

Quaderni
di
Palazzo Pepoli
Campogrande

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

Indice

CONTRIBUTI

Alcune note sulla fotografia nell'archivio restauri pag. 5
di Oriana Orsi

La catalogazione dei beni culturali e la nuova disciplina comunitaria delle banche dati pag. 11
di Carlo Eligio Mezzetti

La disciplina delle banche dati pag. 11

Banche dati e opere collettive: i criteri di valutazione della creatività... pag. 14

La tutela delle schede e delle fotografie di catalogo pag. 17

TESTI E DOCUMENTI

La fotografia come bene culturale pag. 24
di Andrea Emiliani
Trascrizione della relazione tenuta al convegno
"La fotografia come bene culturale", Modena 1979.

SCHEDA

Scheda 1 - di Concetto Nicosia pag. 34
Cesare Masini e il "Daguerrotipo". Un artista bolognese
e gli esordi della fotografia

Scheda 2 - di Fabrizio Lollini pag. 39
Immagini di Ludovico



Questo **Quaderno di Palazzo Pepoli Campogrande**, 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

Daniela Bertocci, Paolo Calligola, Giampiero Cammarota,
Michelangelo Grassi, Giovanni Lorenzoni, Anna Stanzani

oltre a

Cinzia Frisoni, Giuseppe Nicoletti, Marco Poli,
Gianfranco Pondrelli, Nicosetta Roio.

In copertina:

Bologna, Istituto Gualandi, Alessandro Guardassoni,
"Autoritratto con la macchina fotografica" (particolare)
foto GFS 178460 (D. Mattioli).

Redazione:

via Castiglione, 7 - 40124 Bologna - Tel. 051/22.26.93 - Fax 051/25.13.68

Grafica ed impaginazione: Buttafava & Lomazzi

Stampa: Tipolitografia Negri - Bologna

Finito di stampare nel mese di Dicembre 1997

Ministero per i Beni Culturali e Ambientali

Quaderni di Palazzo Pepoli Campogrande

Attività dell'Archivio e Gabinetto Fotografico

della

Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici

per le province di Bologna, Ferrara, Forlì, Ravenna e Rimini

a cura di

Corinna Giudici

Collana diretta da

Andrea Emiliani

ALCUNE NOTE SULLA FOTOGRAFIA NELL'ARCHIVIO RESTAURI

di Oriana Orsi

Nel numero 2 dei "Quaderni di Palazzo Pepoli Campogrande" è stata data notizia di un'esperienza di lavoro attualmente ancora in corso, che tenta di ricostruire e quindi di compattare in un regesto organico e di facile consultazione, sette anni di restauri (dal 1970 al 1977) posti sotto la responsabilità programmatica e di controllo della Soprintendenza. Oltre alla valutazione generica e mai banale dell'enorme intreccio anche burocratico costituito da più di 1.100 interventi, emerge la constatazione della quantità di materiale fotografico a questi legato (in osservanza, non solo di quanto suggerito più di vent'anni fa dall'art.8 della Carta del Restauro (1), ma anche come prassi più antica, storicamente sedimentata e criticamente consolidata) sul quale, organizzato nella scansione del "prima", "durante" e "dopo" l'intervento, è possibile esercitare più livelli d'analisi. Ovviamente quella della fotografia non è l'unica traccia che il restauratore lascia del suo lavoro, che per avere credibilità deve legare il momento tecnico ad un orizzonte generale più vasto in cui trovino cittadinanza aspetti largamente critici e storici. La ricostruzione degli interventi precedenti, le vicende storiografiche, l'intreccio complesso della storia a cui l'opera appartiene, sono tutti elementi di valutazione necessari alla creazione di una griglia metodologica che sostenga l'operatività scientifica e il cui approfondimento può avvenire anche (ma non solo) grazie

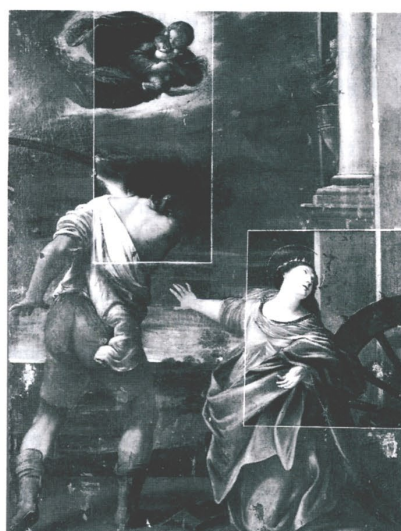
alla fotografia.

E' soprattutto nell'analisi ravvicinata dell'oggetto che riconosciamo - a fronte di uno sviluppo costante della tecnica diagnostica lungo gli itinerari sempre più progrediti dell'elettronica e della chimica - un'immutata importanza della fotografia come strumento conoscitivo, fondamentalmente non distruttivo, capace di rendere immediatamente tangibile non solo l'aspetto di godibilità estetica dell'oggetto ma anche la sua specificità materiale.

Infatti, se è vero che possiamo dire con Paul Klee che *"l'occhio segue le vie che nell'opera gli sono predisposte"* possia-



1) Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv.255 (dalla chiesa della Madonna del Monte); Simone de'Cracifissi, *Madonna in trono con Bambino tra due angeli e il committente Giovanni da Piacenza*, tempera su tavola a fondo oro, sec. XIV, post.1378. Restauro Enrico Podio, 1937. Intero prima del restauro, GFS 90.



2-3) Bologna, Monzuno, località Brigola, Chiesa di San Michele Arcangelo, Giovanni Antonio Burrini, *Decollazione di Sant'Elena*, olio su tela, secc. XVII/ XVIII; restauro Maria Concetta Parlato, 1970/ 1971. Notizie dal contratto: doppia foderatura, pulitura, stuccatura, nuovo telaio, restauro pittorico, verniciatura finale, intero prima del restauro GFS 68731; intero durante il restauro GFS 68732.

mo altresì affermare che la fotografia di restauro persegue quelle più segrete, legate alla natura matericamente fragile dell'oggetto, dove i valori estetici passano in secondo piano, a favore di un'indagine meticolosamente descrittiva delle sue componenti fisiche. In questo senso l'opera viene esaltata in quanto tale, slegata dal contesto per il quale fu pensata e prodotta, nella ricerca attenta di quei dati d'autonomia materiale che fondano la sua "epifania dell'immagine"(2). Un'epifania che al di là della lucida articolazione delle teorie brandiane, strumentali alla creazione di una metodologia del restauro, esiste grazie al medium del lavoro umano, che riconosce e trasforma ogni materiale secondo l'intelligenza nata dalla sperimentazione delle

sue capacità di resa formale. Per questo la documentazione di restauro se non vuol essere solo la banale registrazione di un avvenimento che si consuma sul corpo storico dell'opera, è chiamata a riconoscere e rendere palese anche gli aspetti della vita materiale dell'oggetto, fornendo un valido aiuto nel disvelamento del "mondo delle tecniche" legato ad un sapere artigianale ben preciso. Conseguentemente, l'obiettivo di un intervento pienamente riuscito è valutabile anche al di là del ripristino materiale dell'opera e deve comprendere l'eventuale acquisizione di informazioni inedite, di cui la fotografia è spesso veicolo imprescindibile: all'interno di un'unica operazione di salvaguardia, si ricompongono così i termini della vita fisica dell'ogget-

to e il senso della sua storicità, inteso come necessario tramando di memoria della cultura materiale alle generazioni a venire.

Anche se la creazione del regesto delle foto di restauro si è appuntata per ora sugli anni Settanta, non va dimenticato come l'Archivio Fotografico della Soprintendenza conservi foto che sono documentazione di interventi compiuti a partire dagli anni Trenta. E' questo il periodo in cui l'antinomia tra scienza e cultura (che aveva influenzato anche il restauro, inteso come pratica al servizio dell'arte, a sua volta collocata di diritto nell'ambito della categoria sovrastorica del "bello ideale") si ricompone lentamente all'interno di discipline specifiche, e nel nostro caso acquista dignità e progettualità, con la fondazione, nel 1939, dell'Istituto Centrale per il Restauro. In questa congiuntura di trapasso dalla tradizione puramente idealistica alla comprensione anche su basi scientifiche dell'atto esecutivo sotteso all'opera d'arte, anche la fotografia si ritaglia uno spazio operativo.

Una prima generica visione del materiale fotografico inerente ai restauri bolognesi realizzati tra 1935 e 1950, comporta una valutazione sulla scelte delle opere restaurate, che va pensata, oltretutto per l'effettivo riscontro di un'emergenza di conservazione, alla luce delle contemporanee revisioni critiche sulla pittura bolognese. I 60 interventi documentati, fanno riferimento quasi totalmente ai dipinti trecenteschi conservati in Pinacoteca: è questa una chiara conseguenza di quanto

accadeva sul versante storico-critico, dove la pittura bolognese di quel periodo veniva riletta da Longhi in una memorabile prolusione all'anno accademico 1934/1935 dell'Università di Bologna (che va intesa come uno dei punti più alti di un lento lavoro di riappropriazione storica che culminerà con la mostra del 1950 sul Trecento Bolognese) non "...come massa informe di refusi e storpiature di sui grandi e indefettibili modelli toscani"(3) ma come un mondo formale a sè stante "...incomparabile a quello di Toscana, ma non perché più scarso, soltanto diverso"(4).

Il restauro si pose allora come base necessaria alla ricostruzione filologica di un universo pittorico che vedeva le sue opere molto spesso alterate da ridipinture e falsificazioni. Un esempio famoso, ormai quasi abusato, è quello della "Madonna con Bambino e il committente Giovanni da Piacenza" ora attribuito a Simone de' Crocifissi, ma che fino al restauro dei primi anni Trenta, portava la firma apocrifia di Vitale da Bologna e la data 1320. Le foto che qui pubblichiamo si riferiscono ad un restauro successivo, eseguito da Enrico Podio nel 1937, che testimoniano una prassi documentaria che è esemplare di quasi tutti i restauri di quegli anni.

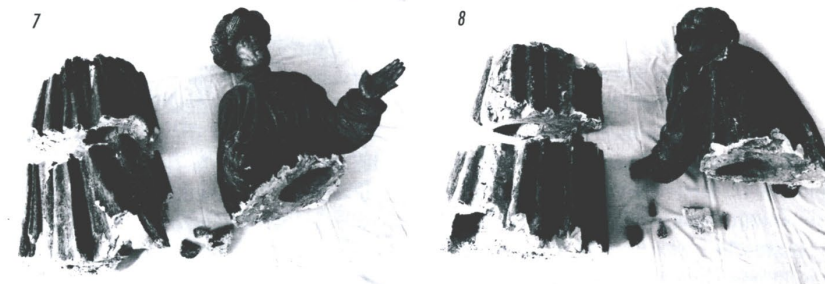
Viene fotografato il "prima" e il "dopo" l'intervento e il dipinto occupa tutta l'inquadratura; le foto (in particolare quella del "prima") sono palesemente realizzate con una sola fonte d'illuminazione, posta a destra della tavola (si veda l'ombra degli archetti dell'ancona che lambisce e quasi nasconde l'angelo di destra) senza che questo pregiudichi totalmente la buona leggibilità del dipinto ma anche



4-5-6-7-8-9) Ferrara, Chiesa del Gesù (dalla chiesa di Santa Maria della Rosa). Guido Mazzoni, *Compianto sul Cristo morto*, terracotta modellata e dipinta, 1485; restauro Lorenzo Rossi 1973/ 1974; *Nicodemo*: intero prima del restauro GFS 69405; durante il restauro GFS 69367, GFS 69389, GFS 69386, GFS 69350; intero dopo il restauro GFS 69361.

senza esaltare le due fenditure che attraversano la tavola longitudinalmente, ai lati del trono della Madonna. Altri due scatti riferibili al medesimo restauro testimoniano la condizione del retro della tavola: nella foto del "prima" è evidenziato come il supporto sia ottenuto dalla giustapposizione di tre tavole, la scon-

nessione delle quali crea le lunghe fenditure che spaccano la superficie dipinta; la foto del "dopo" mostra il retro ricompattato grazie ad una "parchettatura" che ne ripristina l'unità. Non sono presenti particolari mentre per alcuni interventi realizzati su altre opere nello stesso giro d'anni, il fotografo ha isolato qualche



porzione ritenuta significativa, senza però realizzare appieno e sistematicamente una vera dissezione e decontestualizzazione di particolari dell'opera.

Nel corso del tempo, la consapevolezza della necessità di documentare le fasi di restauro, si fa più sentita: per il periodo che va dal 1960 al 1970 e quindi nel decennio successivo, in maniera via via più fitta, vengono di norma visualizzati tre momenti dell'intervento: lo stato dell'opera prima del restauro, una fase dei lavori (in genere la pulitura) e uno scatto che testimonia il risultato finale. E' questo un criterio minimo d'uniformità al quale non tutti i restauratori (a carico dei quali è la produzione del materiale documentario) si attengono.

Sono parecchi i restauri che, pur risultando dai contratti stipulati tra Amministrazione e operatori, non hanno lasciato traccia nell'Archivio fotografico della Soprintendenza. In altri casi la documentazione esiste ma risulta lacunosa, poco utile sia come esempio diagnostico, sia come presentazione del risultato raggiunto; altra eventualità è la presenza dei positivi a cui non fa riscontro quella dei negativi, che, evidentemente, a lavoro ultimato non sono stati consegnati ai direttori dei lavori o al personale dell'Archivio fotografico, rendendo vano il

tentativo di lasciare traccia durevole del percorso dell'opera durante quest'importante circostanza.

Al contrario una documentazione dettagliata consente di seguire passo passo il procedere del restauratore; così è per le



foto relative al restauro del gruppo del "Compianto su Cristo morto" di Guido Mazzoni, conservato nella chiesa del Gesù a Ferrara. La prima foto della sequenza che abbiamo scelto, mostra la figura del Nicodemo (ma analogamente potevano essere selezionate anche le altre che fanno parte del gruppo e delle quali l'Archivio fotografico conserva la stessa, ricca documentazione) com'era prima dell'intervento, ricoperta da una spessa ridipintura che nascondeva "...come sotto un impiastro, quei colpi sicuri di stecca, che lasciavano impresso sulla creta il suggello dell'artista" (5).

