiva di opere che, per diversi motivi, sono destinate a rimanere poco conosciute.

In quest'occasione si vogliono perciò rendere noti due rari dipinti su tavola individuati nel corso di questo lavoro, e legati ad un argomento da me già ampiamente affrontato in passato: Francesco Francia e la sua bottega, tra le più produttive della storia dell'arte bolognese.

Sono ben note le vicende legate alla dispersione del materiale artistico della nostra regione, episodio che assunse un decisivo impulso dalla fine del Settecento, complici le soppressioni napoleoniche, per proseguire fino ai primi decenni del nostro secolo.

I dipinti del Francia e della sua bottega furono tra i più coinvolti da questo fenomeno per le strette connessioni stilistiche con il mondo raffaellesco, aspetto che li rese particolarmente amati e ricercati dal collezionismo ottocentesco, in sintonia con la visione "romantica" della cultura artistica dell'epoca. Fu infatti proprio nel

corso del XIX secolo che la gran parte delle opere devozionali dell'ambito franciano fu immessa nel mercato internazionale dell'arte finendo per arricchire musei e collezioni private di tutto il mondo.

È per questi motivi che si è voluto definire "rari" i due dipinti rintracciati nel territorio bolognese e qui illustrati: grazie al lavoro di controllo e informatizzazione del patrimonio fotografico di questa Soprintendenza - tuttora in corso e dunque suscettibile di future precisazioni - ho potuto infatti constatare una pressochè totale assenza, da chiese e conventi del territorio di pertinenza, di quelle peculiari testimonianze pittoriche del Rinascimento bolognese, per contro testimoniate come "infinite" dalla storiografia artistica locale. Il primo dei due dipinti "ritrovati" è conservato nella canonica della chiesa di S. Sigismondo a Bologna e raffigura uno dei temi più cari alla pittura di devozione cinquecentesca: lo *Sposalizio mistico* di S. Caterina con S. Giuseppe. L'altro raffigura il



18) Bologna, San Sigismondo, G. Francia, *Sposalizio mistico di S. Caterina con S. Giuseppe*. FOTOFAS 5811, 1966.

medesimo tema iconografico, arricchito dalla non comune presenza della Veronica, ed appartiene alla chiesa parrocchiale (intitolata a S. Maria Maddalena) di Porretta Terme, sull'Appennino bolognese. Entrambi sono evidentemente esemplari appartenenti a quella fortunata produzione inaugurata dal Raibolini alla fine del Quattrocento, e che ebbe grande diffusione nei primi decenni del secolo successivo grazie all'attività pittorica dei suoi figli Giacomo e Giulio e di quella, finora sconosciuta, del fratello Domenico, argomenti da me analizzati (con la segnalazione di nuove opere) in uno studio di prossima pubblicazione.

Dei due dipinti qui in esame il più antico è senza dubbio il primo, che appartiene all'attività di Giacomo in un momento ancora strettamente memore delle tenere e ricercatissime immagini paterne. Per gli stretti legami con alcuni suoi dipinti (ad esempio l'*Annunciazione* del Museo di Castelvoglio a Verona, già collezione Lotze, la *Madonna in trono* e i *Ss. Paolo, Maddalena e Giovannino* e la lunetta con lo *Sposalizio della Vergine* della Pinacoteca di Bologna, rispettivamente cat. 85 e inv. 566), ritengo infatti collocabile la bella tavola di S. Sigismondo verso la fine degli anni Venti del XVI secolo.

Vi si notano infatti le tipiche finzze stilistiche - l'accurata attenzione per la resa degli incarnati ma anche dei tessuti e dei preziosi gioielli che adornano la regale S. Caterina - che emergono in tutta la produzione di Giacomo di questo periodo, quando i punti di riferimento stilistico sono in particolar modo Raffaello (l'*Estasi di S. Cecilia* già in S. Giovanni in Monte e ora nella Pinacoteca Nazionale bolognese) e la cultura parmigianinesca (la figura di S. Caterina ne è un'evidente dimostrazione). Sensibilmente più tarda - ma non per questo tecnicamente meno raffinata - è invece la tavola di Porretta Terme, arricchita anche da una bella cornice intagliata e dorata. Traguato dell'attività della bottega franciana, lo *Sposalizio mistico di S. Caterina con la Veronica* è da considerare infatti il punto di arrivo stilistico non solo dell'impresa inaugurata da Francesco

Francia, ma anche della carriera di suo figlio Giacomo, sopravvissuto non solo al padre (morto nel 1517) e allo zio Domenico (1528), ma anche al fratello e stretto collaboratore Giulio (1545). Il percorso evolutivo che portò Giacomo Francia a questi risultati finali (siamo probabilmente di fronte ad un dipinto già degli anni Cinquanta, e si ricorda che l'artista morì nel 1557) in cui si fondono, ma senza per questo minimamente appannare il "marchio" stilistico familiare, i risultati di circa mezzo secolo di pittura - è molto chiaro se lo si ripercorre attraverso alcuni dipinti inediti, di cui tratterò più diffusamente nello studio citato di prossima pubblicazione.

