

The background of the page is a detailed, high-contrast black and white photograph of an ornate metalwork pattern, likely wrought iron. The pattern consists of repeating, interlocking scroll and foliate motifs that create a dense, lattice-like texture. The lighting highlights the three-dimensional quality of the metalwork.

Quaderni
di
Palazzo Pepoli
Campogrande

Indice

Premessa di Jadranka Bentini	pag. 5
--	--------

CONTRIBUTI

La fotografia nel restauro. La scuola dell'opificio delle pietre dure	pag. 9
di Maurizio Michelucci	

Fotografia e catalogazione: le foto storiche della Basilica di San Martino	pag. 16
di Oriana Orsi	

Un progetto di collaborazione tra la Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici e l'Istituto Statale d'Arte di Bologna e alcune fotografie dell'Oratorio di San Filippo Neri	pag. 22
di Simonetta Nicolini	

SCHEDE

Scheda 1 - di Nicosetta Roio	pag. 28
In margine alla mostra fiorentina sulla "Giovinezza di Michelangelo": il S. Antonio tentato dai demoni di Carlo Bianconi	

Scheda 2 - di Michela Pasini	pag. 35
Fotografie per una mostra d'arte	

Scheda 3 - di Angelo Mazza	pag. 40
Ottavio Leoni tra duchi e porporati padani. Un grande ritratto del cardinale Francesco Saccati nella Pinacoteca Nazionale di Ferrara	

Scheda 4 - di Andrea G. De Marchi	pag. 46
Il vero, il falso e il dubbio	

INDICI E REPERTORI

Immagini e parole. Problemi di catalogazione del Fondo Paolo Monti, conservato nell'Archivio Fotografico della Cineteca del Comune di Bologna	pag. 53
di Angela Tromellini	

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.

In copertina:

*La finestra di Palazzo Montanari in via Galliera
nelle fotografie di Paolo Monti
e del Fondo Storico dell'Istituto Statale d'Arte
rielaborate con tecnica digitale
da Francesco Buttafava.*

Redazione:

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

Grafica ed impaginazione: *Francesco Buttafava*

Stampa: *Tipolitografia Negri - Bologna*

Finito di stampare nel mese di Dicembre 1999

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 creata da

Andrea Emiliani

Diretta da

Jadranka Bentini

Premessa

Jadranka Bentini

Soprintendente per i Beni Artistici e Storici

A cinque anni dal primo numero di questi *Quaderni* di Palazzo Pepoli Campogrande e a pochi giorni dalla riapertura del percorso museale del grande palazzo senatorio di via Castiglione, è opportuno tracciare un breve consuntivo di vita della pubblicazione evitandone i toni elogiativi come quelli drammatici, ormai scontati e inutili, della inadeguatezza di mezzi (ancora e sempre "vox deserti"), per puntare più semplicemente verso accenti di testimonianza convinta del lavoro compiuto e di sollecitazione nel proseguimento della strada intrapresa.

Nata come costola della gloriosa collana *Rapporti della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Bologna* ormai giunta all'ottantanovesimo numero, ad essa è stato consegnato per paragrafi significativi il racconto del lavoro dell'ufficio fotografico dell'istituto di tutela di appartenenza nella sua duplice veste di luogo di raccolta e di conservazione, e di servizio al pubblico per lo studio e la conoscenza delle immagini. Dagli anni '90, da servizio "arcaico" come lo ebbe a definire la sua appassionata responsabile Corinna Giudici, questo luogo ha evoluto la sua struttura consolidandosi pienamente come archivio fotografico integrato all'ufficio catalogo, deposito funzionale delle lastre e dei positivi via via acquisiti nel tempo.

Proprio la stabilizzazione in Palazzo Pepoli Campogrande, sede integrata alla

Pinacoteca Nazionale di via Belle Arti in virtù del suo formidabile percorso decorato dai più grandi pennelli del Seicento bolognese, ha contribuito a caratterizzare le funzioni di servizio al pubblico di cui la pubblicazione costituisce vetrina eloquente, affidata alla redazione di specialisti e di studiosi che alla fotografia dedicano l'attenzione antica e devota dello storico dell'arte e insieme del conservatore.

Da tempo, troppo ormai, l'acquisizione di spazi in Palazzo Pepoli adeguati alle funzioni della nostra soprintendenza, costituisce un sogno nel cassetto, presagito già nelle intenzioni testamentarie dell'ultima erede della nobile famiglia, accarezzato da anni con il nuovo proprietario - il Comune di Bologna - ribadito da volontà precise di fare di questo luogo una prestigiosa sede museale e un servizio integrato per la fotografia catalogica e il patrimonio iconografico storico del territorio urbano.

L'assunzione della fotografia a campo storico artistico con valenza patrimoniale e il suo inserimento entro l'universo dei beni culturali da tutelare, nell'evolvere situazioni di servitù strumentale al bacino delle arti non più accettabile, ha di fatto aperto una nuova frontiera costituita da una tipologia di beni tanto numerosa quanto fisiologicamente delicata e fragile intorno alla quale esercitare in primis tecniche sperimentali di conservazione. Chi poi, come nel nostro caso, ne abbia voluto intendere il senso di testimonianza in dinamica costante con il sociale e il vissuto (fotografia come supporto indispensabile alla conoscenza del reale, convergente con la immagine sensibile delle cose e delle

loro rappresentazioni) e non solo di riserva fisica di icone (la semplice fototeca), ha intrapreso la strada, tutta in salita, di una attività di impresa del servizio che dal tradizionale si prolunga in nuove attività di diffusione e di memorizzazione di cui fanno parte oggi anche l'informatica e la multimedialità. Il sistema di riferimento che l'ufficio intende stabilizzare esige supporti ancora non tutti a pieno regime, a cominciare da quella carenza cronica di figure professionali del settore che affligge le soprintendenze, bisognose di profili tecnici adeguati alle continue trasformazioni dei saperi e delle tecnologie; una malattia che sembra non potersi dotare ancora di antidoti efficaci, ancora e sempre affliggente un mondo di separati in casa (l'ufficio di tutela da una parte e il museo dall'altra) tenuto a sdoppiarsi nei compiti più diversi con carichi di lavoro superiori alle reali forze impegnate. A fronte poi di questa nuova dimensione tutta specifica e specialistica di bene culturale, e dunque di un accrescimento patrimoniale in termini numerici, mancano voci di bilancio ad hoc, assorbite nei piani di spesa generali del restauro e della catalogazione.

La funzione primaria del settore è affidata al ruolo di affiancamento nel censimento del patrimonio storico-artistico: un ruolo centrale, se intendiamo la fotografia quale orma inequivocabile delle forme, testimonianza di una realtà oggettuale inquadrata e registrata dall'occhio dell'operatore. Non è questa la sede per richiamare metodologia e prassi della ripresa o le campagne fotografiche svolte dalla fine degli anni '60 sui nostri territori urbani e della provincia,

che pure hanno lasciato prodotti insuperati; è certo che l'accompagnamento e la guida dello storico restano basilari in questo campo per il raggiungimento di una lettura dettagliata della morfologia dei beni, confinati altrimenti con il regime della precatalogazione entro limiti anagrafici e lessicali insufficienti a fornire mezzi di approfondimento o, più semplicemente, per delineare i contesti di appartenenza.

Già, perché il panorama di quel rilevamento fotografico vivo fino agli anni '90 di una fotografia di indagine del territorio non meramente riproduttiva, non narrativa, bensì critica del reale (il paesaggio, la città, il monumento, l'oggetto) dove fosse bandita la cronaca o l'apunto e contenuti, invece, i segni di un cambiamento mostrati attraverso qualità o condizioni penetrate storicamente, sembra essere calato nel silenzio di fronte al dovizioso quanto gelido codice precostituito delle immagini digitali. Il linguaggio si è indubbiamente ridotto, e con esso la possibilità (e la capacità) della tensione delle immagini, riconsiderate alla luce di una efficienza classificatoria o categoriale che del contesto può fare spesso a meno. Con le attuali norme di catalogo (ma per quanto ancora se come servizio nazionale è destinato a perire per essere inglobato entro un onnivoro servizio per l'informazione, la statistica e per il catalogo nazionale dei beni culturali) l'archivio fotografico può comunque arricchirsi di buone riproduzioni documentarie perseguendo l'obiettivo di un progressivo riempimento dei vuoti patrimoniali e, quando possibile, di una rilettura dei cambiamenti intervenuti che, se non critica,

almeno possa dirsi consapevole dei segni e delle mutazioni avvenute. Il gradino primario della conoscenza sulla quale attivare la tutela come abbiamo da lungo tempo definito la catalogazione, potrà dirsi in parte salvo se almeno continuerà l'opera di registrazione degli eventi, senza inutili e antieconomici sdoppiamenti di soggetti promotori, tenendo sotto controllo una mappa unitaria della geografia di riferimento. Entro questa griglia di riferimento il progetto di "chiudere" il catalogo per la città di Bologna insieme a tutti gli altri soggetti chiamati al compito - Comune, Regione, Curia - appare ambizioso ma non troppo, constatato il nostro fondo di giacenza rispondente ad almeno venticinque anni di lavoro sulla intera diocesi, sui musei, sugli istituti di assistenza e beneficenza, sui palazzi pubblici. A questo ambito aderisce il settore delle riproduzioni dei processi delle conservazione attinenti il restauro dei beni, campo in antico minato da stereotipi omologati dello stampo *prima durante e dopo la cura*, ben poco indicativi dello stato delle cose, come dei processi intervenuti. Ad esso viene rivolta ora una attenzione ben più puntuale e meno burocratica di un tempo, nella convinzione che tali documentazioni siano strumenti di conoscenza storico-strutturale delle opere e non solo memorie visive da allegare agli atti di contabilità. Con la sedimentazione di questi materiali (connessi alla ricerca scientifica e alle indagini diagnostiche preventive il restauro) più articolata diviene l'altra attività che caratterizza l'istituto del catalogo, quello della documentazione, destinata ad evidenziare gli aspetti della

vita materiale degli oggetti con funzioni di supporto filologico alla ricerca. Nell'allineamento dei materiali fotografici la riproduzione corrente è solo la parte numericamente più densa e lievitante. L'archivio annovera infatti tra i suoi scaffali una raccolta storica sulla quale è già stato scritto, i cui esemplari, dalle lastre ai positivi, sono dimostrativi dei modelli culturali di riferimento dei soggetti: le vicende urbanistiche e architettoniche, gli eventi espositivi, le campagne ricognitive eccellenti intorno ai protagonisti della pittura e della scultura, locale e non solo. Proprio le fotografie delle mostre, a cominciare da quella memorabile in S. Francesco del 1900 (e dunque dallo studio Poppi e dai suoi prodotti, sui quali ci siamo esercitati tutti nella pratica della lettura comparata al presente, prima ancora che sugli esemplari Villani e Fotofast), dovrebbero nelle nostre intenzioni aumentare la loro giacenza in virtù del loro essere testimonianze di segmenti omogenei e organizzati di storie, ricreazioni monografiche o tematiche ad alta definizione, esse stesse momenti di vita culturale, segni del gusto associativo per le arti prima ancora che icone di corpi fisici oggettuali. La concentrazione funzionale delle disarticolate testimonianze fotografiche delle biennali d'arte antica di Bologna, delle quali mai si dirà bene abbastanza, rientra fra gli obiettivi del nostro archivio fotografico laddove è perfino scontata la ricomposizione di membra sparse di un corpo plasmato in un passato recente dal Comune di Bologna e soprintendenza insieme, per l'esattezza dal 1954 al 1979, anno dell'ultima esposizione, una sezione della

quale ospitata proprio in Palazzo Pepoli Campogrande appena giunto in affitto nelle mani di Cesare Gnudi. Riunificazioni di nuclei o messa in rete fra patrimoni fotografici storici (l'università potrebbe ovviamente costituire il terzo polo) il problema è maturo per soluzioni intelligenti che premiano la funzione e non la nuda proprietà dei beni, assurti in questo caso a categoria di vere e proprie collezioni artistiche da tutelare nella loro integrità. La proposta vuole assecondare l'insita e ininterrotta potenzialità di questi archivi separati affinché possano essere davvero fototeche significative di eventi che hanno dilatato gli orizzonti della storia dell'arte e costituito modello per la moderna imprenditoria espositiva. Avvantaggiata ne sarebbe la loro tutela secondo la nuova normativa, come la loro valorizzazione, poiché ricavata da un unico ceppo più accessibile anche per l'opera di conservazione e restauro che nel laboratorio annesso alla sede troverebbe luogo idoneo e professionalità competenti. Terzo punto all'ordine, la memorizzazione informatica delle immagini e la loro catalogazione computerizzata: più che un fine, adozione di un metodo veloce per la consultazione e la ricerca catalografica, e costituzione di una banca dati sulla quale impostare prodotti multimediali essenzialmente a valenza didattica ed educativa. Questa nuova ritmica di assemblaggi, già sperimentata e qualificata da soggetti di alta quota come il Louvre o la Scuola Normale di Pisa (per rimanere fra i maggiori), riserva potenziali ricostitutivi di ambiti nei quali l'immagine assume un ruolo trainante quale fattore di comunicazione e

di restituzione del reale come del virtuale. Tutto ciò naturalmente fuori dalle logiche del doppio dell'esistente, della sua mera simulazione o dalle contaminazioni improprie.

