

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

Quaderni di Palazzo Pepoli Campogrande

Indice

Prefazione
di Corinna Giudici ..... pag. 5

CONTRIBUTI
Parola e immagine ..... pag. 7
di Andrea Emiliani

Una campagna fotografica del 1926 per il catalogo: la chiesa di San Giovanni Battista di Minerbio ..... pag. 12
di Luca Majoli

Di alcuni dipinti esposti alla Mostra d'Arte Sacra del maggio - giugno 1900 ..... pag. 20
di Nicosetta Roio

Fototeca delle Biennali d'Arte Antica della città di Bologna: un primo censimento ..... pag. 30
di Orsola Mattioli

Pietro Poppi e la Mostra d'Arte Sacra in San Francesco: recupero di una documentazione fotografica
di Cinzia Frisoni ..... pag. 35

Nota sulle operazioni conservative
di Sabrina Borsetti ..... pag. 42

INDICI E REPERTORI
Catalogo delle fotografie della Mostra d'Arte Sacra del 1900 ..... pag. 43

TESTI E DOCUMENTI
Amministrazione e fotografia ..... pag. 51
di Anna Stanzani

Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione-Gabinetto Fotografico Nazionale - Normativa per la Documentazione Fotografica delle schede di catalogo ..... pag. 54
a cura di Roberto Galasso, Elisabetta Giffi

SCHEDE
Scheda 1 - di Simonetta Nicolini ..... pag. 64
Il critico e l'obiettivo: due ritratti di Roberto Longhi e una dedica a Ghitta Carrel

Scheda 2 - di Fabrizio Lollini ..... pag. 72
Una segnalazione per Antonio Federighi

Scheda 3 - di Angelo Mazza ..... pag. 75
Una *Madonna della Misericordia* di Giacomo Cavedone nel Santuario dell'Olmo a Budrio

Finito di stampare nel mese di Dicembre 1998

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.

Si ringrazia
Anna Maria Colombi Ferretti
Soprintendente Reggente per i Beni Artistici e Storici
Bologna

In copertina:
Carta intestata della
FOTOGRAFIA DELL'EMILIA - BACCHELLI E ZAGNOLI
da un documento del 1909 - particolare

Redazione:
via Castiglione, 7 - 40124 Bologna - Tel. 051 22.26.93 - Fax 051 27.99.26
E-Mail: sbas-bo@iperbole.bologna.it

Grafica ed impaginazione: *Francesco Buttafava*

Stampa: *Tipolitografia Negri - Bologna*

Ministero per i Beni e le Attività Culturali

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

5

Prefazione

di Corinna Giudici

Molta parte dei contenuti di questo numero cinque dei Quaderni è a vario titolo incentrata sul materiale cosiddetto storico dell'archivio. Più volte si detto infatti della funzione dell'archivio come documento della propria storia e della storia dell'Istituzione che lo ha organicamente prodotto. Nel corso del 1998 è stato notevole l'impegno in questa direzione, consentito e anche sollecitato, tra l'altro, dall'iniziativa dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione in merito alla scheda F (Fotografia).
La stessa attività si era potuta esercitare negli anni passati in misura ridotta (e quasi in clandestinità) a fronte delle continue urgenze, delle perenni limitazioni economiche e dei compiti di controllo e gestione del materiale di produzione corrente.
Così come per progettare alcuni anni fa la prima informatizzazione dei dati inventariali si era speso molto tempo - e attenzione - nella preventiva analisi delle richieste degli utenti, per modellare il sistema di ricerca e risposta, anche in questa occasione la scelta del campione di schede da realizzare (su modello oggi già ulteriormente perfezionato dall'I.C.C.D.) è stata preceduta ed accompagnata da un accurato lavoro, tutt'altro che concluso, di censimento, riconoscimento e riordino dei materiali sui quali il test di schedatura poteva rivestire maggiore interesse. Materiali ormai definibili storici che si sono variamente, nei decenni, integrati nei cassetti, oppure hanno trovato diversa e non fisicamente correlata collocazione ed ai quali, nell'occasione, si è conferita, in vario modo, una migliore igiene conservativa.
Si è dunque cercato, a scapito magari di una più rapida copertura di grandi quantitativi, di rendere visibile la mappa dei fondi sui quali, mediante quello che sarà il definitivo modello ministeriale, si opererà l'analitico trattamento dei dati.
E' stato anche possibile impostare il riconoscimento dei nodi (concettuali, metodologici, organizzativi) che dovranno essere affrontati oppure sciolti nel tessuto della futura schedatura.
Tra le iniziative ministeriali rivolte alla conoscenza e valorizzazione della fotografia come oggetto ma anche strumento essenziale del catalogo dei beni culturali è anche la recentissima normativa sulla documentazione fotografica delle schede di catalogo della quale si pubblica uno stralcio nella sezione Testi e documenti.

Sono da ringraziare come sempre tutti gli autori ed i colleghi che con maggiore solidarietà all'iniziativa ne hanno condiviso le varie fasi ideative e concretamente realizzative, in particolare Anna Stanzani e Daniela Bertocci;
per l'ICCD: il direttore Maria Luisa Polichetti, Sandra Vasco, Elisabetta Giffi;
Giampiero Cammarota per l'archivio della Pinacoteca Nazionale, la Fototeca Nazionale di Ando Gilardi, Franca Varignana per le Collezioni d'Arte e Documentazione della Cassa di Risparmio di Bologna;
Paolo Calligola, Giuseppe Nicoletti, Andrea Pallavicino, Paola Sgarzi.

PAROLA E IMMAGINE

di Andrea Emiliani

Credo che uscisse dalla mente di Attilio Bertolucci quell'antologia dedicata alle letterature del Naturalismo, alla quale collaborò anche il giovane Pasolini e che recava una prefazione di Alberto Moravia (1).
Correva l'anno 1961 ed insieme ad alcuni amici che studiavano la storia dell'arte invidiammo molto il fatto che finalmente le illustrazioni poste a commento dei diversi autori, da Salimbene de Adam a Folengo ed oltre, fossero state scelte con adeguata prossimità critica e formale alla lingua dell'autore.
Erano passati da poco i primi anni di Paragone, la rivista allora smilza e svelta di Roberto Longhi, fondata nel 1950. Io che uscivo dal Liceo quell'anno, e entravo all'Università di Bologna, non solo la conoscevo bene, ma di lì a pochissimo dovevo per giunta entrare in possesso delle bozze di stampa. Non era un pezzo di antiquariato, quello di raccogliere quelle cartine gialline o verdastre dove ai margini stavano le note di Arcangeli, di Boschetto o di Longhi stesso, ma piuttosto una vera e propria necessità per chi, come chi scrive, non aveva una lira in tasca.
Proprio in queste bozze di stampa ho letto - anche più amabilmente che non nella ufficialità della rivista - le prime rubriche di Longhi, le sue personali vedute in merito alla storiografia delle arti, alla Kunstliteratur italiana, alla conservazione, al restauro. Chi non ricorda i famosi florilegi critici dedicati, per incominciare, alla Scuola Bolognese del Trecento (e in appoggio alla mostra della Pinacoteca Nazionale, che segnò il mio primo sguardo a via Belle Arti 56)? E poi quelli caravaggeschi, e le antologie da Luigi Crespi, o dal Verci, dal Dalla Valle allo Zaist, dal Bianconi al Da Morrona? Quanti incoraggiamenti per una "lingua degli studi" della storia dell'arte: per noi che avevamo il torto di portarci dietro pezzi di ermetismo adolescente, la contaminazione con il gaddismo ovvero con il manzonismo esoterico di Longhi riusciva davvero pesante, indigeribile a noi stessi. Immaginarsi agli altri.... La "lingua degli studi" ci avrebbe potuto salvare dentro un bagno di lessico pertinente e di ecfrastica naturalistica - nel senso di buona mimesi - in tutte le neces-



1) Collezione Heinz Kisters, Kreuzlingen (Costanza), Jacopo Bassano, *Ritratto del Tasso ventiduenne* (ripr. da Storia della Letteratura Italiana - Il Cinquecento, vol. IV, p. 720).

sità della restituzione formale, esistenziale e sentimentale pure.
Con Giorgio Cerboni Baiardi mettemmo anche sulla carta un Lessico degli Studi Artistici, in quanto a progetto, naturalmente, qualcosa che Pepe e Luigi Grassi dovevano realizzare anni dopo e con maggiore quantità di contribuzioni filosofico-estetiche, nonché concettualità e lemmi ideologici.
Il nostro piano era solo di lingua, e naturalmente è rimasto affondato nel nulla dei desideri mancati.
Perché considerazioni apparentemente divaganti come queste? Intanto, perché della perspicuità illustrativa di quegli anni di fondazione dell' industria della cultura - o quasi - si veniva parlando con intelligenza magistrale proprio da Longhi il quale aveva nel frattempo aiutato affettuosamente John Clark, il suo simpaticissimo allievo statunitense, a mettere in piedi la ditta fotografica Scala di Firenze, destinata proprio a raccogliere e a perfezionare la riproduzione cromatica dell'opera d'arte; e poi perché non si lavorava allora - e non si dovrebbe farlo neppure oggi - se non sulla base di accertate, dirette competenze, ovvero concordanze ed equivalenze tra forma illustrativa e forma letteraria. Ricordo inoltre che la mia adolescenza s'era pur sempre svolta, tra scorrerie giocose e pallonate di sgonfi palloni di stracci, accanto all'Istituto per l'Illustrazione del Libro. Il luogo magico ospitava i nostri amici che disegnavano, alla guida severissima e sapiente di Francesco Carnevali: e tra essi Renato Bruscaglia, che diverrà mio cognato, maneggiava con grande conoscenza e opportunità il tema appunto delle "concordances".



2) Recanati, Pal. Leopardi, L. Lolli, *Ritratto di Giacomo Leopardi* (ripr. da Storia della Letteratura Italiana - L'Ottocento - vol. VII, p. 864).

Che dire di più e di meglio? Dentro queste incisioni sincroniche la figuratività si collocava al servizio dell'immaginazione narrativa. L'importante era di non sbagliare grossolanamente accostamenti e paragoni, confronti e anche sinergie. Infatti, mi rendo conto ora che quella di allora era proprio la volontà di organizzare sinergie sapienti. Parola e immagine.
Giorgio Cusatelli, che dirigeva le grandi opere dell'editore Livio Garzanti, aveva messo in cantiere - poco prima del '64 - la Storia della Letteratura Italiana, diretta da Emilio Cecchi e da Natalino Sapegno. Era un'impresa massiccia per le proporzioni quantitative, forti di dieci volumi e per circa novemila pagine, e tuttavia condotta in modo letterariamente accattivante, non dotto e accademico. Buone bio-bibliografie, estese e coinvolgenti, un passo duttile se non disinvolto. E infine la richiesta che qui ci interessa e cioè l'allestimento di un registro fotografico sia in nero che in colore, capace di seguire con l'aiuto di non meno di duecento illustrazioni per ogni volume le tematiche in esso osservate e discusse.
Anzitutto, Livio Garzanti - che stava in quel momento chiudendo con dispiacere l'Illustrazione Italiana - pensò alla ricerca di un fotografo capace di intendere adeguatamente quanto gli si chiedeva e cioè tenere il passo grazie al suo obiettivo con la vitalità dei contenuti di una storia ricca di eventi d'ogni natura, densa di personalità e di luoghi memorabili, fitta anche di fisionomie note e però spesso accademizzate dalla stentorea occasione delle celebrazioni patrie talora popolate anche di immagini in dissoluzione, di campagne in trasformazione, di città in crisi.
Il museo faceva il suo ingresso in questa Storia letteraria, ma era soprattutto il patrimonio, la salvaguardia generale dell'Italia, della bella penisola di Petrarca e di Michelangelo, di Giordano Bruno e di Giacomo Leopardi, di Renato Serra e di Eugenio Montale, che si introduceva nelle pagine di questi libri, i quali assai presto avrebbero popolato le case italiane con la frequenza - l'ultima, credo - di certe antiche pubblicazioni, come le Cento Città Italiane dell'Istituto d'Arti Grafiche di Bergamo. Garzanti fondava il suo straordinario archivio fotografico, scegliendo per sè il più intelligente e attento tra i fotografi italiani, Paolo Monti. Capace tanto di evocazione storica che di immediata attualità Paolino era di gran lunga fotografo di paesaggio umanizzato e dunque di storia. La vitalità della sua immagine era proverbialmente inesorabile anche nei dettagli minuti; ho contato più tardi centinaia di fotogrammi di dettaglio (capitelli, modanature, fregi, sepolcri ecc.) capaci di contenere la frastagliata immagine dentro il quadrilatero di un 24x30 mm. senza che un bordo, una frangia, un'unghia restassero fuori da quell'occhio assoluto, tutti contenuti dentro l'assetto prospettico esattamente nel modo in cui sarebbe stata la stampa in positivo a determinare. Incredibile.
Nacque nella casa editrice di via della Spiga un archivio fotografico di ottima costituzione (profittava anche di un deposito come quello dell'Illustrazione Italiana) curato in modo del tutto sapiente da Vanna Massarotti, alla quale va tutta la gratitudine di chi scrive, e oggi ancora, per una accuratezza, uno stile di lavoro che le case editrici raramente possiedono. Con lei gettammo le basi dell'ordito illustrativo, che ovviamente doveva percorrere alcune strade e tramite queste restituire alla fine quella generale illustrazione che, a quelle date, si imponeva come la prima e la più vasta - anche di seguito - tra tutte le nascenti imprese a abbondante documentazione illustrativa.
Il primo tema era quello del censimento fotografico nella realtà attuale. Paolo Monti prese a percorrere molti luoghi della letteratura italiana, cioè a dire numerosi luoghi di questa penisola abitata da tante e



3) Bologna, Pinacoteca Nazionale, L. Lolli, *I Carracci disegnano il Lacoonte*, GFS 2811.

sonalmente avevo sempre sognato di fare - e che purtroppo resta ancora da fare in buona parte, in considerazione della inevitabile esiguità della Storia garzantiana rispetto al gigantesco accumularsi di documenti grafici, di censimenti fotografici, di memorie pittoriche e soprattutto di disegni e di piante, di cabrei e di mappe, per non dire dei brandelli d'una iconologia delle fisionomie dei poeti e degli storici, dei romanzieri e dei narratori, degli scrittori politici e dei panegiristi, che - estratta dalle raccolte araldiche di vecchie accademie polverose, oppure ripescata in case d'asta o in civiche pinacoteche - sedimentate età della poesia e della letteratura; e a documentare la valletta di Arquà, la casetta del Petrarca (e anche la falsa gatta del poeta) come la bellissima Todi, dove, dall'alto della piazza meravigliosa, il Rolli vedeva avvicinarsi l'inverno tanto temibile, ed invocava il soccorso di Nerina.

Così, seguiva le orme di G. Ludovico Muratori a Modena, della Battiferri a Urbino, del Marsigli nell'Istituto delle Scienze a Bologna. Protagoniste erano le città-poesia, come è naturale, da Recanati a Venezia, dal Gianicolo del Giardino d'Arcadia a Roma, alla Pavia del Foscolo. Si venne così costituendo, su base d'inchiesta, quella "storia e geografia dei luoghi della letteratura italiana", - quella che pertanto non può che caricare di una inedita necessarissima forza l'andamento un po' corsivo, scontato e vecchiotto delle concordances di altri tempi. La cultura figurativa e la sua oggettiva, preziosa verità, penetrano in noi anche nella noia atroce d'una mattinata di lezione di latinetto o di italianetto: e fuori c'è nebbia, piove, chissà Marisa che cosa sta facendo... Il nostro carico figurativo lo fa l'occhio, fedele agente della memoria. E purtroppo l'abbiamo colmato di sozzerie fasulle, peggio di una discarica. Così, a memoria e dunque per vecchie soddisfazioni e gradimenti d'annate, mi accade spesso di ricordare alcuni risultati di quella esperienza. Naturalmente, su tutti aleggiano un paio almeno di vere e proprie riconquiste, e, guarda caso, proprio dedicate ai maggiori poeti italiani, Torquato Tasso e Giacomo Leopardi. Il poeta della controriforma italiana aveva già ricevuto un volto grazie alla costante, sapiente fatica di Giovanni Macchia, il quale identificava in un ritratto di scuola fiorentina dell'età alloriana, e cioè attorno al 1580-1590, le fattezze malinconiche del Tasso. Il riferimento era intuitivo e seguiva, di fatto, le tradizionali opinioni dell'iconografia dell'artista formatesi in età romantica. Il ritratto giovanile che invece mi aveva segnalato Federico Zeri nella collezione Kisters di Kreuzlingen era uno spettacoloso capolavoro di Jacopo Bassano, testimonianza probabile del periodo padovano del poeta e connesso alla sua partecipazione all'Accademia. Ho serbato sempre molta gratitudine a Federico Zeri per una così generosa contribuzione al mio e al nostro lavoro per una Storia della Letteratura Italiana Garzanti. Dopo quella pubblicazione, il ritratto Kisters è stato un vero protagonista di mostre, a cominciare da quella dedicata all'iconografia di Torquato Tasso, organizzata a Ferrara nel 1986.

L'altra vivissima soddisfazione personale è stata quella di restituire un volto a Giacomo Leopardi e che fosse più probabile, anche in questo caso, delle meste identificazioni perpetrate sulla maschera funebre del grande marchigiano. Il piccolo disegno si conosceva già e stava in una bacheca in Palazzo Leopardi a Recanati. Bastava ricordare che, quando il poeta ebbe bisogno di un "ritrattino" da passare all'incisore Guadagnini per l'edizione dei canti del milanese Stella, si affrettò a contattare il pittore lughese Luigi Lolli, recente vincitore di un premio dell'Accademia di Belle Arti. Per l'esattezza, si trattava di una evocazione pittorica a tema: come Annibale Carracci, presente Ludovico ed Agostino, disegnasse a memoria il Laocoonte. L'affresco, oggi distaccato e posto nei depositi della Pinacoteca Nazionale, sovrastava un tempo e fino al 1955 circa l'ingresso alla Pinacoteca stessa, allora quadreria dell'Accademia, al piano terreno. Quel disegnino, da allora, ha soppiantato l'uso di immagini realmente affliggenti, come nel caso di Torquato Tasso.

La guida visiva e figurativa alla comprensione della letteratura italiana continua il suo corso nei decenni; e altre iniziative, abbondanti e talora anche eccessivamente colorate, si sono susseguite, nei diversi campi, principe forse la storia della musica, con il suo mondo fatto di corti e di teatri, di palazzi aristocratici e di scenografie bellissime. Ma non è mai nato un centro di ricerca per l'iconografia della storia della letteratura italiana; come tanto meno è nato un archivio per la storia della scienza, per la storia della politica, per la storia delle amministrazioni italiane e le mille altre ragioni d'una temporalità che da secoli, e specie dagli ultimi tre, viene cadenzata dal messaggio, dalla comunicazione figurativa. Ciò appare molto singolare, specie ora che i mezzi di comunicazione - televisione in capo a tutti - esigono di "consumare" materiali documentari di vera qualità e di fondata ragione artistica.

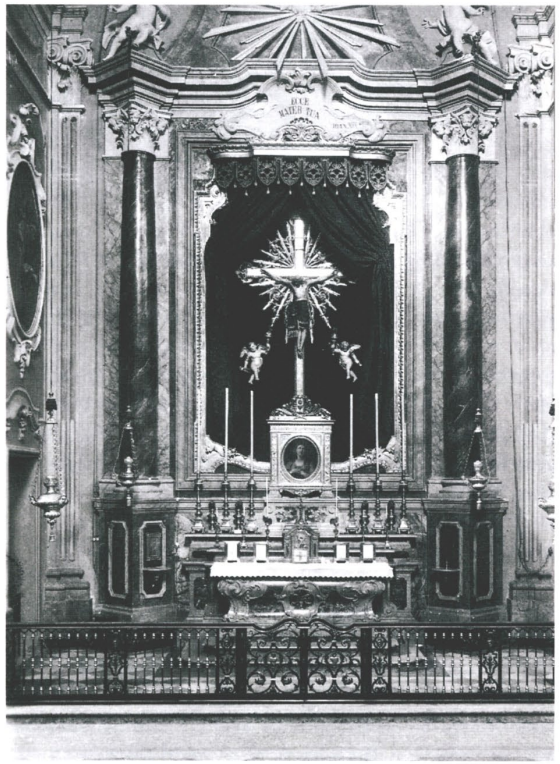
NOTE

(1) *Scrittori della realtà dall'VIII al XIX sec.*, Introduzione di A. Moravia e commento ai testi di P.P.Pasolini, curatore A.Bertolucci, testi scelti da E.Siciliano, commento alle illustrazioni di A.Bertolucci, Garzanti, Milano 1961.

Una campagna fotografica del 1926 per il catalogo: la Chiesa di San Giovanni Battista di Minerbio

di Luca Majoli

Per il Regio Decreto n. 1889 del 14 giugno 1923, la fotografia di corredo alla scheda di catalogo è una possibilità più che una necessità: gli alti costi, i tempi lunghi e l'ingombro delle attrezzature rendono, in quell'epoca pionieristica, poco frequente il corredo fotografico. Una verifica presso l'Archivio storico del catalogo e dell'Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni Artistici di Bologna, Ferrara, Forlì, Ravenna e Rimini evidenzia che la riproduzione delle opere fu totalmente trascurata negli anni di avvio delle campagne di catalogazione, tra la metà degli anni '20 e il decennio successivo. Una delle rare eccezioni è un nucleo di lastre e di stampe fotografiche della schedatura di San Giovanni Battista di Minerbio realizzata da Giuseppe Rivani nel 1928. Tutte le stampe originali e le 17 lastre superstiti si conservano nell'Archivio Fotografico della Soprintendenza ai Beni Artistici, cedute nel 1940 dalla Soprintendenza ai Monumenti. La campagna fotografica fu realizzata nel 1926 dalla ditta Bolognesi-Orsini di Bologna. Poche le notizie su questi fotografi. Alfredo Bolognesi (1863-1940) e il fratello Angelo (1873-1947) operarono in società dal 1898. A partire dal 1911 l'azienda prese il nome di "Fotografia la Moderna". In seguito i due fratelli si associarono con Armando Orsini, costituendo la ditta Bolognesi-Orsini, il cui marchio compare sulle stampe di San Gio-



4) Minerbio, Chiesa di San Giovanni Battista, seconda cappella sinistra, GFS s.n.