La seconda e la terza immagine mostrano l'operazione dello "smontaggio" della statua negli originali blocchi di cottura e l'asportazione dei pezzi apocrifi; la quinta e la sesta ritraggono il Nicodemo ricomposto, sul quale sono già iniziate le operazioni di rimozione degli strati di pittura non originali. L'ultima fotografia documenta l'assetto finale, con il recupero della primitiva policromia e la parziale reintegrazione delle lacune, poi coloristicamente uniformate con la tecnica della scansione cromatica. Tra la prima fotografia e l'ultima, nella realtà è passato il tempo necessario al lavoro del restauratore che, per noi, si ricompone visivamente in una veloce sequenza che ci trasmette intatto il percorso di un metodo di lavoro, necessario da comprendere non solo nei suoi aspetti positivi, ma anche quando (ed è proprio il caso del Compianto di Mazzoni), si sta discutendo della sua validità e si desidera valutare l'opportunità di ulteriori restauri.

NOTE

(1) "...ogni intervento deve essere preventivamente studiato e motivato per iscritto e del suo corso dovrà essere tenuto un giornale, al quale farà seguito una relazione finale, con la documentazione fotografica di prima, durante e dopo l'intervento." Dalla Carta del Restauro 1972, citata in "Il restauro fra metodo e prassi" Documenti, n.13, 1980, p.32, edito dall'Istituto Beni Culturali della Regione Emilia Romagna

(2) C. Brandi "Teoria del restauro" Torino, 1963 (ed.1977), p.9

(3) R. Longhi "Momenti della pittura bolognese" 1934, in Opere Complete, Firenze, vol.VI, p.191

(4) R. Longhi, op.cit., p.192

(5) A. Venturi "Archivio storico italiano", IV, XIV, 1884, p.15. Qui Venturi si riferisce alle condizioni nelle quali si trovava un altro Compianto di Mazzoni, conservato nella chiesa modenese di San Giovanni Battista, recentemente restaurato (1993/ 1995) da Ottorino Nonfarmale. Per una maggiore informazione sulle tecniche pittoriche su terracotta in area emiliana nel XIV secolo, si veda: R.D'Amico "Vincenzo Onofri tra pittura e scultura: un'indagine sulla policromia in terracotte bolognesi" in Niccolò Dell'Arca, seminario di studi, Bologna 1987, pp. 121-133.

LA CATALOGAZIONE DEI BENI CULTURALI E LA NUOVA DISCIPLINA COMUNITARIA DELLE BANCHE DATI

di Carlo Eligio Mezzetti

Benché il diritto d'autore si sia affacciato sulla scena comunitaria "ultimo dopo gli altri istituti di diritto industriale" (1), l'opera di armonizzazione e di integrazione delle legislazioni nazionali svolta dalle istituzioni comunitarie ha avuto, negli ultimi anni, un impatto a tal punto innovativo (se non, a volte, "sovversivo") sulla disciplina della proprietà intellettuale che non si è esitato, in dottrina, a definirla come uno degli avvenimenti dominanti della tutela della creatività umana in quest'ultimo scorcio di secolo (2).

In effetti il legislatore comunitario, pur ispirandosi ad una logica di intervento settoriale e intendendo disciplinare solo quegli aspetti del diritto d'autore che sono maggiormente legati al funzionamento del mercato comune, ha superato definitivamente (ma, secondo alcuni, in modo eccessivamente "semplificante") molte delle incertezze e difficoltà (se non veri e propri imbarazzi) che la dottrina e la giurisprudenza italiane avvertivano dinanzi al diffondersi di nuovi prodotti tecnologici come i programmi per elaboratore, le cassette audiovisive, le trasmissioni via satellite, le banche dati. La direttiva 96/9/CE sulla tutela delle banche dati rappresenta, in particolare, il più recente intervento del legislatore comunitario nel settore del diritto d'autore, e si può dire che costituisca una sorta di ponte tra un primo ciclo normativo che si sta esaurendo (le cui linee

portanti erano state tracciate dalla Commissione CE nel Libro verde del 1988 sul Diritto d'autore e le sfide tecnologiche) ed il nuovo ciclo che sta per aprirsi a seguito di un ulteriore Green paper pubblicato nel 1995 e relativo al Diritto d'autore e i diritti connessi nella società dell'informazione. Un ponte non solo perché la nuova serie di iniziative legislative comunitarie sarà prevalentemente incentrata sui problemi della comunicazione on line di opere dell'ingegno ed è proprio alle banche dati che tali comunicazioni sovente attingono, ma soprattutto perché la direttiva in questione sembra ispirata ad una filosofia che, pur presentando rilevanti tratti di continuità con il passato, sembra più pragmatica e al tempo stesso meno disinvolta dal punto di vista concettuale.

La disciplina delle banche dati

Se nel linguaggio corrente il termine "banca dati" è solitamente riferito ad archivi accessibili in forma elettronica, la tutela che la direttiva intende rafforzare si estende ad una sfera più ampia di beni, che almeno in parte sono già oggetto di disciplina: le opere collettive e le compilazioni, cioè quelle raccolte di opere o di dati che da molti secoli facilitano l'attività umana di apprendimento e di reperimento delle informazioni. Dizionari, enciclopedie, schedari di biblioteche o archivi di documenti non sono, infatti, che raccolte di opere, dati o altri elementi indipendenti ordinati in modo sistematico o organico ed individualmente accessibili, dunque, secondo la definizione che ne dà la direttiva 96/9/CE, banche dati (3).

Anche il Catalogo dei beni di interesse

storico-artistico può rientrare in questa definizione, potendo essere considerato – a seconda del giudizio che si ritenga di esprimere circa la creatività presente negli elementi che lo compongono, cioè nelle schede – come compilazione di informazioni ovvero come opera collettiva, composta da altre opere organizzate secondo un criterio unitario.

La tutela che la direttiva dispone è di duplice natura: da un lato, infatti, il diritto d'autore tutela la struttura, l'organizzazione dell'opera, qualora nel modo in cui la materia è selezionata o disposta sia ravvisabile il requisito della creatività; dall'altro un diritto che viene definito *sui generis* ne tutela il contenuto, con una tecnica che è stata definita "anticoncorrenziale in senso lato". La seconda forma di privativa non ha alcuna ancillarità nei confronti della prima: la tutela *sui generis* si applica anche quando la banca dati non sia protetta dal diritto d'autore.

Per quanto concerne le banche dati di carattere creativo, al

loro autore viene garantita una serie di diritti esclusivi, ed in particolare di eseguire o autorizzare: a) la riproduzione anche temporanea e parziale con qualsiasi mezzo ed in qualsiasi forma (4); b) qualsiasi elaborazione o modifica dell'opera e qualsiasi forma di utilizzazione economica dell'opera elaborata, tradotta, adattata o modificata; c) qualsiasi forma



10) Bologna, Opera Pia Davia Bargellini, G.M. Mitelli, F. Curti, *Il venditore di immagini sacre*, GFS 184728.

di distribuzione al pubblico della banca dati o di sue copie (5); d) qualsiasi comunicazione, presentazione o dimostrazione al pubblico.

L'autore della banca dati dovrà essere individuato alla stregua della legge nazionale applicabile e, poiché nella direttiva sono espressamente richiamate le norme sulle opere collettive, in Italia alla stregua dell'art. 7 l. 22.4.1941 n. 633 (Ida). Coerentemente con l'inquadramento delle banche dati nell'ambito delle opere collettive, la direttiva espressamente chiarisce che la protezione dell'opera nel suo insieme (6) non pregiudica i diritti d'autore sulle opere che la compongono: gli autori di queste ultime restano comunque titolari dei diritti relativi ad esse, mentre colui che organizza e dirige la creazione dell'opera collettiva viene considerato autore della stessa e titolare dei diritti relativi alla sua struttura.

La direttiva concede agli Stati membri la possibilità di derogare ai diritti d'autore in taluni casi che essa stessa determina, ed in generale "allorché si tratta di altre deroghe al diritto d'autore tradizionalmente ammesse dallo Stato membro interessato" (7). Viene dunque lasciata alla buona volontà ed alla perspicacia dei legislatori nazionali la disciplina delle utilizzazioni libere. Non sono comunque soggetti ad autorizzazione gli atti necessari al legittimo utente per l'accesso alle informazioni o per il normale impiego della banca dati, purché questi atti non creino pregiudizio alla ulteriore fruibilità del *data base* o agli interessi del titolare dei diritti d'autore.

Per quanto riguarda, invece, tutte le banche dati la cui realizzazione sia frutto

(creativo o no) di investimenti considerabili dal punto di vista quantitativo o qualitativo, la direttiva attribuisce per la durata di quindici anni al loro costituente un diritto *sui generis*, consistente nel potere di vietare ogni operazione di estrazione o reimpiego del contenuto del *data base* o di una parte sostanziale di esso (8).

La tutela *sui generis* rappresenta una delle soluzioni con cui, pragmaticamente, il legislatore comunitario è riuscito a conciliare la valorizzazione delle istanze degli operatori del mercato dell'informazione con la salvaguardia dell'impianto concettuale che è proprio della proprietà intellettuale. Per evitare una artificiosa attribuzione della qualifica di opera dell'ingegno a qualsiasi tipo di banca dati, e al tempo stesso evitare che i prodotti non creativi restassero "indifesi", la direttiva crea una privativa che prescinde dal requisito della creatività dell'opera (dunque *sui generis*), o meglio lo considera dal punto di vista economico, dal punto di vista cioè degli "investimenti quantitativi e qualitativi" che sono confluiti nella sua realizzazione: danaro e tempo da un lato, energie intellettuali e lavoro di ricerca dall'altro. Si tratta di un diritto volto a tutelare chi "produce" una banca dati garantendogli, attraverso il godimento esclusivo e la possibilità di vietare ogni atto parassitario suscettibile di ledere i suoi interessi economici, un arco temporale di vantaggio sui possibili concorrenti.

Questa forma di tutela *sui generis* viene però limitata dall'art. 11 della direttiva alle persone fisiche e ai soggetti giuridici di diritto privato ("imprese e società"), con una esclusione delle ban-

che dati pubbliche che non può che suscitare una certa perplessità, acuita dal fatto che il legislatore comunitario, solitamente puntiglioso nel motivare la propria politica legislativa nei *considerando* premessi agli atti normativi, non si è preoccupato in questo caso di giustificare l'omissione.

Banche dati e opere collettive: i criteri di valutazione della creatività

Poiché il Catalogo dei beni culturali e ambientali sembra escluso dalla tutela *sui generis* (almeno allo stato, e dunque salvi eventuali interventi del legislatore italiano in sede di attuazione della direttiva), diviene essenziale valutare se esso possa essere oggetto di diritti d'autore. Condizione per il sorgere di un diritto di proprietà intellettuale relativo alla banca dati è, come già accennato, che essa sia "una creazione dell'ingegno"; la direttiva precisa, poi, che è nella scelta dei criteri di selezione e disposizione delle informazioni che deve essere ravvisato il requisito di creatività necessario per la tutela delle banche dati (o meglio della loro forma espressiva, identificata nel modo in cui i dati sono complessivamente strutturati) nell'ambito del diritto d'autore.

Il legislatore comunitario ha dunque mantenuto la creatività dell'opera come presupposto essenziale per il sorgere di un diritto di proprietà intellettuale su essa, evitando così di snaturare il sistema concettuale del diritto d'autore (9); operata quella scelta, si è trovato però a dover fare i conti con il rischio di giungere a risultati paradossali sul piano economico.

Tradizionalmente, infatti, la creatività

dell'opera viene individuata sulla base del riscontro di un duplice criterio di novità: che l'opera sia soggettivamente nuova, cioè derivi da uno sforzo creativo personale dell'autore, e che sia anche oggettivamente nuova, cioè non sia uguale ad un'altra già esistente. Benché parte della dottrina abbia sottoposto il concetto di novità oggettiva a critiche piuttosto forti, affermando che il caso di due opere pressoché identiche che siano frutto di un lavoro autonomo dei loro autori è poco più che un'ipotesi di scuola (10), proprio il sempre maggiore diffondersi delle opere compilative o collettive, specie in forma elettronica, ha aumentato la probabilità di incorrere in casi del genere (11). Il requisito della novità oggettiva dell'opera è stato così rivalutato, sia perché considerato il più idoneo ad evitare problemi pratici come quello relativo alla possibile resurrezione di private su opere "oggettivamente" già in pubblico dominio, sia perché stabilire se un'opera è oggettivamente diversa da altre è più semplice che stabilire se l'autore di essa ha lavorato autonomamente ovvero ha copiato il lavoro altrui.

L'insufficienza della novità soggettiva a qualificare la creatività dell'opera, e dunque l'asserita necessità che l'opera sia anche oggettivamente nuova, potrebbe presentare però risvolti paradossali nel settore delle banche dati, la cui tutela è espressamente limitata alla struttura indipendentemente dalle caratteristiche "estetiche" o dal contenuto informativo: banche dati assolutamente infungibili tra loro, perché differenti quanto alle informazioni che rendono disponibili, al pubblico cui si rivolgono, al sistema informatico che le supporta e alla presenta-



11) Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande, mostra "Conoscenza e conservazione", 1981, GFS 183369.

zione estetica, potrebbero essere considerate come identiche se sono analoghi i criteri di cernita e organizzazione delle informazioni, con la conseguenza che solo quella realizzata per prima sarebbe protetta. Ciò avrebbe evidenti inaccettabili ripercussioni sul piano economico, paralizzando il mercato delle banche dati: nessun giornale italiano, ad esempio, potrebbe realizzare una propria raccolta su *cd-rom* contenente tutti gli articoli in esso pubblicati in materia di politica, economia e cultura, ordinati e accessibili in base al nome dell'autore, all'argomento e alla data di pubblicazione, se non previa autorizzazione e corresponsione di *royalties* al *Sole 24 Ore* (che per primo ha compiuto una simile operazione).