Nel frattempo, fra fotografia di catalogo, conservazione e potenziamento di fondi continua il servizio agli utenti: studiosi ricercatori studenti-come il lavoro di riproduzione, più intenso e diversificato dalla comparsa dell'obbligo dell'esercizio dei diritti connessi all'uso delle immagini. Ciò che si vorrebbe, non per celebrare pur riconosciuti meriti di efficacia e serietà, è un vero potenziamento di economie, una iniezione di energie e di strumenti che possano dilatare quanto già le forze in campo hanno prodotto o indicato a cominciare da una amplificazione degli spazi fino alla creazione del tanto invocato sistema integrato fra fototeche e servizi informatizzati della città e della regione. E questo per fare di Palazzo Pepoli non un luogo di sola consultazione o di consumazione delle immagini, ma di riflessione sul vissuto in esse riprodotto dal quale ci viene consegnato il senso delle nostre stesse trasformazioni.

La fotografia nel restauro. La scuola dell'opificio delle pietre dure

di Maurizio Michelucci

Le recentissime innovazioni legislative che hanno comportato la istituzione del nuovo Ministero per i Beni e le Attività Culturali hanno riconfermato quali Scuole Nazionali di Restauro unicamente quelle operanti da tempo presso l'Istituto Centrale del Restauro, l'Istituto Centrale di Patologia del Libro e presso l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze. In particolare, nell'art. 9 del Decr. Leg. 368 del 20.11.98 ai tre Istituti è riconosciuta esplicitamente, all'interno della struttura del nuovo Ministero, la funzione di alta formazione e studio nel campo del restauro.

Per quanto riguarda l'Opificio delle Pietre Dure, se è vero che l'attività di insegnamento, legata soprattutto agli storici settori del mosaico-commesso fiorentino e delle c.d. arti minori, non è praticamente mai cessata a livello operativo nel corso della lunga vita dell'Istituto, tanto che la legge 44 del 1.3.75, istitutiva del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, prendeva semplicemente atto di ciò, accettando ed esplicitando all'art. 11 la competenza dell'Opificio in materia, è pur vero che la Scuola di restauro dell'Opificio, prima della promulgazione della Legge n. 57 del 1992, restava priva di una veste istituzionale adeguata a quella attribuita sino dal 1939 all'Istituto Centrale per il Restauro. La stessa legge 57 prevedeva l'emanazione di

appositi Regolamenti per le Scuole dell'OPD e dell'ICR, destinati a sostituire quello del 1955 relativo al solo ICR ed adottato sostanzialmente anche dall'Opificio. Per quanto riguarda quest'ultimo Istituto, il nuovo Regolamento è stato emanato con DPR 294 del 1997, in esito ad un'ampia attività di consultazione a livello operativo, istituzionale e giuridico e dopo il parere tecnico dei comitati di settore del Consiglio Nazionale per i Beni Culturali e Ambientali riuniti in seduta comune.

I punti più qualificanti ed innovativi del nuovo Regolamento sono: la durata quadriennale dei corsi, il diploma di scuola secondaria superiore necessario per l'ammissione al concorso di accesso, l'apertura ai cittadini di tutti gli Stati purché in possesso dei requisiti richiesti per i cittadini italiani ed infine, in allegato, la redazione di un dettagliato piano di studi quadriennale, con orari ed elenco delle materie di insegnamento, divise tra discipline storiche, tecniche, chimiche, fisiche, biologiche, della documentazione e della tutela e restauro dei beni culturali(1).

Fra le discipline fisiche è compreso l'insegnamento, comune per tutti i settori in cui si articola la Scuola, di *Tecnica di rilievo fotografico, fotogrammetrico e di trattamento dei materiali sensibili*. La materia, in questa ampia titolazione, contribuisce a dare nuova dignità e finalizzazione a quello che nel corso di questi anni, pur con crescente riconoscimento della sua utilità nell'ambito della formazione professionale dei restauratori, era stato il limitato insegnamento di *fotografia* nella Scuola di restauro. Quest'ultimo

era infatti concepito come strettamente e formalmente connesso alle applicazioni ed esercitazioni pratiche di laboratorio nei diversi settori operativi dell'Istituto. Privo di una sua autonomia, consisteva sostanzialmente in una introduzione all'utilizzo delle principali attrezzature, tecniche di ripresa e materiali sensibili finalizzato alla documentazione di successive fasi del restauro, con cenni alla fase di sviluppo e stampa in BN in camera oscura. È noto come la c.d. "fotografia d'arte" si avvalga di ambientazioni, apparecchiature, accessori, materiali sensibili, accorgimenti tecnici in fase di ripresa e di sviluppo e stampa e di quant'altro adeguato a rendere con la maggiore neutralità possibile l'opera d'arte. La valenza dell'operatore fotografo d'arte si distingue proprio per la capacità professionale di neutralizzare la propria creatività e di offrire ad altri professionisti, storici dell'arte, archeologi, architetti, un prodotto utilizzabile al meglio per il loro lavoro. Tutto ciò è sancito in ogni buon manuale di fotografia e rasenta i limiti dell'ovvietà, eppure, come sanno gli addetti ai lavori, non è affatto facile da ottenere: non è difficile veder pubblicate anche in sedi di alta qualificazione scientifica, fotografie di cose di archeologia e d'arte, come si usava dire in un passato non troppo remoto, e secondo una terminologia che più si attaglia al nostro caso più di quella di *beni culturali*, fotografie quanto meno scarsamente utilizzabili per il progresso degli studi - per rimanere nel medesimo ambito di linguaggio - o addirittura dannose per lo stesso. Basti pensare,

per quanto riguarda l'archeologia, alle negative conseguenze derivate dalla pubblicazione di fotografie di sculture di ritratti di arte antica eseguite con utilizzo di ottiche a focale grandangolare o normale, e/o con punto di ripresa impostato ad una altezza o una distanza errata, e/o senza tener conto della necessità di proporre una visione assiale del volto; per non prendere in considerazione altri parametri, quale p.e. l'improprio utilizzo delle fonti di luce, teso ad enfatizzare o appiattire i volumi e comportanti conseguenze evidenti sulla arbitraria drammatizzazione o banalizzazione degli originali. Per quanto riguarda la storia dell'arte, le sin troppo conclamate difficoltà connesse alla resa quanto più corretta dei colori, nei quadri, negli affreschi e, soprattutto, negli arazzi comportano oggi più di ieri un utilizzo sofisticato ed un controllo estremamente mirato delle diversificate risorse fornite dalle fonti di luce, dalle ottiche, dai materiali sensibili e, non ultimo, dai procedimenti di sviluppo e stampa (anche tipografica!), in assenza dei quali la eventualità sempre possibile di dominanze, viraggi e falsi colori si trasforma in certezza.

La neutralità della fotografia d'arte non solo non è sufficiente nella fotografia di restauro, ma anzi, in generale essa è da evitare, in quanto non rispondente alla esigenza fondamentale di documentare le indagini (non si tratta in questo caso di diagnostica, cui è preposta l'ampia casistica delle c.d. fotografie speciali) ed i diversificati procedimenti connessi al restauro stesso. Questi sono fotograficamente evi-

denziabili infatti solo con l'impiego di specifiche attrezzature e con accorgimenti di ripresa e di stampa finalizzati ad esaltare quanto non è facilmente visibile e quanto ancor meno documentabile con la fotografia. Il dettaglio, il punto di colore, la giunta, l'anomalia strutturale, la deformazione, il sottosquadro, la trapanatura, il rammento, ecc., tutto ciò insomma che l'artista o chi ha provveduto a restaurare la sua opera, o i proprietari dell'opera stessa e committenti dei restauri che si sono succeduti nel corso del tempo non avrebbero mai voluto che si vedesse, chi oggi restaura con professionalità, deve non solo saper vedere, ma anche e soprattutto adeguatamente documentare. Anzi, di frequente sarà la fotografia, impiegata nelle sue tecniche più esasperate, a costituire un

prezioso strumento di indagine e di conoscenza. Se sulle cause e conseguenze del degrado il restauratore deve anche professionalmente intervenire, le scelte operative dettate da scienza e coscienza in un lavoro tanto impegnativo e spesso ai limiti del possibile, come avviene di frequente nel restauro archeologico, nel quale si opera anche sull'ombra della materia, hanno necessità di analoghi, adeguati strumenti di documentazione fotografica in ogni fase di intervento. Le fotografie relative sono finalizzate anche ad illustrare e chiarire, spesso più del testo scritto, quei procedimenti e quei dati destinati in primis a quella indispensabile "cartella clinica" delle opere restaurate costituita dalla scheda scientifica di restauro(2) e solo successivamente alla auspicabile pubblicazione del lavoro.



1) Una lezione di fotografia agli allievi del 1° anno del corso di Restauratore del settore mosaico-commesso fiorentino.

Quest'ultima richiede, ovviamente, anche la presenza di quella che è stata sopra definita come "fotografia d'arte" e che documenta l'opera *dopo il restauro*, sia nel suo insieme che nei dettagli, eseguita per documentare i risultati del lavoro eseguito, ma nel contempo per evidenziare le differenze di stato dell'opera rispetto al *prima del restauro* e fornire all'ambito degli studi cui essa si riferisce uno strumento di lavoro ad essi adeguato. È vero che l'esecuzione della fotografia d'arte non costituisce compito precipuo della professione di restauratore, ma è evidente l'utilità di conoscere, quanto meno a livello di base, i principi e le tecniche ad essa relativi per chi dovrà operare a livello professionalmente elevato e concorrenziale soprattutto sul mercato privato, considerando le sempre più scarse opportunità offerte dall'impiego pubblico, se non dalla *committenza pubblica*. Non sempre il restauratore potrà avere a disposizione un fotografo qualificato a fornire la fotografia d'arte che il committente richiede, spesso a conclusione di un lavoro affidato con la formula "chiavi in mano". Quanto meno egli dovrà esser in grado di giudicare adeguatamente della qualità del prodotto fornito da altri e che sarà destinato a *illustrare* - nel senso più proprio del termine - il suo lavoro(3).

Su queste considerazioni si basa il programma quadriennale di insegnamento della fotografia presso la Scuola dell'OPD allegato in calce. Esso comincerà ad esser applicato a partire dall'anno scolastico 1999; è per molti versi sperimentale e frutto di consulta-

zioni con i colleghi fotografi, come sperimentali sono le ricerche che si stanno conducendo, a cura del fisico del laboratorio scientifico dell'OPD, l'amico Alfredo Aldrovandi, sulla testatura numerica della luce/colore nell'opera d'arte e nella relativa riproduzione fotografica a colori, di eccezionale interesse per la fotografia di restauro(4). Il programma comprende anche l'insegnamento di rilievo fotogrammetrico, previsto nella titolatura della materia, e per il quale, in assenza di specifiche professionalità all'interno dell'Istituto, si pensa a lezioni di carattere seminariale affidate a professionisti esterni qualificati nel settore, come è previsto del resto dal Regolamento della Scuola. Non ci nascondiamo le difficoltà nel poterlo interamente applicare, soprattutto in relazione al ridotto numero di ore a disposizione, anche se ad ogni docente sarà assegnato, in consonanza con la tradizione operativa degli insegnamenti di laboratorio dell'Opificio, un numero assai ridotto di allievi (non più di cinque/sei al massimo). Saranno comunque sempre possibili correzioni ed aggiustamenti, sulla base delle difficoltà ed esigenze riscontrate, nel corso del prossimo quadriennio di corso, sempre con l'intento comunque di fornire un contributo utile alla professionalità del restauratore e di venire incontro alle esigenze della committenza più qualificata, quella costituita dal nostro Ministero nelle sue diversificate articolazioni e competenze.

Presso gran parte degli istituti periferici e centrali del Ministero per i Beni e le Attività Culturali sono operativi

gabinetti fotografici che si avvalgono di personale dei ruoli tecnici altamente qualificato e specializzato nel campo della fotografia d'arte e di apparecchiature in genere di buona qualità. Il patrimonio di documentazione fotografica relativo alle opere d'architettura, archeologia, arte, storia in possesso del Ministero è imponente, in generale di ottimo livello, e costituisce certamente il maggiore strumento, anche se ancora non utilizzato nella pienezza delle sue potenzialità, di valorizzazione e tutela del nostro patrimonio culturale. Di fronte alla necessità di adeguarsi ai ripetuti ridimensionamenti di organico e di adempiere al meglio alle esigenze

istituzionali, molti di questi istituti sono divenuti nel corso degli ultimi anni anche committenti di fotografie usufruendo di professionisti e ditte qualificate operanti nel settore della fornitura di riprese e/o riproduzioni fotografiche, ma non sempre in grado di soddisfare quelle esigenze inerenti al rilievo e documentazione fotografica dei restauri di cui si è trattato. La nuova articolazione del corso di fotografia presso la Scuola di restauro dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze intende dare una risposta anche a queste esigenze, emergenti da un mercato del lavoro relativo ai beni culturali in rapida evoluzione.