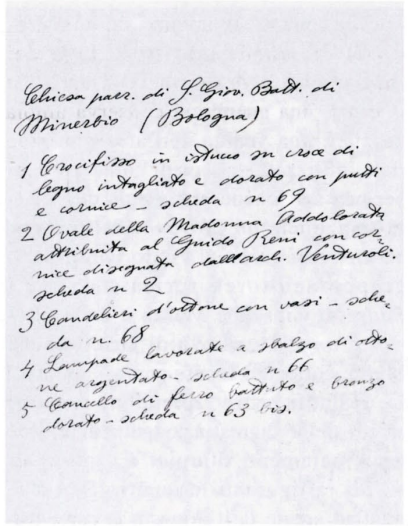


5) Minerbio, Chiesa di San Giovanni Battista, veduta della navata, GFS s.n.

vanni Battista (1). Decisamente più nota è invece la figura e l'eclettica attività di Giuseppe Rivani (1894-1967) come storico, architetto, decoratore e restauratore (2). La sua collaborazione con la Soprintendenza ebbe inizio nel 1921 come disegnatore avventizio e fu caratterizzata da numerosi ed eterogenei incarichi (non fu mai nell'organico dell'amministrazione delle Belle Arti) rivolti soprattutto al settore del restauro architettonico ma anche alla compilazione di schede per il catalogo dei monumenti e delle opere d'arte. Di quest'ultima attività si conserva ampia testimonianza nell'Archivio storico dell'Ufficio Catalogo della Soprintendenza di Bologna. Non sono note le circostanze che portarono alla decisione di corredare di fotografie proprio la schedatura di Minerbio in anni in cui veniva compiuto il primo ingente sforzo catalografico anche all'interno di edifici sicuramente di maggior prestigio. Il patrimonio storico e artistico di Minerbio tuttavia poteva contare su una certa tradizione documentaria, in seguito al cospicuo numero di oggetti di arredo sacro prestati in occasione della *Mostra d'Arte Sacra* che si tenne a Bologna nella Chiesa di San Francesco nel maggio-giugno del 1900 (3). La campagna del '26 include tutti gli arredi che erano stati inviati alla mostra, con l'esclusione di due pianete e di due lanterne processionali. Opere conservate in San Giovanni Battista continueranno a essere presenti nelle successive esposizioni di arte sacra tenutesi a Bologna in concomitanza di importanti ricorrenze della chiesa locale. Nel 1927, in occasione del Congresso Eucaristico Nazionale, furono esposti nell'abside della Chiesa Metropolitana di San Pietro quattro dei sei arazzi settecenteschi pervenuti a Minerbio dopo le soppressioni (4). Settant'anni dopo, in occasione del recente Congresso Eucaristico del 1997, la pianeta in velluto rosso con i Simboli della Passione ricamati in argento e una pisside da viatico sono stati inclusi nella scelta degli oggetti sacri rappresentativi dell'artigianato artistico della diocesi bolognese, esposti nella mostra *Mistero e Immagine* (5).



6) Minerbio, Chiesa di San Giovanni Battista, seconda cappella sinistra, Ubaldo Gandolfi, *Santa Caterina da Siena*, GFS s.n.

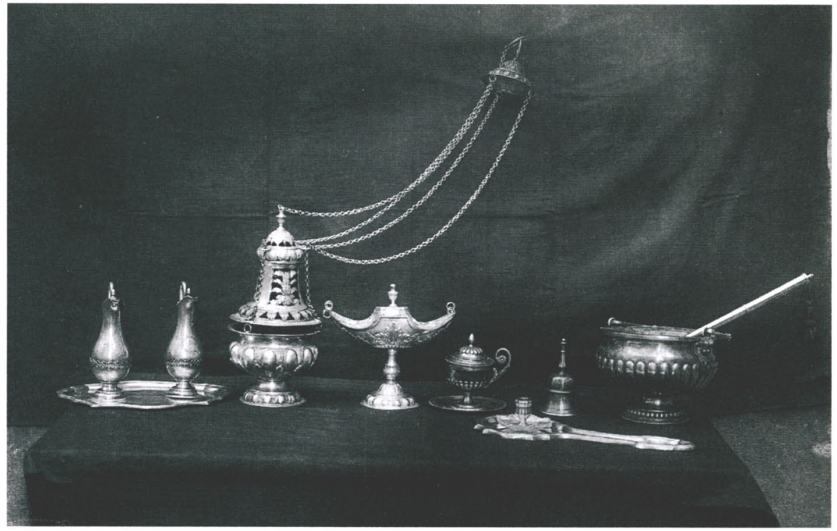


Chiesa parr. di S. Giov. Batt. di Minerbio (Bologna)

1 Crocifisso in stucco su croce di legno intagliato e dorato con putti e cornice - scheda n 69
2 Ovale della Madonna Addolorata attribuita al Guido Reni con cornice disegnata dall'arch. Venturoli. scheda n 2
3 Candelieri d'ottone con vasi - scheda n. 68
4 Lampade lavorate a sbalzo di ottone argentato - scheda n 66
5 Cancello di ferro battuto e bronzo dorato - scheda n 63 bis.

7) Retro della foto della seconda cappella sinistra annotato da Giuseppe Rivani.

Le ventitre foto documentano quarantaquattro degli ottantanove oggetti descritti da Rivani. Schede e foto sono puntualmente raccordate attraverso rimandi reciproci, annotati in margine alle schede e sul retro delle stampe. Il

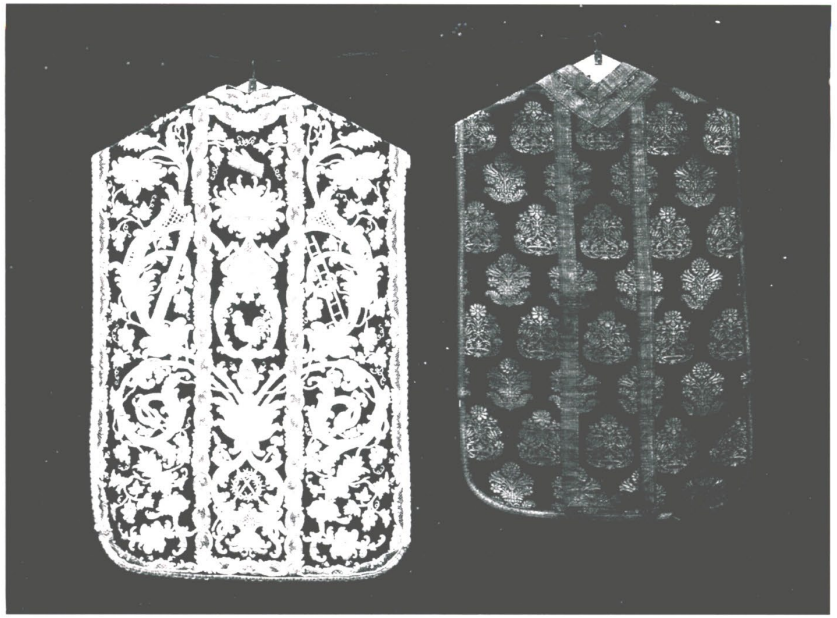


8) Minerbio, Chiesa di San Giovanni Battista, argenteria sacra, GFS 1965.

verso delle foto d'insieme dell'interno della chiesa viene a comporre una sorta di scheda 'contenitore' che offre le coordinate per una lettura simultanea del contesto. Così ad esempio la ripresa della seconda cappella sinistra, ridecorata integralmente all'inizio del secolo da Achille Casanova, documenta un crocifisso in stucco e legno, il sottoquadro disegnato da Angelo Venturoli per l'ovale reniano con la *Madonna Addolorata* (riprodotto a parte), il corredo di candelieri e vasi portapalma in ottone, le lampade pensili e il cancelletto in ferro e bronzo dorato, anch'esso attribuito a Venturoli. La cappella è ripresa anche in una veduta angolare che evidenzia il San Biagio attribuito a Ubaldo Gandolfi. Analoga inquadratura documenta l'altro lato della cappella, dove è collocato il *pendant* raffigurante *Santa Caterina da Siena*. Solo altre due immagini mostrano l'interno della chiesa (l'assenza di illuminazione artificiale obbligava a lunghi tempi di posa, rendendo difficoltosa la ripresa in interno): una panoramica generale della navata e una veduta dell'area presbiteriale, utilizzata da Rivani come corredo per ben sei schede, dalla pala dell'altare maggiore (*San Giovanni Battista che predica alle turbe* di Pietro Fancelli) al gruppo scultoreo formato dal *Dio Padre* di Giuseppe Mazza e dalla *Gloria di angeli* a rilievo di Giacomo De Maria, collocato in alto sopra l'ancona.
Le restanti lastre riprendono dipinti, arredi della sagrestia, oggetti di argenteria, paramenti liturgici e i già citati arazzi raffiguranti le quattro Sibille e quattro scene dell'Antico Testamento riunite due a due (*Ester e Assuero, David e Abigail, Rebecca che offre da bere a Eliazer, Giuditta e Oloferne*). Lo spoglio degli oggetti da fotografare sembra rispecchiare una concezione già



9) Minerbio, Chiesa di San Giovanni Battista, arazzo, *Rebecca che offre da bere a Eliazer* (stampa a contatto), GFS 1968.



10) Minerbio, Chiesa di San Giovanni Battista, due pianete (stampa a contatto), GFS 1975.

vicina alla mentalità catalografica attuale che si è andata definendo, a partire dalle campagne di schedatura degli anni '70, come censimento ampliato dei manufatti che compongono gli edifici ecclesiastici. Questa documentazione fotografica propone una lettura della chiesa di Minerbio entro un contesto culturale e storico fatto anche di opere minori. Non è applicata la selettività che siamo abituati a immaginarci come criterio guida di queste prime fasi della catalogazione, come ci testimoniano le campagne del Gabinetto Fotografico Nazionale realizzate nel bolognese a partire dal secondo decennio del secolo, che, al di fuori delle principali raccolte museali, riservano alla documentazione delle opere dislocate sul territorio solo pochi e mirati interventi.
Le modalità di ripresa sono leggibili attraverso le riproduzioni positive a contatto delle lastre, che offrono maggiori informazioni rispetto alle scontornate stampe 'storiche' dell'epoca. La gran parte delle riprese furono effettuate all'esterno, a luce naturale. Gli arazzi sono montati su un telaio in legno che si scorge distintamente nella parte inferiore della scena con *Rebecca che offre da bere a Eliazer*. Lo stesso sfondo appare alle spalle della tela raffigurante *San Giovanni Battista* attribuito a Gian Gioseffo Dal Sole e della foto che raggruppa un inginocchiatoio, il piccolo *Ritratto di padre Ercole Isolani* e



11) Minerbio, Chiesa di San Giovanni Battista, attribuito a Gian Gioseffo Dal Sole, *San Giovanni Battista* (stampa a contatto), GFS 1960.

due cuscini ricamati, già presenti all'esposizione del 1900.
I paramenti liturgici sono documentati in due riprese, ciascuna comprendente due pianete. Dal positivo a contatto sono visibili particolari che scompaiono successivamente nella stampa ritoccata: il filo che sorregge le pianete e il bordo decorato a fiori del tessuto scuro che venne utilizzato come fondale. L'argenteria è raggruppata in tre fotografie (scattate sul medesimo fondale) che selezionano i vasi sacri secondo un criterio tipologico: una lunga teoria di calici, due ostensori e un'inquadratura che raggruppa suppellettili diverse, alcune delle quali resteranno escluse dalla schedatura.
Altre due foto sono scattate all'interno della sagrestia: il reliquiario di San Giovanni Battista, ripreso dentro il suo armadio insieme alla 'fioriera', e un'inquadratura che comprende la porta d'accesso e una piccola acquasantiera scolpita da Giuseppe Mazza, entrambe giunte a Minerbio nel 1881 dal soppresso monastero di Santa Maria degli Angeli di Bologna.
La valenza descrittiva delle foto scattate in quell'occasione non termina con il lavoro catalografico: nel 1933 Rivani utilizzerà alcune di queste lastre (l'*Addolorata*, il *San Giovanni Battista* e uno degli arazzi) per illustrare un articolo sulla chiesa arcipretale di Minerbio su "Il Comune di Bologna" (6).

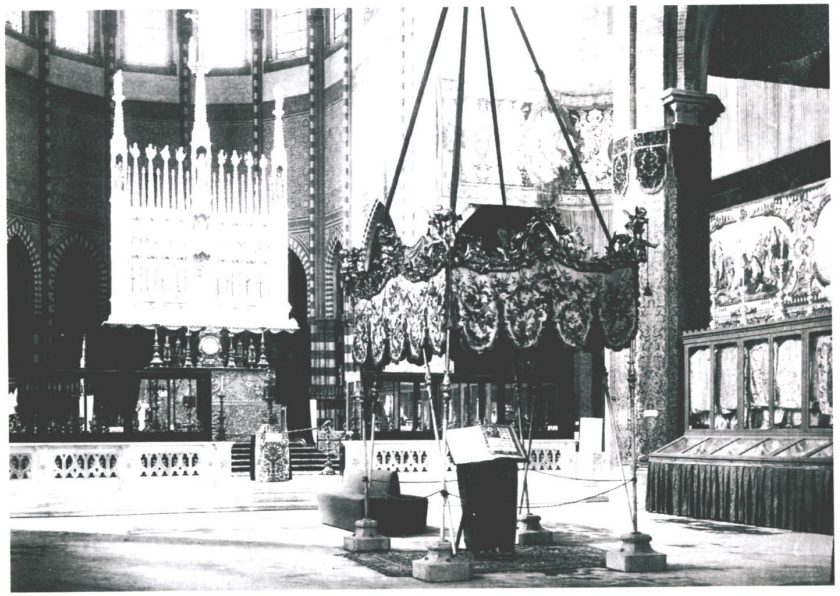
NOTE

(1) *Pietro Poppi e la Fotografia dell'Emilia. Le Collezioni d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna, 6. Le fotografie. 1*, a cura di F. CRISTOFORI - G. ROVERSI, Bologna, 1980, p. 101.
(2) M. FANTI, *Ricordo di Giuseppe Rivani* in "Strenna Storica Bolognese", XVIII, 1968, p. 15; A. SCIME', *Giuseppe Rivani (1894-1967). Una vita spesa per l'arte* in "Strenna Storica Bolognese", XLI, 1991, pp. 350-375.
(3) [A. GATTI], Mostra d'Arte Sacra in San Francesco di Bologna, Bologna 1900. Gli oggetti provenienti da Minerbio presenti nel catalogo sono: arazzo raffigurante scene bibliche, p. 17 (scheda Rivani n. 28); due Arazzi raffiguranti due Sibille, p. 18 (schede 24 e 25); arazzo raffigurante scene bibliche, p. 31 (scheda n. 29); due lanterne processionali, p. 36 (scheda n. 64, non fotografati) cancello in ferro battuto e ottone, p. 38 (scheda n. 63 o 63 bis); pianeta in moiré bianco con ricamo a frutta e fiori, p. 50 (scheda n. 32); pianeta con fondo broccato oro a grossi fiori, p. 50 (scheda n. 35, non fotografata); pianeta in velluto rosso con ricamo d'argento, p. 51 (scheda n. 30); pianeta a fondo argento con ricami d'oro, p. 51 (scheda n. 33); due guanciali in seta cremisi con ricamo in oro, p. 66 (scheda n. 39); pianeta in broccato d'oro a fondo verde, p. 78 (scheda n. 34, non fotografata); calice d'argento, p. 81 (scheda n. 50); ostensorio d'argento, p. 113 (scheda n. 54).
(4) Gli arazzi, provenienti da Roma, furono donati da Benedetto XIV alle monache di Santa Maria degli Angeli a Bologna.
(5) *Mistero e Immagine. L'Eucarestia nell'arte dal XVI al XVIII secolo*, a cura di S. BAVIERA - J. BENTINI, Milano 1997, pp. 262, 264.
(6) G. RIVANI, *La chiesa arcipretale di Minerbio e le sue opere d'arte* in "Il Comune di Bologna", XX, n. 10, ottobre 1933, pp. 63-66.

Di alcuni dipinti esposti alla Mostra d'Arte Sacra del maggio - giugno 1900

di Nicosetta Roio

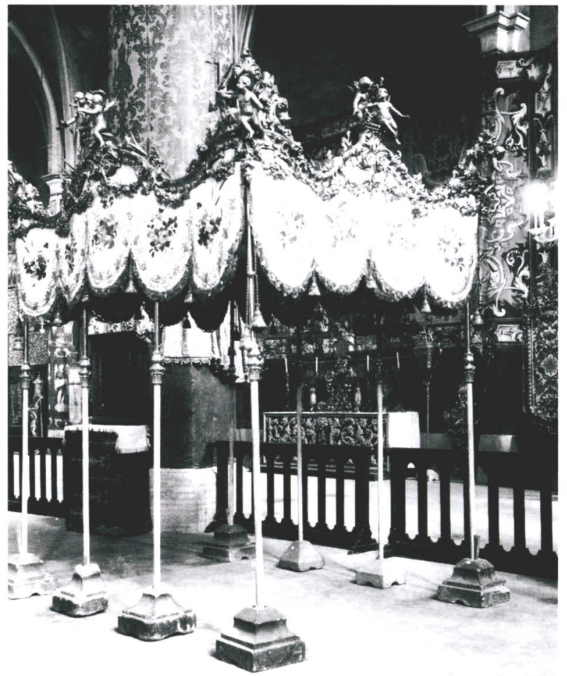
La mostra d'arte sacra allestita nella basilica di S. Francesco a Bologna nel 1900 è ben nota agli studiosi soprattutto in relazione al gran numero di "suppellettili" ecclesiastiche raccolte per l'occasione. Aperta al pubblico per un paio di mesi a partire dal 10 maggio, l'intenzione del Comitato promotore (costituito dalla Fabbriceria di S. Francesco, ecclesiastici, artisti e semplici cittadini) era quella di raccogliere in un unico, suggestivo luogo - quale era ed è tuttora la chiesa di S. Francesco - svariati oggetti artistici provenienti da chiese e conventi della Diocesi bolognese, con la convinzione che tale scelta potesse "recare alla coltura e al gusto tutti i vantaggi delle grandi esposizioni nazionali e internazionali d'arte sacra, senza averne gli inconvenienti e i pericoli". Un'occasione, dunque, di "ammirazioni e di stupori" per i "cimelii più ammirabili per alta antichità o preziosità d'arte e di materia", utile non solo per esibire alla vista di tutti "quanto i geniali nostri artisti dei tempi passati operarono d'intagli, di tessuti, di bronzi, pel decoro e per la festività dei giorni solenni", ma anche per proporre "una raccolta di cose artistiche per



12) Foto Poppi 12401: il polittico di Pier Paolo e Jacobello Dalle Masegne ben visibile sull'altare maggiore della basilica di S.Francesco; al centro della navata appare il baldacchino di S.Domenico.

avventura imitabili e piene di suggerimenti utili a tutti, massime alle arti che nelle industrie trovano la loro applicazione e che sono tanta parte dell'arte e della vita moderna" (1). Un'affermazione, quest'ultima, ben consapevole del parallelo corso della Rivoluzione Industriale, appena avviata in Italia.

All'allestimento dell'esposizione, organizzata "a modo d'artistica solennità", si dedicarono il pittore Raffaele Faccioli (2), il cavalier Alfonso Rubbiani (che negli anni precedenti aveva diretto i lavori di ristrutturazione della basilica francescana), attivamente assistiti dal resto del Comitato: gli arredi sacri, seppure destinati ad una chiesa temporaneamente sconsacrata, furono riuniti in gruppi a forma d'altari, come è possibile testimoniare attraverso alcune belle immagini fotografiche di Pietro Poppi, eseguite per l'occasione (3). Spiccava per propria natura l'altare maggiore di S.Francesco, con la sua splendida ancona di marmo scolpita dai fratelli Dalle Masegne, mentre nella navata maggiore furono collocate le vetrine con i paramenti e nello spazio antistante il coro quelle con le oreficerie, sistemazione intervallata dai più bei baldacchini processionali delle chiese della diocesi felsinea (foto Poppi, 12401).



13) Foto Poppi 12449: il baldacchino della Chiesa della SS. Trinità

"Damaschi, arazzi, stoffe distese sulle pareti; pitture, fanali, paliotti, gonfaloni, stendardi, paliole ... infine si collocarono in ogni dove, con doppio preconcetto, l'uno genericamente decorativo, l'altro volto a rilevare i pregi particolari degli oggetti esposti": così spiegava Angelo Gatti, cui fu affidato anche il compito di "classificare tutti gli oggetti esposti e di stenderne il catalogo", avvalendosi delle indicazioni suggerite da "autorevoli scrittori d'arte" (4): tra cui Adolfo Venturi, più d'una volta ricordato in catalogo per i

dipinti, e Wilhelm Bode per le sculture; punto di riferimento per i tessuti fu invece il conte Luigi Alberto Gandini, "pregiato specialista", e allora direttore del Museo Civico di Modena.

Può essere interessante spulciare, soprattutto attraverso il catalogo di Gatti, ma anche grazie all'esistenza delle citate vedute fotografiche dell'allestimento, l'elenco dei dipinti esposti, alcuni identificabili, anche se - purtroppo - la maggior parte di quelli che all'epoca appartenevano a collezionisti privati, risultano ora quasi del tutto sconosciuti. Come, ad esempio, quelli elencati nella Sezione Prima del catalogo: la "Madonna che accoglie i fedeli sotto il suo manto", su tela "di maniera peruginesca ... forse del D'Avanzarano" (n.11, di proprietà del sig.Francesco Cecchi); la "Madonna e Gesù morto. Tavola di maniera mantovana o ferrare-



14) Foto Poppi 12402: in basso, da destra, si scorgono il *S.Matteo* di Michele di Matteo, il polittico del Collegio di Spagna di Marco Zoppo e la *Madonna col Bambino* di maniera bizantina con cornice della marchesa Maria Sassoli de'Bianchi; dietro la terza colonna da destra è riconoscibile la *Madonna dell'Umiltà* del Museo Davia Bargellini ora attribuita ad Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna; sull'altare di sinistra è il polittico di Tommaso Garelli della cappella di S.Brigida in S.Petronio. Nella galleria superiore, da destra, sono il polittico proveniente dal Conservatorio di S.Croce firmato da Lippo di Dalmasio ed esposto con gli sportelli laterali invertiti, la *Croce* di S.Giacomo Maggiore di Simone dei Crocifissi, quindi la *Madonna dei Denti* di Vitale da Bologna, il *S.Sebastiano* a figura intera e la *Madonna col Bambino* di Michele di Matteo, tutte opere del Davia Bargellini.