Ad esempio l' *Adorazione dei pastori* e la *Lavanda dei piedi* (scomparti di predella, già nella collezione D'Eril-Barbo nel 1901), la pala d'altare centinata col *Noli me tangere* (già Lucerne, Fischer, 30 agosto-4 settembre 1937), la *Sacra famiglia con S. Caterina* e il *ritratto di un cardinale* (già Bologna, collezione Franchi), le quattro deliziose predelline con *Storie della Vergine* (Milano, Finarte, 10-12 dicembre 1975) o anche la già nota opera con la *Dormitio Virginis* (già London, Christie's, 27 giugno 1975), segnalatami come opera di Giacomo da Daniele Benati nel 1987. Sono, quelli appena ricordati, tutti dipinti quasi certamente provenienti dal territorio bolognese e che ora non è più possibile ammirare nelle loro sedi d'origine, spesso per noi difficilmente individuabili.

Non siamo a conoscenza della primitiva collocazione delle due tavole che qui si rendono note per la prima volta: infatti questi dipinti erano perlopiù destinati alla pratica religiosa intima di monache ed ecclesiastici, oppure a cappelle di devozione privata, dunque il loro consueto passaggio successivo ad un luogo di culto pubblico era la conseguenza più frequente. Un percorso simile devono aver compiuto con molta probabilità le opere di S. Sigismondo e di Porretta Terme, preziose testimonianze dell'intensa religiosità di un'epoca, assieme alle numerose altre tavole simili disperse in tutto il mondo dalle vicende storiche del collezionismo.



19) Porretta Terme, chiesa di S. Maria Maddalena, G. Francia, *Sposalizio mistico di S. Caterina con la Veronica*. GFS 13460, operatore non documentato, 1972.

**BATTISTA DI DOSSO:
UN PITTORE NEL LIMBO**

Per corrispondere all'invito cordiale, e gradito, di fornire un contributo alla serie dei 'Quaderni' che riprendono il passo, sono ritornato a pescare fra il materiale fotografico e illustrativo che avevo 'legato' alcuni anni or sono alla custodia e all'uso del Centro di Documentazione della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici in Palazzo Pepoli Campogrande.



19) Battista di Dosso, *Il riposo della sacra Famiglia*, Raccolta privata.

Contavo di trovarvi la riproduzione di un quadro che avevo incontrato nel corso delle mie scorribande - quanto più agevoli, allora! - nei decenni passati. Niente! Soltanto una debole traccia, inutilizzabile; la memoria, con tutti i suoi referti, era rimasta nell'originale. Poco male: una telefonata e, nel giro di pochi giorni, ecco un'ottima foto [19] in bianco e nero e addirittura un bel trasparente a colori che rinesce non poter riprodurre. Ma tant'è: l'una e l'altro entrano ora di diritto nel 'legato' di cui sopra.

Accingendomi a costruire un percorso di

presentazione del nuovo arrivato, sono andato in cerca del quadro di Galleria Borghese a Roma [20] che nella medesima memoria teneva il ruolo del compagno di strada, del figlio di un unico padre: di Battista Luteri, alias Battista di Dosso.

Nei referti bibliografici della scheda diligentissima del catalogo borghesiano m'incuriosì la citazione di Adolfo Venturi nel contesto di quella *Storia* (IX, 3) troppo spesso, forse, saltata a piè pari per la smania di correre a confrontarsi con le opinioni, con i giudizi di autori più 'moderni', a noi più consoni, per così dire. Errore! Perché così abbiamo mancato più di una sorpresa. Nel caso in questione, la sorpresa è stata davvero fuor d'ogni previsione.

Battista Dosso appare in quelle pagine poco più che un minorato, affetto da vizi artistici congeniti. Sentite: *un dappoco, che segue le orme di Dosso, modesto, istriminzito, piccoletto nella pala di Rovigo (condotta peraltro col fratello maggiore). Riconoscibile nella... serie di minuscole composizioni sacre, tutte rispecchianti l'arte di Dosso, ma senza slanci, senza i getti larghi di pieghe, con forme meschine, con accentuazioni*

continue, insistenti, ad ogni cosa, perfino ai ruderi in cui sta la Sacra Famiglia della Galleria Borghese [20] dove i bianchi segnano i fili delle cornici, i ciuffi delle erbe che vi crescono, dell'edera che vi s'inerpica, dei contorni di mattoni e di pieghe. La Madonna è troppo agghindata; il Bambino Gesù tocca le frutta che gli sono offerte dall'angelo senza nemmeno rivolgere uno sguardo al donatore; il San Giuseppe, poi, par che salga un grado inesistente, camminando stretto al bastone cui si appoggia. Un bel 'Riposo nella Fuga', non c'è che dire.