2) Documentazione su una delle tele di Rubens danneggiate dalla esplosione degli Uffizi in restauro presso il laboratorio dell'OPD.

APPENDICE

Lineamenti operativi del corso di tecnica di rilievo fotografico, fotogrammetrico e di trattamento dei materiali sensibili

Durata del corso: quadriennale.

N° di ore per ciascun anno: 14

Primo Anno

Cenni di storia della fotografia.

Fini e confini della documentazione fotografica nel restauro e sue peculiarità.

Macchine da ripresa: formati, obiettivi, accessori.

Materiali sensibili B.N. e colore: elementi fondamentali di classificazione.

La luce: qualità e misura.

Partecipazione controllata all'utilizzo delle attrezzature di ripresa e criteri di scelta: macchine fotografiche formato 120 e 36 mm ad utilizzo manuale, misto, automatico. Scelta degli obiettivi fotografici in rapporto al soggetto (normali, grandangoli, tele, macro), con eventuale impiego dei relativi accessori (soffietti, lenti addizionali, tubi di prolunga).

Assistenza alla ripresa fotografica con riferimento all'ambito generale dei procedimenti di restauro (sfondo, ambiente, cantiere e laboratorio) e risoluzione dei principali problemi legati a difficoltà operative.

Secondo Anno

La fotografia del poco visibile.

Evoluzione tecnologica dei materiali sensibili.

Cause ed elementi di degrado dei materiali sensibili e mezzi per contrastarli.

Teoria della misurazione della temperatura-colore. I gradi Kelvin.

Utilizzo in prima persona di tutte le attrezzature di ripresa, tranne il banco ottico, e loro accessori, con gestione dei problemi legati alle dominanze cromatiche generali (efficacia dei laboratori esterni, tolleranza e verifica dei risultati legata ai fini specifici della fotografia d'arte) e connessi agli ambienti con presenza di luce mista.

Riprese in transilluminazione, a luce radente, in scala 1:1.

Assistenza all'utilizzo della camera oscura: le attrezzature; lo sviluppo dei materiali sensibili in B.N., accorgimenti e tecniche inerenti la sicurezza nell'ambiente di lavoro ed il trattamento dei prodotti chimici.

Terzo Anno

La fotografia speciale: fluorescenza ed infrarosso.

Il banco ottico.

Principi fondamentali del funzionamento della telecamera e della fotografia digitale.

Seminario sulla fotogrammetria applicata alle opere di archeologia e d'arte.

Utilizzo in prima persona del banco ottico e del grande formato, con applicazione del basculaggio, e del decentramento. L'applicazione della regola di Scheimpflug e l'effetto Schawrcilds. Esposizioni plurime per il corretto utilizzo del riflesso di luce su superfici particolari (fondi oro, argenti, metalli lucidi, ecc.). Esecuzione di fotografie speciali.

Duplicazione e riproduzione di materiale fotografico, con eventuale correzione delle dominanze cromatiche.

Sviluppo e stampa B.N. in camera oscura, in prima persona.

Quarto Anno

Il sistema zonale.

Le curve caratteristiche delle pellicole. Cenni sui principi generali di archiviazione della documentazione fotografica.

Risoluzione di problemi di ripresa in presenza di particolari difficoltà ambientali: l'utilizzo della "pennellata di luce", l'impiego di flash collegati con fotocellula, l'impiego delle fibre ottiche.

Accorgimenti per l'ottimizzazione della resa del materiale sensibile B.N. in camera oscura: l'impiego delle carte nelle diverse gradazioni; la preesposizione e la tensificazione delle carte.

NOTE

(1) Sul Regolamento e sulle vicende della Scuola dell'Opificio, cfr. G. BONSANTI, C. INNOCENTI, in "OPD Restauro" 9, 1997, p. 7 ss.

(2) Ad oggi, incredibilmente, l'esigenza di una scheda di restauro normalizzata per le opere d'arte e di archeologia – il cui fine è analogo a quello di una cartella clinica di un ammalato – non è riconosciuta a livello nazionale. Chi opera in questo settore ha dovuto generalmente ovviare a questa carenza adottando schede diverse, progettate praticamente istituto per istituto, pur facendo riferimento a principi generali comuni.

(3) Sono noti i problemi che si sono frapposti alla costituzione di un albo

dei restauratori; meno quelli che hanno ritardato l'approvazione del Regolamento sui Lavori Pubblici nei beni culturali, il quale conteneva alcuni elementi di certezza di diritto nell'affidamento di lavori di restauro su beni culturali mobili ed immobili da parte della P. A. In tale stato di ambiguità normativa, la prima definizione ufficiale della professione di restauratore è quella dettata dall'art. 2, c. 2 del citato Regolamento 294/97: *È restauratore dei beni culturali un operatore professionalmente qualificato capace di una:*

- a) analisi e interpretazione dei dati obiettivi sullo stato di conservazione;*
- b) abilità manuale di intervento, coerente con gli insegnamenti impartiti, adeguata ad una valutazione critica degli effetti dell'intervento stesso.*

(4) Nelle note di stampa del presente articolo, Alfredo Aldrovandi mi è succeduto nella direzione del Gabinetto Fotografico dell'OPD, avendo vinto il concorso per Esperto Fisico. Si tratta indubbiamente della professionalità più adatta e qualificata a condurre ad altissimo livello la documentazione fotografica di un centro di restauro.

Fotografia e catalogazione: le foto storiche della Basilica di San Martino

di Oriana Orsi

L'affezionato lettore dei *Quaderni di Palazzo Pepoli Campogrande* sa che nel numero cinque è stato trattato (in particolare nella sezione Testi e Documenti) il nodo importante e ormai ineludibile della scheda di catalogo dei materiali fotografici. L'elaborazione della normativa sulla scheda F è appena giunta a termine(1) e chi scrive, forse sollecitata proprio dal dibattito di questi mesi, ha creduto opportuno durante l'abituale lavoro di schedatura di beni storico-artistici, imbattutasi qualche mese fa in un piccolo ma significativo *corpus* di fotografie stori-



1) Chiesa di S. Martino, veduta della navata centrale, foto Lanzoni.

che, non sottrarsi al problema che implicitamente si poneva: schedarlo o non schedarlo?

Decidendo per il sì e non potendo ancora utilizzare la scheda costruita *ad hoc*, è stato impiegato il modulo OA, sperando in futuro, quando la scheda adeguata (con relativo software) sarà disponibile, di poter meglio definire i dati dal punto di vista catalografico e quindi conoscitivo.

Non si vuole entrare, in questa sede, nel merito delle problematiche connesse all'articolazione della scheda F, ma più semplicemente sensibilizzare chi si occupa di schedatura "sul campo", a considerare come oggetti da inventariare anche le fotografie storiche, riportando l'esempio di un importante fondo, conservato presso il convento carmelitano della chiesa di San Martino Maggiore a Bologna.

Le fotografie, conservate nei locali del convento, sono ventidue: undici portano come indicazione di responsabilità, la scritta o il timbro di Pietro Poppi e sono facilmente rintracciabili nei cataloghi della Fotografia dell'Emilia(2), tre hanno incollato sul cartoncino di controfondo l'etichetta della ditta bolognese Lanzoni e figlio(3); una proviene dalla ditta Alinari di Firenze(4); le restanti sette sono prive di indicazioni documentarie.

Dal punto di vista dell'identificazione tecnica e dello stato di conservazione, tutte le foto sono positivi all'albumina, quasi tutte ai quattro angoli presentano un foro, frutto dell'assemblaggio all'interno di un percorso espositivo realizzato durante una decennale Eucaristica; alcune recano pieghe e in alcuni

casi, in relazione a piccoli strappi perimetrali, il leggerissimo supporto delle albumine, staccandosi dal controfondo, si arrotonda su se stesso. Solo in un caso (la ripresa del dipinto aspertiniano con *Santa Lucia*, *San Nicola da Bari* e *Sant'Agostino*) sono identificabili danni di origine biologica, forse funghi. Tutte presentano un leggero viraggio oro. Complessivamente lo stato di conservazione è buono.

Undici riprese riguardano l'interno della chiesa, per lo più arredata in occasione di festività particolari: si veda la bella immagine della navata centrale addobbata con i parati da muro in damasco, probabilmente in occasione di una Decennale Eucaristica del secondo Ottocento; in basso è apposta l'etichetta della ditta Lanzoni e figlio(5) (foto 1). Altre dieci foto ritraggono le opere più importanti conservate in chiesa nonché alcuni rilievi e lapidi del chiostro dei Morti: è la riprova di una consolidata prassi di mercato per cui lo scatto, entrando nel catalogo della ditta fotografica, diveniva innanzitutto un bene economico. Nel piccolo archivio carmelitano sono così conservate, tra le altre, le foto dell'*Assunta* di Lorenzo Costa, il già citato dipinto di Aspertini,



2) Simone de'Crocifissi, *Madonna del Latte*.

la *Pala Paltroni* di Francesco Francia, la *Testa di Cristo* attribuita a Vitale da Bologna e la *Madonna del latte*, ascritta a quel tempo ancora a Vitale ed attualmente ricondotta al regesto delle opere di Simone de'Crocifissi. Quest'ultima immagine documenta lo stato del dipinto murale probabilmente poco dopo la sua riscoperta, nel 1889, sotto la scialbatura con la quale era stato occultato dopo il primo rinvenimento, settant'anni prima. L'edicola che l'incornicia non è ancora quella attuale,



3) Chiesa di S. Martino, Cappella Boncompagni prima del restauro.

indubitabile frutto di fantasie neogotiche rubbienesche, probabilmente eseguita a cavallo del secolo (foto 2).

A fianco di questa carrellata di immagini dalla vocazione spiccatamente commerciale, sono presenti alcuni scatti la cui natura documentaria è innegabile: si vedano le due foto, che testimoniano il restauro della cappella Boncompagni, avvenuto nel 1909 su progetto di Alfonso Rubbiani(6). Nella prima (foto 3) si vedono i dipinti murali che raffigurano *San Pietro*, *San Paolo*, *Sant'Eliseo* e *Sant'Elia* (due santi carmelitani per eccellenza); i

primi due ospitati nelle finestre murate ai lati dell'ancona, gli altri posti ad ornare la lunetta, ai lati della finestra circolare. La decorazione era opera di Nicola Bertuzzi detto l'Anconitano, attivo nella cappella Boncompagni nel 1755; benché Bertuzzi fosse un pittore di discreta qualità e, a quanto è dato vedere dalla foto che ritrae gli affreschi in oggetto, questa qualità non era venuta meno in San Martino, la sua opera, sul finire del XIX secolo, non era apprezzata tanto da meritare uno "strappo" che ne garantisse la conservazione. Rubbiani giudicava gli affreschi "(...) opere mediocri e guaste" e comunque di "(...) non ragionevole impedimento al desiderio di riconquistare all'ambiente la primitiva vita e luminosità"(7).

La seconda foto (foto 4) ritrae la cappella dopo la distruzione della decorazione pittorica settecentesca e la conseguente apertura di due finestre. Da sottolineare come i due scatti, forse involontariamente, accreditino la giustezza delle scelte di Rubbiani e dei suoi sostenitori: l'immagine della cappella ancora ingombra dagli interventi settecenteschi, è segnata da un chiaroscuro drammatico, ottenuto con l'utilizzo di un solo punto luce che proietta l'ombra cupa dell'ancona sulla parete di fondo,

mentre lo scatto della cappella ripristinata gode di un'illuminazione equilibrata che ne esalta la purezza costruttiva e decorativa.