15) Foto Poppi 12404: *il S.Matteo* di Michele di Matteo del Davia Bargellini, in questa ripresa riconoscibile sull'estrema sinistra .

se" del XV secolo con cornice intagliata del Settecento (n.49, proveniente dalla chiesa di Scanello ma non più in loco); la "Madonna col Bambino fra S.Sebastiano e S.Antonio. Piccola tavola con fondo d'oro, di maniera fiamminga" del Quattrocento (n.63, dalla chiesa di Galeazza [Galeata] Pepoli, anch'essa ora non identificabile tra le opere della parrocchiale); la *Madonna col Bambino*, forse del Quattrocento "con ristauri", di proprietà della contessa Maria Grabinska (n.76). Fa eccezione, forse, la *Madonna col Bambino* proveniente dall'Opera Pia Davia Bargellini, su tavola "di maniera veneziana" del Quattrocento con cornice intagliata del Settecento (n.89), probabilmente da individuare nel frammento di polittico di Antonio Vivarini tuttora conservato nel Museo Davia Bargellini e in passato arricchito da una cornice lignea intagliata e dorata sei-settecentesca, come testimonia una vecchia fotografia dell'allestimento del museo bolognese (1924) (5). Mentre per il "Crocifisso dipinto su fondo d'oro. - Scorcio del S. XIV o esordio del XV", proveniente dal Museo Civico (n.98), mancando qualsivoglia riproduzione, è difficile affermare con sicurezza se si tratti di quello di Jacopo di Paolo o dell'altro di Michele



16) Foto Poppi 5020/B: l'*Angelo annunciante* di Francesco Francia della cappella Vaselli.

bile col quadro di Michele di Matteo tuttora conservato nel museo di Strada Maggiore e - seppure visibile anche nella riproduzione Poppi appena ricordata - appare ancor meglio definito all'estrema sinistra di un'altra foto Poppi, la 12404; segue una *Madonna col Bambino* di proprietà della marchesa Maria Sassoli de'-Bianchi: secondo la descrizione di Gatti si trattava di una "Piccola tavola di maniera bizantina, entro cornice intagliata e dorata del S. XV" (Sezione Seconda del catalogo, n.29, dell'opera esiste la testimonianza fotografica di Poppi, 12446).

Numerosi erano i dipinti sistemati nella galleria superiore, a destra guardando l'altare maggiore (la veduta è illustrata dalla foto Poppi 12402), quattro dei quali di proprietà dell'Opera Pia Davia Bargellini: si tratta della tavola con la *Pietà* firmata da Simone dei Crocifissi e datata 1368 (Sezione Seconda del catalogo, A), ora esposta in museo ma non visibile nella citata fotografia Poppi; della *Madonna col Bambino*, "tavola presumibilmente di Vitale da Bologna" secondo l'identificazione di Gatti (Sezione Seconda del catalogo, E): l'opera corrisponde alla famosa "Madonna dei Denti" di Vitale di Matteo, entrambi esposti ora nella sala dei "primitivi" delle Collezioni Comunali d'Arte in Palazzo d'Accursio.

Nell'altare a destra dell'ingresso della quarta sezione, proveniente dal Collegio di Spagna, era collocato il famoso polittico firmato da Marco Zoppo (Sezione Seconda del catalogo, n.24), visibile sulla destra della foto Poppi 12402, mentre dall'Opera Pia Davia Bargellini fu portato il S.Matteo, "Tavola con fondo oro" (Sezione Seconda del catalogo, n.28), identificabile col quadro di Michele di Matteo tuttora esposta al Museo Davia Bargellini, come è possibile confermare attraverso la foto 12402 in cui si riconosce anche il *S.Sebastiano*, in mostra con l'attribuzione a Francesco Francia (Sezione Seconda del catalogo, F), ma opera di definizione stilistica assai problematica, forse da orientare piuttosto in ambito romagnolo, non risultando convincente l'assegnazione a Marco Meloni ultimamente ricorrente (il dipinto è visibile al Museo Davia Bargellini); infine la *Madonna col Bambino*, "tavola in forma di pala" (Sezione Seconda del catalogo, G), che corrisponde - ancora grazie al soccorso della veduta dell'allestimento 12402 - al dipinto di Michele di Matteo tuttora conservato in una sala del Museo Davia Bargellini.

Dal Conservatorio di S.Croce giunsero il trittico firmato da Lippo di Dalmasio raffigurante la *Madonna col Bambino e due angeli, i Ss.Giovanni Battista, Ambrogio, Pietro e Paolo*, nei quadrilobi superiori i *Ss.Petronio e Giuseppe* (passato poi ai Pii Istituti Educativi ed attualmente in deposito presso la Pinacoteca Nazionale: va rilevato che la fotografia Poppi 12402 mostra, in alto a sinistra, che era stato esposto con gli sportelli laterali invertiti tra loro) e la *Madonna col Bambino e S.Domenico*, opera del Cinquecento posta "entro cornice di legno intagliato e dorato della stessa epoca" (non identificata); da S.Giacomo Maggiore fu prelevato il *Crocifisso* firmato da Simone dei Crocifissi e datato 1370 (Sezione Seconda del catalogo, D), tuttora conservato nella chiesa bolognese dei Padri Agostiniani; ben riconoscibile attraverso la foto 12402 (in basso a sinistra, accanto alla quale, seminascosta dalla seconda colonna, è la "Madonna col Bambino, tavola col fondo d'oro, di maniera veneta del S. XV", proveniente dall'Opera Pia Davia Bargellini [Sezione Seconda del catalogo, n.34], e corrispondente alla "Madonna dell'Umiltà"



17) Foto Poppi 12452: gli *Apostoli Giovanni e Andrea* di Lorenzo Costa della cappella Vaselli.

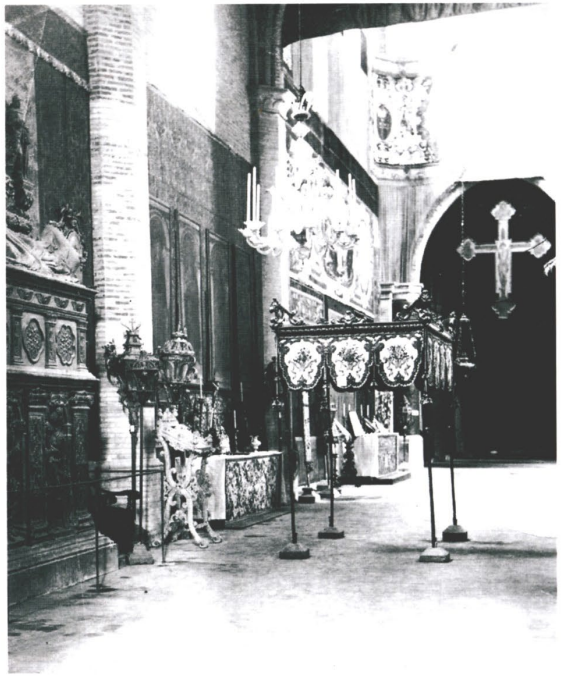


18) Foto Poppi 12453: gli *Apostoli Giuda e Giacomo* di Lorenzo Costa della cappella Vaselli.

maggiore (Sezione Seconda del catalogo, nn.1 e 56): attualmente note come opere di Francesco Francia del 1487-'89 ca. (sebbene negli anni scorsi avesse trovato parecchi crediti la distinzione tra Lorenzo Costa - come autore della tela con la Madonna - e il Francia stesso per l'angelo, dopo che a lungo i due pannelli erano stati giudicati totale esecuzione del Costa), la coppia di tele è stata restaurata recentemente da Camillo Tarozzi. Parimenti prelevati dalla cappella Vaselli di S.Petronio furono quattro dei *Dodici Apostoli* di Lorenzo Costa, come testimoniano le fotografie Poppi 12452 (i *Ss.Giovanni e Andrea*) e 12453 (i *Ss.Giuda e Giacomo*) e la Sezione Terza del catalogo, n.64: "4 Apostoli, figure intere tolte dalla cappella di S.Sebastiano", senza attribuzione; i quattro pannelli sono visibili al centro della fotografia 12403, in cui si scorge anche, sulla destra, la *Croce* di Giovanni da Modena (6); anche la pala raffigurante il *Martirio di S.Sebastiano* "Vaselli" fu esposta in S.Francesco, al fianco della navata, senza proposta attributiva (Sezione Terza del catalogo, n.83, forse da riconoscere nel dipinto che si scorge nell'altare adiacente a quello in cui furono collocati gli Apostoli di Costa, esposta in museo con i nomi di Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna), la "Pala da altare attribuita alla maniera di Marco Zoppo - S. XV" giunta alla mostra dalla Basilica di S.Petronio (Sezione Seconda del catalogo, n.36), ma ora ben nota come opera di Tommaso Garelli e conservata nella Cappella di S.Brigida della chiesa petroniana. Dallo stesso tempio bolognese furono portati in S.Francesco sia l'*Angelo annunziante* (foto Poppi 5020/B) che la *Madonna annunciata* (foto Poppi 5020/C) della Cappella Vaselli dedicata a S.Sebastiano, esposti con la tradizionale attribuzione a Lorenzo Costa nella parete frontale interna della navata ancora nella foto Poppi 12403).

Dal santuario di S.Luca fu portata in mostra - al fianco della navata - la predella con la "Madonna col Bambino tra diversi santi. Tavola del S. XV" (Sezione Terza del catalogo, n.29), tuttora custodita nella chiesa bolognese e raffigurante *Maria con Gesù e i Ss.Tomaso d'Aquino, Luca, Domenico, Mattia, Pietro Martire e Vincenzo Ferrer*, in passato fu attribuita a Orazio di Jacopo; senza nome è tuttora l'autore dei quadri, esposti sempre al fianco della navata, l'uno con *S.Giovanni Battista*, l'altro con *S.Giovanni Evangelista*, tavole giudicate a quell'epoca "di scuola derivata dal Francia verso la metà del S.XVI", provenienti dall'Opera Pia Davia Bargellini (Sezione Terza del catalogo, n.45), visibili adesso in una sala del museo in Strada Maggiore e più verosimilmente di cultura romagnola. Effettivamente di scuola del Francia è il quadro su tavola ancor oggi visibile in museo, e con quell'indicazione esposta alla mostra del 1900 (Sezione Terza del catalogo, n.52); descritta come la "Madonna col Bambino e 2 santi", questi ultimi sono da riconoscere in Francesco e Girolamo.

Da importanti collezioni private bolognesi vennero prelevate alcune opere, interessanti per descrizione, ma non facilmente identificabili anche perché non fotografate da Poppi: collocate ancora al fianco della navata risultano infatti una "Madonna col Bambino, tavola del S. XV che ricorda alquanto la maniera del Francia nella figura della Vergine", proprietà della signora Anna Gnudi (Sezione Terza del catalogo, n.46); un'*Adorazione dei Magi*, "tavola che ricorda nel colorito la morbidezza del Francia e la finezza fisionomica del Chiodarolo", dalla collezione del conte cav. Procolo Isolani (Sezione Terza del catalogo, n.48); una "Vergine col Bambino, tavola con lumeggiature d'oro alla maniera



19) Foto Poppi 12403: gli *Apostoli* di Lorenzo Costa nella loro collocazione in mostra.

bizantina, ma evidentemente da riferire alla prima metà del S.XIV. Probabilmente dell'Avanzi", di proprietà del conte Dal Pero (Sezione Terza del catalogo, n.50); un "miracolo di S.Biagio, tavola che ricorda alquanto le pitture di Matteo Lambertini bolognese. - Esordio del S. XV", dalla raccolta del comm. Eusebio de'Paoli (Sezione Terza del catalogo, n.51); un *Ecce homo* del XIV secolo del signor Giuseppe Peretti (Sezione Terza del catalogo, n.62); un *Gesù Nazareno*, "tavola da attribuire a Marco Zoppo. - S. XV" del signor Gualtiero Faccioli (Sezione Terza del catalogo, n.63); una "Vergine col Bambino adorata da un gruppo di santi coll'abito monacale. Tavola con fondo oro del S. XIV" della marchesa Boschi Ricci Curbastro (Sezione Terza del catalogo, n.72).

Nella fronte interna del transetto trovarono posto una tavola con le *Ss.Lucia e Caterina* del XV secolo (della signora Maria Seganti Klein, Sezione Quinta del catalogo, n.360) ed un altro frammento di un probabile medesimo polittico con i *Ss.Giuliano e Rocco* (dell'avv. Bartolommeo Seganti, Sezione Quinta del catalogo, n.363), mentre un terzo scomparto con i *Ss.Nicola da Tolentino e Vincenzo* fu collocato sull'altare (sempre di proprietà dell'avvocato Seganti, Sezione Quinta del catalogo, n.368) assieme ad una quarta tavola analoga con i *Ss.Cristoforo e Sebastiano* (della signora Seganti Maria Klein, Sezione Quinta del catalogo, n.370); un "Gesù sotto la croce, tavola attribuita a Leonardo da Vinci, la quale però dal Venturi è assegnata ad Andrea Solario" (della contessa Maria Dondini Seganti, Sezione Quinta del catalogo, n.361); dalla chiesa di S. Alessandro di Bisano, un'immagine "di S.Alessandro su fondo d'oro, ma evidentemente eseguita, entro cornice del S. XVI, nel S. XVIII" (Sezione Terza del catalogo, n.50). Sull'altare della parte interna del transetto, purtroppo non documentata fotograficamente, fu infine sistemata una tavola con "Gesù morto e in alto due piccoli angioli piangenti. E' stata attribuita al Mantegna, ma il Venturi lo ritiene imitazione di scuola veneta, probabilmente del Morescalchi - S. XV" (Sezione Quinta del catalogo, n.369).

Si tratta, come è possibile intuire sia dalle opere identificate con qualche certezza che da quelle testimoniate dalla sola descrizione, di un'ampia scelta di dipinti di grande interesse storico-artistico, in prevalenza su tavola e del XV secolo, preferibilmente con sfondi dorati e dunque caratterizzati da connotazioni "preziose": qualità che, all'epoca, erano evidentemente fondamentali per una corretta definizione di "pittura sacra". E' possibile che soprattutto i quadri di collezioni private siano in gran parte andati dispersi, ma la speranza è che questo sintetico estratto dal catalogo di Angelo Gatti possa essere di qualche utilità per futuri auspicabili riconoscimenti.

NOTE

(1) Sono gli auspici che il Comitato promotore della mostra divulgava nel discorso del 1° marzo 1900, riportato integralmente nell'introduzione al catalogo di Angelo Gatti (*Mostra d'arte sacra in San Francesco di Bologna (Maggio-Giugno) Catalogo*, Edizione definitiva, Bologna Stabilimento Tip. Succ. Monti, 1900, pp.V e sgg.). Il catalogo fu posto in vendita solo il 22 maggio, una decina di giorni dopo l'inaugurazione della mostra (cfr. "Il Resto del Carlino", p.3), col titolo "Bozze di stampa": l'intenzione era quella di rivedere definitivamente il lavoro per una ristampa definitiva illustrata (cfr. "Il Resto del Carlino", 23 maggio 1900, p.3); l'assenza di fotografie fu colmata dalla diffusione delle cartoline (che riproducevano, tra gli altri, oggetti preziosi come il reliquiario di Jacopo Roseto, il piviale di S.Domenico, i candelieri di S.Giacomo e la mitra del beato Nicolò Albergati), edite inizialmente in soli mille esemplari e perciò ricercatissime, e dei francobolli diffusi in seguito (litografati con *réclame* in alcune migliaia di esemplari).

(2) Nel catalogo di Gatti (cit., p.XII) è specificata la partecipazione all'ordinamento della mostra del "pittore professor cav. Raffaele Faccioli" (Bologna, 1846-1916), omonimo dell'architetto, ugualmente bolognese (1836-1914), e anch'egli presente all'inaugurazione della mostra (come si legge nella cronaca riportata ne "Il Resto del Carlino", 11 maggio 1900, p.3): può essere di qualche utilità rammentare che l'ingegnere e architetto Raffaele Faccioli fu il primo direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti dell'Emilia, carica che tenne dal 1892 al 1902 (cfr.C.GIUDICI, in *Gotico, Neogotico, Ipergotico. Architettura e Arti Decorative a Piacenza, 1856-1915*, catalogo della mostra, a cura di M.DEZZI BARDESCHI, Bologna, 1985, in particolare le pp. 332-333).

(3) Si ricorda che numerosi altri operatori fotografici (tra cui quelli delle ditte Alinari di Firenze e Naya di Venezia) furono inviati alla mostra con l'intento di "ritrarre i migliori punti o i più preziosi oggetti dell'esposizione" ("Il Resto del Carlino", 29 maggio 1900, p.3).

(4) GATTI, cit., p.XII.

(5) La veduta della II sala del Museo Davia Bargellini è visibile nel testo pubblicato da M.FERRETTI, "Un'idea di storia, la realtà del museo, il suo demiurgo", in *Museo Civico d'Arte Industriale e Galleria Davia Bargellini*, Bologna, 1987, p.11.

(6) Si tratta del *Crocifisso tra l'Addolorata e S.Giovanni*, in alto *Dio Padre*, in basso le *Stigmate di S.Francesco*, visibile nella sua - probabilmente originaria - collocazione nel tempio francescano: la croce dipinta è ora custodita in deposito presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna.

Fototeca delle Biennali d'Arte Antica della città di Bologna: un primo censimento

di Orsola Mattioli

L'Archivio Fotografico della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Bologna ha nei mesi scorsi avviato la catalogazione di oltre 500 positivi in bianco e nero delle Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna (1). Saranno quindi in breve riuniti i due nuclei testimoniali della celebre serie espositiva che, dopo una prima grande mostra dedicata alla *Pittura bolognese del Trecento* (1950), negli anni tra il 1954 e il 1979 ha scandagliato la pittura del Seicento e del Settecento emiliano: il nucleo delle 2461 lastre Villani (2), fotografo ufficiale delle Biennali, e quello più eterogeneo dei positivi.
Quest'ultimo comprende principalmente fotografie relative alle biennali del 1954 e del 1959, dedicate a *Guido Reni* e ai *Maestri della Pittura del Seicento emiliano*. Delle sole opere di Guido ce ne sono 110, incollate su cartoncino e, a volte, recanti in calce note ed esitazioni attributive.



20) Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, Agostino Carracci, *Democrito ridente*, GFS SBAS NA 12780.

Altre 200 ca. riproducono invece opere dei maggiori pittori bolognesi ed emiliani del Seicento, rappresentati nella grande mostra del 1959, forse la più complessa e ambiziosa della serie delle Biennali. Scriveva Cesare Gnudi, allora Soprintendente, in apertura del catalogo che "l'indagine di questo vastissimo, e spesso trascurato e deteriorato, materiale artistico costituiva un compito di estrema complessità, tale da consigliare, in un primo tempo, a far seguire questa esposizione, più delle altre destinata a reperire, raccogliere e restaurare opere inedite e malnote, alle altre preannunciate in occasione della Mostra dei Carracci" (cat. mostra, p. XVI, Bologna 1954). La mostra non venne invece posposta e, preceduta dalle monografie dei Carracci e di Guido Reni e seguita dalle esposizioni dedicate al classicismo e al Guercino, costituisce una tappa centrale nel percorso di revisione critica della civiltà pittorica bolognese ed emiliana del Seicento.
Venendo ora alle fotografie, la gran parte è costituita da foto Alinari, Brogi, Anderson, Croci, Fotofast, stampe del Gabinetto Fotografico Nazionale e dei musei e gallerie prestatori dei dipinti alle esposizioni bolognesi, positivi all'albumina di collezioni straniere. Foto celebri le Alinari, quasi tutte anteriori al 1930; foto rare quelle tedesche, documento di dipinti andati distrutti nei bombardamenti di Monaco, Berlino e Dresda; foto audaci, di forte contrasto luministico, quelle del bolognese Felice Croci e del figlio Enea, realizzate negli anni1920-30 e poi diligentemente ristampate dallo studio Fotofast negli anni Sessanta.



21) Imola, Pinacoteca Civica, Giovan Gioseffo Santi, *Paesaggio con Tobiolo e l'arcangelo Raffaele*, Fotofast 2215.

Foto storiche, quindi, con ogni probabilità raccolte in preparazione delle singole mostre a fini di ricerca e documentazione, montate su cartoncino e corredate di timbro della Fototeca delle Biennali (sola eccezione in questo gruppo, la campagna del Gabinetto Fotografico Nazionale sulla Cappella dell'Annunciata al Quirinale, eseguita dal fotografo Carletti nel 1954 forse proprio in occasione della grande



22) Roma, palazzo del Quirinale, *Veduta dell'interno della cappella dell'Annunciata*, GFN E 35193.

mostra bolognese dedicata a Guido Reni).
Strumenti di lavoro critico, le vecchie foto, che immaginiamo distese sui grandi tavoli di legno degli uffici della Soprintendenza, riunite o separate secondo criteri di somiglianza e differenza, permanenza o transitorietà di stili e figure, identificano l'orizzonte della ricerca e alcuni tra i possibili percorsi interpretativi dell'opera di un pittore, di una generazione, di una cultura artistica.
Tornando ora al gruppo delle lastre Villani, il contrasto non potrebbe essere più netto: foto recentissime, scattate appena qualche mese o settimana prima dell'esposizione dei dipinti nelle sale del Palazzo dell'Archiginnasio. Vanto degli organizzatori, quelle foto nuovissime documentavano una pratica critica che, di mostra in mostra, si era affermata come peculiarità delle Biennali: tutti i dipinti destinati all'esposizione venivano infatti restaurati all'uopo dal Gabinetto di Restauro della Soprintendenza di Bologna e dai musei di provenienza. Nella mente di Cesare Gnudi e dei suoi collaboratori il restauro era un duplice atto di restituzione di identità al dipinto e di risarcimento per i travisamenti della critica, giacché la pulitura riportava alla luce, e quindi allo sguardo dello storico, il vero volto dell'opera.
"Nella convinzione che solo una rinnovata lettura dei dipinti restituiti ai loro originali valori consenta un reale progresso dell'indagine critica" (cat. mostra Guercino, p. XIX, Bologna 1968), Gnudi e i suoi documentavano, mediante le fotografie Villani, il progresso dell'indagine critica inteso come ri-conoscimento, come movimento a ritroso verso il nuovo.
Il catalogo della biennale del 1959, per esempio, contiene 155 tavole in bianco e nero, pari alla totalità delle opere esposte. Alcune foto di maggior dettagliatura, particolari iconografici o di stesura della materia pittorica, più utili in fase di studio critico, furono escluse dal catalogo. Diversamente da altri casi, per esempio quello della Mostra della pittura bolognese del '300 (3), vi fu quindi un impiego diretto delle foto nel catalogo quali testimonianze, accanto al profilo critico di ciascun autore, della revisione operata.
La fototeca delle Biennali d'Arte Antica riunisce quindi il vecchio e il nuovo, il passato e il presente, il prima e il dopo rispetto al restauro inteso come "illuminazione critica". E' perciò il luogo della memoria della vita materiale delle opere d'arte e della loro vicenda critica. Ed è inoltre, né potrebbe essere altrimenti, il luogo teorico in cui la relazione tra vecchio e nuovo, passato e presente, prima e dopo il restauro diviene un interrogativo circa il modo in cui la fotografia partecipa alla formazione del giudizio storico-critico. Ma questa è già materia per un prossimo, più approfondito, studio.
Qualche breve cenno, in conclusione, sulla catalogazione del fondo. Il materiale sino ad ora esaminato, eteroge-



23) Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Guido Reni, *Enea e Didone*, Foto Villani 23065.

neo quanto ad autori e a tecniche fotografiche, ha offerto l'opportunità di avviare un censimento elettronico degli autori e degli studi fotografici attivi sul territorio nazionale in un arco cronologico, definito dalle mostre interessate, che va all'incirca dalla fine del secolo scorso ai nostri anni Settanta. Questo dovrebbe essere il nucleo intorno al quale costruire un vero e proprio authority file analogo (ma non indifferenziato) a quelli "autore" e "bibliografia" costruite per le schede OA.