Il pragmatismo cui facevo riferimento è dunque emerso anche con l'esclusione del profilo della novità oggettiva come elemento necessario nel giudizio circa la creatività dell'opera: "i criteri da applicare per stabilire se una banca dati sia protetta dal diritto d'autore dovranno limitarsi al fatto che la scelta o la disposizione del contenuto della banca dati costituisce una creazione intellettuale propria dell'autore"(12); "per stabilire se alle banche dati possa essere riconosciuta tale tutela non si applicano altri criteri"(13).

L'autonomia del lavoro creativo appare dunque come condizione necessaria e sufficiente per il sorgere di un diritto d'autore sull'opera: purché l'autore non ne abbia scientemente copiato la struttura da una già esistente, sarà protetta anche una banca dati i cui criteri di scelta e di disposizione dei materiali siano sostanzialmente identici ad un'altra. A

questo riguardo è anche sintomatico che, nel testo definitivo della direttiva, sia stato soppresso il riferimento all'originalità che invece era presente nella originaria proposta della Commissione. Il termine *originale* è infatti piuttosto "ambiguo" e non ha mancato di creare "confusione di lingue" in dottrina e in giurisprudenza (14), confusione di lingue ovviamente aggravata in ambito comunitario visto che, ad esempio, la dottrina italiana tende a dare a quel termine un significato del tutto analogo a quello di novità oggettiva (15) ovvero a riferirlo ad un giudizio di valore sull'opera, mentre quella francese pare orientata ad una sua identificazione con la novità soggettiva (*originalité au sens subjectiv*) (16). Proprio in quest'ultima accezione di "originalità soggettiva" sembra, peraltro, dover essere inteso il residuo riferimento alla "originalità, nel senso di creazione intellettuale" contenuto nel XVII *considerando* della direttiva.

La necessità e sufficienza della novità soggettiva come presupposto per la protezione della banca dati non può però implicare che si possa prescindere da un giudizio sulla creatività dell'attività di selezione e organizzazione dei dati. In altri termini, il lavoro personale dell'autore deve dare luogo ad una "creazione dell'ingegno" e tale risultato non è ravvisabile quando i criteri della compilazione sono puramente meccanici e l'attività dell'"autore" si risolve in una mera raccolta e enumerazione di dati (17).

Il necessario apporto creativo di chi coordina la realizzazione di un'opera collettiva viene identificato tradizionalmente nell'originalità del criterio selettivo e del criterio organizzativo delle

informazioni (18), ed è ravvisabile quando vi sia, da parte dell'autore, esercizio di una facoltà di scelta tra un numero elevato di alternative possibili, tutte in astratto idonee a perseguire lo scopo specifico cui l'attività è finalizzata. Si dovrà, per contro, escludere la sussistenza di un apporto creativo quando la raccolta dei materiali abbia pretesa di esaustività ovvero quando l'ordine che viene loro dato sia l'unico possibile per raggiungere lo scopo che si vuole perseguire o anche sia di assoluta semplicità e banalità (ad es., puramente alfabetico o cronologico).

Il legislatore comunitario, nuovamente, non si è discostato da tali criteri, ma (ecco una ulteriore prova di pragmatismo) non ne ha richiesto la presenza congiunta, accontentandosi invece che l'uno o l'altro siano riscontrabili in via alternativa: "le banche dati che per la scelta o la disposizione del materiale costituiscono una creazione dell'ingegno (...) sono tutelate in quanto tali". La ratio della norma consiste anche in questo caso nella opportunità di evitare che una rigida applicazione dei criteri tradizionali possa condurre a risultati paradossali dal punto di vista economico. Se infatti l'originalità dell'apporto creativo dell'autore dovesse esplicarsi sia nella scelta che nell'ordine del materiale, l'eventuale mancanza di un metodo selettivo - i.e. l'eshaustività dell'opera - ne impedirebbe la tutelabilità, quando invece la stessa caratteristica rende più appetibile la banca dati sul mercato.

La sufficienza della riscontrabilità di un ordine "creativo" nella disposizione delle informazioni ha ripercussioni notevoli sulla tutelabilità dell'archivio di catalogo

come opera dell'ingegno.

Seppure è vero, di fatto, che l'attività di catalogazione presenta un margine insopprimibile di "arbitrio" nella scelta degli oggetti da schedare, sia per l'indeterminatezza della nozione di "interesse storico-artistico" che per il naturale compimento di scelte di merito da parte di chi dirige ed effettua la catalogazione, è anche vero che astrattamente tutti i beni di interesse storico artistico dovrebbero venire catalogati. L'archivio dell'ufficio catalogo, per perseguire il fine che gli è proprio, non può dunque che essere (tendenzialmente) esaustivo (19), e questo esclude la creatività del criterio selettivo. A presentare carattere di creatività è invece il criterio con cui le schede sono ordinate (20). La funzione dell'archivio, infatti, potrebbe essere perseguita disponendo le informazioni in diversi modi e con la più varia combinazione di criteri (cronologico, geografico, per autori, per epoche, per scuole, per materiali, per importanza, per stato di conservazione, e così via). Quello prescelto è invece il criterio topografico, ritenuto, tra i vari possibili, quello "più idoneo per un'agevole consultazione diretta dei documenti e il più fedele alla realtà territoriale" (21) in quanto tende appunto a costituire una sorta di "fotografia" del territorio dal punto di vista storico-artistico, con "zoomate" progressive che inquadrano aree sempre più circoscritte sino ad "entrare" negli edifici per inquadrare il singolo bene culturale.

La tutela delle schede e delle fotografie di catalogo

La presenza di una struttura che presenta il carattere della creatività dovrebbe dun-

que consentire, alla luce della direttiva comunitaria in corso di recepimento, di considerare il Catalogo (nonostante la sua tendenziale esaustività) come opera dell'ingegno.

Bisogna però osservare che l'ordine dato alle informazioni è un parametro guardato sino ad oggi con una certa diffidenza dalla dottrina e dalla giurisprudenza relative alle opere collettive, perché considerato "al di fuori delle ipotesi di scuola, di incerta applicazione" (22). Esiste poi il rischio (presente in ogni caso di recepimento di normative comunitarie da parte del legislatore nazionale) che la direttiva venga attuata senza prestare attenzione a quell'abbassamento della soglia di tutelabilità delle opere collettive che il legislatore comunitario ha realizzato quasi in punta di penna, sostituendo un "e" con un "o".

E' allora opportuno soffermarsi brevemente sulle singole componenti del Catalogo (le schede) per stabilire se queste possano godere di una autonoma tutela (23).

La scheda di catalogo, come è noto, è composta da due elementi: le informazioni, il rilevamento dei dati e le note redatte dallo schedatore, da un lato, e la riproduzione fotografica del bene di interesse storico artistico, dall'altro.

Per quanto riguarda il testo, bisogna rammentare che il diritto d'autore tutela la forma espressiva dell'opera ma non si estende al contenuto: si tratta della trasposizione del generale principio per cui deve essere temperata con il diritto dell'autore la legittima pretesa della collettività ad essere partecipe dei progressi del sapere umano. Questo principio generale vale, ovviamente, anche per le

opere scientifiche, per le opere, cioè, il cui scopo essenziale consiste (come avviene per le schede di catalogo) nel procurare al percipiente un'informazione che è frutto dell'attività di ricerca dell'autore (24).

L'attività intellettuale che conduce alla creazione di nuove cognizioni non è dunque protetta di per sé, ma solo in quanto accanto alla nuda informazione vi sia anche una forma espressiva dotata di originalità. Per quanta novità vi sia nel dato informativo trasmesso, e per quanto rigorosa sia stata l'attività di ricerca, non potranno sorgere diritti di proprietà intellettuale se le informazioni sono trasmesse con un linguaggio assolutamente essenziale ovvero con un vocabolario rigidamente controllato, senza la mediazione di una forma che in qualche modo "ridondi" rispetto alla nuda informazione.

Queste considerazioni rendono le schede di catalogo di incerta qualificazione come opere dell'ingegno. E' pur vero, però, che la presenza della descrizione dell'oggetto e del suo stato di conservazione, delle *Notizie storico - critiche* e delle *Osservazioni* dello schedatore può indurre a ritenere che, almeno in parte, vi sia una autonomia della forma espressiva rispetto al contenuto informativo; si potrebbe dunque concludere (pur con qualche dubbio e solo in presenza degli elementi indicati) che la scheda è tutelabile come opera scientifica (25).

Per quanto riguarda la fotografia, essa riceve, nella legge sul diritto d'autore una tutela che potrebbe oggi essere definita come duplice: quando possiede i requisiti dell'originalità e creatività, è protetta come opera dell'ingegno, e ad

essa si applicano le norme sul diritto d'autore (26); quando non possiede tali requisiti, essa è tutelata da un c.d. diritto connesso (*rectius* affine) al diritto d'autore, espressamente previsto dal capo V del Tit. II l. 24 (27).

Si è così discriminato, in giurisprudenza, tra fotografie artistiche o creative e fotografie riprodotte a seconda della originalità o no della forma espressiva dell'opera (28). In una pronuncia del 1988 la Corte d'Appello di Roma ha delineato in modo particolarmente efficace i caratteri di creatività che la fotografia deve presentare per potere essere oggetto di diritti d'autore: "l'opera deve essere non il frutto di una mera attività riproduttiva ma la manifestazione di una personale capacità del fotografo di sentire ed esprimere un fenomeno o comunque l'oggetto della rappresentazione" (29); la fotografia, dunque, deve "esprimere la personalità dell'autore, sia dal punto di vista di una sua personale visione delle cose, sia da quello della tecnica impiegata" (30). Sembra allora, visto il loro intrinseco carattere documentale e riproduttivo del bene culturale, che le fotografie che corredano le schede di catalogo non possano, almeno in generale, essere considerate come opere dell'ingegno. Ad esse si dovranno così applicare le norme di cui agli artt. 87 ss. l. 24 che tutelano la semplice fotografia non creativa.

Se, dunque, le schede (almeno quelle in cui sono riportate la descrizione del bene e del suo stato di conservazione, le notizie storico-artistiche e le osservazioni dello schedatore) possono essere ritenute protette in quanto opere scientifiche, mentre le fotografie lo sono in virtù degli artt. 87 e ss. l. 24, ulteriore questione da

affrontare è quella della titolarità dei diritti su esse.

Per quanto riguarda il testo delle schede, a venire in considerazione è l'art. 11 l. 24 (tra l'altro espressamente richiamato nei contratti standard stipulati con gli schedatori), in base al quale "alle amministrazioni dello Stato, alle provincie ed ai comuni spetta il diritto di autore sulle opere create e pubblicate sotto il loro nome ed a loro conto e spese" (31).

All'amministrazione spettano dunque tutti i diritti d'autore (morali e di utilizzazione economica) sulle schede di catalogo, a condizione che:

a) l'opera venga pubblicata a nome, conto e spese dell'ente. Per pubblicazione si intende il passaggio dalla potenzialità di utilizzazione dell'opera già esteriorizzata alla sua effettiva utilizzazione, ovvero il momento in cui l'opera viene offerta alla conoscenza di un pubblico potenzialmente indifferenziato (32). La messa a disposizione del pubblico delle schede di catalogo, benché soggetta a talune forme di autorizzazione e di controllo, sembra comunque integrare gli estremi della pubblicazione.

b) l'opera sia altresì stata "creata" sotto il nome ed a conto e spese dell'ente. Mentre nel vigore della precedente legge del 1865 (art. 26) era sufficiente la pubblicazione a cura dell'ente, la l. 24 ha introdotto la necessità, per l'acquisizione della titolarità dei diritti, che la pubblica amministrazione *de qua* sia anche presente nel momento creativo dell'opera, determinandolo, dirigendolo e controllandolo.

Per quanto riguarda la titolarità dei diritti sulle fotografie di catalogo, a venire in considerazione sono gli artt. 88 e 89 l. 24.

L'art. 88 lda prevede infatti al co. 2 che per le fotografie eseguite nel corso e nell'adempimento di un contratto di lavoro, i diritti di esclusiva spettano al datore di lavoro. La norma sembra da intendersi come applicazione di un più generale principio, per cui se si è in presenza di un atto negoziale delle parti (non solo, quindi, di un contratto di lavoro subordinato), e si possa presumere ragionevolmente che l'utilità che il committente intendeva ottenere consisteva nell'acquisizione non solo dell'originale della fotografia, ma anche dei diritti esclusivi sulla stessa, questi andranno attribuiti a quest'ultimo (33).

L'art. 89, poi, dispone che la cessione del negativo o di analogo mezzo di riproduzione della fotografia comprende, salvo patto contrario, la cessione dei diritti. Dunque, in ogni caso in cui vi sia una vera e propria cessione del negativo (esclusi cioè i casi in cui vi sia una semplice "messa a disposizione" dello stesso, ad esempio al fine della pubblicazione) vi è una presunzione legale (*iuris tantum*, controvertibile) che vi sia anche una cessione dei diritti di utilizzazione economica.

In sintesi, mentre per il testo delle schede la titolarità dei diritti compete all'Amministrazione perché essa ha esperito un'attività di direzione, supervisione e coordinamento del lavoro degli schedatori, nonché perché essa garantisce la pubblica consultabilità del Catalogo, per le fotografie il medesimo risultato deriva principalmente dal carattere meramente documentaristico delle fotografie stesse, da cui consegue la trasmissibilità dei diritti sia in virtù di un contratto d'opera (la lettera d'incarico previ-

sta come contratto-tipo dalla CM 8.5.1980), sia tramite la cessione del negativo (34).

Conclusioni

La direttiva 96/9/CE è intervenuta in una materia complessa ed incerta, attraversata da interessi ed istanze di tutela discordanti: accessibilità delle informazioni *versus* promozione dell'industria dell'informazione, tutela degli autori *versus* tutela degli investimenti necessari alla realizzazione di banche dati, protezione contro gli atti di "pirateria" *versus* mantenimento di un impianto concettuale coerente per il sistema della proprietà intellettuale.