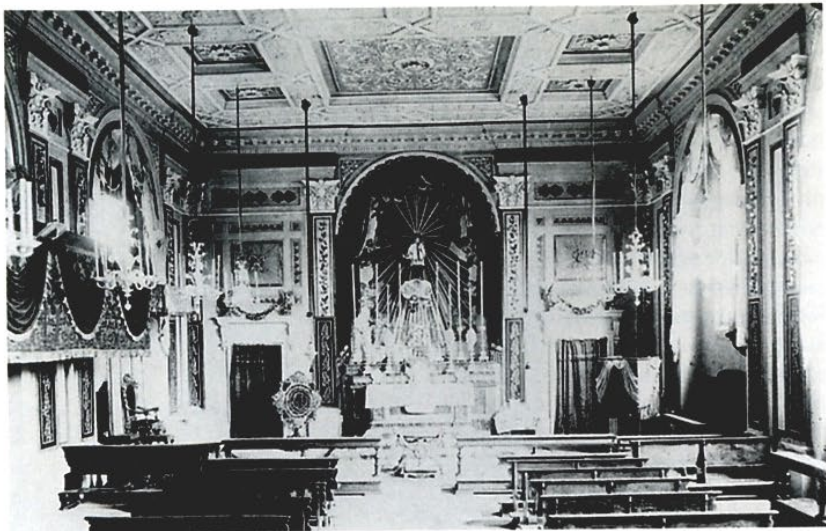
Anche l'ex oratorio soprastante la sagrestia, dalla fine dell'Ottocento diventato biblioteca e quindi, dal 1915, trasformato in teatro per essere di nuovo riconvertito, nel 1946, in sala cinematografica, è documentato da una foto in cui sono ben visibili le decorazioni neoclassiche del soffitto e delle pareti, eseguite nel 1889 e l'altare di fondo con la statua di *San Luigi Gonzaga*, allestito probabilmente per la cerimonia dell'esposizione del Santissimo (foto 5). È una foto preziosa, che ricorda la primitiva vocazione liturgica di uno spazio a tutt'oggi utilizzato come teatro. L'ultima immagine che vogliamo prendere in esame è stata scattata nel 1897 e questa volta documenta un avvenimento "effimero": gli apparati utilizzati per un solenne funerale svoltosi in chiesa(8) (foto 6).

I pilastri e gli archi sono coperti dal parato funebre, così come la parte absidale, che risulta celata da un drappo scuro sul quale spicca la croce. Il feretro è quasi sommerso dalle composizioni floreali: si veda

a sinistra, in secondo piano, un sontuoso vaso la cui gigantesca struttura (arriva quasi a toccare la sommità del pulpito) è costituita da fiori e sul quale svetta un mazzo di foglie di palma e lillium. Nella mesta scenografia trovano posto alcune figurine rigorosamente in nero, che scalano la scena prospetticamente; su tutto cade obliquo un raggio di sole penetrato dai finestrini laterali. In basso a destra è il timbro della Fotografia dell'Emilia. Quest'immagine, nella sua accurata costruzione, tradisce l'ascendenza pittorica della cultura visiva di Pietro Poppi e al contempo si rivela prezioso documento sociologico, in cui leggere il gradiente più alto del



4) Chiesa di S. Martino, Cappella Boncompagni dopo il restauro, Foto Lanzoni.



5) Oratorio di S. Martino.

concetto borghese, al contempo estetico e morale, di decoro.

Si ringraziano per la disponibilità e la gentilezza tutti i padri carmelitani del convento di San Martino a cominciare dal priore padre Augusto Tollon e, in particolare, padre Enrico Secondin, guida insostituibile, che ha costantemente coadiuvato il lavoro degli schedatori e dei fotografi.

NOTE

(1) La strutturazione dei dati e dei campi della scheda F è stata presentata a Roma nel corso del Primo seminario nazionale sulla catalogazione, I.C.C.D., 24/26 novembre 1999.

(2) Poppi acquisì la Fotografia dell'E-

milia nel 1869. Per Pietro Poppi si veda *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 e G. ROVERSI, Bologna 1990.

(3) Luigi Lanzoni fu proprietario della Fotografia Felsinea a partire dal 1885; cedette l'esercizio al figlio Giovanni nel 1911, il quale lo chiuse definitivamente nel 1915. Le sfortunate vicende dell'archivio Lanzoni (le lastre furono sottoposte all'aggressione dell'umidità e finirono travolte dalla caduta di un soffitto) sono ricordate da Guido Zucchini in *Edifici di Bologna* nel breve saggio *Vecchi fotografi e vecchie fotografie*, Bologna 1976, pp.80-82. Va ricordato che ciò che rimane dell'archivio Lanzoni (98 lastre conservate presso il Comitato per Bologna Storico



6) Funerale solenne nella chiesa di S. Martino, Foto Poppi.

Artisitica) è stato restaurato nel 1993 a cura della Soprintendenza ai Beni Artistici; si veda a tale proposito C. GIUDICI, *Archivio e Gabinetto fotografico. Le lastre Lanzoni*, in "Quaderni di Palazzo Pepoli Campogrande", 1, pp. 13-14.

(4) Alinari 10579. Si tratta della foto della cappella Boncompagni prima del restauro. La foto è stata pubblicata anche da A. LARAIA e M. QUATTROCCHI a corredo del saggio *Restauro in S. Martino Maggiore - Bologna 1879-1909* in "Alfonso Rubbiani e la cultura del restauro nel suo tempo (1880-1915)" a cura di O. MAZZEI e L. BERTELLI, Milano 1981.

(5) La scritta a matita e in corsivo, è la seguente "Decennale eucaristica anno 1929"

(6) Una scritta a matita, nel cartoncino

di controfondo della prima foto: "Cappella Boncompagni - stato prima del restauro/ del 1929"; nella seconda foto: "Cappella Boncompagni - stato attuale dopo i /restauri del 1929". Entrambe le scritte collocano il restauro di Rubbiani ad una data errata. Per i restauri di Rubbiani in San Martino si veda il già citato saggio di LARAIA e QUATTROCCHI, pp. 73-93.

(7) LARAIA e QUATTROCCHI, cit., p.86. Solo Guido Zucchini, cinquant'anni dopo, si rammaricherà della perdita degli affreschi di Bertuzzi in *La verità sui restauri bolognesi*, Bologna, 1959, p.32.

(8) Ad inchiostro, in corsivo sul controfondo, attorno alla foto, è la seguente iscrizione: "Mesto Ricordo/ 2 Gennaio 1897/ Funerali del Signor/ Alfonso Mazzoni".

**Un progetto di
collaborazione tra la
Soprintendenza ai Beni
Artistici e Storici e l'Istituto
Statale d'Arte di Bologna
e alcune fotografie
dell'Oratorio di San Filippo
Neri**

di Simonetta Nicolini

Il restauro, appena concluso, dell'Oratorio dei Filippini di Bologna rende di immediato interesse l'antica documentazione iconografica dell'edificio. Una serie di cinque fotografie in bianco e nero, conservate presso l'Archivio Fotografico della Soprintendenza di Bologna, documenta lo stato delle cose



1) La Cappella Maggiore e la navata (n. 71, mm 170x120).

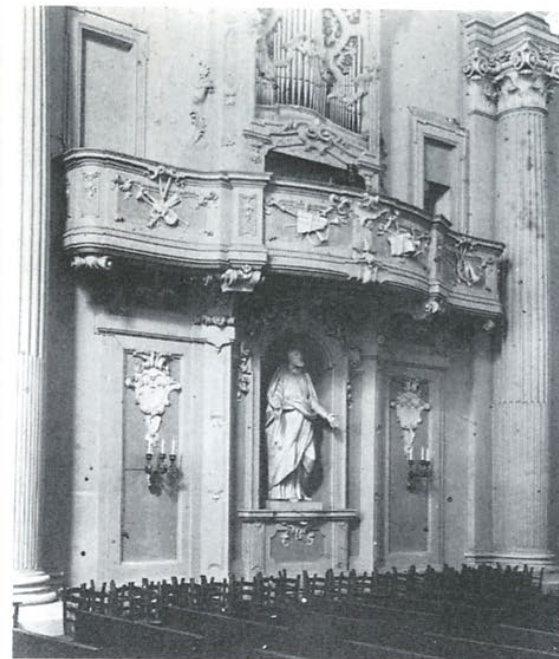
dopo il bombardamento del 29 gennaio 1944 che provocò gravissimi danni alla struttura (1). Ad esse si aggiunge una recente fotografia a colori dell'affresco di Ludovico Carracci (2), di cui, fino a non molto tempo fa, si conosceva solo una lastra Croci, risalente all'inizio degli anni Trenta, oggi conservata presso il Dipartimento di Arti Visive dell'Università di Bologna (3).

Sono ancora più rare le immagini dell'Oratorio che precedono i disgraziati eventi bellici. Una rapida ricerca ha portato a reperire un numero esiguo di fotografie realizzate prima della seconda guerra mondiale (4). La testimonianza più antica sembrerebbe quella offerta da un opuscolo pubblicato nel 1907, in occasione dell'inaugurazione del restauro che restituì l'edificio al culto (5), dove compaiono le fotografie della tela con l'*Immacolata* di Giovanni Masotti da poco collocata sull'altare maggiore (p.2), della Cappella Maggiore (p.15), di una porzione della parete destra con l'organo e la statua di San Filippo di Angelo Piò (p.16)(6). A quella data, l'Oratorio si presentava ancora privo delle panche e della mensa d'altare. Nel 1915, l'immagine della cappella maggiore fu ripubblicata in *Il Terzo centenario dalla Fondazione dell'Oratorio di San Filippo in Bologna (1615-1915)*(7). Nel 1927, una nuova fotografia della parete destra con i due coretti verso l'altare compare in *Le chiese di Bologna illustrate* (8); l'inquadratura comprende una delle due statue che affiancavano l'altare (la Carità), e una porzione della tela del Masotti e della mensa d'altare. Quest'ultimo dettaglio per-

mette di collocare l'esecuzione della fotografia dopo quelle pubblicate in precedenza, in cui, come si è visto, mancano gli arredi. Una nota di edizione (p.183) informa che le fonti iconografiche del volume furono la Casa Alinari e il fotografo Felice Croci di Bologna e, pur in mancanza di un riscontro diretto che non mi è stato possibile effettuare, non escluderei che la posa dell'Oratorio dei Filippini del 1927 sia da identificarsi con quella che compare in un catalogo Alinari del 1930, dove troviamo una sola immagine dell'edificio (al n.37811) descritta come "Particolare decorativo di una parete - Piò Angelo" (9).

Infine, nel 1935, nello studio su Torreggiani, Aldo Foratti pubblicava due fotografie dell'Oratorio: la stessa della parete destra, già illustrata nel volume del '27, e una nuova veduta complessiva dell'interno (10).

A queste rare immagini oggi si aggiungono sei fotografie in bianco e nero, di buona qualità, ritrovate presso l'Istituto Statale d'Arte di Bologna. Esse fanno parte di un fondo di proprietà della scuola formato da un cospicuo numero di stampe in bianco e nero - i cui soggetti sono architetture, dipinti, sculture e altri manufatti - probabil-



2) Una veduta di scorcio della parete destra con la statua di S. Filippo Neri e l'organo (n.72, mm 125x114).

mente utilizzate in passato a scopo didattico per esercitazioni di disegno, o usate in vece delle più moderne diapositive a colori per lo studio della storia dell'arte. Le sei stampe che rappresentano l'Oratorio sono incollate ciascuna su un cartoncino grigio di mm 240 x 174, e sono accompagnate tutte da una medesima didascalia manoscritta, in inchiostro nero, che ne puntualizza l'oggetto ("Oratorio dei Filippini - Via Galliera Bologna"), e dal timbro della scuola ("R. Scuola Professionale per le Arti Decorative - Bologna"). Ogni cartoncino porta un numero progressivo (da 71 a 76) che doveva indi-

carne la collocazione nell'archivio fotografico dell'Istituto d'Arte (11).

Queste immagini documentano in modo quasi completo l'interno dell'Oratorio di San Filippo Neri. In mancanza di altri riscontri, è ancora impossibile definire la data della loro esecuzione; ma poichè vi compaiono gli arredi, non escluderei fossero state eseguite in un momento prossimo o di poco successivo alla pubblicazione de *Le chiese di Bologna illustrate* e che comunque, non si dovrà discostare molto dalla metà degli anni Trenta. Esse rappresentano:



3) Una veduta di scorcio della parete sinistra con l'organo e la cattedra (n.73, mm 173x123).

- 1) la Cappella Maggiore e la navata (n.71, mm 170 x 120) (fig.1);
- 2) una veduta di scorcio della parete destra con la statua di San Filippo Neri e l'organo (n.72, mm 125 x 114) (fig.2);
- 3) una veduta di scorcio della parete di sinistra con l'organo e la cattedra (n.73, mm 173 x 123) (fig.3);
- 4) uno specchio di parete con tabella decorativa in stucco sotto un organo (n.74, mm 173 x 118) (fig.4);
- 5) un coretto, parte della trabeazione e della porta prossimi alla controfacciata nella parete sinistra (n.75, mm 170 x 120) (fig.5);

6) un totale della controfacciata con parte della parete sinistra e veduta parziale della balconata dell'organo (n.76, mm 167 x 121) (fig.6).

Benchè manchino le immagini della cupola, della copertura della navata e dell'esterno dell'Oratorio, ritengo che la serie debba considerarsi completa; essa è infatti preceduta, segnata col numero 70, dalla fotografia del cortile di Pilato in Santo Stefano, e seguita da quella dell'interno della chiesa di S.Maria di Galliera (numero 77) e da una finestra di Palazzo Montanari in Via Galliera (numero 78)(12).