Un'opportunità di riflessione è invece offerta dalla compilazione dei campi della scheda di catalogo (la bozza della nuova scheda F) relativi all'esecuzione e all'edizione della fotografia, voci certe nella descrizione del negativo fotografico ma ambigue se trasferite immodificate al positivo.

E' infine inevitabile riconoscere questo esempio di indagine come uno dei casi nei quali più e più utilmente avrebbe funzionato una eventuale scheda "del fondo" da tante parti ed in tanti momenti invocata.

NOTE

(1) La serie delle Biennali d'Arte Antica, dedicata alla revisione critica della pittura bolognese ed emiliana del Sei e Settecento, comprende otto mostre allestite tra il 1954 e il 1979. Per un quadro complessivo della serie delle Biennali si veda A. Emiliani, *Il Politecnico delle Arti*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1989.

(2) Il Gabinetto Fotografico della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Bologna, Ferrara, Ravenna, Forlì, Rimini ha acquisito solo le lastre eseguite dalla ditta A. Villani e Figli per conto delle Biennali d'Arte Antica. Il resto del fondo Villani è di proprietà degli Alinari.

(3) Sulla funzione e l'uso delle fotografie Villani cfr. F. Lollini, *La miniatura bolognese nei fondi Villani delle Biennali d'Arte Antica*, "Quaderni di Palazzo Pepoli Campogrande", n.2.

Pietro Poppi e la Mostra d'Arte Sacra in San Francesco: recupero di una documentazione fotografica

di Cinzia Frisoni

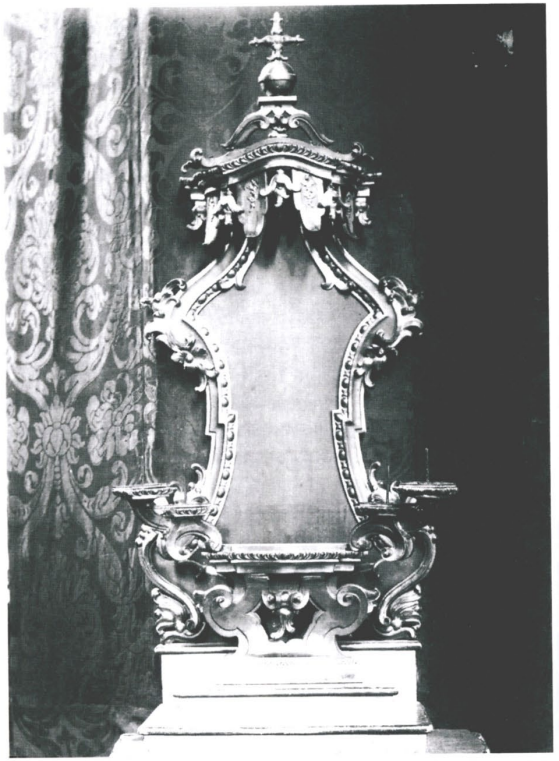
Sappiamo che Pietro Poppi intraprese la sua attività di fotografo dopo un esordio come pittore paesista; probabilmente continuò a mantenere vivo l'interesse per la pittura anche dopo l'affermazione dello studio fotografico e questa commistione tra tecniche non deve stupire poiché spesso, verso la metà dell'ottocento, e forse più sullo scorcio di fine secolo, la fotografia assumerà il ruolo di naturale prosecuzione dell'attività pittorica e sarà facile imbattersi in atelier di "pittori e fotografi". Si affaccia la nuova figura di un artista con duplice valenza "...consapevole di una tradizione ancora vicina nella quale è in grado di operare selezioni intelligenti, attento ai movimenti di pensiero e alla evoluzione della società di cui assume nella maniera che gli sembra più congeniale e che lo rende libero" (1).

Nel 1863 Poppi aveva aperto, con l'amico Adriano Lodi, una cartoleria nei pressi di Piazza Nettuno dove si faceva anche commercio di stampe e fotografie; si sa inoltre che nello stesso stabile aveva il proprio atelier il parigino Emilio Anriot, famoso fotografo ritrattista approdato a Bologna nel 1861. Il contatto con questo ambiente fu senz'altro stimolo per cambiare attività e mettere il proprio estro artistico al servizio della fotografia, di questo nuovo strumento di riproduzione della realtà che incuriosiva, affascinava e offriva nuove prospettive, anche in campo economico.



24) Foto Poppi N.12441 - S. Maria della Misericordia - Paliola e fanali.

Molto si è parlato della predilezione di Poppi fotografo per le "scene di genere": brani di vita campestre estremamente accurati nella composizione e nella scelta dei soggetti: testimonianza del suo gusto e della sua cultura pittorica tra-

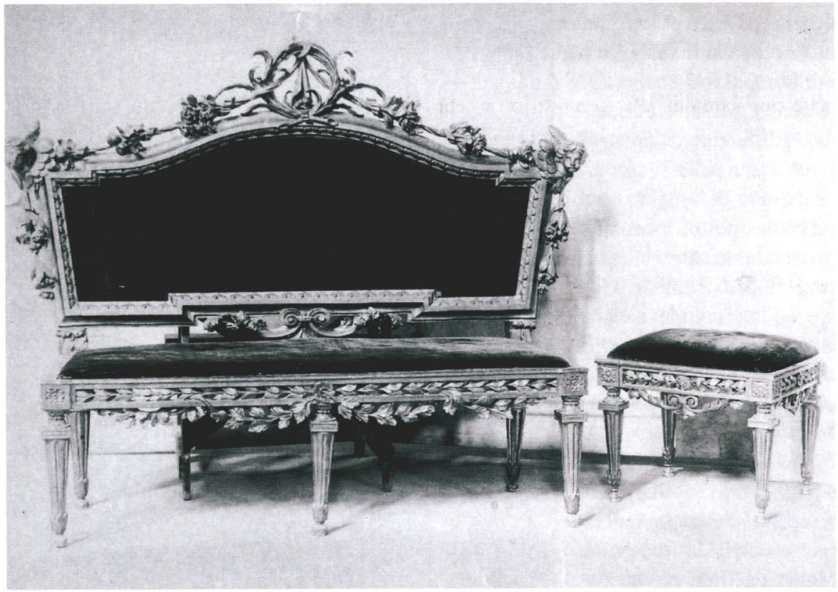


25) Foto Poppi N.12412 - Trono d'altare - Chiesa di Castelfranco.

sposti nell'immagine fotografica.
Non è su questo Poppi che vogliamo soffermarci in questa sede, ma piuttosto sul professionista che con volontà di documentazione capillare andava cercando, all'interno dei contenitori ecclesiastici, quegli oggetti di artigianato più o meno pregevoli, spesso usati quotidianamente per la liturgia o nascosti agli occhi dei più, con una sensibilità che anticipa l'attuale attenzione riservata al nostro patrimonio storico - artistico. L'odierna produzione fotografica, che accompagna la schedatura degli oggetti, è necessariamente più "documentaria" e meno "artistica". Gli oggetti di Pietro Poppi sono ripresi con estrema cura per inquadratura e composizione e immersi in una luce che ne modella le forme con morbidi chiaroscuri.
Ricordiamo anche che la finalità dello scatto era comunque legata alla vendita, alla confezione di un prodotto finito da inserire sul mercato; per questo motivo prendono corpo i cataloghi a stampa: naturale tramite con gli acquirenti per far conoscere il proprio operato.
Tre sono i cataloghi dello studio Poppi (Fotografia dell'Emilia): il primo uscito nel 1871, con circa 400 scatti, il secondo nel 1879 con intestazione in lingua francese e traduzione sul frontespizio in italiano, inglese e tedesco (indice di un pubblico vario e di una circolarità di mercato che scavalcava i confini territoriali) che conteneva 700 immagini e il terzo, del 1888, in cui rileviamo un forte incremento produttivo che raggiunge circa i 2000 scatti. Osservando soprattutto quest'ultimo catalogo, pubblicato interamente, come i due precedenti, dalla Cassa di Risparmio di Bologna (2), si nota la scelta dei soggetti maggiormente rappresentativi e accattivanti su una produzione complessiva più varia. Vedute urbane ed esterni architettonici di Bologna occupano la maggior parte dei numeri ma compaiono anche altre città italiane (Firenze, Milano, Parma, Urbino, Vicenza), particolari di opere d'arte contenute in chiese e palazzi con grande attenzione descrittiva di soggetti, autori e datazioni; troviamo poi un centinaio di soggetti di genere campestre e circa cinquanta fiori e foglie "presi dal vero". Poppi, inoltre, spesso intraprendeva campagne fotografiche anche all'interno delle maggiori raccolte d'arte della città (Museo Civico, Museo di San Petronio, Pinacoteca Nazionale) o documentava capillarmente edifici della provincia (per esempio la Rocchetta Mattei di Riola di Vergato che conta ben 100 scatti) seguendo le proprie inclinazioni secondo percorsi individuali.
Nel 1900, anno della Mostra d'Arte Sacra in San Francesco, Poppi era forse il fotografo più affermato a Bologna: dal 1869 si era trasferito in Palazzo Rodriguez (oggi Via d'Azeglio 19) rilevando la "Fotografia dell'Emilia" e il suo concorrente Anriot, ritrattista ma anche buon vedutista, si era trasferito a Roma nel 1869 lasciandogli quasi il monopolio.
Dopo aver documentato l'Esposizione Emiliana del 1888, presso la sede dei Giardini Margherita, gli si offre un'altra occasione per riprendere gli avvenimenti del suo tempo. I fini degli organizzatori della Mostra in San Francesco si sposavano sostanzialmente con le motivazioni alla base delle campagne di Poppi: si voleva dare l'opportunità di conoscere arredi e manufatti che "l'arte... accumulò nelle nostre chiese di città o quasi nascose nelle lontane, perdute tra i monti o le paludi", cose "svariate per età, per foggia,

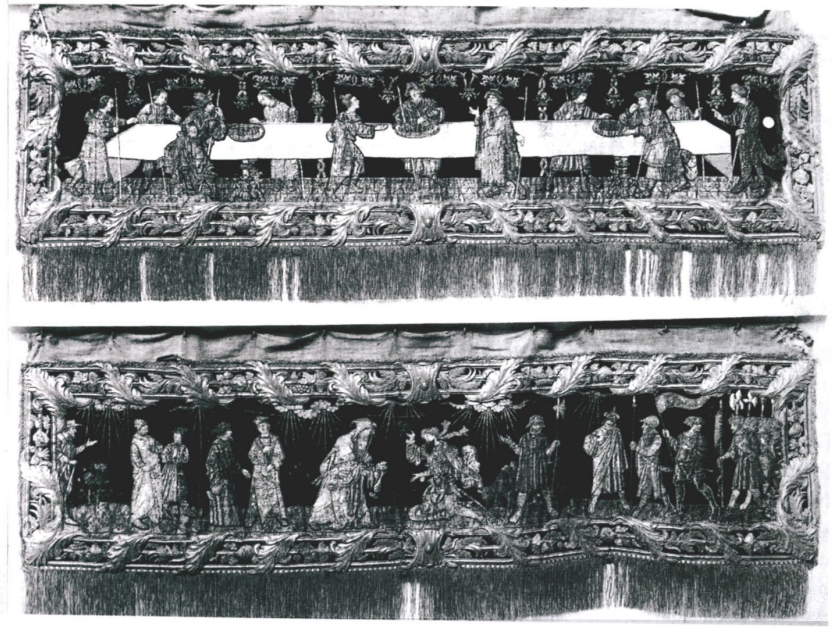


26) Foto Poppi N.12409 - Croce sec. XVI del Duca Bevilacqua.

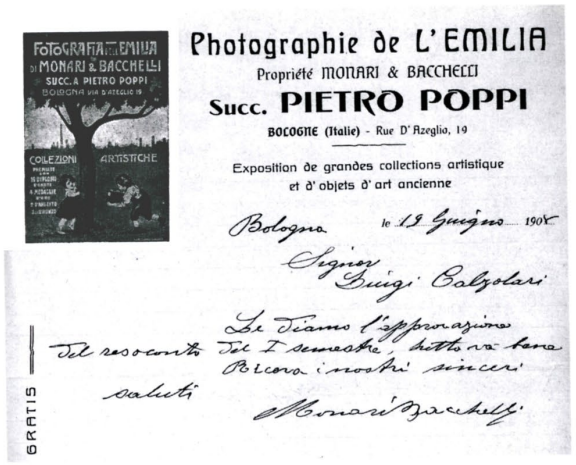


27) Foto Poppi N.12422 - Sofà e Panchino (Chiesa dei SS. Gregorio e Siro).

per genio, per bellezza"(3).
Per questa mostra Poppi esegue appositamente circa 65 scatti all'interno della chiesa di San Francesco, ad allestimento ultimato, e ne completa la serie riutilizzando fotografie fatte in precedenza, molte delle quali realizzate dopo l'ordinamento del museo di San Petronio, nel 1893.
Oltre ad alcune vedute d'insieme molto suggestive vengono privilegiati tessuti (pianete, baldacchini ricamati), oggetti di oreficeria (reliquiari, ostensori, turiboli, navicelle portaincenso) e quelli di uso processionale: lampade, stendardi e pallioni a volte accorpati in composizione in un'unica foto (Foto Poppi 12441 - S.Maria della Misericordia - Paliola e fanali). Tra i reliquiari spiccano quelli di San Floriano e San Petronio in Santo Stefano, o quello del capo di San Domenico, custodito nell'omonima chiesa. Si tratta di opere trecentesche, preziosissime e complesse, colte anche nei dettagli con la massima cura per i particolari (Fotog. Dell'Emilia 3283). Accanto ad oggetti di così alta levatura ne troviamo altri meno appariscenti ma non per questo meno importanti seguendo l'idea guida della mostra per cui "un oggetto umile diventa notevole quando rappresenta un anello della catena storica" (es. trono d'altare della chiesa di Castelfranco - Foto Poppi 12412 o sofà e panchino - Foto Poppi 12422).
E' interessante anche la documentazione di oggetti di proprietà privata e proprio per questo non accessibili all'occhio del pubblico. Escono per un momento dall'ombra manufatti, cornici e suppellettili di grande bellezza: ad esempio le bandinelle ricamate del XV secolo di proprietà del Principe Antonio di Orlèans (Foto Poppi 12458) o la splendida croce astile del Duca Bevilacqua (Foto Poppi 12408-12409).
Da circa un anno, presso l'archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Bologna, si è intrapreso un lavoro di recupero delle foto definite storiche poiché corrispondono a un arco di produzione che va dalla fine dell'ottocento al periodo prebellico.
Si tratta di positivi, alla gelatina bromuro o albumine, di cui non si possiede la lastra e che si trovavano disseminati all'interno dei cassetti, suddivisi secondo l'articolazione complessiva dell'archivio, che segue un ordine alfabetico-topografico.
In primo luogo si è proceduto all'individuazione di questi materiali cercando di ricondurli ad alcuni nuclei tematici, al fine di preservarli da danni fisici (soprattutto per quanto riguarda le albumine che avendo un supporto molto delicato rischiano di strapparsi o piegarsi con conseguente rottura della carta) e da possibili dispersioni.
Da questa prima ricognizione è emersa la presenza cospicua di fotografie Poppi realizzate per la Mostra d'Arte Sacra in San Francesco. Per verificare la completezza della serie è stato assai prezioso il volume già citato pubblicato a cura della Cassa di



28) Foto Poppi N.12458 - Bandinelle di baldacchino da processione del sec. XV di S.A.R. il Principe Antonio d'Orleans.



29) Carta intestata della FOTOGRAFIA DELL'EMILIA - BACCHELLI E ZAGNOLI da un documento del 1909.

Risparmio di Bologna. Il testo contiene l'elenco dell'intero fondo Poppi, o per meglio dire di ciò che ne rimaneva all'epoca della sua acquisizione, nel 1940, da parte della Cassa di Risparmio tramite Alfonso Zagnoli, ultimo titolare della ditta.

Il materiale è suddiviso per grandi raggruppamenti tipologici: Pinacoteca di Bologna, Museo Civico, Chiese di Bologna (riportate in ordine alfabetico), Palazzi, Esposizione Emiliana ecc. e nella sezione "miscellanea" compare anche la sottoclasse "Mostra d'Arte Sacra nella Chiesa di San Francesco - Bologna maggio-giugno 1900" con un totale di 75 foto. La nota introduttiva situa cronologicamente gli scatti con numero anteriore al 12400 negli anni che precedono il 1900 mentre le altre risalgono esattamente al periodo dell'esposizione. Sulla base di questi dati e mediante un riscontro ulteriore sul catalogo di Angelo Gatti, si è proceduto alla verifica dell'esistente e delle lacune.

I pezzi mancanti sono risultati 14 e ne è stata richiesta copia alle Collezioni d'Arte della Cassa di Risparmio: con questa integrazione la serie è risultata così completa, spesso con più esemplari della stessa fotografia, a volte stampati su supporti diversi e con interventi specifici differenti.

Si è pensato poi di collegare questa attività di recupero con la necessità di testare la bozza della nuova scheda catalografica FT (specifica per il materiale fotografico) proposta dall'ICCD e ancora in corso di perfezionamento.

Anche a questo scopo è stata preziosa la collaborazione di personale specializzato per la parte inerente il riconoscimento delle tecniche fotografiche, i supporti, lo stato di conservazione con relative specifiche, ed eventuali piccole operazioni di restauro. Molte albumine si presentavano infatti completamente arrotolate o incollate su supporto; purtroppo, quelle che versavano in condizioni peggiori sono rimaste tali per la difficoltà di finanziare un intervento di restauro che le renda nuovamente leggibili.

Ogni positivo è stato numerato progressivamente e collegato a una scheda che riporta tutte le informazioni tecniche (supporto, misure, soggetto, appartenenza a una serie, conservazione e restauri), storico bibliografiche (autore, editore, datazione, occasione della ripresa, acquisizione) e specifiche (eventuali note, timbri e iscrizioni manoscritte).

Complessivamente sono state realizzate 155 schede, ampiamente in esubero rispetto ai 75 pezzi previsti dall'elenco della Cassa di Risparmio: alcune fotografie sono presenti in più esemplari e sono state considerate come unità distinte (per difformità di supporto, misure, modalità di stampa e condizioni conservative), e collegate tra loro da un numero di riferimento. Sono state inoltre accorpate alle immagini eseguite da Poppi in occasione della Mostra anche quelle foto antecedenti al 1900 ma di soggetto analogo e molto probabilmente utilizzate in quell'occasione per documentare gli oggetti esposti in San Francesco.

Pietro Poppi e la fotografia dell'Emilia: cronologia

(Cento 29/04/1833 - Bologna 21/04/1914).

1850 - si iscrive alla scuola di ornato dell'Accademia di Belle Arti a Bologna e dal 1855 al 1858 intraprende l'attività di pittore paesista

1863 - apertura di un negozio di cartoleria in Via Mercato di Mezzo 56 in società con ADRIANO LODI. Nello stesso stabile aveva sede lo studio del fotografo parigino Emilio Anriot e del suo collaboratore ROBERTO PELI. Fu quest'ultimo a indirizzare Poppi alla professione di fotografo

1866 - apertura dello studio fotografico associato PELI-POPPI, in Via S.Mamolo 102, che ebbe vita breve (meno di un anno)

1867 - ritorno in Via Mercato di Mezzo 56 e avvio dell'attività in proprio

1869 - Poppi rileva la FOTOGRAFIA DELL'EMILIA (operante nello stesso stabile di Via Mercato di Mezzo dal 1865) e si trasferisce in Palazzo Rodriguez, Via S.Mamolo 101 (oggi Via D'Azeglio 19), sede della Fotografia Milanese, in cui avevano lavorato dal '65 al '69 i coniugi Ferrara

1888 - ha l'incarico di fotografo ufficiale dell'Esposizione Emiliana

1907 - si ritira dall'attività e cede la Fotografia dell'Emilia a LUIGI MONARI e ARMANDO BACCHELLI

1908 - lo studio passa a PIO BACCHELLI (padre di Armando) e ad ALFONSO ZAGNOLI

1909 - da questa data Zagnoli è l'unico proprietario della ditta

1940 - Zagnoli vende alla Cassa di Risparmio ciò che resta di lastre e positivi originali Poppi; si ritira definitivamente dalla professione nel 1957, trasferendosi a Napoli.

Note

(1) *Il tempo dell'immagine. Fotografi e società a Bologna 1880-1980*, a cura di A. EMILIANI - I. ZANNIER. Torino 1993, p. 65.

(2) *Pietro Poppi e la Fotografia dell'Emilia. Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. Le fotografie.1* a cura di F.CRISTOFORI-G.ROVERSI, Bologna 1990, sez. IV Miscellanea, pp. 410-414.