Il legislatore comunitario, armato di una buona dose di pragmatismo, è riuscito a fissare un punto di equilibrio tra quelle esigenze, evitando di creare monopoli sulle informazioni oggi inammissibili e creando le basi normative per lo sviluppo di un settore economico oggi cruciale.

Dalla parte più innovativa di quell'operazione, quella relativa alla introduzione di un diritto *sui generis* per i costitutori di banche dati, è stato però escluso il settore degli archivi pubblici, rendendo così più insicure le prospettive di una efficace tutela per il Catalogo.

Sulla proteggibilità dell'archivio di catalogo come opera dell'ingegno pesano infatti le incertezze relative alla perspicacia sia del legislatore nazionale in sede di attuazione della direttiva 96/9 che della giurisprudenza in sede di applicazione. I rischi, insomma, sono due. Il primo è che, in presenza di una normativa che persegue un equilibrio piuttosto delicato tra esigenze che sono tra loro in rapporto dialettico, e che fa ciò senza

proclamazioni altisonanti ma con operazioni di "microchirurgia" giuridica, il legislatore nazionale (come del resto ha già fatto con il recepimento della direttiva in materia di privacy informatica) pretenda di essere "più realista del re" e usi la scure anziché il bisturi. Il secondo rischio è che la giurisprudenza, che ha sovente fondato le sue pronunce in materia di opere collettive sui requisiti della novità oggettiva dell'opera e dell'originalità nel criterio selettivo del materiale, continui semplicemente a fare ciò senza curarsi delle specificità che la tutela delle banche dati presenta rispetto a quella delle altre opere collettive. Se tali rischi non si concretizzeranno, una oculata gestione della privativa intellettuale potrà invece essere funzionale non solo alla equa remunerazione dell'accesso e della riproduzione delle informazioni contenute nel Catalogo, ma soprattutto (anche in vista della probabile futura accessibilità *on line* dell'archivio) ad incrementare la possibilità di un controllo sull'estrazione dei dati, utile sia per prevenirne possibili usi impropri o nocivi che per proteggerne l'integrità e attendibilità da manipolazioni ed interventi esterni.

NOTE

(1) UBERTAZZI - AMMENDOLA, *Il Diritto d'autore*, Torino, 1993, p. 98

(2) CHIMIENTI, A., "Prefazione" a CHIMIENTI, L., *Lineamenti del nuovo diritto d'autore*, Milano, 1996.

(3) Nonostante una certa ambiguità dei *considerando* della direttiva, l'applicabilità della stessa alle raccolte di dati o opere in forma cartacea è suffragata dal riferimento dell'art. 1.2 all'accessibilità delle informazioni "in forma elettronica o in altro modo".

(4) Benché ciò non sia detto espressamente (come invece avveniva per i programmi per elaboratore nell'omonima direttiva) la formulazione della norma sembra sufficientemente ampia per coprire anche la semplice visualizzazione.

(5) Il riferimento alla distribuzione della *banca dati* (cioè dell'originale) induce a considerare come atto di distribuzione anche il consenso all'accesso *on line* alla banca dati, il che è confermato dalla successiva previsione per cui solo la vendita di copie dell'opera da parte del titolare del diritto o con il suo consenso esaurisce il diritto di controllare la successiva rivendita. In ogni altra ipotesi di distribuzione (ad esempio noleggio o prestito) o consenso alla riproduzione non si ha esaurimento dei diritti. Si può d'altro canto ritenere che la vendita presa in considerazione dalla direttiva non sia solo quella consistente nella *traditio* della proprietà di un esemplare fisico dell'opera, ma anche quella che può avvenire in forma immateriale con la licenza, prestata contro adeguato corrispettivo economico, alla riproduzione permanente del *data base* sul proprio computer mediante accesso *on line*.

(6) Dir. cit., XXV *considerando*: "l'esistenza di un diritto separato nella scelta o nella disposizione di opere o prestazioni in una banca dati"

(7) Dir. cit., art. 6

(8) Dir. cit., art. 7. Per *estrazione* si intende, ai fini della direttiva, qualsiasi trasferimento permanente o temporaneo delle informazioni "su un altro supporto con qualsiasi mezzo o in qualsivoglia forma" (art. 7.2.b) il che porterebbe ad escludere che sia attratta in questa particolare forma di tutela la semplice visualizzazione. Per *reimpiego* si intende invece qualsiasi forma di messa a disposizione del pubblico della banca dati o di una parte sostanziale di essa, e la direttiva espressamente fa rientrare in questa ipotesi la trasmissione *on line*. Si è giustamente osservato in dottrina (ZOPPINI, *nota alla direttiva 96/9/CE*, in *Diritto dell'informazione e dell'informatica*, 1996, p. 491) che il riferimento alla parte sostanziale oggetto di estrazione o di reimpiego, così come la previsione delle deroghe di cui all'art.9 della direttiva, evitano che la tutela del contenuto informativo si trasformi in un pericoloso monopolio dell'informazione; è peraltro coerente con questa filosofia la previsione per cui l'estrazione o il reimpiego ripetuti e sistematici di una parte non essenziale del *data base* rientrano invece nella sfera di privativa.

(9) La soluzione adottata in ambito comunitario appare equilibrata anche perché non ha raccolto le suggestioni provenienti da diverse esperienze giurisprudenziali, in particolare francesi e statunitensi. Quanto all'Italia, si può dire non esista a tutt'oggi un orientamento giurisprudenziale preciso in materia di banche dati. La prima pronuncia italiana in materia (e una delle poche sinora pubblicate) è stata l'ordinanza in

data 14.12.1989 del Pretore di Roma, in *Foro It.* 1990, 2673; in sede di sommaria cognizione il giudice riconobbe, in tale occasione, il carattere di opera dell'ingegno ad una banca dati sul commercio internazionale. L'ordinanza *de qua* ha però scarso valore quale precedente, essendo motivata in modo piuttosto laconico (cosa del resto naturale, vista la natura del provvedimento). Si può constatare che in generale la giurisprudenza relativa alle opere collettive e compilatorie pare orientarsi verso criteri non troppo rigorosi, di fatto appiattendolo la creatività dell'opera sulla sua novità oggettiva, cioè sulla sua distinguibilità rispetto a quelle che l'hanno preceduta: cfr. in dottrina JARACH, *Manuale del diritto d'autore*, Milano, 1991, p. 26 e in giurisprudenza Cass. 2.12.1993 n. 11953, in *Foro it.* 1994, 2416. Un'autrice è così giunta ad affermare che "la giurisprudenza, pur richiedendo in linea di principio un apporto effettivo di creatività (...) sembra accontentarsi di una soglia molto bassa di originalità (...) fino ad operare, in taluni casi, una sostanziale inversione concettuale per cui l'opera non viene tutelata in quanto originale, ma diventa tale al fine di ricevere tutela" (MASTRORILLI, "Originalità nelle opere compilative e informazione", in *Foro it.* 1994, 2419).

(10) Cfr. DE SANCTIS, *Il carattere creativo delle opere dell'ingegno*, Milano, 1971, p.62, ID., *Contratto di Edizione*, cit., p. 235

(11) Cfr. UBERTAZZI, "Raccolte elettroniche di dati e diritto d'autore: prime riflessioni", in *Foro It.*, 1984, V, 24.

(12) Dir. cit., XVI *considerando*

(13) Dir. cit., art. 3 co. 1

(14) Cfr. GRECO - VERCELLONE, *I diritti sulle opere dell'ingegno*, Torino, 1974, p. 49.

(15) Op. ult. cit., p. 50 e ss.

(16) Cfr. DESBOIS, *Le droit d'auteur en France*, Paris, 1978, p. 5 e COLOMBET, *Propriété littéraire et artistique et droit voisins*, Paris, 1986, p. 36

(17) Cfr. ARE, *L'oggetto del diritto d'autore*, Milano, 1963, p. 361.

(18) Cfr. art. 3 lda.

(19) Cfr. STANZANI, "Catalogazione dei beni artistici e storici", in *La tutela dei beni storico-artistici - Interesse pubblico e azione privata*, Imola, 1996, p. 75: "Il catalogo è il prodotto di una rilevazione tendenzialmente generale e possibilmente periodica del patrimonio culturale".

(20) Disciplinato dalla circolare 4439/1980, in NEGRI ARNOLDI, *Il catalogo dei beni culturali e ambientali*, Roma, 1981, p. 166

(21) Cfr. op. ult. cit., p. 96.

(22) Cfr. CHIAROLLA, "Diritto d'autore: la prima volta delle banche dati (in Italia)", in *Foro it.* 1990, 2675.

(23) Risolvere tale questione significa risolvere altresì quella della natura compilatoria ovvero collettiva del Catalogo, il che in astratto sarebbe rilevante anche per individuare quali e quanti diritti di proprietà intellettuale insistano su esso: sia la direttiva comunitaria che la legge italiana sul diritto d'autore prevedono, infatti, che chi organizza e dirige la creazione di un'opera collettiva sia titolare dei diritti d'autore su di essa senza pregiudizio dei diritti sulle opere di cui è composta. Per le opere collettive, dunque, il diritto sull'opera globalmente considerata coesiste con i diversi diritti degli autori delle sue parti, il che non avviene per le mere compilazioni composte da materiali non creativi. L'interesse per questo profilo è però secondario nel caso *de quo*, visto l'operare dell'art. 11 lda.

(24) Cfr. GRECO-VERCELLONE, op.

cit., p. 57.

(25) Non invece come opera didattica, visto che, tra l'altro, l'originalità del lavoro di ricerca viene fatta oggetto di una esplicita previsione contrattuale nelle lettere d'incarico agli schedatori (cfr. all. 1 CM 1980).

(26) Ivi inclusa quella sulla durata della protezione: settanta anni, anche se non dalla morte dell'autore, ma dalla produzione dell'opera (art. 32bis lda)

(27) Diritto che si estingue a venti anni dalla produzione della fotografia.

(28) Cfr. Cass., 26.3.1984 n. 1988, in *Foro it.*, 1984, I, 939

(29) C.App. Roma, 27.5.1988 n. 1120, in SAVINI, *L'immagine e la fotografia nella disciplina giuridica*, Padova, 1989.

(30) Ibidem.

(31) L'applicabilità al caso concreto dell'art. 11 lda induce ad escludere che possa venire qui in considerazione l'art. 38 che attribuisce all'editore il diritto di utilizzazione economica dell'opera collettiva; l'art. 11 presuppone infatti che l'opera (sia essa collettiva o meno) sia stata pubblicata dall'ente pubblico, e l'edizione, secondo la definizione che si può dedurre dall'art. 118, è appunto una forma di pubblicazione.

(32) UBERTAZZI-AMMENDOLA, op.cit.

(33) Cfr. GRECO-VERCELLONE, op.cit.

(34) Può poi venire in rilievo, limitatamente all'ipotesi in cui i beni riprodotti siano posseduti dall'amministrazione, anche il co. 3 dell'art. 88 lda, il quale dispone che spettano al committente le fotografie eseguite su commissione aventi ad oggetto cose in possesso del committente stesso, salvo il pagamento di un equo corrispettivo al fotografo da parte di chi intenda utilizzare commercialmente la riproduzione.

LA FOTOGRAFIA COME BENE CULTURALE

di Andrea Emiliani

TRASCRIZIONE DELLA RELAZIONE TENUTA AL
CONVEGNO "LA FOTOGRAFIA COME BENE
CULTURALE", MODENA, 1979.

Credo che chiunque volesse tracciare non già la storia della fotografia nel nostro paese, ma piuttosto la vicenda attraverso la quale la fotografia fa il suo consolidato ed accertato ingresso dentro il paniere - come direbbe un economista - dei beni culturali, avrebbe gravi difficoltà e forse destinate all'insuccesso. Sopperiscono in proposito le personali ricordanze: soltanto nel 1962 o ancora nel 1965, accanto alla presenza europea del problema (esibita, non foss'altro, attraverso mostre o albums di varia iconografia) da queste parti il collezionista di foto si identificava con il maniaco di studi o di ricerche campanilistiche, per lo più di paese. Quante accuse sono cadute su questa cultura! Questi maniaci ovvero collezionisti erano tutti facilmente reperibili, barbieri o vigili urbani: prova luminosa della disperata solitudine del loro lavoro e della volenterosa smania di esibizionismo loro. Presso costoro abbiamo visto cose che oggi vorremmo possedere in ogni pubblica raccolta.

D'altronde, i modelli di quel lavoro stavano proprio in alcune, anche se non tutte, raccolte civiche. Fondi fotografici accumulati in cartoni, spesso non classificati (e ancora oggi le cose stanno così nelle soffitte); oppure esposti in raccoglitori patetici proprio come erano patetici gli albums di nostra zia. Altre volte, le raccolte fotografiche avevano il vantag-

gio di un loro particolare ordinamento. Ricordo per tutte quella straordinaria silloge romagnolistica che è la raccolta di cartoline postali elaborata da Carlo Piancastelli e oggi nella fondazione che di lui porta il nome nella Biblioteca di Forlì. Ma già il fatto che queste raccolte fotografiche non giungessero mai sole alle biblioteche (e non ai musei) e che accompagnassero invece eredità e legati di libri e di documenti, la dice assai lunga sul valore che ad esse veniva affidato sia dal legatario che dal ricevente: documenti iconografici e testimoniali aggiunti, con la tecnica mirabile che dobbiamo spesso riconoscere loro, a miglior completamento di una eredità nella quale - pur in vesti culturali - si riconosceva l'autorità e il buon nome del donatore. Gran forza dunque del valore testimoniale della foto, della sua funzione strumentale e d'uso. Io, da storico dell'arte, e cioè come colui che della fotografia eminentemente si serve, raccomanderei di non smarrire mai questo formidabile aspetto: la stessa qualità tecnica e creativa della foto è strettamente associata a quel grumo di verità storica ed antropologica.

Smarrirla sarebbe svuotarla estetizzando il portato. Ultima nata dell'arte e per giunta dell'arte dell'iterazione la foto è una ed insieme multipla, oggetto estetico e insieme strumentale.