Il tormento continua, implacabile, per il quadro già a Oldenburg (poi nella collezione Cini), in quello dell'Accademia Carrara, nella Pace della Galleria di Dresda. Ma è soprattutto nei quadretti con Sacre Famiglie che il bersaglio coglie un pittore che viene da Dosso Dossi, senza intenderlo, ma standogli appresso, logorando, nella sua pochezza, nella sua incapacità, la materia dossesca.

E a proposito dei documenti che parlano di un viaggio di Battista a Roma, addirittura allo studio di Raffaello, non si ricava che egli vi avesse permanenza, per erudirsi nell'arte. Di più: ... è a credersi ch'egli sia stato a Roma più per baciare i piedi alla statua di S. Pietro, che non per dipingere con Giulio Romano e il Penni, Perin del Vaga e Pellegrino da Modena... per dare una seccatura di più a Raffaello, ma certo egli non vide neppure la soglia del tempio dell'Urbinate.

Impegnato oltre ogni dire a dimostrare che Battista non rivela caratteri raffaelschi, cioè a negare l'appartenenza in qualsivoglia misura dell'artista alla cerchia più vasta del sommo pittore, il Venturi si sentiva obbligato a negare fin quasi il diritto di essere al Dossi minore. Ma l'impegno era spropositato, perché sull'argomento tutta la critica era ormai concorde, e lo stesso Roberto Longhi - proprio nell'anno (1928) di pubblicazione del volume della *Storia* venturiana - in merito a un altro quadro della Borghese (*Psiche trasportata nell'Olimpo*), parimenti attribuita a Battista, dichiarava trattarsi di un dipinto *sottilissimo nel paese... e tale da esigere... un richiamo alla vecchia attribuzione a Giovanni da Udine; in quanto l'opera è, di sicuro, più raffaelsca di quel che non sia stato mai Battista Dosso.*

E sul viaggio a Roma del pittore lo stesso

Longhi sei anni dopo (*Officina Ferrarese*, 1934) faceva considerazioni importanti: per esempio, che *dal rilievo delle parti di collaborazione in molti quadri del Dosso è possibile identificarlo nelle parti più scritte e lineate, insomma nell'elemento romano*. Ma prima di questo momento romano (cioè dopo il 1517) lo stesso Longhi saggia le possibilità di Battista nel fare i 'paesi' che rivelano parecchio della sua *inclinazione fondamentale per una definizione accurata e tutta scritta dei particolari...*

Già, i paesaggi di Battista. Non ne troviamo un solo cenno nelle critiche spietate del Venturi. Certo, non sono sicuramente quelli, solenni



20) Battista di Dosso, *Il riposo della sacra Famiglia*, Roma, Galleria Borghese.

nella loro familiarità, di un Giambellino (che non eran neppur lontani, anzi vicinissimi, dal punto di vista geografico e cronologico): quelli cioè, per intenderci, che una volta per tutte Roberto Longhi - ancora lui! - ha decifrato per noi con la sua vista acutissima (e la sua prosa inimitabile): *...accordo pieno e profondo tra l'uomo, le orme dell'uomo fattosi storia, e il manto della natura. Accordo tra le masse umane prominenti e le nubi alte, lontane, e cariche di sogni narrati; tra le chiostre dei monti e*

le absidi antiche, le grotte di pastori e le terrazze cittadine, le chiese color tortora del patriarcato e il chiuso delle greggi, le rocche medievali e le rocce friabili degli Euganei. Una calma che spazia fra i sentimenti eterni dell'uomo: cara bellezza, venerata religione, eterno spirito, vivo senso; e una pacificazione corale che fonde e sfuma i sentimenti, dall'alba di rosa al tramonto di viola, secondo l'ora del giorno. (*)

Per carità, nessuna velleità di confronti. Ma è di là, dall'Oltrepo veneto che Battista attinge alimento per i suoi paesi, miscelandolo alla buona farina indigena, quella dei grandi pittori della Officina. Indagando in questa direzione, forse il Venturi avrebbe trovato motivi sufficienti per correggere di molti gradi il tiro.