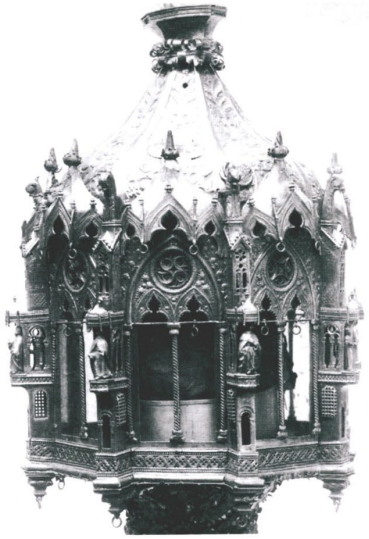
(3) A.GATTI, *Mostra d'Arte Sacra in San Francesco a Bologna*, Bologna 1900.

(4) C.RICCI-G.ZUCCHINI, *Guida di Bologna*, Bologna 1930, ed.1968, p. 214.

Nota sulle operazioni conservative

di Sabrina Borsetti

Le foto che hanno subito un intervento conservativo fanno parte di due serie: Mostra d'Arte Sacra in San Francesco e Biennali d'Arte Antica. Sono costituite da positivi all'albume e da stampe alla gelatina cloruro d'argento a sviluppo di buon livello qualitativo: si presentano prive di supporto e spesso sono virate all'oro.
Per ogni immagine è stata redatta una scheda cartacea, strutturata in tre campi (caratteristiche fisiche, condizione generica e condizione specifica) dove sono stati riportati i dati relativi al procedimento, alle alterazioni fisiche, chimiche, biologiche e ad altri interventi che hanno modificato la struttura originale.
I danni maggiori riscontrati attraverso l'analisi visiva delle foto sono riconducibili alla loro manipolazione: strappi, lacune e pieghe nelle delicate albumine dal supporto sottile, abrasioni, graffi e deformazioni nelle gelatine a sviluppo. Le alterazioni causate da trattamenti impropri, quali solfurazioni o sbiadimenti per residui di tiosolfato, sono molto rare.
Una volta catalogate, le immagini sono state collocate all'interno di buste in polipropilene perforate, di dimensioni diverse in rapporto ai formati, inserite in raccoglitori ad anelli di "cartone conservazione" e tela grigia per facilitarne la visione (si prevede di riprodurre le albumine e sostituirle con una stampa per la consultazione, conservando gli originali in passe-partout di "cartone conservazione" proprio a causa della loro fragilità).
Le albumine sciolte e le gelatine a sviluppo dal supporto sottile, sono state irrobustite inserendo all'interno di ogni busta un cartoncino di "cartone conservazione" di 800 gr. di dimensioni leggermente superiori alla stampa, sul quale è stato riportato a matita il numero di catalogazione.
Le stampe con strappi e distacchi, bisognose di restauro, sono state imbustate con estrema cautela cercando di riposizionare ogni piega e ogni sollevamento nella collocazione originale.



30) Fotografia dell'Emilia N. 3283 - Dettaglio del Reliquario di S. Floriano (Chiesa di S. Stefano).

INDICI E REPERTORI

Catalogo delle fotografie della Mostra d'Arte Sacra del 1900

Per la compilazione dell'elenco di seguito riportato si è proceduto mettendo a confronto il catalogo della mostra redatto da Angelo Gatti, strutturato per sezioni ma privo di indici e con descrizioni spesso molto generiche degli oggetti esposti, l'insieme delle foto Poppi recuperate e schedate e la pubblicazione delle Collezioni d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna.
La serie numerica che va da 12400 a 12464, ossia le foto eseguite appositamente in occasione della mostra, risulta pressoché completa. Alcuni numeri (12415-12416-12454 e 12463) non compaiono nel catalogo della Cassa di Risparmio: è possibile che non sia rimasta traccia di stampe o lastre e che questo materiale sia andato perduto, ma è altresì vero che Pietro Poppi lasciava spesso liberi alcuni numeri di catalogo prevedendo di colmarli con successivi scatti, talvolta questo non è avvenuto e le lacune sono rimaste tali. E' stato difficoltoso risalire agli oggetti ripresi nelle fotografie d'insieme in cui non è specificata la provenienza dei singoli elementi nella fascetta sottostante l'immagine, e in alcuni casi, non avendo la certezza di fornire indicazioni corrette, si è preferito depennare dall'elenco la fotografia (es. : Poppi 12414 - Turiboli secc. XVI-XVII). A questo proposito si ricordano i numerosi reliquiari "anonimi" conservati nel Museo di San Petronio e documentati da Poppi con lastre 5150-57 (di cui esiste copia presso questo archivio), che con tutta probabilità sono stati in parte esposti in mostra ma che è impossibile identificare in diciture generiche di cui purtroppo pullula il catalogo Gatti.
Due oggetti importanti mancano infine al nostro riscontro: uno è il paliotto in rame sbalzato raffigurante l'Ultima Cena e proveniente dalla chiesa del Corpus Domini di Bologna, documentato fotograficamente da Poppi con lastra 12464, ma non individuato nel catalogo della mostra. E' possibile che lo scatto sia stato eseguito all'interno della chiesa



31) Bologna, Pianeta del Principe di Orleans del sec XVIII. Foto Poppi N. 12460.



32) Bologna, Mostra d'Arte Sacra, S.Giovanni in Monte, Angioletti per mensa d'altare. Foto Poppi N. 12429.

opera in gotico fiorito che risale al secolo XV, in argento fuso, sbalzato e parzialmente dorato, proveniente dalla chiesa di San Giovanni in Monte (Poppi 12427). Proprio per la sua particolarità stilistica si considerava di facile identificazione ma non risulta dal catalogo Gatti: mancanza da ascriversi forse, anche in questo caso, a ripensamenti espositivi.

Nell'elenco sono stati inoltre inseriti 30 numeri anteriori al 12400, riconducibili per soggetto alla Mostra d'Arte Sacra anche se, come già ricordato, realizzati negli anni precedenti.

I dati sono indicizzati per numero progressivo di catalogo Poppi, seguono l'indicazione di appartenenza e descrizione dell'oggetto citate dal catalogo Gatti e la collocazione all'interno dello stesso per sezione e numero.

di provenienza, in previsione di una successiva collocazione in mostra e che in seguito l'oggetto sia stato escluso dall'allestimento. Questa ipotesi è confermata dal confronto eseguito con le fotografie allegate alla recente schedatura del Corpus Domini (Majoli-Sarchi 1997), dalle quali si riconosce l'altare in cui era collocato il rilievo. Il paliotto viene citato dalla guida di Bologna di Ricci e Zucchini (4) ma non è attualmente reperibile e si suppone sia stato distrutto nel rovinoso bombardamento aereo del 1943.

L'altra lacuna nell'elenco che segue è il Reliquiario di Santa Cecilia,

3271
Metropolitana. Calice d'argento dorato
Sez. V, n. 146
3272
Metropolitana. Mitra del B.Niccolò Albergati
Sez. V, n. 203
3273
Metropolitana. Mitra del B.Niccolò Albergati
Sez. V, n. 131
3276
Metropolitana. Reliquiario di rame dorato
Sez. V, n. 163
3279
Metropolitana. Pastorale d'argento dorato
Sez. V, n. 199
3281
S.Stefano. Grande reliquiario del capo di S.Floriano
Sez. V, n. 123
3282
S.Stefano. Grande reliquiario del capo di S.Floriano
Sez. V, n. 123
3283
S.Stefano. Grande reliquiario del capo di S.Floriano
Sez. V, n. 123
3284
S.Stefano. Reliquiario d'argento dorato [...] capo di S.Petronio
Sez. V, n. 162
3285
S.Stefano. Reliquiario d'argento dorato [...] capo di S.Petronio
Sez. V, n. 162
3286
S.Stefano. Reliquiario d'argento dorato [...] capo di S.Petronio
Sez. V, n. 162
3288
Fratelli Principi Hercolani. Cande-



33) Bologna, Mostra d'Arte Sacra, Metropolitana, Palio in seta e Oro (sec. XVIII). Foto Poppi N. 12435.

liere di bronzo dorato, croce da altare
Sez. V, nn. 98, 108, 168

3289
Fratelli Principi Hercolani. Croce da altare di bronzo dorato
Sez. V, n. 168

3290
Fratelli Principi Hercolani. Croce da altare di bronzo dorato
Sez. V, n. 168

3291
Fratelli Principi Hercolani. Croce da altare di bronzo dorato
Sez. V, n. 168

3300
S.Domenico. Reliquiario d'argento dorato [...] S.Tommaso d'Aquino
Sez. V, n. 188

3301
S.Domenico. Reliquiario d'argento dorato [...] S.Tommaso d'Aquino
Sez. V, n. 188

3302
S.Domenico. Reliquiario contenente il capo di S.Domenico
Sez. V, n. 201

3303
S.Domenico. Reliquiario contenente il capo di S.Domenico
Sez. V, n. 201

3304
S.Domenico. Reliquiario contenente il capo di S.Domenico
Sez. V, n. 201

3305
S.Domenico. Reliquiario contenente il capo di S.Domenico
Sez. V, n. 201

3306
S.Domenico. Reliquiario contenente il capo di S.Domenico
Sez. V, n. 201

3309
Basilica di S.Petronio. Reliquiario detto degli Innocenti
Sez. V, n. 115

3490
S.Girolamo della Certosa (Cimitero). Lampada di ottone a traforo
Sez. II, n. 30

3491
S.Girolamo della Certosa (Cimitero). Lampada di ottone a traforo
Sez. II, n. 30

5020/B
Basilica di S.Petronio. L'Angiolo dell'Annunciazione
Sez. II, n. 2

5056
Basilica di S.Petronio. Reliquiario di ebano intarsiato d'osso
Sez. V, n. 191



34) S. M. Maddalena e Marchese L. Rusconi Ostensori (sec. XVIII). Foto Poppi N. 12432.

5158
Basilica di S.Petronio. Croce da altare d'argento cesellato a sbalzo
Sez. V, n. 167

5159
Basilica di S.Petronio. Croce da altare d'argento cesellato a sbalzo
Sez. V, n. 167

12333
Basilica di S.Petronio. Maestade, ovvero Pace, di S.Sebastiano
Sez. V, n. 137

12400
Ingresso da piazza Malpighi esterno/ veduta dell'ingresso

12401
S.Domenico. Baldacchino processionale di seta bianca
Sez. IV, n. 267

12402
L'iconostasi interno/ veduta

12403
Navata a Nord interno/ veduta

12404
Metropolitana. Baldacchino di velluto cremisi con grosso ricamo d'oro
Sez. II, n. 53

12405
Alemanni. 4 Candelieri di bronzo con dorature
Sez. I, n. 96

12406
Baricella. Pianeta di broccato verde a frutti e fiori
Sez. III, n. 103

12407
S.Alessandro di Bisano. Pisside di argento dorato
Sez. V, n. 111

12408
Duca Lamberto Bevilacqua. Croce da altare d'argento cesellato
Sez. V, n. 166

12409
Duca Lamberto Bevilacqua. Croce da altare d'argento cesellato
Sez. V, n. 166

12410
Duca Lamberto Bevilacqua. Croce da altare d'argento cesellato
Sez. V, n. 166

12411
Casalecchio di Reno. Stendardo da processione di legno intagliato
Sez. III, n. 34

12412
Castelfranco. Trono pel SS.Sacramento, di legno intagliato e dorato
Sez. II, n. 40

12413
Collegio di Spagna. Navicella d'argento cesellata a sbalzo
Sez. V, n. 212

12413
Metropolitana. Navicella d'argento dorato
Sez. V, n. 264

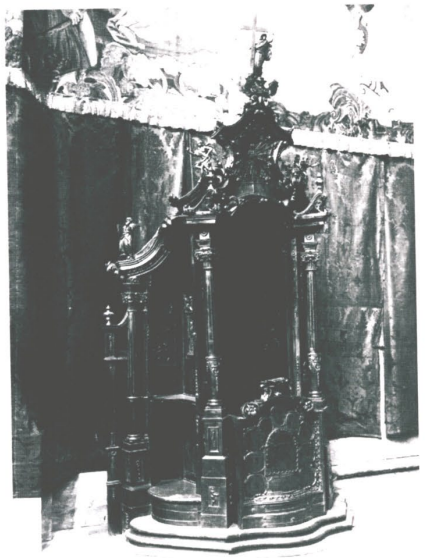
12417
Crevalcore. Ostensorio d'argento cesellato a sbalzo
Sez. V, n. 261

12418
Basilica di S.Stefano. Lampada d'ottone di lastra traforata
Sez. II, n. 39

12418
S.Maria della Misericordia. 2 lampade di ottone del S. XVII
Sez. II, n. 31

12419
S.Domenico. Reliquiario di rame

dorato
Sez. V, n. 171
12420
S.Martino. Leggìo corale di legno intagliato e dorato
Sez. I, n. 15
12421
S.Domenico. Baldacchino processionale di seta bianca
Sez. IV, n. 267
12422
SS.Gregorio e Siro. Divano di legno intagliato e dorato
Sez. III, n. 49
12423
SS.Gregorio e Siro. 2 seggioloni a braccioli di legno intagliato e dorato
Sez. III, n. 38
12425
Metropolitana. Turibolo che si accompagna alla navicella di cui al N.264
Sez. V, n. 270
12425
S.Giovanni in Monte. Turibolo di rame dorato
Sez. V, n. 202
12426
S.Giovanni in Monte. Reliquiario di rame dorato
Sez. V, n. 170
12428
S.Giovanni in Monte. Reliquiario di ottone e rame battuto e dorato
Sez. V, n. 181
12429
S.Giovanni in Monte. 2 candelabri sorretti da figure di angioli
Sez. III, n. 66
12430
Labarum Coeli (Congregazione). Leggio di legno intagliato



35) Bologna, Chiesa di San Rufillo, Confessionale (sec. XVIII). Foto Poppi N. 12461.

Sez. I, n. 31
12430
S.Giovanni in Monte. Due aste processionali di legno intagliato e dorato
Sez. I, n. 3
12430
S.Giovanni in Monte. Tripode di ferro battuto del S. XIV
Sez. I, n. 2
12431
S.Giovanni in Monte. Paliola di saia d'argento con ricami d'oro
Sez. IV, n. 77
12431
SS.Trinità. Paliola di moerro bianco con ricamo d'oro e seta
Sez. IV, n. 34
12432
Marchese Luigi Rusconi. Ostensorio

d'argento con varie figure d'angioli
Sez. V, n. 290
12432
S.Maria Maddalena. Ostensorio d'argento fuso
Sez. V, n. 37
12433
Conte Francesco Cavazza. Ostensorio di argento dorato
Sez. V, n. 155
12434
Metropolitana. Paliotto di seta cremisina cangiante in oro
Sez. V, n. 323
12435
Metropolitana. Paliotto a gran ricamo d'oro
Sez. V, n. 323
12436
Metropolitana. Piviale di seta cremisina cangiante in oro
Sez. II, n. 50
12437
Metropolitana. Baldacchino di velluto cremisi con grosso ricamo d'oro
Sez. II, n. 53
12438
Metropolitana. Anfora per lavabo [...] anello d'avorio finemente intagliato
Sez. V, n. 235
12439
Metropolitana. Anfora per lavabo [...] anello d'avorio finemente intagliato
Sez. V, n. 235
12440
Metropolitana. Anfora per lavabo [...] anello d'avorio finemente intagliato
Sez. V, n. 235
12441
S.Maria della Misericordia. Due lampade d'ottone
Sez. II, n. 39bis
12441
S.Maria della Misericordia. Paliola di damasco bianco con ricami d'oro
Sez. III, n. 26
12442
Minerbio. Cancello di ferro battuto e ottone
Sez. III, n. 56
12443
Minerbio, Chiesa dell'Assunta. Stendardo processionale
Sez. III, n. 23
12444
Museo Civico. Leggìo di legno intagliato e verniciato rilevato d'oro
Sez. III, n. 78
12445
Museo Civico. Due candelieri di bronzo modellati da Gian Bologna
Sez. V, n. 147
12446
Marchesa Sassoli de'Bianchi. La Madonna col Bambino
Sez. II, n. 29
12447
Marchesa Sassoli de'Bianchi. Leggìo di legno intagliato e verniciato
Sez. III, n. 61
12448
SS.Gregorio e Siro. 2 fanali da processione di lastra battuta e dorata
Sez. III, n. 4
12448
SS.Trinità. Fanale da processione di latta battuta e dorata
Sez. I, n. 91
12449
SS.Trinità. Baldacchino di seta bianca con ricami d'oro e seta
Sez. II, n. 22

12450
S.Paolo. Reliquiario di rame dorato, adorno di pietre dure
Sez. V, n. 196
12451
S.Maria Maddalena. Reliquiario di rame dorato, adorno di piastre d'argento
Sez. V, n. 204
12451
S.Paolo. Reliquiario di rame dorato cesellato a sbalzo
Sez. V, n. 140
12452
Basilica di S.Petronio. 4 Apostoli
Sez. III, n. 64
12453
Basilica di S.Petronio. 4 Apostoli
Sez. III, n. 64
12455
Basilica di S.Petronio. Reliquiario d'argento a traforo, con la data 1628
Sez. V, n. 130
12456
Pieve di Budrio. Stendardo da processione di legno intagliato e dorato
Sez. II, n. 55
12457
S.A.R. l'Infante D. Antonio D'Orleans. Bandinella di baldacchino processionale [...] Sacrificio di Melchisedecco e la Santa Cena
Sez. II, n. 52
12458
S.A.R. l'Infante D. Antonio D'Orleans. Bandinella di baldacchino processionale [...] Caduta della manna ed il Banchetto degli ebrei
Sez. II, n. 4
12459
S.A.R. l'Infante D. Antonio D'Orleans. La Vergine col Bambino, bassorilievo in marmo
Sez. II, n. 42
12460
S.A.R. l'Infante D. Antonio D'Orleans. Pianeta di raso rosso con ricami
Sez. IV, n. 5
12461
S.Rufillo. Confessionale ornato riccamente d'intarsi e intagli
Sez. III, n. 6
12462
SS.Vitale e Agricola. Pianeta di seta paonazza cangiante in oro
Sez. IV, n. 84

TESTI E DOCUMENTI

Amministrazione e fotografia

di Anna Stanzani

Aumenta l'attenzione dell'Amministrazione dei beni culturali verso la fotografia nel suo duplice aspetto di mezzo indispensabile alla conoscenza e alla tutela e di bene a sua volta da conoscere e conservare "come soggetto estetico e culturale" (Andrea Emiliani).
Se la tutela può considerarsi implicita nell'art. 1 della legge 1089 del 1939, la legge n. 88 del 1998, "Norme sulla circolazione dei beni culturali", nel recepire il regolamento CEE del 1992, all'art.2 comprende esplicitamente le fotografie, i film e i relativi negativi, aventi più di cinquanta anni e non appartenenti all'autore, nella categoria dei beni culturali. L'inedita attenzione per le espressioni della cultura contemporanea è sancita dalla legge istitutiva (n. 368 del 1998) del nuovo Ministero per i Beni e le Attività Culturali, che all'art. 2 prevede la promozione oltre che della musica, del cinema, del teatro, dello spettacolo in genere, anche della fotografia. Ma per tornare all'ambito più tradizionale della conoscenza e della tutela, mentre l'Opificio Pietre Dure sta organizzando corsi di restauro dei materiali fotografici, l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione porta avanti, oltre alla valorizzazione dei propri fondi storici (N. T. Costantini, *Strumenti fotografici 1845-1950*, Roma 1996), altre importanti iniziative. La prima, in corso di pubblicazione, è la redazione della *Normativa per la documentazione fotografica delle schede di catalogo*, la seconda, ancora in fase di studio, è l'elaborazione della scheda F (Fotografia): un modello di strutturazione dei dati e quindi di approccio conoscitivo, attraverso il quale l'Amministrazione riconosce un prodotto, ancora interno alla visione e alla prospettiva rinascimentale, ma particolarmente articolato, un garbuglio quasi inestricabile, di chimica, meccanica e teoria della visione, d'astrazione e rappresentazione, di natura e cultura, di documento storico e di esperienza artistica. Nell'elaborare il nuovo modello inevitabilmente si dovranno affrontare gli aspetti semiotici della questione, particolarmente importanti in un codice che si propone di *riprodurre*, come la stampa per incisione. Non bisognerebbe dimenticare che l'immagine fotografica è anche documento e strumento di lavoro ("Gran forza dunque del valore testimoniale della foto, della sua funzione strumentale e d'uso...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 e antropologica. Smarrirla sarebbe svuotarla estetizzandone il portato", così Andrea Emiliani in un convegno del 1979, *La fotografia come bene culturale*, "Quaderni di Palazzo Pepoli Campogrande", n. 4, 1997) e per essa elaborare una griglia che consenta, ma non imponga, approfondimenti speculativi.
La speranza è che la scheda F, alla cui elaborazione partecipa attivamente l'Istituto per i beni ambientali e culturali