Ancora sul piano delle personali ricordanze, occorrerà accennare almeno agli strumenti della ricerca fotografica nei primi anni '50 e subito dopo. Quando intorno al 1952 cominciai studente a metter mano all'ordinamento dell'archivio fotografico Villani, sezione d'arte, mi ritrovai di colpo a dovere percorrere -



12) Bologna, San Domenico, Michelangelo Buonarroti, *Angelo Portacandelabro*, Villani 20479.

con ogni ingenuità e mille incertezze - l'infinita trama dei sentieri e delle occasioni che aveva nutrito e letteralmente generato quell'archivio e quella raccolta. Pur non essendo la più antica della città, ed avendo anzi iniziato il suo lavoro artistico intorno al 1930, essa dimostrava tutta la sua straordinaria potenza culturale nel narrare di fatto a quali modelli di intervento e di lavoro volta a volta si fosse legata. Prevalevano, ovviamente, le vicende urbanistiche ed architettoniche bolognesi. Era facile avvertire, dietro a quelle immagini, eventi e decisioni che nessuno scritto narrava e che nessuno studio interpretava. Ma anche il patrimonio di pittura e di scultura si presentava dinamicamente connesso a eventi ed occasioni per null'affatto logici o lineari. I primi restauri impegnativi intorno al



13) Bologna, S. Maria della Vita, Nicolò dell'Arca, *Maddalena*, Villani 20878.

1935, la politica di intervento nel settore di Cesare Gnudi e anche di Cesare Brandi e di Luisa Becherucci, giovani ispettori nella città. In mezzo a questi la lunga linea positiva e un po' romantica insieme delle ricerche di Guido Zucchini, che usciva dritto dalle costole di Viollet Le Duc. Più tardi, l'esatta definizione coltissima e perfino musicale della campagna che Gnudi fece eseguire - a sue spese - per il *Compianto* di Niccolò dell'Arca in Santa Maria della Vita; oppure l'altra, sempre di Gnudi, per l'*Arca* di San Domenico. Più riservate e non offerte al pubblico le foto che Denis Mahon già allora dedicava alla ricostruzione dell'opera del Guercino e della cultura barocca in Bologna. E ciò fino alla formidabile, insostituibile campagna realizzata in occasione della più desiderabile e impos-



14) Bologna, Archiginnasio, mostra "L'ideale classico", 1962, foto Villani s.n.

sibile delle mostre, oggi, quella del *Trecento Bolognese* nelle sale della Pinacoteca Nazionale.

Sul piano delle personali ricordanze, come sentite, le cose da dire (mie e di altri) sono numerose e credo perfino prolifiche. Credo del resto che il tipo di indagine che ora in modo del tutto sommario sono andato tracciando, sia insostituibile anche per ogni più fondata filologia. Chi desse ora al mondo raccolte fotografiche e loro relativi cataloghi senza preoccuparsi di denotare e illuminare le circostanze di origine culturale, di committen-

za e dunque di economia, farebbe lavoro fallimentare. E poi in più, e al di là di queste parole, c'è anche l'indubbio desiderio di ritornare a parlare di fotografia come soltanto qualche anno fa si faceva, a memoria per amicizia, quando ancora questa ultima arte non s'era aggiunta - di fatto - al mercato delle sette o otto muse sorelle. Una spesso insopportabile filologia d'acatto investe il settore. Dal marasma degli oggetti polverosi e quasi smarriti escono oggetti perfino lucenti, puliti come dépliant d'asta: è stata tanto veloce la resurrezione che davvero questo mio stato

del tutto emozionale ha un suo diritto di esistenza, anche se privato.

Abbiamo infatti assistito, né più né meno, che al più esplicito ingresso della fotografia nell'ambito della nozione di bene culturale: è stato un ingresso molto evidente e dichiarato. Si tratta soltanto di decidere se esso sia avvenuto secondo linee di accettabile dibattito culturale, e se il modello che nell'occasione ha trainato il fenomeno abbia avuto in testa un motore omogeneo all'importanza che l'evento sollecitava; oppure altro motore. Diciamo subito che la nostra impressione

è la seguente: il motore trainava l'evento, ancorché talora alimentato con la benzina dei mezzi pubblici (talora, e comunque modestamente) è stato un motore privato e mercantile. Qualcuno si stupirà di fronte all'ingenuità di simili affermazioni, reputando oggi impossibile un evento diversamente condotto, coordinato e infine gestito. Qualcun altro ancora riterrà oziosa la considerazione, reputando indispensabile che l'accesso della tipologia alla nozione avvenga attraverso la varia e vasta libertà competitiva del mercato. Diciamo che anche queste sono considerazioni possibili e utili. Tutto sta, difatti, nel cercare di comprendere se a motore acceso il traino conduca verso un cammino pubblico, un interesse sociale, una produttività pubblica e sociale. Intanto, fra le molte arti, questa ha la caratteristica indiscutibile di essere la più individuale, e dunque decentrata e disseminata quanto a genesi e quanto a ubicazione, quanto a dati economici e quanto a impulsi culturali, che si possa immaginare. La situazione si presenta io credo quale si presentava all'occhio dei riformatori quella della pittura o della grafica, o anche della scultura libera, intorno ai primi anni del XVIII secolo. Le grandi collezioni private hanno costruito i possibili modelli di aggregazione; il mercato ha fatto da tessuto connettivo di quel sinecismo culturale; le istituzioni, assenti nel settore fino a quel momento in quanto inesistenti, sull'intero arco della vita associata, fondano a cavaliere, fra disciplina estetica e senso dello spazio nonché del tempo luoghi tipici della osservazione, della tutela patrimoniale e della conservazione. Certo, quei modelli culturali, quegli archetipi collezionistici non ave-

vano di fronte a loro stessi, la moderna accezione di merce: ma la tesaurizzazione, al di là di ciò che spesso riusciamo solo a immaginare, aveva già caratteristiche precise. Il fatto interessante e importante è che le istituzioni (il museo, la biblioteca e l'archivio) decollano tutte con un enorme spazio culturale e, dobbiamo riconoscerlo, con un inimmaginabile peso negli statuti di fondazione. Prova ne sia il fatto che da quelle date ad oggi quasi nessun archivio e quasi nessun museo si è aggiunto alla corona che cinge il capo - come si dice - del nostro paese. A queste date, l'aggregazione istituzionale è anche unificante: certo, non nascono musei in ogni vallata, non si creano biblioteche in ogni frazione. Ma bisogna pur riconoscere che la profondità di innervamento dell'istituzione culturale nell'istituzione politica o in quella territoriale è un fenomeno clamoroso, indiscusso. Quando al dittatore francese parve opportuno prendere decisioni di guerra per impiantare a Parigi il museo federativo dell'Europa (e non il museo dei vincitori, come si è soliti affermare) fu la Francia stessa attraverso Quatremère de Quincy a opporre al principio di sradicamento e di alienazione il diritto culturale alla sopravvivenza nei luoghi e per i luoghi. Immagine di un percorrimiento romantico, entro il cui prolungato o dibattuto brivido vita e arte vengono a identificarsi e a confondersi. Non di certo, come ha ben dimostrato pochi giorni orsono il numero monografico di "Ricerche di Storia dell'Arte", la piccola mirabile iniziativa editoriale di un gruppo di giovani romani, ma piuttosto la certezza davvero antropologica che l'opera d'arte vive la sua vita più certa, fiducio-

sa, colma proprio dell'intersezione fra spazio e tempo che l'ha generata: un liquido amniotico che nutre l'opera e la sorregge di fronte al tempo. Con un impressionante documento pubblico, nel bel mezzo delle angosce temporali e non solo tali dall'anno 1803, Pio VII Chiaramonti dà fuori quel chirografo circa la conservazione e la tutela dei beni culturali sia di condizione pubblica che di proprietà privata che è il condensato a dir poco eccezionale della cultura politicamente conformata dei Canova e dei Visconti dei Fea. Un gruppo d'opinione la cui influenza è destinata a dettare il quadro generale della tutela del patrimonio artistico e documentario italiano, quale infine oggi ancora lo viviamo. Io credo che la nostra società abbia doveri di riconoscenza altissimi verso quel momento della cultura italiana, posto com'è al vertice di una politica per le istituzioni pubbliche. Non si creda questo discorso solo commemorativo per entusiasmo patrio: i fini del pubblico servizio, che sono la scuola e la didattica, l'associazione dei cittadini e perfino la dinamicità sociale che ancora non si chiamava turismo (ma che era percepita con straordinaria lucidità), erano esplicitati con grande e forse mai più raggiunto pragmatismo pur nel bel mezzo di un chirografo pontificio e cioè di un atto autocratico per eccellenza, forma e finalità.

Penso di aver illuminato sia pure sommariamente un momento indiscutibile di quella formazione di una nozione di bene culturale e della sua dilatazione verso l'orizzonte unificante del concetto di patrimonio: e cioè verso la più generale visione di una idea di cultura. Se mi sono

servito del modello storico ciò è accaduto perché: 1) si tratta dell'ultimo modello culturale al quale possiamo fare riferimento nell'ambito di una società storica nella quale lo storicismo era tuttavia assente almeno come struttura assoluta; 2) è l'atto che si consuma nel momento stesso in cui l'idea di nazione sta prendendo corpo in modo inoppugnabile, e con essa è destinata - economia, cultura e società - a inaugurarsi concretamente la frattura fatale fra urbanesimo e territorio, dunque fra accentramento e provincializzazione; 3) è anche tuttavia l'ultimo possibile atto di un'età che, per quanto punti direttamente alla *Koinè* e all'ecumenismo non ha ancora conosciuto la dinamica borghese dei commerci, il dilatarsi della nozione dei beni culturali come simbologia ripartita e indifferenziata. Sono i codici della comunicazione che viaggiano per l'Europa e per le Americhe sotto forma di moduli e progetti che prendono per noi il nome di stile neoclassico (in fondo, il miglior prefabbricato che abbiamo visto costruire nel mondo). Ma la cultura degli archetipi è strettamente associata ai luoghi, secondo un atto che la cultura e nient'altro che la cultura propone di attuare e di realizzare. La *Storia Pittorica dell'Italia* dell'abate Luigi Lanzi rappresenta - non ci si stancherà mai di sottolinearlo - la proposta metodologica di più profonda storicità che sia mai esistita. E' giusto ricordarlo nella patria di Ludovico Antonio Muratori, padre anche di questa dimensione del cammino operativo della storia. Più di una volta, come sapete, il dibattito italiano ed europeo circa la nozione di bene culturale si è acceso intorno a questi temi. Tuttavia, ben difficilmente esso si è

spinto fino alla sua ultima e inevitabile conseguenza, che è quella di costruire una possibile idea di cultura. Soltanto da quest'ultima, come da una matrice generale, potremmo infatti far discendere le legittime conseguenze del nostro pensiero, da quello più strettamente connesso agli studi a quello immediatamente operativo della dimensione prospettica, proiettiva e insomma politica del nostro lavoro. Anche questa riflessione circa la fotografia come bene culturale così opportunamente costruita dal Comune di Modena in mezzo a manifestazioni che hanno con-

notato il 1979 intero, ci offre materia per un dibattito che non soltanto non è profilato nelle sue generali linee strutturali, ma che probabilmente non è ancora iniziato. La *Storia dell'arte* - disciplina cui anche la fotografia appartiene - ha però già messo a rumore, per quanto almeno possibile il campo con una discussione che può essere opportuna. La stessa proposta che esce dalla recente *Storia dell'Arte* Einaudi o meglio le diverse proposte che ne sono scaturite, sono esse stesse un contributo - al di là di taluni accidenti di mera cronaca - al problema. A me qui,



15) Bologna, Archiginnasio, mostra "Il Guercino", 1968, foto Paolo Monti.

anche per ragioni di tempi, preme registrare come l'ingresso della fotografia nella nozione di patrimonio ci dia sostanzialmente il difficile compito di osservare entro l'ottica un po' ritardata e un po' esasperata - a dire il vero - del problema, di quali chiavi questo ingresso si sia servito; e quindi anche, secondo sociologia dell'arte, di quali vettori l'opinione pubblica sia stata prevalentemente fornita. Credo difficile parlare oggi di una cultura costruita sulla produzione scientifica di grandi e pochi intellettuali, come di fatto era soltanto qualche decennio fa. In



16) Bologna, Archiginnasio, mostra "Il Guercino", 1968, foto Paolo Monti.

quell'empireo da noi peraltro amatissimo nella persona - ad esempio - di Roberto Longhi, la parola era comunicata dagli scritti e dalla cattedra.

Il suo modello entrava nella cultura con un peso monografico e anche autobiografico assoluto. La cultura ne restava segnata secondo le stigmate di quella costruzione, appunto selettiva, autorevole, seducente. Non esistevano dunque modelli di comportamento, semmai un modello di comportamento e tuttavia non gettato nel mondo attraverso l'estraneità, la non omogeneità, o addirittura la casualità dei mezzi di comunicazione; quanto piuttosto attraverso una ben calcolata ma storicissima articolazione interpersonale. Ma oggi nell'idea della cultura, insieme ai modelli di comportamento, entrano a eguale diritto i linguaggi e le norme, i

simboli e i segni, le definizioni e i valori; entrano anche le tecniche stesse del conoscere e dell'esprimere; la nozione si è così grandemente dilatata da rendere ben chiaro ai nostri occhi che è proprio di conseguenza a questa dilatazione che anche la nozione di bene culturale ha assunto, per enfattizzazioni concentriche o addirittura policentriche, proporzioni massicce, coprenti. Entro questa idea di cultura, dunque, è giusto far calare l'idea di un patrimonio che è, più ancora nelle cose, la cosa stessa: il vivere, il luogo di vivere, il luogo di lavorare, dell'amare, del guardare, ecc. C'è in corso un grande conflitto fra il senso del luogo (che è poi il senso dello spazio) e che, perfino tattilmente, è il più certo dei sensi, e i sensi che rinviano alla dimensione del tempo.