Il fondo dell'Istituto d'Arte merita un'attenzione particolare, poichè

raccoglie fotografie che la scuola cominciò a raccogliere fin dalla metà degli anni Ottanta dell'Ottocento: l'epoca in cui venne istituita con lo scopo di dare una formazione artistica e tecnica ad artigiani operanti sul territorio (13). Il suo studio, la sua catalogazione e il suo recupero sono compresi in un progetto didattico che la Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Bologna ha sottoscritto in Convenzione con l'Istituto Statale d'Arte, sulla base dell'Accordo-quadro fra il Ministero dei Beni Culturali e Ambientali e il Ministero della Pubblica Istruzione (20 marzo 1998) e dell'art.7 della Legge 352/97(14). Si tratta di un progetto sperimentale, di cooperazione tra le due istituzioni, che intende impiegare nel lavoro di catalogo, rilievo, manutenzione e ordinamento del patrimonio dell'Istituto gli insegnanti e gli allievi di diverse sezioni: esso ha, oltre all'obiettivo di tutela, quello di fornire una preparazione tecnica e professionale, specifica nell'ambito dei Beni Culturali, a quanti frequentano la scuola.

Le fotografie che qui si pubblicano sono il risultato eccellente di un primo sondaggio atto a valutare l'entità del patrimonio storico dell'Istituto d'Arte. L'intenzione della Soprintendenza è di promuoverne la conoscenza, coinvolgendo l'istituzione scolastica con un impegno diretto, a partire proprio dai materiali che essa stessa ha accumulato nel tempo e che devono essere considerati parte integrante del patrimonio culturale nazionale. In questa prospettiva, la fase di ricerca che si intende attivare sul patrimonio fotografico della scuola (realizzando un attualissi-



4) Uno specchio di parete con tabella decorativa in stucco sotto un organo (n.74, mm 173x118).

mo test della recente scheda F per la catalogazione dei beni fotografici) costituisce un importante contributo alla conoscenza degli archivi fotografici pubblici e privati distribuiti sul territorio, che, come dimostrano le immagini qui pubblicate, possono riservare la scoperta di preziosa documentazione.

NOTE

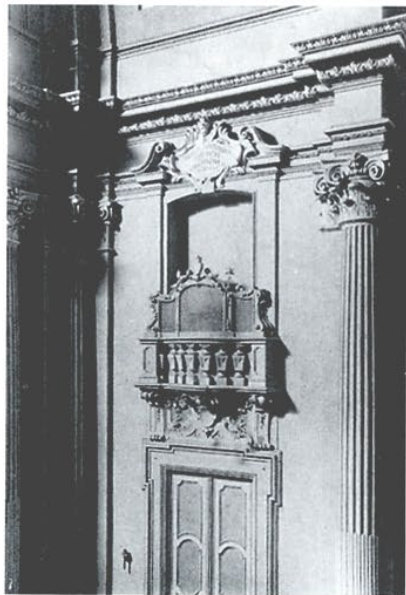
- (1) Esse rappresentano l'interno dell'edificio: una veduta d'insieme (GFS A1618), una veduta della volta (GFS A1625), una veduta parziale (GFS A1620), la zona absidale (GFS senza

numero), l'affresco di Ludovico Carracci con i due coretti che lo affiancano (GFS A1618).

(2) La stampa a colori (Studio Pym) è stata pubblicata da F. LOLLINI nel n.4 di questi quaderni (*Immagini di Ludovico*, "Quaderni di Palazzo Pepoli Campogrande", 4, 1997, pp.39-45).

(3) Archivio Croci n.5558; su di essa e sulla sua fortuna si veda LOLLINI, cit., pp.42, 43-44.

(4) Devo un ringraziamento particolare a Massimo Ferretti, Corinna Giudici, Anna Maria Matteucci, Orsola Mattioli, Nicosetta Roio per l'aiuto offertomi in corso di ricerca. Le fotografie che qui si pubblicano sono state recuperate dai depositi della scuola e collocate in



5) Un corredo, parte della trabeazione e della porta prossimi alla controfacciata nella parete sinistra (n.75, mm 170x120).

Biblioteca grazie alla preziosa collaborazione di Claudia Bergonzoni, responsabile della Biblioteca dell'Istituto d'Arte, e del signor Giuseppe Di Benedetto, tecnico ausiliario.

(5) *Nella solenne riapertura dell'Oratorio di San Filippo Neri*, Bologna, Tip. Garagnani, 1907.

(6) Nessuna indicazione della fonte iconografica è fornita nel testo o nelle note editoriali.

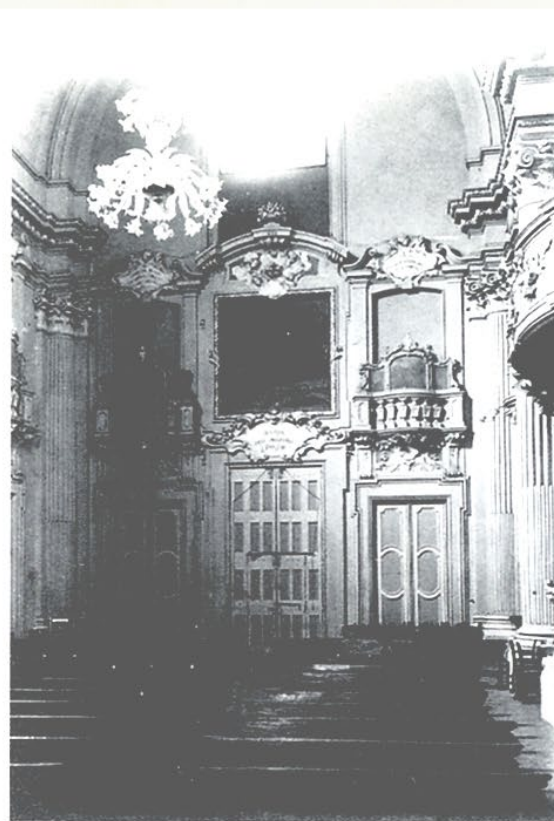
(7) Bologna, Tipografia Salesiana, p.6.

(8) Bologna, Nicola Zanichelli, 1927, p.79. La facciata dell'Oratorio compare, in una veduta di scorcio della fronte di S.Maria di Galliera eseguita da Paolo Bettini, pubblicata in A.BARUFFI, *Bologna. Guida artistica e storica della città e dei dintorni*, Bologna, Tipografia Paolo Neri, 1910, p.59, e in L. SIGHINOLFI, *Guida di Bologna*, (terza edizione ampliata) Bologna, Licinio Cappelli Editore, 1926, p. 256.

(9) Fratelli Alinari, *L'Emilia I. Bologna, Catalogo delle fotografie di opere d'arte e vedute*, Firenze 1930, p.19.

(10) In *Alfonso Torreggiani (1682-1764)*, "Il Comune di Bologna", maggio 1935, pp.25-44; le fotografie sono riprodotte rispettivamente alle figure 5 (p.28) e 4 (p.27).

(11) Essendo incollate sui supporti, non è stato possibile verificare se le stampe portino sul verso qualche indicazione dello studio che le realizzò o della raccolta di provenienza. Il formato anomalo e la qualità degli scatti fanno escludere che si possa trattare di foto Croci (nei cui cataloghi degli inizi degli anni Trenta non compare nessuna posa dell'Oratorio di San Filippo Neri, fatta eccezione per la già citata imma-



6) Un totale della controfacciata con parte della parete sinistra e veduta parziale della balconata dell'organo (n.76, mm 167x121).

gine dell'affresco di Ludovico Carracci) o Alinari. L'insistenza sui dettagli architettonici e di ornato porta piuttosto a supporre che esse fossero state eseguite appositamente per la scuola in funzione di esercitazioni di disegno architettonico e di ornato.

(12) Le stampe che vanno dal n.70 al n.78 sono tutte montate su cartoncini identici e sembrerebbero fare parte di una serie probabilmente eseguita nella

medesima occasione.

(13) Sulla storia dell'Istituto Statale d'Arte di Bologna si veda *Arti e Professioni. Istituto Statale d'Arte di Bologna 1885-1985*, a cura di W.Bergamini, G.Bonetta, B.Dalla Casa, S.Pivato, Modena, Panini, 1986.

(14) La Convenzione è stata sottoscritta dalla soprintendente dottoressa Jadranka Bentini e, in sostituzione del capo di istituto prof. Rita Da Re, dal vicepresidente della scuola prof. Edgardo Casali il 27 luglio 1999 (Numero di registro della Soprintendenza 3210). La sua preparazione era stata approntata in una serie di incontri tra chi scrive, il professor Andrea Emiliani e la dottoressa Anna Stan-

zani. La proposta di strutturare un rapporto in Convenzione era venuta dalla Soprintendenza in seguito ad uno stage di catalogazione organizzato per gli allievi della classe IV Michelangelo (Rilievo e Catalogazione) nell'anno scolastico 1998-99. Nel progetto allegato alla Convenzione sono coinvolte anche le sezioni di Legno e Plastica della Scuola.

**IN MARGINE ALLA MOSTRA FIORENTINA SULLA "GIOVINEZZA DI MICHELANGELO":
IL S. ANTONIO TENTATO DAI DEMONI DI
CARLO BIANCONI**

Il 14 luglio 1802, appena un mese prima di morire, l'artista bolognese Carlo Bianconi appuntava su un esemplare delle "Vite" del Vasari(1), alcune annotazioni sul dipinto che Michelangelo aveva tratto dalla famosa stampa di Martin Schongauer raffigurante *S. Antonio tentato dai demoni*. Come è noto Giorgio Vasari fu il primo a ricordare questo episodio relativo alla giovinezza del Buonarroti che, all'età di tredici anni nel 1488, sarebbe entrato nella bottega del Ghirlandaio dove rimase all'incirca tre anni(2); secondo Vasari a questo periodo risalirebbe il "ritratto che e' fece d'una carta di Alberto Durero, che gli dette nome grandissimo" e, subito dopo, "essendo venuta in Firenze una istoria del detto Alberto, quando i diavoli battono Santo Antonio, stampata in rame, Michele Agnolo la ritrasse di penna, di maniera che non era conosciuta, e quella medesima coi colori dipinse; dove, per contraffare alcune strane forme di diavoli, andava a comperar pesci che avevano scaglie bizzarre di colori, e quivi dimostrò in questa cosa tanto valore, che e' ne acquistò e credito e nome"(3). Quando apparve questa prima edizione dell'opera vasariana (1550), Michelangelo era ancora in vita così come lo era all'epoca in cui Ascanio Condivi ne pubblicò la biografia (1553), generalmente ritenuta una sorta di relazione ufficiale autorizzata dallo stesso vecchio maestro al fedele scolaro(4); l'episodio narrato dal Vasari vi viene ripetuto - precisando che fu il compagno di studi Francesco Granacci a procurare al giovane Buonarroti la stampa con la storia di *S. Antonio tentato dai demoni* di "Martino d'Ollandia" (dunque di Martin Schongauer e non

di Dürer), da cui l'artista trasse un dipinto su tavola di legno - tacendo della versione a penna ricordata dal Vasari. Dell'opera parlò anche Benedetto Varchi nell'orazione funebre per Michelangelo (1564), specificando che il Buonarroti da fanciullo aveva disegnato e colorito un quadretto di legno nel quale "ritrasse di penna da una carta stampata in rame, di mano chi dice d'Alberto Duro, e chi di Martino d'Ollandia..."(5). Permane dunque incertezza sull'autografia dell'incisione che aveva ispirato questo esercizio giovanile. Qualche chiarimento in tal senso può venire da alcune riproduzioni conservate nell'Archivio Fotografico della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Bologna: si tratta di quattro lastre di vetro Bolognesi-Orsini del 1926 riproducenti un'incisione col *S. Antonio tentato dai demoni* con la sigla di Martin Schongauer in basso al centro (GFS 1752), un dipinto evidentemente su tavola fedelmente ispirato alla stampa citata (GFS 1754), il particolare dell'angolo in alto a sinistra del retro della stessa tavola, con un sigillo a ceralacca e un cartellino ovale con il numero 18, relativo alla cornice (GFS 1753), e infine un'altra incisione, assai simile a quella di Schongauer ma in controparte, con la sigla di Albrecht Dürer (AD) in basso a sinistra, la scritta "S. ANTHONIVS" in lettere capitali romane al centro e una tavoletta con la data 1530 (il 3 è rovesciato) e la sigla "TA" sulla destra (GFS 1755). Le indicazioni inventariali delle lastre documentano che le opere fotografate appartenevano a quell'epoca alla famiglia Giovannini, che conservava il quadro con l'attribuzione a Michelangelo: la presenza del sigillo a ceralacca, non perfettamente leggibile dalla riproduzione ma chiaramente tripartito e sormontato da una corona (GFS 1753), consente di ricollegare la tavola a quella ben nota a Carlo Bianconi il quale, secondo le sue stesse parole appuntate sull'edizione vasariana citata in apertura, aveva avuto "la fortuna veramente consolante di vedere questo quadro e l'ho presente mentre