dell'Emilia Romagna, sia uno strumento efficace per la conoscenza, e il salvataggio di quei salvataggi di memoria che sono i materiali dei fondi fotografici, pubblici e privati. Una scheda che insegua un esclusivo rigore scientifico nella catalogazione dei fototipi, una paralizzante filologia per quanto riguarda, per esempio, l'autoreferenzialità, l'individuazione dell'autore, spesso articolata, ecc., perderebbe efficacia, smarrirebbe incisività amministrativa e, troppo complessa, finirebbe di fatto per non essere utilizzata. Anche in quest'occasione, come sempre, occorre tenere ben presente ciò che Pier Giovanni Guzzo rilevava qualche tempo fa sul "Bollettino d'arte" (n. 82,1993) "Ci sembra che il compito di un'equa ed efficiente Amministrazione Pubblica sia, anche, quello di garantire l'applicazione del metodo scientifico appropriato alla materia da amministrare. Ma quest'esigenza è alla base dell'intera Amministrazione Pubblica. Non è compito dello Stato difendere un, o il, metodo disciplinare: suo compito è quello di rendere efficace l'applicazione del miglior metodo che i tecnici specifici, in quella determinata congiuntura culturale e temporale, abbiano saputo elaborare. Allo stesso modo è compito dei tecnici illustrare con chiarezza finalità e procedure del proprio metodo, ma non quello di imporre che l'Amministrazione sia ad esclusivo servizio di esso: in quanto l'Amministrazione si rivolge all'interesse pubblico e non a quello particolare, per quanto esso si voglia nobile. Il metodo, cioè, nel quadro finalizzato al pubblico bene diventa strumento non fine. Il difficile equilibrio è affidato all'eccellenza tecnica dei protagonisti: se, nei due campi, militano falsi tecnici l'equilibrio non si raggiunge. E così insegna la storia...che la figura del tecnico-amministratore è diversa da quella dello scienziato puro (ammesso che esista)."
È ancora attraverso quest'obiettivo che s'inquadra la fotografia nella sua funzione strumentale al servizio della documentazione del patrimonio. Fin dai suoi esordi la fotografia ha riprodotto l'arte: John Ruskin aveva iniziato dagli anni quaranta del secolo scorso a sperimentare il dagherrotipo come mezzo di documentazione, in sostituzione al disegno, in una serie di riproduzioni di architetture veneziane (P. Costantini-I. Zannier, *I dagherrotipi della collezione Ruskin*, 1986). Sugli inizi ottocenteschi della fotografia nella riproduzione d'arte e sui condizionamenti dell'immagine sulla fruizione dell'arte, Massimo Ferretti ha scritto osservazioni importanti (in particolare in *Gli Alinari. Fotografi a Firenze 1852-1920*, catalogo della mostra a cura di W. Settimelli-F. Zevi, Firenze,1977).
Il manuale dell'ICCD è la conseguenza di un'obbligatorietà raggiunta da tempo nel campo della Amministrazione in generale e della catalogazione in particolare, rispetto ai possibilisti, opzionali inizi (" le schede descrittive... possono essere corredate da riproduzioni fotografiche", R.D. n. 1889 del 1923), e di un salto quantitativo (i finanziamenti delle leggi speciali degli anni ottanta e novanta) che ha imposto un richiamo all'ordine sulla

qualità dell'immagine, sugli standard tecnici da garantire nelle realizzazione delle riprese, sulla relazione immagine - scheda. La *Normativa* è una chiara e buona esposizione dei parametri tecnici professionali del rilevamento fotografico, utile sia a fotografi, sia a schedatori, sia a chi deve *validare* i lavori di catalogazione.
Il corredo fotografico è l'immediata traduzione visiva di un metodo e di una prassi di catalogazione. È, da una parte, il prolungamento nel tempo e a volte il potenziamento dell'analisi visiva, della "autopsia", come è stata definita, che lo schedatore compie sul bene, tradotta poi nei dati alfanumerici della scheda. Ma la fotografia conserva, dall'altra parte, nei confronti della operazione soggettiva dello schedatore, una oggettività che, con la sua evidenza, può correggere analisi fuorvianti o sbagliate dello schedatore stesso o completare analisi parziali.
Dunque il corredo fotografico nel suo rapporto con i dati alfanumerici ha un ruolo sostanziale: può ridurre o incrementare il carico e il peso specifico delle informazioni che la scheda dà nel suo complesso; l'immagine può fornire un sapere appreso dalle forme stesse, una complessità e una certezza provenienti direttamente dal mondo fenomenico.
Se il catalogo a schede ha superato la forma chiusa della descrizione, dell'elenco, del volume, e con la sua struttura aperta e mobile asseconda allargamenti culturali, approfondimenti d'indagine e la stessa mobilità fisica di tanta parte del patrimonio, la fotografia di corredo alla scheda (non aprioristicamente decontestualizzata), fornisce con immediatezza *olistica*, complessiva e correlata, rispetto al mondo separato della logica concettuale della strutturazione dei dati, lo spessore di tempo e spazio, lo sfondo di una catena visibile di rapporti all'interno di una campagna di catalogo ben condotta, davanti al mondo separato della logica concettuale della strutturazione dei dati.
Ancora una volta l'Amministrazione e i suoi tecnici devono raggiungere "un difficile equilibrio", (nel quale entrano in gioco condizionamenti economici e problemi di tutela), tra una immagine fotografica che si vuole sempre più meditata e di alta qualità, buona per diversi usi, non ultimi quelli multimediali, e una specificità del rilevamento fotografico connesso al catalogo: non si tratta semplicemente di fotografare beni artistici o culturali di varia natura, per la storia dell'arte, l'archeologia e l'architettura, ma di fotografare *per la catalogazione*: cioè, per riproporre e parafrasare una efficace immagine di Andrea Emiliani, la documentazione fotografica per le schede di catalogo è al servizio non solo della storia dell'arte ma del suo "braccio secolare", la tutela e la conservazione.

Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione - Gabinetto Fotografico Nazionale
Normativa per la Documentazione Fotografica delle schede di catalogo

a cura di:
Roberto Galasso e Elisabetta Giffi

Premessa

di Elisabetta Giffi

Fino alla fine degli anni '80 la documentazione fotografica delle schede di catalogo è stata appannaggio esclusivo del personale tecnico delle Soprintendenze territoriali, a cui veniva generalmente affidata la realizzazione delle campagne fotografiche, e che controllava comunque direttamente l'attività dei professionisti esterni eventualmente chiamati a collaborare.
Tali professionalità hanno di fatto costituito una sostanziale garanzia di qualità nella produzione dei materiali di documentazione fotografica, aderendo in modo naturale alle esigenze poste in sede tecnico-scientifica, risolvendole anzi ad un livello di qualità a volte superiore a quello richiesto dalle strette necessità della documentazione della scheda di catalogo.
Le fotografie che accompagnano questo testo, scelte tra quelle realizzate nel corso degli ultimi trenta anni in sedi diverse del Ministero, danno effettivamente conto di quanto la ricerca sulla foto di documentazione sia stata condotta con impegno costante e con risultati che hanno offerto motivi importanti di riflessione nel lavoro di analisi e messa a punto di queste Metodologie.
Situazioni del tutto nuove sono poi venute a crearsi con la realizzazione dei progetti di catalogazione finanziati da leggi speciali che hanno visto entrare nell'attività di catalogazione soggetti nuovi, impegnati in interventi sempre più massicci dal punto di vista della mole dei quantitativi schedografici elaborati. Proprio in fase di verifica e controllo dei materiali prodotti in tali ambiti progettuali (e si rammenti come proprio i progetti *ex lege* 160/'88, gli ultimi partiti in ordine di tempo, si siano avvalsi di personale in formazione professionale) ci si è trovati a dover definire quale sia il livello di accettabilità di una foto di documentazione della scheda di catalogo, quali gli standard di ripresa fotografica da cui non è possibile derogare, quale il criterio, definito in modo univoco, sulla base del quale una fotografia di un bene culturale possa essere, al pari della scheda di catalogo, "validata" rispetto a parametri predeterminati e univoci, dunque condivisibili.
Si tratta di una serie di ordini di valutazioni ormai consolidate all'interno degli Uffici ed Istituti del Ministero, dove da una consuetudine operativa comune deriva naturalmente una sostanziale uniformità di giudizio rispetto alla quale non è risultato necessario soffermarsi più di tanto.
Ma, al di là dei progetti speciali di catalogazione, per il momento in via di esaurimento, il panorama della catalogazione in Italia appare in corso di profonda modificazione e già da qualche tempo vede entrare in campo soggetti nuovi e nuove risorse, per i quali occorre rendere disponibili standard e normative e tutto il patrimonio prezioso di esperienze maturato all'interno degli Uffici del Ministero nei lunghi anni di attività spesi per la tutela dei Beni Culturali.
Quali nuovi soggetti si intendono principalmente le Amministrazioni regionali ed in generale gli Enti locali, Istituti museali e di ricerca, gli Enti Ecclesiastici, da poco impegnati nella ricognizione del patrimonio della Chiesa; ridefinito anche il quadro di riferimento istituzionale, tali apporti alla costituzione del Sistema Informativo del Catalogo Generale dei Beni Culturali divengono sempre più consistenti e importanti.
La definizione delle presenti norme s'inserisce dunque in un quadro di attività e di rapporti che nel settore della catalogazione è fortemente mutato, e nasce anche dalla considerazione dell'importanza grandissima che il documento fotografico assume quale fonte d'informazioni sul bene, particolarmente nel caso di campagne di censimento condotte a livello inventariale, in molti casi privilegiate, limitate com'è noto al rilevamento dei dati anagrafici del bene e poco più.
Con la definizione degli standard di ripresa fotografica vengono anche determinati i criteri di validazione delle immagini fotografiche, nel senso che una volta definiti i requisiti che una foto di corredo della scheda di catalogo deve avere, e le procedure operative necessarie per conseguire determinati risultati qualitativi, risulta anche definito in modo univoco il livello di accettabilità di un documento fotografico, che è quello necessario per la sua validazione e quindi per la sua acquisizione al Sistema Informativo del Catalogo Generale.
Questo in risposta anche all'esigenza, di uniformare al massimo criteri, strumenti e procedure di validazione dei dati, anche con lo sviluppo, quando possibile, di uno specifico supporto informatico (è il caso dei dati alfanumerici).
Tale esigenza risulta infatti strettamente determinata dalla configurazione "aperta" che il Sistema Informativo Generale andrà ad assumere secondo il disegno generale che è alla base del progetto definito per la sua realizzazione, e che prevede per i soggetti abilitati lo scambio e la gestione dei dati del Sistema, proprio in quanto tali dati saranno stati prodotti e validati sulla base di normative e procedure omogenee.
Dalle immagini fotografiche a quelle digitalizzate, dunque, il processo di standardizzazione di tali attività è stato dall'ICCD considerato unitariamente facendo salvi ovviamente gli specifici ambiti di competenza tecnica; è stato infatti verificato come il passaggio dall'immagine fotografica a quella digitalizzata evidenzi tutti i problemi legati alla scarsa qualità del documento fotografico e dunque alla sua utilizzabilità. La digitalizzazione costituisce d'altra parte solo uno strumento per la fruizione e conservazione dell'immagine, che deve risultare di per se stessa rispondente ai parame-

tri qualitativi definiti .
Un primo, fondamentale momento di controllo è dunque sul documento fotografico, che solo se di qualità adeguata può passare alla fase di acquisizione in formato digitale, sulla base della *Normativa per l'acquisizione digitale delle immagini fotografiche,* per essere quindi trasferito all'interno del Sistema Informativo del Catalogo Generale secondo le norme definite nella *Normativa per la strutturazione ed il trasferimento dei dati.*
Insieme alle presenti *Metodologie* l'ICCD licenzia anche i volumi di normativa sopra citati, quali aggiornamento e revisione di standard precedentemente emanati (pur se, nel caso della normativa per l'acquisizione digitale delle immagini, in forma non ufficiale), sulla base di un progetto organico al cui interno sono state affrontate in modo globale tutte le tematiche relative al processo di produzione ed elaborazione delle immagini di documentazione dei beni culturali.
Anche tale approccio di carattere più generale alle questioni relative alle immagini di documentazione ha fatto si che venissero infine licenziate normative che ammettono l'utilizzo del colore (utilizzo peraltro già accettato, anche se su base esclusivamente contrattuale, negli ultimi progetti speciali di catalogazione, finanziati *ex lege* 160/'88).
Cadute le pregiudiziali legate alla deperibilità dei materiali fotografici a colori, per le mutate caratteristiche tecniche che consentono oggi una maggiore stabilità nel tempo di tale tipo di documentazione, occorre tenere presente che il colore determina infatti in molti casi una migliore fruizione a video delle immagini, permettendo inoltre una più ampia possibilità di utilizzazione dei materiali prodotti a fini documentari.
La condizione fondamentale per procedere a campagne fotografiche a colori è ovviamente che vengano garantite in tutte le fasi di lavorazione le condizioni che determinano la fedeltà cromatica dell'immagine fotografica al soggetto della ripresa, consentendo l'esatta acquisizione di ulteriori informazioni sul bene.
Preme sottolineare infine come la realizzazione di una campagna fotografica di livello qualitativo adeguato passi attraverso il confronto tra le istanze di carattere strettamente fotografico e quelle poste in sede tecnico-scientifica; il lavoro di definizione delle norme che si danno è stato contrassegnato dalla ricerca, sui diversi argomenti, di un punto di equilibrio tra le esigenze di professionalità diverse impegnate per un medesimo obiettivo.
Così ci si augura che possa utilmente avvenire anche nel lavoro concreto di rilevamento fotografico sul territorio.

La documentazione fotografica delle schede di catalogo

Le foto di documentazione di un bene censito nel corso di una campagna di catalogazione costituiscono parte integrante delle informazioni che concorrono a identificare e spiegare quel bene.

E' la premessa fondamentale delle indicazioni di carattere normativo che si danno a quanti operano alla ricognizione fotografica del patrimonio.
A prescindere da quale sia il livello di approfondimento della ricerca sul bene oggetto dell'intervento, catalogo, precatalogo, inventario, occorre partire da una documentazione fotografica di livello qualitativo tale da consentire l'approfondimento e l'integrazione delle informazioni che la scheda descrittiva contiene. Occorre anzi sottolineare come, paradossalmente, quanto più "veloce" sarà stata la ricognizione, quanto più essenziali i dati rilevati, tanto più si chiederà alla fotografia di documentare il bene, non solo dunque di consentirne l'identificazione, ma di fornire tutte le informazioni ad esso relative, anche quelle trascurate in fase di descrizione, cioè nella scheda vera e propria.
Questo per le finalità proprie della tutela e della conservazione per le quali la scheda di catalogo costituisce uno strumento basilare solo se è in grado di fornire l'adeguato supporto conoscitivo alle azioni volte a tali obiettivi.
Il tema della foto di documentazione è stato affrontato ed approfondito criticamente in area emiliana già a partire dagli anni '60, avvalendosi anche delle esperienze maturate attraverso una prassi operativa che era a sua volta sostenuta da attente riflessioni sulle implicazioni di carattere metodologico sottese a ciascuna scelta tecnica di ripresa.
A partire da tali acquisizioni, in questa sede importa principalmente enucleare i due requisiti fondamentali a cui la documentazione fotografica della scheda di catalogo deve rispondere: requisiti da una parte di essenzialità ed oggettività, intendendo come oggettivo quanto non mediato dalla cultura e dall'interpretazione del fotografo, ma ottenuto attraverso l'osservanza di canoni e schemi definiti; attraverso la standardizzazione dei punti di vista e delle condizioni di ripresa, che derivano dall'adozione, da parte dell'operatore, di una metodologia chiara ed unitaria, trascurando costruzioni o forzature nei confronti della realtà, interessi ed esigenze che non siano strettamente connessi alle esigenze documentarie. D'altra parte la foto di documentazione deve fornire tutti gli elementi necessari ad identificare le peculiarità che contraddistinguono il bene rispetto a dettagli significativi dell'ornamentazione e dello stato di conservazione, così come per quello che riguarda la definizione dei volumi, l'andamento delle superfici, la tecnica esecutiva e così via.
È necessaria dunque un'attenta selezione delle riprese perché il documento fotografico contenga informazioni generali e al tempo stesso complete sul bene rendendo inoltre leggibili, laddove risultino significativi, i suoi rapporti con il contesto, ambientale, architettonico o decorativo.
A tal fine l'utilizzo del colore, ad un livello qualitativo adeguato, consente certamente di acquisire dati ulteriori sul bene: il colore infatti evidenzia la natura dei materiali, esalta i rapporti cromatici e tonali tra le

parti, integrando l'insieme complesso delle informazioni che lo riguardano e restituendolo ad una percezione unitaria ed armonica; nel caso di beni ambientali e contesti paesaggistici, inoltre, rende evidenti nessi e rapporti propri della natura compositiva del luogo.
Non a caso il colore viene privilegiato nella documentazione fotografica di restauro, dove interessano principalmente le informazioni relative all'aspetto materico del bene ed alla sovrapposizione di interventi successivi che ne hanno determinato lo stato attuale.
Occorre sottolineare inoltre, quale considerazione e raccomandazione di carattere generale, l'assoluta necessità che le attività vere e proprie di ricognizione fotografica siano precedute da un sopralluogo preliminare effettuato congiuntamente con il responsabile scientifico della campagna di catalogazione.
Se da un punto di vista strettamente tecnico è infatti necessario acquisire un quadro completo delle condizioni operative per programmare opportunamente tempi e modi delle attività di ripresa, sarà il responsabile scientifico della campagna a dover individuare i beni oggetto di ricognizione, quali aspetti del bene siano da evidenziare, se procedere a riprese decontestualizzate o meno, in b.n. o a colori, e più in generale a fornire tutte le indicazioni necessarie per selezionare ed orientare dovutamente le scelte di ripresa.

Formato e sensibilità del negativo

Per quanto riguarda il formato del negativo, nella fotografia di documentazione delle schede di catalogo possono essere utilizzati, oltre il formato 6x6 (tradizionalmente adottato nelle campagne di schedatura condotte dal Ministero) anche il formato, 24x36 mm., ed il formato 10x12 cm.
La scelta tra tali opzioni permette agli operatori di selezionare strumenti e metodologie in riferimento alle esigenze poste dalle diverse tipologie dei beni oggetto della ricognizione; le valutazioni che determinano la scelta di un formato piuttosto che un altro saranno ovviamente legate alla qualità del risultato finale.
È accettato l'impiego sia di emulsioni in b.n. che a colori; particolare attenzione va rivolta alla tipologia ed alla sensibilità della pellicola utilizzata, sia per quanto riguarda il colore che il b.n.
È consigliabile una pellicola di sensibilità non superiore ai 200 ASA per evitare effetti grana con relativa perdita di definizione; nel caso delle pellicole a colori occorre prestare particolare cura alla differenza tra emulsioni da utilizzare per riprese a luce diurna e quelle per riprese a luce artificiale.

Il colore

Le emulsioni fotografiche a colori delle ultime generazioni risultano più affidabili rispetto al passato in quanto più stabili nel tempo; esiste comunque ancora una differenza tra materiale negativo e materiale invertibile che offre maggiori garanzie per quanto riguarda l'aspetto conservativo.
Per le riprese a colori si richiede quindi l'uso del diapositivo.
Tale soluzione risulta tuttavia economicamente più onerosa per ciò che riguarda la fase di stampa da realizzarsi con procedimento invertibile con i trattamenti disponibili sul mercato; nella fase attuale di transizione che vede da poco avviate quelle attività di digitalizzazione delle immagini che dovranno portare ad una piena sostituzione degli archivi cartacei con quelli digitali, e dunque ad una più larga utilizzazione del colore, la fotografia a colori in diapositivo è da considerare sostanzialmente ancora quale documentazione supplementare depositata e resa disponibile per i soggetti autorizzati, presso la Soprintendenza o l'ufficio titolare.
La scheda deve comunque essere corredata degli allegati fotografici previsti dalla normativa vigente, che continueranno prevedibilmente ad essere in b.n., ferma restando la possibilità di stampare in alternativa corredi fotografici da diacolor.
Per quanto riguarda la possibilità di utilizzare le nuove tecnologie di stampa digitale, con stampante a getto d'inchiostro o a sublimazione, dovrà essere verificato preventivamente presso l'ICCD che i risultati così ottenuti rispettino gli standard qualitativi richiesti per i tradizionali trattamenti di stampa fotografica.

Il corredo fotografico della scheda di catalogo

Ogni scheda di catalogo è corredata da due immagini fotografiche di diverso formato: il formato 18x24 o 13x18 se si tratta di ripresa in bianco e nero, o il formato 20x25 se la foto è a colori, ed il formato cosiddetto "ad icona", posto sul fronte della scheda, che sarà una stampa a contatto nel caso dei formati 6x6 e 10x12, mentre il fotogramma dovrà essere ingrandito, nel caso del formato 24x36 fino ad ottenere stampe per un massimo di formato 10x15.
La quantità ed il tipo di riprese, e dunque di documenti fotografici necessari ad illustrare il bene in tutti i suoi aspetti morfologici, conservativi, di relazione contestuale, rientra sostanzialmente nell'ambito delle valutazioni del responsabile tecnico-scientifico della campagna di catalogazione; occorre in ogni caso far riferimento alle indicazioni fornite più avanti.
Per quanto riguarda poi il rapporto scheda-foto, assunta quale norma di carattere generale che ciascun bene deve essere documentato singolarmente, per quanto riguarda i beni storico-artistici si danno comunque le seguenti indicazioni di carattere orientativo, cui far riferimento nei casi più problematici di serie, cicli, oggetti complessi:
- nel caso che un'unica scheda sia corredata di più documenti fotografici, sarà sufficiente apporre sul fronte della scheda, quale identificativo del bene, un'unica foto formato "icona" avendo cura di selezionare l'immagine maggiormente significativa;
- le schede poste tra loro in collegamento orizzontale (mediante l'utilizzazione del codice ROZ) sono da considerare come schede del tutto indipendenti, ciascuna deve dunque essere corredata del proprio documento fotografico;
- nel caso di opere seriali di produzio-

ne artigianale corrente, per le quali non si ritiene opportuno ricorrere alla schedatura analitica di ciascun pezzo (senza utilizzare quindi alcun codice di riferimento relazionale), nei casi dunque in cui viene utilizzato il sottocampo relativo alla quantità (QNTN), può essere sufficiente la realizzazione di una ripresa unica relativa ad un solo pezzo;
- nel caso in cui viene utilizzata la strutturazione del riferimento verticale, quando si tratta di un bene complesso la scheda madre sarà corredata dalla foto d'insieme (di un ciclo, di un sarcofago, di un altare); quando si tratta di una serie o di un insieme (una serie di stampe, un servizio di piatti, un parato) la scheda madre potrà essere priva di corredo fotografico (ed è questo l'unico caso ammesso), mentre ciascuna delle schede figlie deve essere corredata della documentazione fotografica relativa al singolo elemento.

Deve comunque essere data, anche nel caso non siano stato state allegate le stampe relative, l'indicazione del riferimento ai diacolor eventualmente depositati.

La strumentazione

Fotocamere e obiettivi

Le indicazioni che si danno sui diversi formati utilizzabili forniscono un quadro generale di riferimento; la valutazione delle scelte da effettuare in fase operativa è di cruciale importanza e deve garantire in primo luogo la rispondenza dei risultati finali ai requisiti previsti per la documentazione fotografica di ciascuna tipologia dei beni.

Il piccolo formato (24x36)

Le fotocamere di questo formato devono essere unicamente del tipo Reflex con obiettivo intercambiabile, corredate almeno dalle seguenti ottiche:
- 28 mm. o 35 mm. decentrabile; per riprese grandangolari o per le quali è necessaria la correzione delle linee verticali
- 50 mm. Macro; sia per riprese d'insieme che di soggetti particolari di misure molto ridotte (punzoni, monete, ecc.)
- Zoom 70/210 mm.; per riprese generiche di soggetti difficilmente avvicinabili dall'operatore.