Non c'è dubbio che su questa ultima dimensione lavorano molti scienziati, abusando della storia e dello storicismo come di un letto soporifero e retribuito. Pochissimi vediamo invece lavorare sul senso dello spazio. Meno ancora sono tuttavia quelli che, rifiutando la comodità dello storicismo e una così istituzionalizzata metronomia del temporale, vedono in esso l'esistenza con i suoi ritmi organici e generazionali, e nello spazio l'*hic et nunc* del consistere.

Se dovessimo seguire il filo di questi pensieri - della cui abbreviazione sommaria io chiedo scusa - dovremmo consentire a far sì che ogni forma di bene non soltanto storico, ma anche affettivo, di identità culturale, di autonomia espressiva e comunicativa, di personalità e insieme di comunità, non subisca traumi e coartazioni, dirigismi e coordinamenti eccessivi. In quello spazio-tempo che gli etnologi chiamano radicamento

noi ravvisiamo, se volete modestissima e precaria, ma l'unica difesa contro appiattimenti e cancellazioni, quel valore metasociale e metastorico entro il quale ognuno ha il diritto di scegliersi i volti, le voci, la terra e gli alberi tra i quali vivere e morire (Bernardi). Passa attraverso queste linee il rifiuto sempre più esplicito - perché è un rifiuto qualitativo! - della monocultura che l'etnocentrismo urbano industriale davvero borghese ha creduto e crede di imporre con l'unica, sola cultura possibile. In questo senso acquista peso una dimensione pluralistica della cultura intesa non già come difesa dell'immobilità e del congelamento, ma contro l'acculturazione e contro la passiva acquisizione dei modelli imposti dalla cultura dominante, o meglio dalle istituzioni che regolano questo dominio della cultura.

Io conosco perfettamente - per terminare - quanto disperata sia questa difesa e come spesso minata da dialettismi, affettività dilaganti o sospette, politiche e di sagra reinventata. Prego dunque ognuno di fare i conti con sé stesso nel profondo per identificare, se ancora esiste, quel momento individuale entro il quale la qualità coincide con personalità, cultura, autonomia e libertà. Sono quindici anni ormai che gli enti locali, Comune e Provincia, Comunità e Regione poi, hanno iniziato un loro specifico lavoro. Io credo che esista anche una loro linea di condotta che, dal ciclostilato politico e dalla parola d'ordine, si sia concretamente tradotta in iniziativa culturale. Non stento a credere - per diretta esperienza - che proprio la fotografia faccia eminentemente parte di questa disseminata testimonianza della capacità creativa di uomini e comu-

nità: la più libera e disseminata, anzi, fra le arti possibili. Si tratta ora di mantenere libero, fin che ci si riesce, il modo attraverso il quale queste doti qualitative del luogo e della comunità potranno emergere ed esprimersi. Conosco un'interpretazione (critica e per nulla compiaciuta) dalla Romagna tradizionalistica e rompicatole, che va dal folklore tutto borghese delle cante alla nuova spaventosa leggenda del Passatore come modello di comunicazione e di produzione, realizzata a Fusignano e a Lugo da giovani come Bellosi, Zaffagnini e Melandri, che è un modello generativo di esperienza e, perché no?, di scienza. E' anche a loro che io penso, quando affermo che compito degli enti locali è quello di costruire una cultura possibile in questa direzione, ritornando ad alimentare non come miti e sirene per convegni e comizi, ma come realtà indiscutibili, i metodi della democrazia che sono quelli preminenti del decentramento e dell'autogestione. Apprezzo altamente tutti gli strumenti che a questi possono fornire aiuto e realtà, comprese quelle istituzioni che appassionatamente si pongono a disposizione per la risoluzione di taluni non facili problemi conservativi e tecnologici, primo fra tutti il Centro apposito dell'Università di Parma. Si tratta solo (e scusate il solo) di disegnare un progetto opportuno che, nell'esatta identificazione dei fini ideologici, sappia anche distinguere i modi di lavorare e di ben operare. Ora possiamo anche affermare che l'identificazione della fotografia come soggetto estetico e culturale, pur essendo avvenuta sulla base di notevoli incentivazioni pubbliche o semipubbliche, ha preso sempre più l'aspetto di una produ-

zione commerciale. Il giudizio è certo eccessivo, e va dettagliato. Concorrono in questa sensazione, indubbiamente, le notevoli spinte che il mercato assegna progressivamente a questa tipologia fra le altre, perfezionando anzi sempre di più la proposta, il tipo di galleria e, diciamo pure, anche la sua diretta presenza nell'ambito di mostre ed esposizioni di natura pubblica. Concorre notevolmente all'immagine, che alla fine è un modello culturale, anche lo scatenarsi dell'industria della cultura e dello sfruttamento dell'immagine settimanale. Dieci anni fa avremmo parlato, come facemmo, di una speculazione in atto, e probabilmente avremmo esagerato (come appunto facemmo). Ma non c'è dubbio che, fra la nostra dimensione odierna e quella di dieci anni fa, dovrebbe trovarsi una zona intermedia che con fermezza ma anche legittima disinvoltura si serve del mercato come di un ovvio strumento di reperimento e di dinamica ricerca: ma finalizza il lavoro sostanziale alla pubblicizzazione e alla socializzazione del patrimonio emergente.

Ciò che Giovanni Losavio ha ieri affermato circa la carenza di normative amministrative a riguardo della fotografia va letto anche, giustamente, come assenza culturale dell'azione giuristico amministrativa. Sappiamo bene che, nonostante la vetustà dello strumento, il vincolo di un importante interesse culturale e documentario è strumento fra i meno usati nel nostro paese, patria di una perfetta legge imperativa ma di scarsa promozione culturale.

L'emissione di vincoli nel campo della fotografia, strada mai esperita, è al contrario quanto mai necessaria in un settore

ove l'idea di contesto occupa il campo centrale del problema, togliendo così spazio alla nozione del pezzo singolo e sottolineando piuttosto il valore globale della collezione come naturale risultato di una attività creativa, di una bottega e della sua cultura ed economia, di un evento e della rosa di immagini attorno ad esso costituitasi, e via di questo passo. Credo che lo strumento della notifica possa preferenzialmente essere usato dalla Soprintendenza ai beni artistici e storici; ma credo che l'emissione possa essere sollecitata anche da quella archivistica. Altro luogo tuttavia deputato ad una emissione congrua spesso - come s'è accennato all'inizio - alla tipica appartenenza a patrimoni librari e cartacei, potrebbe essere la Soprintendenza bibliografica: la quale essendo di fatto transitata alla Regione è naturalmente posta a disposizione proprio degli enti locali con una vicinanza che è anche effetto di consanguineità. Proprio l'ente locale è naturalmente, costituzionalmente collocato al centro del problema della fotografia e del patrimonio che essa rappresenta. Esso è infatti la proiezione, l'ombra o il riflesso, lo specchio o lo spaccato - scegliete ciò che preferite - di una attività come quella fotografica; ma della sua genesi, della sua economia, del suo orizzonte di spazio, della sua profondità temporale; del ritmo della sua esistenza e quindi anche del più giusto codice d'uso. Perfino a livello di ricerca raffinata, come quella urbanistica, abbiamo visto piani regolatori sapersi avvantaggiare profondamente della conoscenza offerta da un tessuto riproduttivo fotografico. E solo i pazzi o i minchioni possono aver pensato che questa indagine - una fra le poche indagini

non verbali di questo verbosissimo paese - potesse essere dimenticata: il diaframma dell'immagine, posta com'è a cavaliere fra la realtà e ciò che della realtà l'uomo e cioè la comunità, la società pensano, è il modello di cultura che l'età cui l'immagine ha dato nascita ha saputo esprimere. Impossibile non rincorrere a simile strumento, magari inseguendo un'astratta immaginaria figura urbana al di là dell'immagine e dunque al di là del suo critico giudizio.

Sollecitiamo dunque la nascita di collezioni fotografiche e di informazioni fotografiche là dove queste esistono poiché se esistono esse già con la loro presenza costituiscono anche la formazione di opportuni centri di coordinamento, di iniziativa, di controllo metodologico e tecnologico. Il mondo della fotografia, ancorché complesso, non differisce troppo - nelle sue generalità - da quello che già conosciamo e ci sforziamo di adottare per tanti luoghi della conservazione cartacea e comunque dei materiali organici in luoghi fisicamente confinati. D'altronde, il problema postoci oggi della fotografia è soltanto l'avvisaglia di ciò che ci attende, se preveggenti, di fronte all'imminente scatenarsi su di noi dei doveri conservativi e classificatori da riservare a materiali della comunicazione su supporto non cartaceo: dico della già necessaria igiene dei films, ma così pure delle registrazioni su nastro, dei microfilms, delle microfiche e via dicendo.

Non è possibile chiudere un discorso, come ogni discorso che riguardi il rapporto fra ente locale - ma anche le istituzioni decentrate o localizzate - e comunità, se non facendo una volta ancora il punto della situazione circa lo stato dei

mezzi e degli strumenti. E' amaro constatare che, dopo l'accelerazione degli ultimi anni '60, e specialmente dal 1975 a questa parte, gli strumenti del lavoro locale non solo non si sono costituiti, ma hanno addirittura perso quota. La crisi della finanza locale, ma anche un surplus di eccessiva durata politica, ci riportano di fatto al *cahier de doléances* che avevamo abbandonato dal '67 all'incirca, quando eravamo abituati ad aprirlo in faccia alle inadempienze dello Stato centralizzato. Dobbiamo però dirlo chiaramente perché è opportuno: i mezzi per affrontare un problema quale ci si pone sempre per la nuova nozione di patrimonio, e quale ci viene posto ora per la fotografia come bene culturale, o sono latitanti, o appannati, oppure mancano del tutto. Il numero degli addetti all'intero patrimonio e alle sue istituzioni, sparpagliati sull'intera area regionale, non sarebbe sufficiente a tenere in piedi una fabbrica di bottoni o una cantina sociale; oppure, se volete variare, un museo polacco, una biblioteca francese, una *library* americana, una galleria olandese... E' chiaro che in queste condizioni ogni modello policentrico non può che essere destinato alla vanificazione.

**CESARE MASINI E IL "DAGUERROTIP".
UN ARTISTA BOLOGNESE E GLI ESORDI DELLA
FOTOGRAFIA**

*Ogni dì quel benedetto
daguerrotipo va avanti,
se un po' più si fa perfetto
buona notte a tutti quanti!
Cari artisti, e cosa poi
farem noi?*

Questi versi, certo non memorabili, sono tratti da un'ode recitata il 17 maggio 1840 da Cesare Masini nel corso di un'adunanza solenne della romana accademia Tiberina. Ambizioso e di ingegno vivace, il ventottenne pittore bolognese aveva presentato a Roma, l'anno prima, un impegnativo quadro di storia, la *Morte dei Carraresi*, accolto con entusiasmo da una "tale ressa di ammiratori da rendere necessario l'intervento della truppa". Il tono giocoso, burlesco, della dilettantesca composizione poetica, intitolata *Il daguerrotipo* e definita dall'autore uno "scherzo", non deve ingannare il lettore.

A modo suo, Masini cerca di esprimere la preoccupazione, lo sconforto per l'inquietante concorrenza della macchina inventata da Louis Daguerre. Poteva misurarsi la pittura, frutto dell'ingegno e della manualità dell'artista, con una riproduzione "meccanica" della realtà, ottenuta per mezzo di una demoniaca protesi dell'occhio umano? Potevano sopravvivere i pittori, affaticati imitatori della natura, quando un apparecchio con il contributo della luce del sole senza l'olio e la vernice, e in pochissimi minuti

poteva riprodurre, con vertiginosa fedeltà, l'aspetto esteriore del mondo visibile?

Benché mediocri, i versi di Masini hanno il merito di essere il primo commento di un artista italiano alla portentosa invenzione di Daguerre.

Il 7 gennaio 1839 il grande scienziato François Arago aveva brevemente illustrato la scoperta all'accademia parigina delle scienze. I giornali di tutto il mondo diedero grande risalto all'evento e, per molto tempo, nei circoli colti non si parlò d'altro. Poi, il 19 agosto, Arago divulgò tutti i dettagli della nuova macchina e dei suoi prodotti con un'esauriente e brillante relazione ai soci delle accademie di scienze e belle arti, riuniti in seduta congiunta. La presenza tra il pubblico di numerosi artisti giustifica il risalto accordato dall'oratore alle conseguenze dell'invenzione sull'attività dei pittori.

Per dare più autorevolezza alle sue parole, Arago citò il parere di Paul Delaroche, professore all'École des Beaux-Arts, secondo cui "il pittore scoprirà in questo procedimento un mezzo facile per raccogliere materiale di studio che altrimenti potrebbe ottenere solo con un lungo dispendio di tempo e di fatica, e in modo assai meno perfetto, anche se dotato di molto talento". In conclusione, aveva detto il relatore, "la mirabile scoperta di Daguerre ha reso un immenso servizio alle arti".

Non tutti condivisero l'ottimismo di Arago e Delaroche. In Italia la notizia arrivò il 15 gennaio, grazie a un giornale milanese che ritenne opportuno aggiungere: "V'è una rivoluzione nell'arte del disegno ed in quello dell'incisione, di cui molto forse soffrirà, poiché mediante il processo in questione, la natura stessa verrà riprodotta



17) Bologna, Istituto Gualandi, A. Guardassoni, *Autoritratto con la macchina fotografica*, GFS 178459.

in un batter d'occhio, senza la cooperazione della mano dell'uomo". Al suo apparire la fotografia era considerata un procedimento per "copiare gli oggetti per mezzo del sole": così la presentava nel 1839 un avviso pubblicitario destinato alla diffusione sul mercato delle prime "scatole per disegno fotogenico" inventate dall'inglese William Talbot.

La suggestiva metafora del sole come pannello naturale che riproduce le bellezze

della natura ebbe lunga vita. Una ventina di anni dopo, quando ormai la nuova invenzione aveva abbattuto il muro della diffidenza e aveva acquistato lo statuto di mezzo espressivo artistico, Alphonse de Lamartine, poeta e retore, proclamò che la fotografia "è più che un'arte, è un fenomeno solare nel quale l'artista collabora con il sole". Quando nel 1853 Francis Wey, uno scrittore amico di Courbet, scrisse un saggio critico sulla fotografia lo intitolò *Comment le soleil est devenu peintre*. Nella sua geniale stroncatura della fotografia, inserita nel *Salon* del 1859, Charles Baudelaire definì i cultori del realismo fotografico "nuovi adoratori del sole" che attentano al primato dell'immaginazione, unica e insostituibile "regina delle facoltà".