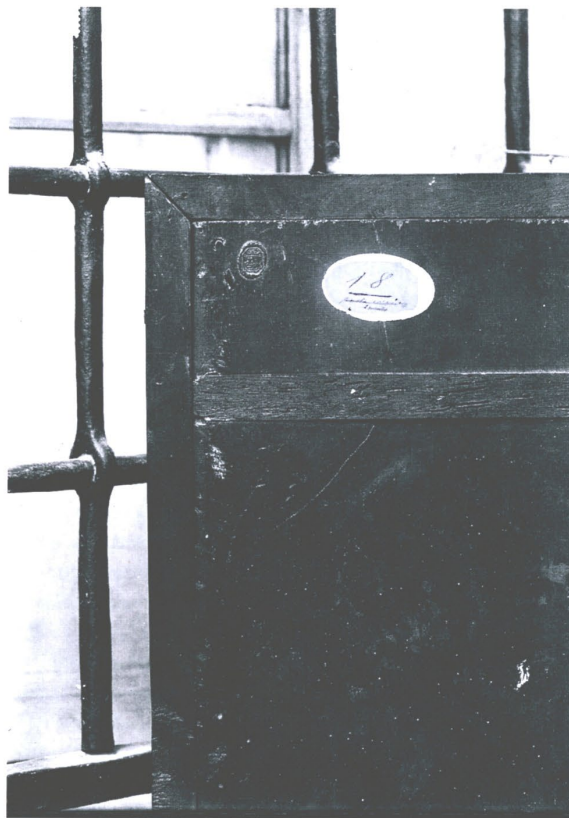


1) M. Schongauer, *S. Antonio tentato dai demoni*, GFS 1752.

scrivo queste cose (14 luglio 1802) e seco esiste la stampa di Martino... Non si spera di vedere cosa più bella di questo quadretto in tavola alto piedi due parigini pol.6 e 6 lin.= largo poi un piede, 9.polici e 9 linee..."; più avanti infatti, sempre nelle sue note manoscritte al volume di Vasari, il Bianconi aggiungeva: "In contrassegno della mia venerazione ho posto dietro ad un tesoro così stimabile il mio sigillo, che rappresenta la carità militare, cioè un soldato vecchio con un ginocchio a terra che alza un soldato giovane morto, a cui resta tutt'ora lo scudo nel braccio, figure circondate da un contorno all'etrusca. L'impronto è

in cera di spagna. Il detto dipinto per quanto ho potuto scoprire è stato da due secoli e più sepolto in una casa distintissima d'Italia"(6). Nel pubblicare il testo di Bianconi nel 1840, Michelangelo Gualandi aggiungeva la seguente annotazione: "Descriveremo questo quadretto colle parole istesse dell'amico nostro Gaetano Giordani, che lo vide ... presso il fortunato possessore 'La tavola osservata nella parte posteriore ha tutta l'apparenza dell'antico; è marcata con due sigilli a cera lacca, uno de' quali accennato nella nota MS. del Bianconi, l'altro con istemma gentilizio. Il colorito della faccia del santo è caldo per tinte e di bell'impasto: mostra più maestà che nella stampa istessa, e la barba è più leggera e con belle mosse; i panni anziché triti, grandiosi e ben condotti; gli animali sono come vivi; tutto è armonia, e di magico effetto. Il fondo è ver-

dognolo, e quantunque vedasi che il pittore ha voluto seguire la stampa anche ne' più minuti capricci, pure nel tutto insieme mostra franchezza e bravura. La tavoletta è in ogni sua parte due volte e mezzo più grande della stampa"(7). Il sigillo fotografato da Bolognesi-Orsini nel 1926 dovrebbe corrispondere dunque all'"istemma gentilizio" citato dal Giordani, cui si accenna appena, senza identificazione, pure nel catalogo della collezione Bianconi del 1854, da cui si scopre che il possessore del dipinto attribuito a Michelangelo era stato proprio Carlo Bianconi(8), il quale aveva taciuto la notizia rimasta ignota anche in seguito,



2) Retro del dipinto già in collezione Bianconi, GFS 1753.

se nel 1881 Gaetano Milanesi così scriveva: "Gaetano Giordani, che nel 1840 vide questo quadretto presso il fortunato possessore, di cui al pari del Bianconi tace il nome, ripete che è una bella cosa"(9). Il Milanesi aggiunge poi che nel "corrente anno 1881 questa pittura fu posta in vendita come opera del Buonarroti. Essa è sopra una sottile asse di noce, e dipinta a olio. È veramente due volte e mezzo maggiore della stampa tedesca. Ma coloro che ebbero agio di esaminarla per commissione del Governo, furono d'opinione che non potesse credersi opera di Michelangelo, perché

oltre essere dipinta a olio (maniera che non fu mai seguita in Firenze per tutto il secolo XV da nessun pittore, compresi il Ghirlandaio maestro del Buonarroti), essa nel modo di trattare il colore ricorda la pratica di quasi un secolo dopo, ed è lontana affatto nel disegno dalla sicurezza, dal vigore e dall'energia che anche nelle cose giovanili cominciò a dimostrare il sommo artista"(10).

Nel citato catalogo della collezione Bianconi del 1854 si annotava inoltre che al piccolo dipinto era "unita la stampa originale di Martino Schongauer o Schoen, rara e bella tanto..."(11) (cosa che d'altro canto aveva già fatto Bianconi nel suo manoscritto del 1802), mentre già nel 1816 Petronio Bassani, segnalando il quadretto attribuito a Michelangelo nella raccolta Bianconi, menzionava la presenza di "due stampe incise di questo soggetto" in allegato all'opera dipinta

(12): con molta probabilità si tratta delle incisioni fotografate da Bolognesi-Orsini nel 1926 presso i Giovannini, assieme alla tavoletta. Come già precisato, una di queste corrisponde all'originale di Schongauer (GFS 1752), l'altra è quella in controparte con la sigla AD di Albrecht Dürer (GFS 1755). Una stampa, quest'ultima, segnalata nell'Ottocento anche da Pietro Zani nel proseguimento, rimasto manoscritto, della sua "Enciclopedia metodica": "Copia M B. irreperibile. p.d.a.11.6. l.8.5 compr. 4 linee di marg. in cui nel mezzo S.ANTHONIVS a lettere romane. Al b. da



3) S. Antonio tentato dai demoni, dipinto già in collezione Bianconi, GFS 1754.

una parte si vede la cima d'un monte, e verso l'angolo la marca doppia A D. d'Alberto Dürer. Nell'alto d'un altro monte, che resta nel mezzo, si vede un casolare colla figurina d'un Eremita, e dall'altra parte, nell'angolo, vi ha luogo una tavoletta appoggiata ad una bassa rupe con sopra l'anno, e la marca a lettere doppie 1530 ATA in due linee. Il 3. è rivoltato. Nel Cielo vi sono marcate le nubi, e tutto il resto del fondo è bianco. Ho detto questa copia irreperibile perché non mi è stato dato di vederla che duplicata nel Gab. Ortalli in Parma, ed una di queste mi fu gentilmente regalata dal Sig. Massimiliano padrone di quel Gabinetto. Il copista è antico, né posso capire per quale idea abbia egli voluto attribuirne l'invenzione al Dürer" (13). Come è evidente, la descrizione corrisponde piuttosto fedelmente alla stampa fotografata col GFS 1755 (14).

Se l'incisione con la sigla AD era davvero antica come sosteneva Zani - originale di Dürer o falso che fosse - è possibile che circolasse già all'epoca del Vasari il quale poteva essere a conoscenza di entrambe le versioni, quella originale di Schongauer e l'altra, in controparte, con la sigla di Dürer: una circostanza verosimile che potrebbe spiegare l'origine del suo errore. In ogni caso Vasari si accorse di questo equivoco e quando nel 1568 pubblicò la seconda edizione delle "Vite", nel narrare il medesimo episodio relativo all'opera con le *Tentazioni di S. Antonio* del giovane Michelangelo, corresse il nome di Dürer in "Mar-



4) A. Dürer?, *S. Antonio tentato dai demoni*, GFS 1755

tino tedesco", ribadendolo anche nella vita di Marcantonio Raimondi.

Attraverso la riproduzione della tavoletta già Bianconi poi Giovannini (GFS 1754), senza dubbio poco nota come il dipinto stesso, di cui non si conosce l'attuale collocazione, è possibile riscontrare, se non la precisa collocazione cronologica, per lo meno la finezza pittorica della composizione, dal punto di vista figurativo assai più fedele alla stampa di Schongauer - sia nell'impaginazione che nella riproduzione delle mostruose "chimere" - di quanto non appaia invece la versione esposta alla mostra fiorentina sulla *Giovaninezza di Michelangelo* (15): quest'ultima svela infatti mag-

giori varianti, la più evidente è nel paesaggio della zona inferiore, molto più ampio e articolato rispetto alla sola scarna rupe rocciosa, presente nell'angolo a destra sia nella stampa schongaueriana che nella tavoletta già di Carlo Bianconi. La cui illustrazione, se da sola certamente non può risolvere il problema identificativo della rimpiantata opera dipinta dal Buonarroti fanciullo, potrebbe essere di qualche utilità per l'auspicabile recupero di un testo pittorico comunque importante, quanto meno per la storia del collezionismo bolognese.

NOTE

Un segno di gratitudine va a Nicholas Penny e a Letizia Treves per la cortese collaborazione.

(1) Si tratta dell'edizione stampata a Siena nel 1793, X, p.28: il testo manoscritto a firma Carlo Bianconi è riportato da M.GUALANDI, *Memorie originali italiane riguardanti le Belle Arti*, I, Bologna, 1840, pp.71-78. Carlo Bianconi (fratello di Giovanni Ludovico) nacque a Bologna dove studiò pittura con Ercole Graziani; fu Accademico Clementino e per 23 anni segretario dell'Accademia di Belle Arti di Milano, carica che aveva al momento della morte, avvenuta il 15 agosto 1802.

(2) Tuttavia un documento datato 28 giugno 1487 consente di anticipare l'ingresso di Michelangelo - dodicenne - nella bottega del Bigordi: cfr. J.K.CADOGAN, *Michelangelo in the Workshop of Domenico Ghirlandaio*, in "The Burlington Magazine", CXXXV, 1993, pp.30-31.

(3) G.VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze, 1550, ed. Torino, 1986, p.882.

(4) Si tratta della rarissima prima edizione di A.CONDIVI, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Roma, 1553.

(5) B.VARCHI, *Esequie di Michelangelo Buonar-*

roti celebrate in Firenze dall'Accademia de' Pittori, Scultori ed Architetti nella chiesa di San Lorenzo il dì 28 giugno 1564, ed. Firenze, 1564.

(6) BIANCONI, in GUALANDI, cit., p.73. Il riconoscimento del sigillo fotografato nella lastra GFS 1753 potrebbe dunque portare all'identificazione degli antichi proprietari della tavoletta che secondo il Richardson (*Description de diverse tableaux de l'Italie*, Amsterdam, 1728, III, p.96, cfr. G. CRIVELLARI, *Altre notizie e chiarimenti sul quadro di Michelangelo Buonarroti "Le Tentazioni di S. Antonio"*, in "La Nazione", 3 agosto 1920, con altra bibliografia relativa alla tavoletta Bianconi) era nella raccolta di Lorenzo de' Medici e passò in una "Galleria... che ne aveva acquistato il possesso" dopo l'espulsione dei Medici da Firenze del 1494.

(7) GUALANDI, cit., p.78.

(8) *Catalogo delle Pitture e Sculture possedute dalla famiglia Bianconi in Bologna le quali appartennero per la maggior parte alla collezione dell'abate Carlo Bianconi già segretario perpetuo della Accademia di Belle Arti di Brera in Milano*, Bologna, 1854, n.1. Successivamente, in occasione dell'esposizione michelangiolesca a Firenze del 1875, i Bianconi fecero eseguire un fac-simile del dipinto dal bolognese Onofrio Nannini (cfr. CRIVELLARI, cit.), ma non si hanno ulteriori notizie di questa copia.

(9) G.MILANESI, note a *Le vite de' più eccellenti...* di G.VASARI, VII, Firenze, 1881, pp.140-141.

(10) Ibidem. Per le vicende relative ai tentativi di vendita del dipinto da parte dei Bianconi, cfr. CRIVELLARI cit.

(11) *Catalogo ...*, cit.

(12) P.BASSANI, *Guida agli amatori delle Belle Arti...*, Bologna, 1816, p.104.