Il medio formato (6x6)

Le fotocamere di questo formato devono necessariamente rispondere al tipo Reflex con obiettivi intercambiabili e, fermo restando le caratteristiche di ripresa relative al formato 24x36, le ottiche dovranno essere:
- 40 mm. o 50 mm. grandangolo decentrabile
- 80 mm. normale, da usare anche con soffietto, per riprese macro
- 250 mm. medio tele.

Il grande formato (10x12)

Il banco ottico è consigliabile per tutte quelle riprese nelle quali è necessario il raddrizzamento delle linee verticali; poterlo utilizzare nella foto d'architettura ad esempio, significa correggere con basculaggi e decentramenti tutti quei problemi che si vengono a creare quando si fotografa in situazioni dove è difficile raggiungere l'ortogonalità utilizzando fotocamere di formato più piccolo anche se attrezzate con obiettivi decentrabili. Un banco ottico di piccolo formato (4x5) può rappresentare il giusto compromesso per una utilizzazione versatile che, a secondo delle ottiche disponibili, può risolvere diverse problematiche di ripresa; è corredato delle seguenti ottiche:
- banco ottico formato 4x5 (10x12)
- obiettivo normale di focale 150 mm.
- obiettivo grandangolare di focale 90 mm.
- obiettivo medito tele di focale 240 mm.
- soffietto grandangolare

Fotocamere digitali

Per quanto riguarda l'utilizzo di apparecchiature per l'acquisizione diretta di immagini digitali occorre precisare preliminarmente come in assenza di negativo venga a mancare un riferimento di alta qualità indispensabile per la realizzazione di stampe attraverso il metodo tradizionale.

Sulla base di quanto previsto dalla *Normativa per l'acquisizione digitale delle immagini fotografiche* occorre dunque far riferimento ad un livello di acquisizione ad alta risoluzione, quale quello definito nel suddetto volume come livello A, rispettando le specifiche tecniche ivi fissate ed utilizzando una strumentazione adeguata.

A partire dalla costituzione da un archivio di immagini digitali, che sostituisca il tradizionale archivio negativi, è possibile comunque procedere alla realizzazione di immagini con requisiti qualitativi inferiori (Livello B) mediante riduzione software.

Va precisato che le dimensioni in pixel richieste delle immagini non devono essere il risultato di interpolazione software effettuate dall'apparecchiatura fotografica.

Per quanto riguarda gli eventuali sistemi di compressione dell'immagine, di cui è dotata la quasi totalità delle apparecchiature oggi in commercio, devono essere in accordo con le specifiche emanate nella *Normativa per l'acquisizione digitale delle immagini fotografiche* a cui si rimanda per una trattazione dettagliata dell'argomento.

Le fotocamere digitali utilizzate dovranno avere ottiche intercambiabili; è consentito l'utilizzo di dorsi digitali da applicare alle tradizionali apparecchiature fotografiche corredate dalle diverse ottiche.

Sistemi d'illuminazione

La qualità delle immagini fotografiche non deriva tanto dall'impiego, pure importante, di apparecchi fotografici sofisticati o di ottiche di alta qualità, quanto soprattutto dalla qualità della luce disponibile (con riferimento alla sua intensità, temperatura, colore e direzione) poiché è la qualità della luce a rendere le valenze materiche dell'oggetto, a determinare la plasticità delle forme così come la fedeltà alla cromia originale nella riproduzione dei colori.

L'utilizzo della luce diurna che illumina la maggiore parte delle scene da fotografare in esterno viene percepita usualmente come bianca mentre, se trasportata sulla pellicola, dà dominanti cromatiche particolarmente evidenti quando le riprese vengono effettuate in condizioni non opportune di luminosità esterna. É possibile correg-

gere le alterazioni sopra descritte anteponendo all'obiettivo filtri di conversione che consentono di spostare l'equilibrio cromatico della luce che li attraversa in modo da avvicinarsi quanto più è possibile al valore di taratura della pellicola impiegata. Le fonti di illuminazione artificiale che vengono usualmente utilizzate nella documentazione fotografica possono essere di tipo continuo o a lampo (flash).
L'illuminazione continua erogata da illuminatori al quarzo-iodio è una valida alternativa ai lampeggiatori elettronici anche se è da utilizzare con pellicole di tipo artificiale in quanto fornisce una temperatura di colore pari a 3.200 gradi K. Quando si utilizzano questo tipo di lampade bisogna prestare particolare attenzione a che il posizionamento e l'intensità di tali illuminatori non provochi stress termici all'oggetto. D'altra parte l'illuminazione del lampeggiatore elettronico evita il surriscaldamento degli oggetti e degli ambienti indotto dalle lampade a luce continua e consente l'utilizzo di pellicole a colori di tipo diurno; presenta notevoli vantaggi in fatto di praticità d'impiego, alta potenza luminosa, rapidità di esposizione.
Le stesse lampade pilota dei lampeggiatori elettronici possono essere eventualmente utilizzate come fonte luminosa (con una temperatura colore di 3200 K).
Nella fotografia di documentazione è preferibile l'acquisto di apparati portatili, come i lampeggiatori monotorcia, costituiti da un unico contenitore che ingloba generatore flash, lampada, sistemi di controllo lampo e luce pilota, corredati da parabole, diffusori e portafiltri. L'unità flash monotorcia consente per la sua compattezza, una notevole facilità di trasporto e di utilizzo; la potenza nominale di ogni unità flash dovrebbe essere almeno di 1000 ws la scelta del modello e della marca dovrà tener conto, oltre che delle caratteristiche tecniche (numero guida, peso, dimensioni, tempo di ricarica), anche della modularità del sistema flash, della disponibilità di accessori, della praticità di utilizzo ecc.

Attrezzatura e accessori per il rilievo fotografico

Le attrezzature di supporto da considerarsi fondamentali per un corredo fotografico di qualità adeguata devono comprendere almeno la strumentazione descritta:
- Cavalletto con altezza minima di MT. 2, con testa orientabile
- Scala di tipo fotografico o comunque attrezzata con relativi morsetti "blocca foto camera" per riprese che obbligano l'operatore a raggiungere soggetti a grandi altezze
- Livella di controllo per il corretto posizionamento della fotocamera sul cavalletto
- Soffietto per riprese macro, o tubi di prolunga indispensabili per soggetti di ridotte dimensioni
- Cavetto di scatto flessibile
- Paraluce per ogni ottica in dotazione
- Set di scale cromatiche e metriche
- Esposimetro, anche se la maggior parte delle fotocamere è fornita di esposimetro TTL, l'esigenza di un esposimetro "a mano" nasce dove si presentano difficoltà di misurazione della luce rispetto ad un soggetto di particolari dimensioni (pitture murali, grandi quadri, pale d'altare, ecc.) o dove ci sia la necessità di equilibrare la quantità di illuminazione direzionata sul soggetto
- Aggiuntivo "spot" per esposimetro.

Sviluppo e stampa

In fase di stampa occorre prestare particolare attenzione a che il soggetto occupi al massimo l'area del foglio.
Per le stampe relative a riprese sia in bianco e nero che a colori sono accettati formati 13x18 o 18x24 (20x25 per il colore); è ammesso il bordo bianco esterno che non deve comunque in ogni caso essere mai superiore ai 5 mm.; quanto al supporto, è ammesso sia l'uso di carta baritata che politenata.
Per quanto riguarda le stampe di riprese a colori occorre prestare particolare attenzione alla uniformità nella resa cromatica delle sequenze di immagini relative ad uno stesso soggetto o più soggetti riconducibili ad un insieme, una serie, un complesso decorativo; per ottenere una resa cromatica uniforme su tutte le immagini, le pellicole vanno necessariamente sviluppate nello stesso momento e nella stessa soluzione, possibilmente fresca .
La scelta del laboratorio fotografico, cui vengono comunque affidate le delicate fasi di sviluppo e stampa del materiale a colori, deve essere particolarmente curata e deve prevedere verifiche iniziali sulla qualità dei risultati. Per quanto riguarda l'utilizzo delle nuove tecnologie di stampa digitale si rimanda a quanto detto a pag. 59
Nella stampa fotografica del bianco e nero è importante la riproduzione totale dei toni di grigio, a tal fine occorre utilizzare carte sensibili di gradazione adeguata alla densità del negativo; è poi da tenere sempre presente come la leggibilità dell'immagine e la possibilità di rilevare tutte le informazioni sul soggetto ritratto siano da preferire a risultati anche esteticamente più accattivanti ma meno utili a scopo documentario.
È di primaria importanza nei trattamenti in camera oscura del materiale sensibile sia in b.n. che a colori prestare particolare cura alla pulizia degli strumenti usati (portapellicole dell'ingranditore, vetro del bromografo, obiettivi da ingrandimento, rulli delle sviluppatrici) nonché all'ambiente in cui si opera, avendo l'accortezza di ricorrere a dei prodotti specifici per il lavoro di camera oscura come panni e liquidi antistatici, bombolette ad aria compressa, ecc..
Particolare attenzione va rivolta alle operazioni di lavaggio ed asciugatura sia dei negativi che delle stampe per evitare il formarsi di tracce di calcare, eventualmente da eliminare con del liquido imbimbente.

scheda 1 *DI SIMONETTA NICOLINI*

IL CRITICO E L'OBIETTIVO: DUE RITRATTI DI ROBERTO LONGHI E UNA DEDICA A GHITTA CARELL

All'inizio degli anni Trenta, giunto a un momento di splendida maturità, Roberto Longhi si concesse un mondano passaggio nello studio romano di Ghitta Carell.

La fotografa si era stabilita a Roma alla fine degli anni Venti, dopo essere arrivata in Italia, dall'Ungheria, nel 1924, e aver vissuto per qualche anno a Firenze e a Milano. Conquistato il successo grazie al ritratto di un balilla, utilizzato per un manifesto a vasta tiratura, la Carell, ben presto, divenne stimata ritrattista alla moda e fu la migliore interprete dell'iconografia idealizzata della classe dirigente italiana dell'epoca del regime. Quasi un Boldini dell'obiettivo, era soprattutto apprezzata per la sua capacità di creare ritratti in perfetta sintonia con i desideri dei suoi soggetti. Il suo segreto, come per tanta ritrattistica coeva, stava per molta parte negli abili ritocchi con i quali lavorava le lastre: ottenuti a pennello, a sgraffiatura, a sabbiatura, oltre a correggere visibilmente i caratteri somatici meno gradevoli, essi avevano l'impagabile merito di rendere i soggetti sempre e comunque "belli, buoni e nobili"; di restituirli come "avrebbero voluto essere o come credevano di essere" (1).

Nel 1934, il ritratto di Longhi realizzato dalla Carell fu pubblicato su "L'Italia Letteraria" (2), assieme a quelli di Mussolini, dell'architetto Vaccaro, di Massimo Bontempelli, di Marcello Piacentini. Fu quasi una consacrazione iconografica "di regime" (non sappiamo fino a che punto gradita al critico), accompagnata da un commento di redazione in cui l'acume ritrattistico della fotografa è accostato all'arguzia descrittiva della Mansfield:

... il suo attento interesse non esclude a momenti il sorriso arguto e indulgente della donna. Codesto genere d'attenzione transpoetica e ironica fa pensare a certi disegni rapidi e definitivi d'una Mansfield: con pochi tratti, in un gesto, la vita e il segreto di un uomo sono captati interi.....

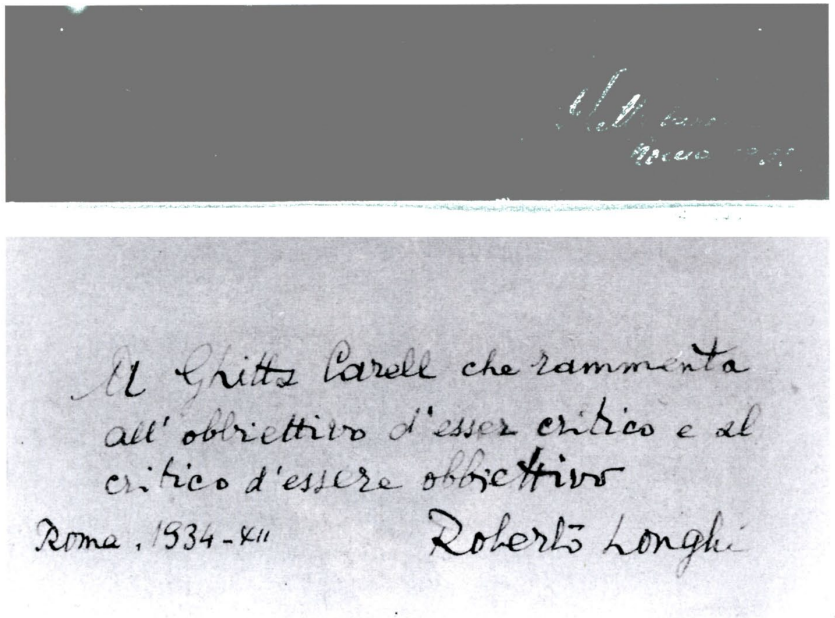
Il ritratto comparve di nuovo nelle pagine che "La Fiera Letteraria" gli dedicò nel 1955 (3). In quell'occasione furono pubblicate altre quattro immagini del critico, tutte più recenti e di carattere estemporaneo (4). Il ritratto realizzato dalla Carell è ora riproposto da G.Fofi e G.Giovannetti nel volumetto fotografico *Scrittori per un secolo*, associato, sotto il n.31, ad una immagine che ritrae Longhi con Giovanni Testori (5).

Oltre alla fotografia rimasta presso gli archivi de "La Fiera Letteraria", una stampa, firmata e datata 1931, restò a Longhi ancora per alcuni anni. Nel 1934, egli la restituì alla Carell accompagnandola, come vedremo, con una dedica galante e insieme ironica. Verso la fine degli anni Sessanta, prima di trasferirsi in Israele, la fotografa donò il ritratto all'amica Rina Macrelli; in questo modo, dedica longhiana e ritratto, che qui si pubblicano, sono sopravvissuti alla dispersione a cui è andata incontro buona parte del patrimonio di immagini e documenti della Carell.

Lo sguardo vagamente sorridente e ironico, sottolineato dalle ombre ricercate, tra le labbra serrate un sigaro, le braccia conserte, il busto lievemente inclinato, in



36) Ghitta Carell, *Roberto Longhi*, 1931, stampa a contatto da lastra ritoccata, 225 x 167 mm., passepartout 435 x 340 mm., firmata in basso a destra: "Ghitta Carell / Roma 1931", Bologna, proprietà privata.



37) Ghitta Carell, *Roberto Longhi*, 1931, particolare.

doppio petto, camicia bianca, cravatta: la Carell fotografò Roberto Longhi seguendo un modello iconografico a lei consueto, più volte proposto in ritratti maschili. Grazie all'artificio dell'obiettivo e ad abili ritocchi, anche le orecchie a sventola dello storico dell'arte, per nulla dissimulate, assumono un fascino insospettato. Un tratto di spavalda sicurezza, unita all'eleganza sobria e impeccabile, rende questo ritratto unico nell'iconografia longhiana conosciuta: un'immagine calzante per rappresentare chi, da pochi anni, aveva dato alle stampe l'inimitabile prosa del *Piero della Francesca* e, ad ogni passo, ridisegnava i percorsi della storiografia artistica contemporanea.
Fin qui, la fotografia è stata pubblicata con una lieve riduzione dei margini laterali e inferiore, venendo così a perdere quell'assetto più spazioso e vagamente sbilanciato che contribuisce ad accentuare il tono spavaldo della posa. Nelle versioni "a stampa", costretto entro dimensioni ridotte, il ritratto longhiano ha perso anche i caratteri di morbidezza e di pittoricità ottenuti con il ritocco; nonché quella "leggibilità" dei materiali, come le stoffe, che costituiva una peculiarità della tecnica dell'ungherese, ed un elemento per nulla secondario nella definizione del personaggio.
Durante l'incontro romano, le pose del critico davanti all'obiettivo di Ghitta Carell furono almeno due. Un secondo scatto è documentato da una lastra conservata presso la Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi di Milano. Longhi vi indossa il medesimo vestito e si destreggia con il sigaro, tenuto tra le dita della mano sinistra, abbandonandosi ad un atteggiamento pensoso: il braccio destro piegato e il gomito appoggiato a un libro, la testa reclinata sulla mano. Un taglio più "di maniera" e pittorico, nel quale sembra di poter cogliere affinità col *Doppio ritratto* di Giorgione, e con l'iconografia del temperamento saturnino: dalla *Melancolia* I di Dürer, dove la figura alata ugualmente poggia il gomito su un libro, alla versione del tema data da Cornelis e Abraham Bloemert (XVII secolo, incisione), a quella di Domenico Fetti (1614 ca.), nella quale al solito volume si accompagna il plumbeo ammonimento del teschio.
È lecito immaginare che anche questa seconda iconografia longhiana, così immediatamente associabile all'idea della "nobile melanconia dell'uomo che pensa e lavora" (E.Panofsky), fosse il risultato dell'eccezionale convergenza tra l'ironia del critico, che si lascia coinvolgere nel gioco di società del ritratto alla moda, e quella della ritrattista, erede del pittorialismo fotografico ottocentesco e perciò disponibile a citazioni. Non sono rare le lastre della Carell in cui si avvertono riferimenti alla tradizione iconografica del ritratto europeo, dal rinascimento al barocco, seppure spurgato dei soliti attributi di complemento, e calato perciò in un'atmosfera sospesa e astratta, oscillante tra la temperie metafisica e il gusto "Novecento". Penso a *Niki Visconti Arrivabene* con il figlio, bambino stravolto e un po' nevrotico che pare strappato ad una pala d'altare manierista; o all'effigie, a guisa di medaglia, del *Mussolini* immortalato in fez nel '37. D'altra parte, ciò non sorprende per una fotografa che, a Firenze, aveva frequentato, tra gli altri, Bernard Berenson, e che aveva avuto tra i suoi primi estimatori Ugo Ojetti, voce ufficiale della critica d'arte di regime e sostenitore del Novecento più ortodosso. L'impronta artistica che la Carell conferiva ai ritratti, per le "chiare finalità di prestigio" che comportava, era gradita al suo esigente e vanitoso pubblico, che si sottoponeva volentieri a lunghe ed estenuanti pose; mentre i ritocchi su vesti e capelli e nei fondi, eredità ottocentesca mai abbandonata dal ritrattismo più accattivante, garantivano dell'esecuzione manuale (6).
Ai più, invece, sfuggiva che quell'inseguire quasi ossessivamente la perfezione nel dettaglio (dagli abiti alle acconciature scelti e disposti personalmente per la posa, ai ritocchi finali in camera oscura) diveniva un'implacabile vivisezione della maschera sociale dei personaggi, ancorché adottando "in apparenza il linguaggio del consenso", ma riservandosi "l'uso di un sarcasmo quasi feroce che si esprime e si placa nell'umorismo sottile e garbato, quasi inavvertibile" (7).
L'ironia dell'obiettivo non poteva passare inosservata all'occhio infallibile di Longhi, che era stato oggetto di quel guardare fotografico. Restituendo la stampa alla Carell, egli vergò sul *passepartout* una dedica elegante e lusinghiera:
A Ghitta Carell che rammenta
all'obbiettivo d'esser critico e al
critico d'essere obbiettivo
Roma, 1934 - XII Roberto Longhi.
Il tono lapidario e sibillino del commento - dove l'immagine è chiosata giocando sul chiasmo e sull'ambivalenza dei termini



38) Ghitta Carell, *Roberto Longhi*, 1931, da negativo di proprietà della Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi, Milano, inv. n.42762.

(sia "obbiettivo" che "critico" funzionano come sostantivo e come aggettivo) - spinge a leggervi allusioni che, travalicando la mera occasionalità del ritratto, rimandano a un'idea affatto longhiana dell'uso del mezzo fotografico, inteso come complemento irrinunciabile dell'esercizio critico.

L'interesse di Longhi per l'obbiettività fotografica - l' "obbiettivo critico", come egli la definiva - fu tutto interno alla ricerca storico-artistica, che l'immagine doveva accompagnare come trascrizione visibile dei passi che l'occhio muove sull'opera.

Nel 1927, con il *Piero della Francesca* (8), Longhi aveva introdotto "una nuova concezione del particolare fotografico": certo avvertito del cortocicuito mentale innescato dal *decoupage* e dal *collage* dada e surrealista, egli aveva conferito ai tagli fotografici il valore di "espressione artistica" e "poetica" del critico (9).

Le osservazioni longhiane sulla fotografia come mezzo "critico" vennero date alle stampe soprattutto a partire dalla fine degli anni Trenta, comportando inizialmente suggerimenti riguardo al corredo fotografico per il servizio di catalogo nazionale (10). Altre note si trovano sparse in interventi occasionali destinati a commentare cataloghi di mostre e pubblicazioni divulgative, dove il critico non rinuncia a introdurre una serrata analisi dell'apparato iconografico (11).

Quando, soprattutto a partire dalla seconda metà degli anni Quaranta, abbracciò un progetto di divulgazione storico-artistica, Longhi - che, peraltro, fin dagli anni giovanili era stato attento spettatore cinematografico (12) - rivolse la sua attenzione ad altri mezzi di comunicazione di massa: oltre alla fotografia e al cinema, alla radio e alla televisione (13). Alcune riflessioni longhiane sul rapporto tra pensiero critico e mezzo fotografico si collocano proprio

in alcuni interventi destinati all'utilizzazione delle nuove tecnologie (14). Senza venire meno ai principi che avevano sostenuto le modalità del suo operare fino ad allora, Longhi era convinto di poter contribuire alla creazione di un nuovo indirizzo "critico" nella riproduzione tecnica dell'opera d'arte, che accogliesse, seppure su un terreno divulgativo, i principi fondamentali che guidavano la scelta e la disposizione delle fotografie sul tavolo dello storico dell'arte.

In sede teorica, avrebbe frequentemente spezzato una lancia a favore dell'idea che la riproduzione televisiva o filmica (in bianco e nero o, meglio ancora, a colori) dovesse attenersi ad un'impostazione fotografica fondata su un criterio di indagine filologicamente accettabile: perciò ferma e molto giocata sui dettagli, ma non per questo statica. Egli difendeva la funzione analitica dell'inquadratura fissa nei documentari d'arte, e negava validità critica a quelli che definiva tentativi "di pattinaggio a rotelle e di volteggio" sulle superfici dei dipinti: perché - scriveva - "le opere d'arte 'stanno', non intendono punto muoversi, dopo che furono, dall'autore stesso, proiettate in una sosta" (15).