Gli artisti e i critici preferivano anche loro chiamare la foto "disegno del sole", oppure "dipinto del sole" e attribuire la paternità dell'opera semidiabolica piuttosto che a un misero mortale e alla sua effimera attrezzatura tecnica, a un autore di natura arcana, extraterrestre.

Masini, anche lui, aveva sottolineato come, con la luce del sole, il dagherrotipo su qualunque superficie la natura riproduce ed era molto preoccupato per il futuro del

mestiere di artista, temeva la forza minacciosa delle immagini "meccaniche". E non aveva torto a essere pessimista. Gli artisti minori, i comprimari, furono schiacciati dalla concorrenza. Molti si arresero al nemico, si riciclarono come fotografi, accettarono di colorare le lastre in bianco e nero, rinunciarono a praticare i generi di pittura – il ritratto e il paesaggio, per esempio – in cui la "visione obiettiva" della macchina risultava imbattibile.

La pittura e l'incisione abbandonarono alla macchina il campo della documentazione della realtà. Con la velocità di esecuzione, con la precisione della somiglianza, con i costi più economici, la fotografia esautorò il ritratto in piccolo formato, la miniatura che tanta diffusione aveva conosciuto nella prima parte del secolo.

Il ridimensionamento della produzione miniaturistica fu brutale. Per fare un esempio: al salon londinese del 1830 erano esposte trecento miniature, un quinto delle opere in concorso.

Quarant'anni dopo, nel 1870, i dipinti erano aumentati in modo considerevole, le miniature erano soltanto trentatré. Anche gli incisori furono danneggiati da un mezzo di riproduzione più fedele e più spiccio. Per denunciare la concorrenza, l'inglese Charles Landseer, buon incisore dell'età vittoriana, coniò un gustoso gioco di parole: "Le immagini del sole sono un'arte *foe-to-graphic*", una parola che in inglese suona come "fotografico" ma che, letteralmente, significa "nemico della grafica".

La diffusione capillare dell'apparecchio fotografico portò anche gli artisti più recalcitranti a rivedere il loro punto di vista, a fare i conti con il nuovo mezzo riproduttore del vero. In Italia una posizio-

ne di buonsenso fu assunta dal maggior teorico del tempo, Pietro Estense Selvatico. In un discorso tenuto nel 1852 agli studenti dell'accademia veneziana, Selvatico aveva illustrato i vantaggi che la fotografia, "sorella nell'educazione dell'artista", può portare al pittore da sempre impegnato nell'arduo compito di "sciogliere il grande enigma del vero". Non più avversaria sleale, l'immagine fotografica può diventare un'utile "intermediaria" nell'opera di trascrizione visiva del reale.

In quegli anni Cesare Masini occupava un ruolo istituzionale di rilievo nella vita artistica bolognese. Energico segretario dell'accademia di belle arti, per un quarto di secolo cercò di tenere in vita la tradizione del classicismo bolognese, assediato dalle novità puriste e romantiche prima, dal realismo poi.

Nel 1862 aveva pubblicato un saggio che ribadisce la sua fede nella periclitante ortodossia classicista, dopo che la prima mostra nazionale d'arte, allestita a Firenze nel 1861, aveva registrato il trionfo del naturalismo macchiaiolo. In due pagine, Masini riprende il discorso sulle immagini fotografiche da una visuale molto vicina a quella di Selvatico. Tra i due passavano da tempo rapporti di stima reciproca. Quando, nel 1842, Masini si era trasferito a Perugia come direttore dell'accademia e docente di pittura, Selvatico aveva pubblicamente lodato la scelta delle autorità locali: "Ora i giovani avranno in lui un precettista teorico-pratico per essere bene guidati in un'arte così difficile".

Nel saggio del 1862, quasi con le stesse parole di Selvatico, Cesare Masini riconosce che l'uso accorto della fotografia può rendere un "grande beneficio" agli artisti cui fornisce un repertorio in bianco e nero

dei "modelli esemplari di tutto ciò che si voglia". Poco tempo prima un pittore bolognese non allineato, Alessandro Guardasconi che considerava la fotografia un "aiuto grande dell'artista", aveva dato splendida veste figurativa al conciliante giudizio con un autoritratto in cui si presenta nel suo studio, in una pausa del lavoro, affiancato dagli strumenti del mestiere, il cavalletto da una parte e la macchina fotografica dall'altra, quasi a rivelare una complicità tra le due arti rivali. Erede della tradizione classicista bolognese, Masini si affrettò a precisare che la verità meccanica della fotografia dev'essere sottoposta a una selezione ideale, dev'essere depurata dei suoi "sghebbi", dei "difetti", delle "ruvidezze", delle "selvaggezze" che la "natura materiale" comporta.

La fotografia è uno strumento al servizio dell'arte, ma non è arte, perché "questa crea, quella macchinamente riproduce". Una conclusione affine alle idee di Selvatico il quale, è vero, consigliava la fotografia come sussidio tecnico, ma ammoniva gli artisti a non dimenticare che le immagini ottenute dalla macchina possono "darci la rappresentazione di un fatto ma non crearlo, darci le esatte apparenze della forma ma non isprigionare dall'intelletto la idea".

La funzione esclusivamente utilitaria della fotografia fu ribadita più volte e in termini diversi, perché apriva uno spiraglio nella possibilità dei rapporti con le nobili arti del disegno. Con molto buon senso qualcuno obiettò che il paragone arte-fotografia era irragionevole, scriteriato. Nei confronti delle arti visive la macchina fotografica aveva avuto la stessa funzione tecnologicamente innovatrice svolta dalla macchina a vapore rispetto ai trasporti via terra e via

mare. Piuttosto che lanciarsi in scomuniche pubbliche destinate a essere smentite dai comportamenti privati, era più onesto riconoscere alle immagini fotografiche l'utilità servile di *aide-mémoire* o, come chiarì il paesaggista inglese Philip Hamerton, di "obbediente ancella per la raccolta di appunti da conservare". Un'ancella che poteva anche essere un servo sciocco ma comodo. Di Meissonier, accusato di abusare dei dagherrotipi per la sua arte microscopica che condensava nel piccolo formato molti motivi e tanti figure minuscole facilmente riconoscibili, un ammiratore disse che usava la macchina fotografica "con lo stesso scopo per cui Molière consultava il suo servo".

Nel provocatorio salon del 1859, Charles Baudelaire aveva respinto con sdegno la fotografia dal territorio dell'arte, poiché "l'industria fotografica è il rifugio di tutti i pittori mancati". La natura meccanica destinava la fotografia a "essere l'ancella delle scienze e delle arti, ma ancella piena di umiltà, come la stampa e la stenografia, le quali non hanno né creato né sostituito la letteratura".

Walter Benjamin chiarirà che le immagini prodotte dalla macchina fotografica, da un obiettivo che registra tutto, il brutto compreso, avevano dato un colpo mortale a quella estetica idealistica del bello assoluto che Selvatico e Masini si affannavano a difendere contro l'impetuosa avanzata del realismo i cui fautori, critici e artisti, praticavano senza ritegno gli amori ancillari con la fotografia, compagna ormai indispensabile nel concepimento dell'opera d'arte.

NOTE

- (1) Angelo Gatti, *Notizie storiche intorno alla Regia accademia di belle arti in Bologna*, Monti, Bologna 1896, p. 15.
- (2) Cesare Masini, *Poesie giocose*, Puccinelli, Roma 1841, pp. 17-25.
- (3) Il primo resoconto dettagliato in italiano, e quasi testuale, del discorso di Arago è stato pubblicato a Bologna nei primi giorni di settembre: *Daguerreotipo. Scoperta ottico-pittorica per ottenere le immagini degli oggetti col mezzo della luce, metodo dei signori Daguerre e Niepce con note sul metodo di Talbot per preparare le carte fotogeniche*, Nobili e Comp., Bologna 1839.
- (4) "Gazzetta privilegiata di Milano", n. 15, martedì 15 gennaio 1839, p. 59.
- (5) Citato in John Lewis Roget, *A history of the old water-colour society*, vol. II, Londra 1891, p. 136.
- (6) Pietro Estense Selvatico, *L'arte insegnata nelle Accademie secondo le norme scientifiche*, in "Atti dell'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' premi fatta il giorno 8 agosto 1852", Naratovich, Venezia 1852. Con alcune varianti e aggiunte, il testo fu ristampato nel 1859 con il significativo titolo *Sui vantaggi che la fotografia può portare all'arte*, in *Scritti d'arte*, Barbera, Firenze 1859, pp. 237-241.
- (7) Cesare Masini, *Di una innovazione in pittura avviso ai giovani artisti*, Regia Tipografia, Bologna 1862.
- (8) P. E. Selvatico, *Quattro pitture storiche del professor Cesare Masini bolognese esposte nella perugina accademia di belle arti*, in "L'Osservatore del Trasimeno", anno XVII, n. 31, Perugia 1842.
- (9) Alessandro Guardassoni, *Autoritratto con macchina fotografica*, 1859, Bologna,

istituto Gualandi.

- (10) Charles Holme, in "The Studio", giugno 1893.
- (11) Charles Baudelaire, *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino 1992, pp. 220-221.
- (12) Walter Benjamin, *Piccola storia della fotografia* (1931), in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 1966, pp. 57-78.

scheda 2

DI FABRIZIO LOLLINI

IMMAGINI DI LUDOVICO

Scorrendo, per l'ennesima volta e senza certo vantare alcuna pretesa di originalità, le ormai innumerevoli pagine dedicate all'alterità naturalismo-classicismo nell'opera dei Carracci, si ha quasi la tentazione (specie su queste pagine) di attribuire a Ludovico e ad Annibale quel banale gioco di parole, con il quale il primo, da vero lombardo, avrebbe potuto dire di un bel dipinto «sembra una foto», il secondo, romano acquisito, di una bella foto «sembra un dipinto»; certo, in un'epoca così lontana dalla nostra "riproducibilità tecnica". Credo comunque non sia del tutto assurdo ipotizzare che la grande abbondanza di materiale fotografico che sui due artisti si era andata accumulando nel periodo tra le due guerre, poi soprattutto negli anni '50, con il consolidamento degli archivi delle ditte private, le prime consapevolezze della necessità della formazione di un repertorio visivo che accompagnasse le campagne di schedatura, e le riprese appositamente eseguite per cataloghi e altre pubblicazioni, oltre che progredire in parallelo alle conquiste esegetiche, le abbia persino aiutate: dettagli che potevano incentivare la lettura naturalistica (1), o mappature che nella loro completezza inducevano a meditare ancora più approfonditamente sulla varietà delle fonti visive di questi maestri - che fatica non dire eclettismo: «se piace tanto il Correggio, se tanto Tiziano, il nome de' quali fa contrasto a quello di Raffaello, perchè piacer non dovrem noi, che di tutti e tre la strada battiamo?» (2).

In questo senso, il ruolo primario della mostra del '56, quando «si rimise in movimento il telaio ininterrotto dei pensieri, delle procedure di ricerca circa lo stile e la storia dei Carracci» (3), fu altrettanto rilevante per la quantità (più di quattrocento foto, inclusi molti particolari) e la qualità delle riprese fotografiche effettuate per l'occasione, come nel caso delle altre Biennali d'Arte Antica, dalla ditta Villani. Sulla base di dualità qualitative desanctisiane e crociane, scriveva Gnudi nell'introduzione che l'arte dei Carracci doveva essere letta come «complessità e vitalità di fenomeno di civiltà e di cultura ed anche [...] di poesia». Dove complessità valeva anche come varietà di generi, tra loro non sempre coesi, ma in «oscillazione e compresenza», dopo l'unità spirituale del Rinascimento in cui erano stati invece vis-



18) Bologna, San Giacomo Maggiore. L. Carracci, *San Rocco*, particolare, foto Villani 20634.

suti come «elementi che non sarebbe possibile dissociare nell'unità, poniamo del mondo di un Tiziano, di un Raffaello»; con la tendenza ad appaiare la parcellizzazione tematica a quella stilistica, e con un paragone indicativo: il confronto mostra infatti come fosse ancora ben di là da venire quella ventata di riappropriazioni del catalogo di Raffaello che mostreranno - di lì a poco - come l'invocata unità del maestro urbinato (paradigma del classicismo "high renaissance") fosse chiave di lettura figlia di un ben determinato periodo, e non stato di fatto; dai disegni che iniziarono a vagare da Perino e Giulio al loro maestro, fino a alle Madonne smaltate e nervose, talora quasi fiamminghe, che a tutt'oggi, mi pare ingiustamente, faticano a riaccorparsi assieme ai grandi manifesti delle Stanze e dei cartoni: per terminare, sinora, con quella "dei garofani" (4). Parte dunque la riscoperta, e al contempo inizia a divergere in modo netto la strada dei due Carracci maggiori che, per procedere con le Biennali bolognesi, troveremo poi protagonisti - anche fotografici - nel '62, con *L'Ideale Classico* e nel '70, con *Natura ed espressione*.