(13) GUALANDI, cit., pp.75-77: vi vengono elencate e descritte le copie note dell'incisione di Schongauer reperibili parzialmente nell'edizione illustrata del Bartsch (*The Illustrated Bartsch*,

vol. 8/6-1, New York, 1980, p.256, n.47c[140], copia in controparte di Raphael Mey [attivo a Colonia alla fine del XVI secolo soprattutto come riproduttore delle incisioni di Schongauer e Dürer], tratta dalla versione incisa nel 1567 da Marius Labbacus [Mario dell'Abacco, incisore romano nato all'inizio del Cinquecento e conosciuto per le stampe tratte specialmente da Schongauer], con l'aggiunta della scritta "S.ANTHONIVS" in sostituzione del testo moralistico inserito dal Labbacus; *The Illustrated Bartsch*, cit., vol. 9/6, New York, 1981, n. 87[229], copia in controparte siglata in basso al centro IVM, ovvero Israhel van Meckenem). Non è invece segnalata la redazione con la sigla di Albrecht Dürer: questa è nota unicamente nella versione dei Musei Civici di Padova, inv.n.3569, mm 233 x 310, giudicata un falso settecentesco da Nagler e come tale esposta alla mostra *Dürer e dintorni*, a cura di S.MASONE BARRECA, Milano, 1977 (scheda di L.Borsatti, pp.26-27). Rimane aperto il problema del livello di falsificazione dell'immagine: è infatti credibile che sia esistito un falso Dürer cinquecentesco, su cui in seguito potrebbe essere intervenuto un altro falsario aggiungendo non solo la targhetta con la data 1530 e il monogramma TA, ma anche la collina centrale con due capanne e un eremita (particolare ripreso dalla citata immagine tratta da Schongauer di Raphael Mey). In ogni caso la grande popolarità del soggetto schongaueriano è testimoniata dalla quantità di copie e varianti esistenti, nella grafica, in pittura e anche nelle vetrate: si veda J.M.MASSING, *Schongauer's "Tribulations of St. Antony". Its Iconography and Influence on German Art*, in "Print Quarterly", I, 1984, pp.220-236.

(14) Tuttavia la descrizione di Zani differisce in un particolare, per lo meno da quanto è possibile leggere attraverso la riproduzione GFS 1755: infatti la tavoletta aggiunta in basso a destra con la data 1530 e la sigla TA è letta dallo Zani come "1530 A TA".

(15) Nonostante i citati tentativi di vendita da parte degli eredi Bianconi, la tavoletta rimase in quella collezione almeno fino al 1911 e, forse, vi era ancora nel 1920 (CRIVELLARI, cit., che pubblicava nell'occasione una fotografia del quadro eseguita a Modena dalla ditta Orlandini): il passaggio presso i Giovannini si colloca dunque in questo periodo. Nel 1920 il Crivellari riferisce pure di avere appreso dai giornali come "finalmente" fosse "stato accertato che la tavola di Bologna è quella uscita dalle mani di Michelangelo", portando come prova la maggiore fedeltà compositiva alla stampa di Schongauer rispetto all'altra versione nota a quei tempi (CRIVELLARI, cit.; tuttavia il quadro Bianconi è citato poi nuovamente come opera di età posteriore al Buonarroti anche da E. CAMESASCA, *L'opera completa di Michelangelo pittore*, Milano, 1966, p. 85, n. 1). Per quanto riguarda l'altro dipinto tratto dall'incisione di Schongauer, si sa che da Pisa passò a Parigi nel 1837, quindi in Gran Bretagna prima del 1905: si tratta del quadro presente all'esposizione. *Giovinanza di Michelangelo*, catalogo della mostra, a cura di K.WEIL - GARRIS BRANDT - C. ACIDINI LUCHINAT - J. D. DRAPER-N.PENNY, Firenze, 1999, in particolare le pp.326-330: le schede dell'incisione di Schongauer (esemplare di New York, The Metropolitan Museum, inv.n.41.1.28, mm 312 x 230) e del dipinto di collezione privata inglese, esposto come bottega del Ghirlandaio ma con l'opinione di Everett Fahy favorevole all'autografia di Michelangelo (tempera e olio su tavola, cm 47 x 35), sono curate rispettivamente da E.D.Schmidt (Cat.n.44) e L.Treves (Cat.n.45).

scheda 2

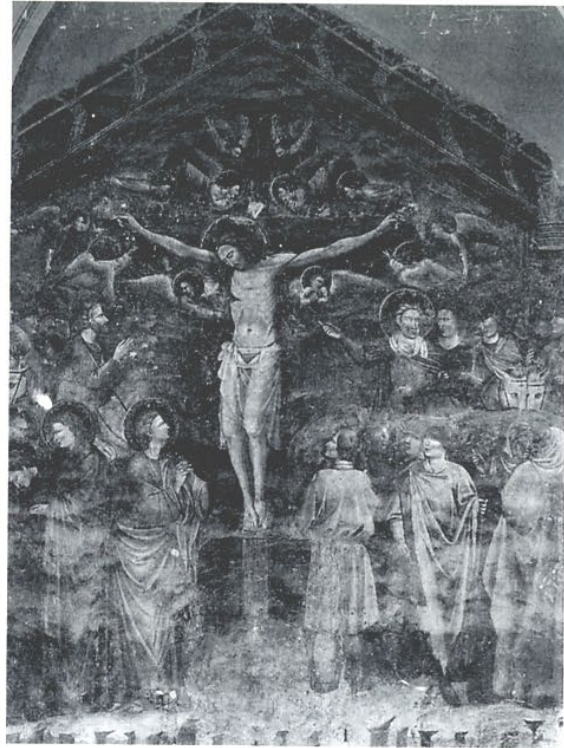
DI MICHELA PASINI

FOTOGRAFIE PER UNA MOSTRA D'ARTE

Durante le ricerche per una tesi di laurea sulla mostra del Trecento riminese tenutasi a Rimini nel 1935(1), è emersa una singolare testimonianza su un uso assai precoce, per i tempi, della fotografia come corredo documentario per una esposizione di opere d'arte. Si tratta di un breve articolo nella rubrica *Cronaca delle Belle Arti* apparso sul "Bollettino d'Arte" del novembre 1921(2): una "mostra temporanea...di quadri di Bologna dal tempo di Dante a tutto il Trecento", proposta dal direttore della Regia Pinacoteca di Bologna Francesco Malaguzzi Valeri ed accolta da un Comitato cittadino appositamente formato per approvare e realizzare la mostra, in parallelo ad un altro avvenimento, la "Mostra topografica dell'antica Bologna" che era stata allestita nelle sale al piano terra della Pinacoteca. L'esposizione voleva documentare un momento importante, e non ancora del tutto studiato, dell'arte bolognese e trecentesca in genere, dato che le opere esposte, ordinate dallo stesso Malaguzzi Valeri, cercavano di colmare le lacune della raccolta di opere di "primitivi" che si trovavano in Pinacoteca. I dipinti esposti erano i maggiori capolavori dell'arte medievale che Bologna custodisse: la *Madonna* di Cimabue della Chiesa dei Servi, il trittico dei Pii Istituti Educativi e la *Madonna del Velluto* della Chiesa di San Domenico di Lippo di Dalmasio, la *Madonna* di Vitale della quadreria Davia Bargellini ed opere di Simone e di altri bolognesi, che chiese ed enti pubblici avevano concesso in deposito temporaneo per l'evento. Ma più degno di nota è anche che in questa mostra erano esposte numerose riproduzioni di frammenti o di cicli interi degli affreschi che in que-

gli anni si stavano scoprendo, e talvolta riscoprendo dopo anni di noncuranza in provincia e nella Romagna. L'articolo indica solo le località ove furono rinvenuti, ma presso l'Archivio Fotografico della Soprintendenza di Bologna sono ancora conservati alcuni originali dei positivi allora esposti. Si tratta di riproduzioni degli affreschi scoperti a Rimini nel 1916 in seguito al terremoto nella chiesa di Sant'Agostino(3), di quelli scoperti in Ravenna(4) e, aggiunge l'articolo, "degli affreschi scoperti...altrove", dove questo termine indicherebbe, per contemporaneità di scoperta ed identità di tema, gli affreschi di Pomposa(5) e di Bagnacavallo; poi di quelli definiti "più noti" a Mezzaratta, nella Cappella Bolognini in San Petronio e a Verucchio. Questi ultimi meritano in particolare un appunto: si tratta non di un ciclo di affreschi come fa intendere l'articolo, ma di un solo brano di affresco con la *Crocifissione*, il quale si trova in una nicchia all'interno della chiesa del convento francescano di Villa Verucchio. Tale opera, probabilmente dovette salire all'onore delle cronache, dopo una vicenda bibliografica abbastanza scarna, proprio grazie alla scoperta degli affreschi in Rimini, evento che aveva suscitato un vivo interesse per quelle testimonianze pittoriche che ancora rimanevano sul territorio. Tra i positivi esposti nel 1921 sono conservate in Archivio Fotografico due bellissime riproduzioni, datate 1917, dell'affresco di Villa Verucchio realizzate dal Gabinetto Fotografico Nazionale probabilmente durante una campagna di rilievo delle opere trecentesche riminesi, in particolare pitture murali(6). A questo punto si chiarirebbe il motivo per cui i fotografi del GFN fossero giunti a Villa Verucchio, località non certo delle più note, per fotografare un'opera non ancora ben studiata e soprattutto sconosciuta ai più: questo fatto è sicuramente da mettere in connessione con la mostra di Bologna ma anche con il fervore che stava attorno ai pre-

parativi per il VI centenario dantesco che si sarebbe celebrato nel 1921. Proprio Malaguzzi Valeri, con un articolo ne "Il Marzocco" del 5 maggio 1918(7), aveva anticipato il crescere dell'interesse sulle pitture riminesi in merito alla loro connessione con il tema dantesco, dato che era stato uno dei primi, insieme a Vittorio Belli(8), a notare un "ritratto" di Dante proprio nell'affresco della *Resurrezione di Drusiana* nell'abside di Sant'Agostino a Rimini. Del resto Malaguzzi Valeri appare particolarmente sensibile all'arte medievale, dato che fu proprio lui a dare impulso al costituirsi, nel 1924, della Pinacoteca di Rimini presso l'ex convento di San Francesco. In particolare, sappiamo che nella terza sala si trovavano "opere dei pittori più antichi romagnoli e per buona parte riminesi"(9). Così nel 1926, si preoccupò di rendere visibili a tutti gli affreschi di Francesco da Rimini, provenienti dalla chiesa bolognese di San Francesco, che fino a quel momento erano rimasti nei depositi della Pinacoteca di Bologna; questo perché "per quanto ritoccati qualche poco ci son sembrati degni d'esser esposti dato il numero esiguo di opere locali di quel tempo"(10). Ritornando all'esposizione del 1921, se l'uso di riproduzioni fotografiche come corredo documentario fu abbastanza singolare per quei tempi, tuttavia non fu l'unico. Infatti abbiamo notizia di un'altra esposizione di opere



1) Villa Verucchio, Chiesa del convento francescano, Anonimo riminese del XIV secolo, *Crocifissione*, GFN C 8201. La riproduzione, catalogata secondo la schedatura FT con numero di inventario PS 2388, è raccolta entro il gruppo "Cesare Brandi. La pittura riminese del Trecento. Foto" insieme ad altre riproduzioni di opere riminesi in parte usate per il catalogo di Brandi del 1935.

d'arte corredata da positivi, tenutasi nella chiesa di Sant'Agostino a Rimini dal 3 agosto al 5 ottobre del 1923(11). Si tratta della "Mostra trecentesca di recuperi" che il Comitato dei Festeggiamenti della città aveva indetto per mostrare tutti i dipinti murali staccati dagli edifici danneggiati dal terremoto del 1916 e dalla guerra, ma soprattutto per raccogliere fondi che servissero a terminare i lavori sugli affreschi della chiesa stessa. In questa occasione il Comi-



2) Villa Verucchio, Chiesa del convento francescano, Anonimo riminese del XIV secolo, particolare della *Crocifissione*, GFN C 8202. Anche questa riproduzione, con numero di inventario PS 2389, fa parte dello stesso gruppo della precedente. I due positivi sono un eccezionale documento sullo stato di conservazione dell'affresco nel 1917, mostrando una superficie non ancora interessata da restauri.

tato "volle a sé riservato, per la durata della mostra, il patrimonio fotografico da offrire in copia ai visitatori"(12), cioè le fotografie che gli Alinari avevano eseguito in Sant'Agostino subito dopo lo scoprimento degli affreschi trecenteschi(13). Tali immagini in quella occasione servirono a documentare lo stato di conservazione dei dipinti murali prima dei restauri. Le copie di questi positivi venivano poi, in modo del tutto originale, offerte come "ricordo" della mostra a

coloro che l'avevano visitata e che avevano contribuito alla raccolta dei fondi per il proseguimento dei lavori.