Nel 1947 il critico aveva messo in pratica la sua tesi realizzando, assieme all'amico regista Umberto Barbaro, due documentari: un *Caravaggio* (perduto) e un *Carpaccio* (16). Nel cortometraggio dedicato all'artista veneziano il parlato si atteneva ad un criterio che egli volle "sempre 'critico', ove - chiariva - l'aggettivo non rivesta senso di dottrina, ma di indicazione appropriata, calzante" (17), ed era risolto in termini strettamente funzionali alle immagini severamente selezionate e "tagliate" di persona.

Ma Longhi non esitava a considerare l'immagine fotografica anche un ineludibile strumento di verifica dell'affabulazione critica. Coinvolto in un esperimento di divulgazione radiofonica dell'arte, se, da una parte, sottolineava, che in tale contesto, privo del supporto delle immagini, si offriva una sfida all'efficacia della parola critica, dall'altra indicava l'insormontabile difficoltà e debolezza di qualsiasi tentativo di tradurre in parole le forme visive, soprattutto a fronte dell'assenza del "testo" originale:

*... indigente, per ragioni di forza maggiore, è sempre la comunicazione o trasmissione ad altri dell'arte figurativa. E come non sarebbe? ... Non posso dunque che tradurlo [*il testo figurativo*] con mezzi di un'arte diversa, le parole. Ma, nella forzata assenza del testo originale, chi potrebbe controllare se la lettura è giusta? ...* (18).

La fiducia da sempre dimostrata nei mezzi tecnici di riproduzione per l'insostituibile funzione documentaria da essi assolta, non poteva comunque comportare l'illusione della loro assoluta fedeltà all'originale, e tanto meno quella della loro oggettività:

... quale riproduzione è mai stata pienamente fedele? ... oggi dopo più di un secolo di svolgimento tecnico, due fotografie normali, eseguite da due operatori diversi sullo stesso dipinto, tornano differentissime; segno che non si può discutere che sul relativo grado di infedeltà (19).

Non dubito che, nel '34, Longhi fosse divertito del "grado di infedeltà" dell'obbiettivo della Carell. Credo che non sia troppo arrischiato immaginare che fosse lui a scegliere quale dei due ritratti far pubblicare su "L'Italia letteraria"; e che volesse, "criticamente", consegnare alle

cronache e alla storia quell'immagine di *dandy* dove, come recita il commento editoriale, siamo inevitabilmente attratti dal "sigaro dietro a cui Roberto Longhi cerca invano di nascondere la sua scandalosa acutezza di critico" (20).

È possibile che la dedica scritta in calce al proprio ritratto fosse scaturita da un moto di galanteria, da qualche battuta scambiata con la Carell, o dal lusinghiero gioco di specchi che ciascuno si trovava a giocare, volente o no, di fronte all'obbiettivo dell'abile ritrattista alla moda; che essa racchiuda l'idea tutta longhiana del delicato e ineludibile gioco tra l'occhio del critico e l'obiettivo fotografico è probabile, se non qui ancora compiutamente provato.

Note

La ricostruzione di questa piccola vicenda non sarebbe stata possibile senza il prezioso aiuto di Giacomo Agosti, Cecilia Filippini, Corinna Giudici, Marina Giudici, Rina Macrelli, Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi di Milano.

(1) Il profilo biografico-critico completo e più aggiornato di Ghitta Carell, comprensivo di bibliografia precedente, è quello tracciato da M.MIRAGLIA, *Carell Klein, Ghitta*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988, 34, Primo supplemento A-C, pp.655-657; un giudizio critico recente anche in *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895/1995*, a cura di I.Zannier, Firenze 1995, pp.113-114, 231, 21.

(2) Anno IX, n.5, domenica 4 febbraio 1934, p.1.

(3) Anno X, 4, 23 gennaio 1955, pp. 3-6; la fotografia di Longhi è pubblicata a pagina 6.

(4) Le fotografie pubblicate in quell'occasione portano le seguenti didascalie: *Roberto Longhi fotografato da Ghitta Carell; Robero Longhi al "Grappolo d'oro" a Roma; Longhi al mare nel 1936; Longhi a Barcellona, lo scorso anno, con il torero Antoniete; Longhi a Marina di Massa, nel 1949, con Maccari, Carrà e De Grada.*

(5) *Scrittori per un secolo*, a cura di G.Fofi e G.Giovannetti, Milano 1993.

(6) Cfr. C.BERTELLI, *La fedeltà incostante. Schede per la fotografia nella storia d'Italia fino al 1945*, in *Storia d'Italia. L'immagine fotografica*, t.I, Torino 1979, pp.157-158.

(7) Cfr. MIRAGLIA, *Carell Klein, Ghitta* cit., p.656.

(8) *Piero della Francesca*, Firenze 1963. Per l'attenzione prestata all'apparato fotografico in particolare: *Prefazione alla seconda edizione (1942)*, pp.VII-VIII; *Prefazione alla terza edizione (1962)*, p.IX, *Commento alle illustrazioni (1927)*, pp. 207-219; *Commento alle illustrazioni aggiunte alla seconda edizione (1942)*, pp.219-224; *Nota alle illustrazioni aggiunte o variate in questa terza edizione (1962)*, pp.225-228.

(9) Cfr. C. DEL BRAVO in *Gli Uffizi. Viatico longhiano*, con scritti di A.Natali e C.Del Bravo, Firenze 1990.

(10) *Relazione sul servizio di catalogo e sulle pubblicazioni connesse*, in "Le Arti", I, dicembre 1938 - gennaio 1939, pp.144-149, ora in *Opere Complete*, XIII, Firenze, Sansoni, 1985, pp.109-117.

(11) Cito qui alcuni interventi longhiani in cui si trovano osservazioni più o meno ampie sulla fotografia in rapporto all'esercizio della critica d'arte: *Arte figurativa, carne da cannone*, in "La Critica d'Arte", XXIV, aprile-giugno 1940, ora in OC, XIII, cit., pp.179-184; *Bilancio di mostre nel dopoguerra*, in "Paragone", 23 (1951), pp.68-73, ora in OC, XIII, cit., pp. 305-309; *Pittura - colore - storia e una domanda*, in "Paragone", 33, 1952, pp.3-6, ora in OC, XIII, cit, pp.45-48; *Mostre buone e meno buone. Viterbo e San Paolo*, in "L'Europeo", 31 ottobre 1964, p.35, ora in OC, XIII, cit., pp.365-368; *Dresda al magnetofono*, in "L'Europeo", 20 ottobre 1957, pp.25-26, ora in OC, XIII, cit., pp.423-427; *Uno sguardo alle fotografie della mostra Italian Art and Britain alla Royal Academy di Londra*, in "Paragone", 125, 1960, pp.59-61, ora in OC, XIII, cit., pp. 355-358; *Una mostra a Sarzana*, in "Paragone", 141 (1961), pp.43-44, ora in OC, XIII, cit., pp.359-360. Su Longhi e l'uso del mezzo fotografico nell'ambito della tutela A.FITTIPALDI, *Roberto Longhi e la tutela dei beni culturali*, in *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Roma 1982, pp.83-107.

(12) Per Longhi e il cinema: G.BRUNETTA, *Longhi e l'officina cinematografica*, in *L'arte di scrivere sull'arte* cit., pp.47-55, e G.AGOSTI, *Robero Longhi al cinema (appunti su alcuni film, a Parigi, nel 1932)*, in "Paragone Letteratura", 472, XL (1989), pp.3-18.

(13) *Editoriale. Documentari artistici*, in "Paragone", 3, 1950, pp.3-5; *Sinopia per l'arte figurativa*, in "L'Approdo", 1, I, gennaio-marzo 1952, pp.23-24, ora in OC, XIII, cit., pp.137-139; *La TV e la cultura italiana*, in "Le Arti", VII, 1, febbraio 1958, p.5, ora in OC, XIII, cit., pp.157-158; *Appunti. Il critico accanto al fotografo, al fotocolorista e al documentarista*, in "Paragone", 169 (1964), pp.29-38.

(14) Cfr. P.SCREMIN, *Umberto Barbaro e Roberto Longhi*, "Cinema & cinema", n.s., gennaio-agosto1989, nn.54-55; *Roberto Longhi. Carpaccio: vita di un documentario d'arte*, a cura di Paola Scremin, Torino, U.Allemandi, 1991.

(15) *Editoriale. Documentari artistici* cit., p.3.

(16) Cfr. SCREMIN, *Roberto Longhi. Carpaccio: vita di un documentario d'arte* cit.

(17) *Editoriale. Documentari artistici* cit., p.3.

(18) *Sinopia per l'arte figurativa* cit., p.137.

(19) *Editoriale. Pittura - colore - storia e una domanda cit.*, p.46.

(20) "L'Italia Letteraria", domenica 4 febbraio 1934, cit.

scheda 2 *DI FABRIZIO LOLLINI*

UNA SEGNALAZIONE PER ANTONIO FEDERIGHI

E' raro che uno storico dell'arte che si occupa di arte antica entri in Sant'Antonio da Padova a Bologna. L'edificio venne innalzato nel 1903, poi consacrato l'anno seguente, inaugurando così la nuova stagione dei francescani bolognesi, che avevano ottenuto, dopo qualche decennio di limbo, di ricostituirsi una sede: nel frattempo, le soppressioni unitarie del 1866 li avevano resi *desaparecidos*, o quasi, in modo traumatico. Terminata a tempo di record, la chiesa venne poi arricchita, in campagne successive, da ottimi decoratori dei primi decenni del nostro secolo, che l'hanno resa una dei migliori esempi di quello stile tra il liberty e il neopauperistico tipico dell'arte religiosa in Italia in questo tratto di tempo; tra le prime chiese in città ad essere illuminata dalla luce elettrica, il tempio non sembra offrire nulla di rilevante che appartenga a epoche precedenti: diversa è invece la situazione del convento, dove furono ricoverate alcune opere d'arte di siti soppressi della Provincia francescana di Bologna (1).

Passando però dalle navate neogotiche alla sagrestia, ci si imbatte sull'altare di quest'ultima in un pezzo di buona rilevanza qualitativa, e di evidente antichità: un bel rilievo in stucco che mostra la *Madonna del latte*, i cui tratti rivelano subito l'appartenenza del prototipo da cui fu tratto al contesto toscano rinascimentale. Più precisamente, l'impianto massiccio, ben reso dal punto di vista prospettico grazie all'abile rilievo, richiama irresistibilmente le vergini donatelliane della metà del XV secolo, come la *Madonna Chellini* (Londra, Victoria & Albert Museum, *ante* 1456); nel contempo, l'insistenza graficissima del panneggio dello sbuffo della manica, e soprattutto la verticalità troppo spinta del velo, palesano nell'artista l'aderenza a un substrato tardogotico, quercesco. E in effetti gli spunti stilistici appena rammentati sommariamente qualificano bene il responsabile dell'ideazione dell'opera, da identificare con ogni probabilità (come già mi aveva consigliato Alfredo Bellandi, che ringrazio) in Antonio Federighi da Siena. Più precisamente, infatti, il rilievo bolognese è una replica della *Madonna di Lecceto*, un marmo già al Museo del Seminario di Monteriggioni e ora in deposito presso la Pinacoteca Nazionale di Siena che, dopo un percorso bibliografico incerto ma quasi sempre orientato nell'ambito di questo celebre scultore (con un'unica deviazione poco seguita verso Urbano da Cortona), viene ora stabilmente riferita al Federighi e, con questa attribuzione, è stata esposta alla mostra *Donatello e i suoi*, dove appunto si insisteva sulla filiazione formale dell'opera dall'attività senese del grande maestro fiorentino. Evidente, dunque, il riferimento compositivo, si potrà discutere (ma lo farà più approfonditamente, se lo vorrà, chi ha più competenza di chi scrive su questi problemi) se si tratti di un esempio da relegare a un contesto produttivo minore rispetto al suo prototipo: per quanto mi riguarda, il modello accurato del calco in stucco e la buona tenuta formale della policromia dipinta, che se con ogni probabilità non è quella originale ma è comunque antica e in uno stato di conservazione discreto, mi fa propendere per un manufatto di una certa qualità, certo non eseguito in prima persona dall'artista, ma in ogni caso lontano dalla serialità banale di una replica sommaria; di quest'opera, che dovette evidentemente godere di una certa fortuna, la bibliografia conosce altre copie antiche (2).

Sarebbe bello partire a questo punto per la tan-



39) Bologna, chiesa di Sant'Antonio da Padova, *Madonna del latte*, GFS 192425.

gente, e ipotizzare chissà quali contatti tra l'ambiente senese e quello bolognese della metà del '400, magari agganciandosi alle ricerche che su questo campo già da tempo sono in corso; la realtà, come d'altra parte ci si poteva aspettare, data la storia del luogo in cui è conservata questa Madonna, è ben diversa; il rilievo fu infatti donato ai francescani nel 1944 da un privato, che l'aveva acquistato sul mercato antiquario; nei primi anni '50 il pezzo venne esaminato da Cesare Gnudi, che lo datò alla metà del XV secolo e lo riferì, mantenendo l'accostamento che era già stato operato in sede di lascito, all'ambito donatelliano (3). La segnalazione di chi scrive, qualche tempo fa, ha spinto il Gabinetto Fotografico della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Bologna a effettuare una ripresa fotografica, che qui si pubblica; lo scopo era quello, insito nelle funzioni di un organo di tutela, di permettere un'identificazione del pezzo, conservarne una memoria e, in ultimo, di divulgare questa presenza, che - se certo non fondamentale - è comunque di qualche momento, anche per decontestualizzazione geografica rispetto all'area di produzione dell'oggetto.

NOTE

(1) Sulla chiesa di Sant'Antonio da Padova la bibliografia è assai scarsa: cfr. però il bel resoconto di P. C. TINELLI, "Il miracolo di Sant'Antonio in Bologna", in *Parrocchia francescana di S. Antonio - Bologna. II decennale eucaristica 1980*, Bologna 1980, pp.13-26. Delle opere antiche presenti nel complesso antoniano è in corso una schedatura da parte della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Bologna.

(2) Non è certo questa la sede per un bilancio bibliografico su Federighi, che dovrebbe includere le fonti antiche, le trattazioni monografiche sulla cultura senese del '400, da Del Bravo a Carli, le annotazioni sparse di Pope-Hennessy, cataloghi di esposizioni e di raccolte; per lo specifico di questa sintetica segnalazione, basta ampiamente il riferimento alla più recente scheda del prototipo marmoreo di questo stucco: L. MARTINI, in *Donatello e i suoi*, catalogo della mostra a cura di A.P. DARR e G. BONSANTI, Firenze 1986, pp.223-224 n.88, con la bibliografia relativa e un elenco delle repliche (dove ovviamente non figura quella dell'Antoniano, che - a quanto mi risulta - dovrebbe essere del tutto ignota alla critica: è citata e riprodotta in modo parziale, comunque, in TINELLI, cit. pp.23-24); e alla voce biografica di E. RICHTER, in *The [Grove] Dictionary of Art*, 10, New York 1996, pp. 853-854. La Madonna bolognese venne restaurata in epoca imprecisata (sono evidenti alcune ricomposizioni, e qualche integrazione, in alto); lo stucco ha ridotto l'ampiezza del prototipo, rifilando i due lati lunghi, per l'intera parte occupata dalla tenda oltre l'inquadramento architettonico, e quello inferiore, dall'apice della piega più ampia del manto verso il basso: siamo a circa 55x40 cm. rispetto ai 61x50,5 originari.

(3) Cft. TINELLI, cit., p. 24; devo alcune informazioni allo stesso padre Cesare Tinelli, che con grande cortesia mi ha chiarito alcuni punti della storia del pezzo. Ringrazio poi Massimo Ferretti.

scheda 3 *di Angelo Mazza*

Una Madonna della Misericordia di Giacomo Cavedone nel santuario dell'Olmo a Budrio

Entro il santuario eretto nei pressi di Budrio alla Madonna dell'Olmo, alla quale, come riportava S. Muzzi nel 1847, "i Budriesi professano tanta divozione, che ne portano l'immagine al Castello nelle rogazioni minori, come in Bologna si costuma colla B. V. di San Luca", questa paletta di medie dimensioni (cm 193 x 113) è collocata sull'altare di destra. Risulta del tutto ignota alla bibliografia a stampa, sia moderna che antica, così che le uniche voci che la riguardano sono costituite dalla registrazione di Heinrich Bodmer risalente a circa sessant'anni fa, reperibile in un manoscritto conservato presso la Biblioteca Comunale di Budrio, e dalla scheda di catalogazione della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Bologna compilata nel 1972. Dalla prima si apprende che l'opera, per la quale non vengono avanzate proposte attributive, sarebbe riferibile alla metà del secolo XVII e proverrebbe dalla soppressa chiesa dei Cappuccini di Budrio, insieme all'altare ligneo che la ospita; dalla seconda, invece, che i caratteri stilistici la accosterebbero alla "tarda Scuola reniana". Ma il dato più funzionale è rappresentato dalla riproduzione fotografica realizzata in occasione della catalogazione, consultabile presso l'archivio fotografico della Soprintendenza (GFS 16823), *unico veicolo di conoscenza per chi non* abbia la possibilità di visitare il piccolo, periferico e quasi negletto edificio religioso.

Il cronico stato di trascuratezza che ha portato la tela a livelli di allarmante degrado è imputabile, almeno in parte, all'incertezza attributiva che l'avvolge e al mancato riconoscimento della sua importanza. Ed è questa la ragione principale della presente segnalazione, nella speranza che la riscoperta dell'opera contribuisca alla salvaguardia dei suoi aspetti materiali. La superficie arida del colore velata da uno spesso strato di polvere e di sporcizia e lo stesso supporto in tela sono segnati - oltre che da gravi lacerazioni e da preoccupanti cadute frammentarie di pigmento che fanno intuire la sottostante struttura del telaio - da numerosi piccoli fori di vecchia data e di varia dimensione; danni di guerra, informa il responsabile del minuscolo edificio ecclesiastico simile ad un oratorio che fa capo alla chiesa parrocchiale di San Lorenzo. E' poco probabile però che la paletta sia stata eseguita per la chiesa dei Cappuccini, se si considera che dagli inizi del Seicento, come riporta il Muzzi, "nel Castello di Budrio" si trovava la chiesa "di S. Domenico, o del Rosario, così nomata per la Compagnia che la eresse, affine di recitarvi questa proficua divozione. Essa chiesa fu incominciata nel 1605, e dopo dieci anni ceduta ai RR. PP. Predicatori, riserbandosi però la Compagnia suddetta la proprietà della cappella maggiore e delle sue pertinenze".

Lo stato di trascuratezza in cui l'opera attualmente versa non è tale tuttavia da celare le molteplici ragioni di interesse. Vi si concentra infatti un ordinato ed *intenso sentimento religioso che fa leva* sul tema della diffusione della pratica del



40) New York, The Metropolitan Museum of Art, Giacomo Cavedone, *Giovane inginocchiato rivolto a sinistra nell'atto di ricevere la corona del rosario.*



41) Budrio, Santuario della Madonna dell'Olmo, Giacomo Cavedone, *Madonna della Misericordia con San Domenico che distribuisce corone alla Compagnia del Rosario* (particolare).

rosario, sul coinvolgimento delle organizzazioni laicali e soprattutto sul recupero dell'iconografia antica della Madonna della Misericordia. Come nei dipinti del Quattrocento, la Madonna, sopraelevata dalla nuvola come sulla rotondità del globo, distende le braccia e forma con l'ampio manto azzurro uno spazio absidale entro il quale ospitare le due schiere di figure inginocchiate. A sinistra, in primo piano, San Domenico distribuisce le corone del rosario, mentre alle sue spalle sono disposti ordinatamente, in atteggiamento devoto, un ricco borghese con mantello impellicciato, una testa coronata ed altri personaggi. A destra un giovane riceve la corona da San Domenico. Le sue vesti risaltano per la nettezza dei valori cromatici che ricordano altri quadri di Cavedone, l'artista al quale il dipinto andrà inevitabilmente riconosciuto. Sulla veste gialla dalla quale fuoriescono le maniche rosse è gettato di traverso un mantello azzurro bordato di rosso che ricade sulle calze verde scuro. Dietro di lui un ragazzino e un gruppo di donne di varia età stanno ad indicare che la pratica devozionale promossa dall'ordine domenicano ha già fatto presa sui diversi strati sociali. Le teste ricoperte dai veli e la compunzione degli sguardi confermano d'altra parte come ben radicato anche in area emiliana presso le organizzazioni laicali, agli inizi del Seicento, il clima di castigata religiosità post-tridentina di tipo borromaico-paleottiano, regolata dai capitoli statutari sotto il rigido controllo dall'autorità ecclesiastica.

L'attribuzione a Giacomo Cavedone (1577-1660) poggia sul confronto con alcune opere piuttosto giovanili dell'artista sassolese, in particolare con la pala della *Madonna in trono ed il Bambino con i santi Chiara, Stefano, Francesco e Caterina d'Alessandria*, un tempo sull'altare maggiore della chiesa di Santo Stefano delle Clarisse a Imola ed ora, per effetto delle spoliazioni napoleoniche, nella chiesa di Santa Maria Nascente a Erba in provincia di Como; dipinto che indizi documentari riferirebbero al 1608 e quindi ad un tempo precedente l'esperienza romana del pittore.



42) Budrio, Santuario della Madonna dell'Olmo, Giacomo Cavedone, *Madonna della Misericordia con San Domenico che distribuisce corone alla Compagnia del Rosario*.

Una datazione verso il 1610 verrebbe a far coincidere l'esecuzione della paletta di Budrio con i tempi della edificazione della chiesa di San Domenico voluta dalla Compagnia del Rosario; indizio molto significativo, qualora la tela qui presentata si rivelasse davvero, come appare suggestivo, l'originaria pala d'altare della cappella maggiore di quella chiesa. Piena conferma all'attribuzione è fornita dalla specialista degli studi cavedoniani, Laura Giles, che con la consueta cortesia segnala presso il Metropolitan Museum di New York un disegno preparatorio per la figura del giovane che riceve la corona da San Domenico, reso noto da Jacob Bean nel 1982 (inv. 1979.10.5).

Un ringraziamento a Miledi Bentivogli per la preziosa collaborazione.