Proprio dall'introduzione di Gnudi alla mostra di sei anni dopo, due brevi brani: «Il grande successo anche di pubblico della Mostra di Poussin, l'interesse che essa ha destato in tutti gli ambienti parigini, di critica e di arte "militante" è una nuova prova di questa possibilità di riacquisire, per l'arricchimento spirituale di tutti, questi grandi valori poetici di cui sempre si riscopre, insieme alla validità, l'inevitabile "attualità" che è di tutti i veri valori; e di riconquistare, al di là di ogni equivoco e pregiudizio, la piena libertà critica nel giudizio della poesia, in qua-

lunque veste, in qualunque rapporto storico essa si manifesti [...] E' naturale che alla esatta, benchè rigida, non ancora sufficientemente chiaroscurata, intuizione storica del De Sanctis e del Croce (che avevano indicato nella nuova scienza, nella nuova sperimentazione della natura, negli atteggiamenti di libera critica e di ribellione all'oppressione dogmatica della controriforma, le più alte vette spirituali del secolo: Bruno, Campanella, Galileo, Sarpi) facesse dapprima riscontro, nella critica d'arte più elevata, l'esaltazione di Michelangelo da Caravaggio, l'unico artista figurativo che potesse venire accostato a quei grandi spiriti»; dove, con straordinaria intelligenza critica, si esplicita ad alto livello un problema chiamato in causa anche dal quasi triviale gioco di parole con cui si è aperto il discorso: la scissione dei generi, e quella stilistico-poetica, crea anche una scissione di gusto, e il XX secolo delle avanguardie artistiche (il richiamo all'arte militante) e della propaganda visiva, ma anche della fotografia, non può non avvicinarsi meglio a qualcosa "che sembra vero" piuttosto che ai dipinti nati su un ideale; proprio di «riaccostamento di così alti valori al gusto del pubblico» si parla in seguito, col timore, forse, che riferendoci a «fatti di cultura, ed anche espressioni di poesia» (la coppia *poesia-non poesia*, o anche *poesia-letteratura*), vi sia ancora chi parifichi i primi alle manifestazioni seicentesche dell'arte classica, le seconde alle prove più intrise di realismo espressivo: nelle pagine introduttive della mostra del '70, Arcangeli parlerà ancora, per Ludovico, di rivolta (cosciente?) contro la prevaricazione di sovrastrutture intellettualistiche (5). Anche nella prima di queste due occasio-



19) Bologna, Oratorio di San Filippo Neri. L. Carracci, *Esposizione di Cristo al popolo*, foto STUDIO PYM e G. Pondrelli.

ni, influirono certo sull'elaborazione critica degli studiosi le riproduzioni fotografiche apposta eseguite, pur se si va sempre più verso il periodo della quasi totale conoscenza, e copertura, visiva dei cataloghi dei pittori (6).

Eclissi e innalzamenti, pure di grandi nomi, o comunque differenti chiavi di let-

tura, possono dunque dipendere anche da quella che possiamo chiamare fortuna riproduttiva (ma senza che l'aggettivo suoni svilente o banalizzante); come infatti appare pressante la necessità di ricostruire una storia dell'arte che tenga sempre più conto delle lacune immani prodotte dalla vicende storiche, comunque

distruttive, bisogna anche considerare come in alcuni casi opere importanti per la ricostruzione del catalogo di un artista, o per un suo maggiore apprezzamento qualitativo, vengono a essere dimenticate perché di difficile riproducibilità fotografica: per questioni di accessibilità dei luoghi ove sono conservate, esigenze tecniche, o altro.

Nel caso di Ludovico, non si può dire certo che l'*Esposizione di Cristo al popolo*, già affrescata in una lunetta del portico di via Galliera, e poi, attorno al 1730, ricoverata nell'Oratorio dei Filippini appena edificato in quel sito, costituisca un inedito; pure, le sfortunate vicende conservative sue proprie e - soprattutto - dell'edificio che la ospita, e la quasi totale assenza di immagini fotografiche (che, a mia conoscenza, si limitavano a una vecchia lastra Croci, tra l'altro con un taglio più ridotto rispetto al dipinto), ne hanno certo causato una scarsa considerazione nella bibliografia, tanto che la sua vicenda critica si è concentrata più sui numerosi disegni a essa legati, che in qualche caso venivano confrontati addirittura a stampe settecentesche, quasi si trattasse di un'opera perduta; di questo lavoro, che è da considerare uno splendido esempio dei primi anni '90 del maestro, forse tra le prove sue migliori, siamo invece ora in grado di tentare una lettura più completa grazie a una ripresa recentemente eseguita (7).

Su una struttura architettonica che comprende una gradinata e un arcone, fuori centro, da sinistra a destra troviamo un Pilato dai tratti allucinati, che si lava le mani assistito da due personaggi (uno gli versa l'acqua, l'altro - elegante figurina che ascende gli scalini, vista da dietro - gli porge il bacile), poi il Cristo sofferente

attorniato dai soldati che alzano il manto per esibirlo, infine l'inizio di un altro gruppo, che venne sicuramente decurtato al momento del distacco: la composizione appare infatti sbilanciata, anche senza considerare i disegni preparatori noti. Le attuali condizioni del dipinto, sorprendentemente assai migliori di quanto ci si sarebbe potuto aspettare, sono comunque difficili da giudicare in dettaglio per l'impossibilità di una visione ravvicinata. Le date proposte per l'affresco - testimoniato dalle guide, ma privo di riscontri documentari - oscillano di poco, situandosi comunque nel primo lustro dell'ultimo decennio; l'accento veneziano evidente nei moduli compositivi (sui colori e le dominanti di luce, prima di un auspicabile restauro, è meglio sospendere il giudizio) e in certi dettagli autorizza i confronti con opere quali la *Predica del Battista*, del '92, o anche con la *Flagellazione*, ora a Douai, collocabile sul '90. Di grande interesse è poi l'accurata definizione spaziale, che doveva collegarsi con le reali strutture architettoniche del portico ove figurava, e pare suggerire una particolare volontà di adesione devozionale da parte dello spettatore, il passante bolognese, parificato alla folla del racconto evangelico; la sistemazione settecentesca a riquadro tende però purtroppo a normalizzare questa scelta (8). Che Ludovico avesse lavorato molto sulle geometrie e le difficoltà prospettiche dell'opera risulta evidente dalla versione definitiva del suo progetto tramandataci dal disegno 1158 del Christ Church College di Oxford, dove si leggono compassi e linee di fuga; le altre prove grafiche legate dalla critica al dipinto, che dal punto di vista iconografico - stando almeno a quanto sappiamo - dovrebbe

costituire nella produzione del maestro un *unicum*, mi pare possano valere certo come primi studi di questo soggetto, ma mancano proprio di questa componente legata in modo specifico alla sua realizzazione; in questo senso interessante, per concludere, la copia di bottega di uno di questi abbozzi, un altro disegno di Oxford, opera quasi certa del Brizio: dal momento che tutte le fonti - e, *in primis*, Malvasia - enfatizzano le capacità e gli interessi prospettici di questo allievo di Ludovico (9).

Note

(1) Le note qui di seguito non hanno - nè potrebbero avere - alcun valore di orientamento bibliografico sui Carracci, ma danno semplicemente conto dei passi riportati, o includono piccole precisazioni su quanto detto nel testo. Sul *San Rocco*, un particolare del quale è qui riprodotto per esemplificare le procedure delle riprese fotografiche effettuate in occasione della mostra del '56, si cfr. la scheda 50, in *Ludovico Carracci*, catalogo della mostra a cura di A. EMILIANI, Bologna 1993, pp.107-109.

(2) C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* (1678), ed. a cura di G.P. ZANOTTI, Bologna 1871, I, p.276.

(3) La bella definizione è di A. EMILIANI, *Le storie di Romolo e Remo di Ludovico Agostino e Annibale Carracci*, in *Palazzo Magnani a Bologna*, Bologna 1989, p.15.

(4) C. GNUDI, *Introduzione*, in *Mostra dei Carracci. Catalogo critico*, Bologna 1956, pp.17-47 (alle pp.21-22). Sulla giusta trasmutazione di opere da altri pittori - spesso, tagliando con l'accetta, più manieristi che classici - a Raffaello, cfr. per esempio i numerosi interventi in *Giulio Romano*, catalogo della mostra, Milano 1989, o

ancora N. PENNY, *Raphael's «Madonna dei garofani» rediscovered*, in *The Burlington Magazine*, 1067, 1992, pp.67-81.

(5) C. GNUDI, *Saggio introduttivo*, in *L'Ideale Classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio. Catalogo*, Bologna 1962, pp.3-37 (i passi citati alle pp.4-5, 7, 13 nell'ordine, ma cfr. anche le pp.20-23 per una lettura assai significativa, rispetto a quanto qui detto più sopra, di Raffaello); F. ARCANGELI, *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana* (1970), ora in *Pittura bolognese del '300. Scritti di Francesco Arcangeli*, Bologna 1978, pp.55-76 (alla p.72: ma non ci si può dimenticare delle coppie oppositive, e anzi delle lotte, Aspertini/Francia, Crespi/Creti, e - appunto - Ludovico/Annibale, pp.74-75).

(6) Per *L'Ideale Classico*, sotto il nome di Annibale risultano realizzate 38 fotografie (incluse quelle delle lunette Aldobrandini, con attribuzioni non sempre unanimi e dalla storia critica complessa che non è qui possibile ricostruire: ma comunque immediatamente posposte alle schede relative al pittore), mentre altre cinque, a illustrazione di opere esposte, erano già nelle raccolte Villani, in quanto scattate precedentemente; comunque, a differenza di quanto riferito nel catalogo *L'Ideale Classico*, cit., p.XIV, la ditta bolognese non eseguì le riprese di tutti i pezzi in mostra, perchè risultano mancanti - ma è l'unica eccezione - quelle delle opere alla National Gallery di Londra, evidentemente richieste ai relativi laboratori interni, non sappiamo per quale ragione specifica (in altri casi ciò non avviene). E' ovvio invece che furono ben poche, in tutt'altra situazione cronologica (e critica) le immagini appositamente realizzate per *Natura ed espressione*.

(7) Così C.C. MALVASIA, *Le pitture di*



20) Bologna, Oratorio di San Filippo Neri. L. Carracci, *Esposizione di Cristo al popolo*, e insieme della parete, foto STUDIO PYM e G. Pondrelli.

Bologna (1686), ed. a cura di A. EMILIANI, Bologna 1969, p.40: «nella strada dritta di Galiera [l'attuale via Manzoni], sotto il primo portico dall'istessa parte della nobile casa già de' signori Ercolani, oggi de' RR.PP. della detta Madonna di Galiera, il Christo mostrato al popolo ebreo, sul muro a fresco, è di Lodovico Carracci»; il dipinto aveva ricoperto una Madonna di Amico Aspertini. L'unico esame specifico del dipinto mi pare sia quello di G. FEIGENBAUM, *Ludovico Carracci*, Ph.D. Thesis, Princeton University 1984, pp.300-302. La foto Croci, impiegata a illustrare l'opera sia in MALVASIA, ed. 1969, cit., sia in FEIGENBAUM, cit., corrisponde al n.5558 di quella raccolta, e - seguendo i cataloghi interni della ditta - si dovrebbe

collocare all'inizio degli anni '30; la lastra originale, assieme a tutte le altre di questo importante fondo, appartiene ora al Dipartimento di Arti Visive dell'Università di Bologna; tranne qualche graffio, appare in buono stato di conservazione; molto contrastata, esclude dall'inquadratura gli estremi ai lati (tagliando tra l'altro la quinta architettonica sulla sinistra), non permettendo quindi di notare l'adattamento operato con il trasporto, nè la bella incorniciatura settecentesca che dovrebbe spettare, come l'intero impianto dell'oratorio, al Torreggiani.

(8) L'aspetto di richiamo immedesimativo per il passante, in chiave devozionale, è notato già in FEIGENBAUM, cit., p.301. Per la *Predica del Battista*, cfr. la scheda 36, in *Ludovico Carracci*, cit., pp.76-78;

ibidem, scheda 7, pp.15-17 per la complessa *Flagellazione*, con una storia critica che - come ben noto - ha oscillato tra Annibale e Ludovico.

(9) Sulle prove grafiche connesse al dipinto dei Filippini, cfr. B. BOHN, *The drawings of Ludovico Carracci*, Ph.D. Thesis, Columbia University, 1982, nn.34-37 pp.183-185; sul foglio 1158 di Oxford, cfr. J. BYAM SHAW, *Drawings by old Masters at Christ Church, Oxford*, Oxford 1976, I, n.915 p.242, II, fig.555 (che lo confronta con una stampa settecentesca). Gli altri disegni con i primi studi sul tema sono i nn.7674, 7675 e 7682 del Louvre: è quest'ultimo che viene ripreso nel foglio riferito al Brizio; l'attribuzione deriva da una scritta antica, e sembra non contrastare con lo stile di questo allievo di Ludovico: trattandosi di una copia *d'apres* la sua cronologia potrebbe differire dal '90-92 in genere accettato per l'*Esposizione* (e che qui si condivide); sul disegno, cfr. BYAM SHAW, cit., I, n. 922 p. 244, II, fig. 558 (è il numero 1624 della raccolta); sul Brizio, cfr. F. FRISONI, *Francesco Brizio*, in *La scuola del Carracci. Dall'accademia alla bottega di Ludovico*, a cura di E. NEGRO e M. PIRONDINI, Modena 1994, pp. 67-81). Per concludere, due *corrigenda*, causati purtroppo da chi scrive, su Ludovico e la sua bottega. In F. LOLLINI, *Notizie inedite - o poco note - su Paolo Carracci*, in «Accademia Clementina. Atti e memorie», 35-36, 1995-96, pp.75-84, a p.84 n.3, accenno a due Resurrezioni, perdute, del pittore; in realtà, una è la ben nota tela già Angelelli di Annibale, che viene citata come Ludovico in FEIGENBAUM, cit., p.497: il *lapsus* è tanto strano che - colpevolmente - l'ho ripreso senza controllare, pensando ad altra opera. Come già notato



21 Bologna, Pinacoteca Nazionale. L. Carracci, *Predica del Battista* foto Villani 21863.

da E. RAVAIOLI, *Pedagogia della virtù ed esercizio apologetico: una ricostruzione storico-culturale per la committenza artistica di Giovanni Angelelli (1566-1623)*, *senatore bolognese*, in «Accademia Clementina. Atti e memorie», 35-36, 1995-96, pp.117-139, a p.134 n.69, in un mio precedente intervento avevo ritenuto distrutto, mentre è invece solo pesantemente alterato il palazzo Angelelli coi relativi affreschi di Franceschino Carracci, che lo studioso meritatamente rende noti invece in quella sede (figg.113-114): suo mi pare anche l'ovale della fig. 115.