... in confronto al Dosso lunatico e proto-barocco, Battista fu il vero classicista, non dico il classico; però non mai ignobilmente. I quadretti studiatissimi di Roma, di Bergamo, di Oldenburg, ecc. son di un'arcadia così ben meditata che non è dubbio abbian poi servito di stimolo al Domenichino, all'Albani, persino al Poussin per avvicinarsi meglio al loro ideale composito; preludendoli anche per il ricercato accordo con cui i tocchi di un impasto veneto vanno raffermandosi sulla forma classicheggiante. ("Officina Ferrarese", una volta ancora)

Che più, per trar fuori dal Limbo e restituire alla vita Battista di Dosso?

Proviamoci allora a trasferire quanto di positivo può trovarsi nelle ultime testimonianze sul Riposo qui fatto noto [19] per accorgersi subito ch'esso tiene. Con una probabilità in più: che il quadro, cioè, possa colmare quel vuoto che Longhi avvertiva nell'attività dell'artista prima del viaggio a Roma. Se infatti nel dipinto Borghese, e forse ancor più in quello Oldenburg/Cini l'impronta del Dosso maggiore può trapelare nell'invenzione e forse nella figura stessa della Madonna, questa nuova accessione si denuncia quale frutto dell'unica mente e della sola mano di Battista. Il quale porta le figure fin sul proscenio, quasi obbligandoci a centellinare i ciuffi d'erba che costellano il suolo sassoso, per risalire poi dalle gambe

incrociate di San Giuseppe e dal bastone che ne sostiene le braccia conserte all'arco della costruzione diroccata, discendendo infine sulle figure centrali, di sana e robusta costituzione, della Vergine col Bambino (tipico il ricciolo a boccio che ne spartisce la fronte, come nella paletta di Portomaggiore) che si protende per afferrare il passerotto prigioniero nella mano del Battistino.

Una composizione solare, pervasa dalla luce che non risparmia neppure l'aggrottarsi della volticella nell'arco che fa quasi da aureola a San Giuseppe, e spazia per ogni dove, colpisce le pietre, scheggia le rocce e accende i borghi lontani, le torricelle, i colli e il piano; strisciando sul cielo rosato nello sfondo, ormai prossimo all'oscurità delle nubi che incalzano dall'angolo, in alto.

Un quadretto di buon mestiere, in tutte le sue ridotte dimensioni (son 24 X 32 cm.) che ne accrescono con la bella fattura il pregio. E tale, senza dubbio, da non meritare gli anatemi del gran patriarca della storia artistica italiana.

(Novembre 1995)

(*) Mi sia benevolmente consentita questa digressione. È più che mai viva, infatti, l'emozione di quando, esattamente cinquant'anni or sono (novembre 1945), ai due lati del lungo tavolo a me riservato nel salone del suo studio fiorentino, Longhi dettava e io battevo a macchina questo passo, con gli altri memorabili che avrebbero dato corpo in poco più di due mesi al "Viatico per cinque secoli di pittura veneziana". Riguardo ora commosso la copia del libro che gli portai, quasi ancor fresca di stampa - una mia 'prima' delle edizioni che con lui e per lui avrei curato - e ch'egli volle subito darmi, con questa dedica:

ad Antonio Roscetto,
velicissimo ejeto

Roberto Longhi
Firenze, Giom. 1946

Indice

Presentazione di Andrea Emiliani	pag. 3
Prefazione di Serena Romano	pag. 5

ARCHIVIO E GABINETTO FOTOGRAFICO	pag. 7
di Corinna Giudici	

Conservazione	pag. 7
L'ambiente - archivio	pag. 8
Gli strumenti e la prassi	pag. 9
Catalogazione	pag. 11
Restauro	pag. 12
Le lastre Lanzoni	pag. 13
Le "campagnole"	pag. 14
L'archivio per l'utenza	pag. 15
La fotografia di catalogo	pag. 19
Dalla creazione dei 'fondi' alla loro riproducibilità	pag. 21
Acquisizioni	pag. 23
Prospettive	pag. 24

TESTI E DOCUMENTI

Formato	pag. 28
---------------	---------

SCHEDE

Scheda 1 - di Rosalba D'Amico	pag. 30
Restauro, conoscenza, scambio: diverse chiavi di lettura per una immagine fotografica	

Scheda 2 - di Anna Stanzani	pag. 31
Il fondo continuo: etica ed estetica nella fotografia per il catalogo dei beni culturali	

Scheda 3 - di Nicosetta Roio	pag. 33
Fotografie e opere "ritrovate": due dipinti di Giacomo Francia	

Scheda 4 - di Antonio Boschetto	pag. 36
Battista di Dosso: un pittore nel Limbo	



MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI
SOPRINTENDENZA PER I BENI ARTISTICI E STORICI
PER LE PROVINCE DI BOLOGNA, FERRARA,
FORLÌ, RAVENNA E RIMINI