Tutte le notizie sin qui esaminate trattano prevalentemente di opere trecentesche riminesi, segno del crescente interesse verso questo momento artistico e del ruolo "unificante" della fotografia nell'ambito di opere che, come queste, si trovano in luoghi relativamente lontani fra loro. Questa idea sta alla base di una iniziativa, peraltro mai realizzata, del podestà di Rimini Busignani che nel 1928 ebbe l'idea di raccogliere un "corpus" di riproduzioni fotografiche di tutte le opere del Trecento riminese conosciute fino ad allora. Ce ne parla in un breve accenno Corrado Ricci, lodando questa intenzione come iniziativa che avrebbe portato "gloria alla città e migliore conoscenza di quegli artisti che, sin dall'esordio di quel secolo, sparsero nella Romagna e nelle Marche il nuovo verbo per il quale

Giotto cacciò di campo Cimabue"(14). Gli anni venti sembrano così segnare un momento di particolare propensione verso il Trecento riminese, con interessi che andranno oltre l'ambizione municipalistica, fino a sfociare nel grande momento della mostra del 1935.

Per quanto riguarda i positivi conservati presso l'Archivio Fotografico di Bologna, dal punto di vista dell'immagine, presentano una resa qualitativa e materica dell'opera veramente eccezio-



3) Villa Verucchio, Chiesa del convento francescano, Anonimo riminese del XIV secolo, particolare della *Crocifissione*.

nale. Ad esempio, osservando le due riproduzioni della *Crocifissione* di Villa Verucchio, si può apprezzare l'opera d'arte in tutte le sue qualità di superficie pittorica che nell'affresco non è semplicemente colore ma anche materia. Senza voler dare un giudizio negativo generale, alcune riproduzioni di opere d'arte eseguite ai nostri giorni, paragonate a quelle che abbiamo esaminato sopra, forniscono un'immagine dell'opera più piatta ed uniforme, fatto spiegabile per almeno tre motivi. Il primo è perché ovviamente sono cambiati i mezzi, in particolare i materiali sensibili non hanno più la ricchezza che avevano allora, quindi ne risulta una resa dell'ima-

gine meno dettagliata. Poi bisogna pensare che con i restauri succedutisi nel tempo, la superficie delle opere, in particolare degli affreschi, non si presenta più materialmente irregolare ma liscia ed uniforme, quindi anche l'immagine che la riproduce restituirà la stessa caratteristica. Infine, abbiamo un motivo squisitamente estetico, che sta nella volontà di dare un'immagine di un'opera la cui superficie sia uniforme perché è così che la si legge ed è così che viene proposta nelle pubblicazioni. Quindi, come occorrerebbe recuperare "tutti quei parametri di percezione della veste materica che sono indispensabili perché il restauro conservi ai dipinti una buona funzionalità visiva e sia un momento di conservazione dei materiali originali, non di aggiornamento a nuove assuefazioni visi-

ve"(15), così sarebbe opportuno recuperare il senso materico che la fotografia può dare dell'opera, perché, se resta fondamentale lo studio diretto, anche questo mezzo può contribuire notevolmente agli studi.

NOTE

(1) M. PASINI, *La pittura riminese del Trecento alla mostra del 1935*, tesi di laurea in corso di stesura: questo lavoro propone una ricostruzione sia delle vicende che portarono alla realizzazione dell'evento, sia della mostra stessa in termini di

organizzazione e di allestimento. Momento importante di tale lavoro è la parte riguardante il riordino delle fotografie, raccolte presso l'Archivio Fotografico della Soprintendenza di Bologna, che Cesare Brandi usò per il catalogo della mostra stessa. Alcune di queste riproduzioni sono le originali, scattate negli anni dal 1917 al 1935 circa, ma la maggior parte sono più recenti. Questo perché nel 1984 la Soprintendenza di Bologna ebbe l'idea di ripubblicare quel catalogo all'interno di una collana che aveva già visto la pubblicazione di quello della mostra del Trecento bolognese del 1950. Della serie dei positivi (in qualche caso accompagnati dalle richieste della Soprintendenza ai collezionisti e dalle rispettive ricevute), che è stata raccolta con la denominazione "Cesare Brandi. La pittura riminese del Trecento. Foto", è stata appena terminata la catalogazione secondo la schedatura FT. Presentandosi in buone condizioni di conservazione, i positivi offrono una documentazione importante per gli studi perché permettono una indagine delle opere in momenti diversi della loro vicenda, in particolare dal punto di vista dei restauri, consentendo di recuperare caratteristiche che a volte si perdono con certi interventi.

(2) *Cronaca delle Belle Arti* in "Bollettino d'Arte", novembre 1921, pp. 239 - 240.

(3) Presso l'Archivio Fotografico della Biblioteca Gambalunga di Rimini, esiste un gruppo di positivi sugli affreschi in Sant'Agostino realizzati sia subito dopo la loro scoperta, sia dopo il distacco del *Giudizio Universale* che nel 1926 venne collocato nella sala dell'Arengo. Si tratta di diverse foto Croci, Anderson e Moretti, la maggior parte databili tra gli anni '20 e '30. Queste riproduzioni sono in buono stato di conservazione ed attendono di essere riordinate e catalogate.

(4) Si può ipotizzare che le foto "di Ravenna" a cui si riferisce l'articolo siano quelle degli affreschi in Santa Chiara, San Giovanni Evangelista, San Francesco (affreschi che proprio tra 1920 e

'21 furono oggetto di restauri in vista delle celebrazioni del centenario dantesco, vedi A. ANNONI, *L'opera della Soprintendenza ai Monumenti della Romagna per il VI° Centenario Dantesco*, Ravenna, 1921) e in Santa Maria in Porto Fuori.

(5) "Bollettino d'Arte", gennaio 1921, p. 46 e gennaio 1929, p. 465.

(6) I due positivi originali del 1917 di questo affresco sono stati catalogati secondo la schedatura FT all'interno del gruppo "Cesare Brandi. La pittura riminese del Trecento. Foto" (cfr nota 1). Presso l'Archivio Fotografico sono conservate le riproduzioni (eseguite dal GFN) dalle lastre originali degli affreschi di Bagnacavallo, Pomposa, Mezzaratta e della Cappella Bolognini.

(7) F. MALAGUZZI VALERI, *Un nuovo ritratto di Dante?* in "Il Marzocco", 5 maggio 1918.

(8) D. GARATTONI, *Note sugli affreschi di S. Giovanni Evangelista ora S. Agostino* in "Rimini nel VI° Centenario Dantesco", numero unico, 14 settembre 1921.

(9) F. MALAGUZZI VALERI, in "Cronache d'Arte", marzo - aprile 1924, p. 177.

(10) Id., in "Cronache d'Arte", gennaio febbraio 1926, p. 16.

(11) "Mostra trecentesca di ricuperi" in "Corriere dei bagni", 9 agosto 1923 e in "L'Ausa", 4 e 18 agosto, 29 settembre, 3 ottobre 1923.

(12) "Gazzettino Azzurro", 12 agosto 1923.

(13) Molte di queste riproduzioni Alinari saranno poi pubblicate da Luigi Pasquini, sul quindicinale di cronaca estiva riminese. "La più bella spiaggia del mondo" del 2 settembre 1926, in un articolo a proposito del collocamento, nella sala dell'Arengo, del ricomposto affresco del *Giudizio Universale* proveniente da Sant'Agostino.

(14) C. RICCI, *Per la Storia della Pittura trecentesca di Rimini* in "Ariminum. Rassegna mensile di attività municipale", giugno 1928.

(15) A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, 1988, p. 328.

**OTTAVIO LEONI TRA DUCHI E PORPORATI
PADANI. UN GRANDE RITRATTO DEL
CARDINALE FRANCESCO SACRATI NELLA
PINACOTECA NAZIONALE DI FERRARA**

Più ancora che in altri campi, è in quello del ritratto che la fotografia è entrata subito in aperta competizione con la pittura, tanto che in alcuni casi la stessa critica d'arte ha finito con l'indagare la produzione ritrattistica dei pittori antichi attraverso l'abitudine all'obiettivo fotografico, ricercando in essa la peculiarità fotografica di cogliere con straordinaria rapidità i volti di un'epoca storicamente caratterizzata e di fissare nel tempo l'immagine di determinati ceti sociali. È così capitato che i numerosissimi ritratti disegnati da Ottavio Leoni ("iconografo della società romana del primo seicento", "insuperabile archivista di caratteri umani" secondo la lucida definizione di Roberto Longhi), ordinati dagli stessi collezionisti antichi in rapida seriazione come in un moderno album fotografico, hanno suscitato nei critici del nostro secolo la voglia di "ripercorrere il moto, anche se lento, dell'artista verso una resa sempre più diretta e sicura" che sta alla base della restituzione della "più bella galleria di volti della Roma del primo seicento, dai giorni del Caravaggio, all'apparire del Bernini" (Longhi 1951). La modernità della presentazione dei volti che ha retto allo scorrere dei secoli, la rapidità della registrazione che convive con la diligenza di gusto nordico del segno, l'intensità espressiva degli sguardi e l'introspezione analitica di volta in

volta tentata hanno fornito materia per una descrizione in termini psicologico-esistenziali dei caratteri dei celebri personaggi passati in rapida successione sotto gli occhi indagatori dell'artista: il Cavalier Marino "come un d'Annunzio camorrista di quegli anni", Tommaso Stigliani "faccia di noja", Gabriello Chiabrera "pieno di complessi", Giovanni Baglione "con aria di caporale dei birri", Filippo d'Angelo "vero intellettuale e libertino di quei tempi".

A sollecitare parallelismi con la fotografia era soprattutto la rapidità con la quale Ottavio Leoni carpiva i tratti fisionomici dei suoi personaggi; "ritratti alla macchia" li chiamava Giovanni Baglione che specificava il significato di quell'espressione in un passo della biografia del padre dell'artista, il padovano Ludovico Leoni, "uomo insigne, e nel fare i ritratti di cera, massimamente alla macchia, così detti perché si fanno solo con vedere una volta il soggetto, e per così dire, alla sfuggita". In quei ritratti il pittore aveva fissato "non solo li Sommi Pontefici de' suoi tempi, ma li Principi Cardinali, e Signori titolati, e d'ogni altra qualità, pur che famosi fossero, sì religiosi, come secolari" (Baglione 1642). Si trattava di disegni eseguiti con "lapis nero in carta turchina con molta gratia tocchi di gesso, e similissimi, et alcuni sono tocchi di lapis rosso, che paiono coloriti, e di carne; tanto sono naturali, e vivi sì, che in quel genere meglio non si può fare". È su questi, pervenuti ai nostri giorni a centinaia, che la critica ha fissato l'attenzione in modo quasi esclusivo, del tutto tralasciando, fino ad anni recentissimi, la produzione più consueta dei "ritratti in grande, quanto il vivo, fatti di buona

maniera, e rassomiglianti, si come se ne vedono, che non vi è Principe, Principessa, Gentiluomo, e Gentildonna, come anche persona privata, che da Ottavio ritratta non sia; e in casa, di mano del Cavalier, non conservi qualche ritratto". Il titolo di Cavaliere lo ottenne, al culmine della fama, da Gregorio XV, papa Ludovisi al quale aveva eseguito un ritratto che incontrò il più vivo apprezzamento; ma la riconosciuta affermazione delle sue doti di ritrattista risaliva a molto tempo addietro ed aveva trovato diffusione ben al di fuori della città pontificia nella quale era nato, benché tutti lo nominassero "Il Padovano" per le origini padovane, appunto, del padre. Nessun esemplare è rimasto, per quanto se ne sa, dei ritratti ad olio che dovette eseguire a Mantova durante il soggiorno presso la corte del duca Vincenzo Gonzaga concluso nel 1599 (Luzio 1913), anche se a testimoniare quei legami sopravvivono alcuni ritratti disegnati secondo la consueta tecnica: quelli del duca e della seconda consorte, Eleonora de' Medici, conservati presso le collezioni di Palazzo Rosso a Genova, e quello della sorella Margherita Gonzaga che, rimasta vedova dell'ultimo duca di Ferrara, Alfonso II, aveva lasciato la città poco prima che Clemente VIII la inglobasse nello Stato della Chiesa, ritirandosi a Mantova dove non rinunciava ad intromettersi negli affari di governo e nella vita religiosa cittadina. Non andò invece a buon porto la trattativa con il cardinale Alessandro d'Este che nel 1603-04 voleva Ottavio Leoni a Modena, nuova capitale del ducato, per l'esecuzione di sei ritratti (Cremonini 1998). Le richieste dell'artista ("homo interessatissimo del denaro" lo definiva

l'agente del cardinale) erano apparse un poco esose; segno dello scarso interesse per quell'invito e, al contrario, di un motivato attaccamento alla piazza romana dove non mancavano certo committenti di riguardo. Tra questi si deve riconoscere il cardinale reggiano Domenico Toschi, uomo di fiducia di Clemente VIII e suo consulente legale, il cui prestigio crescente lo avrebbe portato a ricoprire il ruolo di candidato ufficiale del partito degli Aldobrandini alla morte del pontefice, grazie al sostegno del cardinale nepote e dei porporati creati da Clemente VIII. Proprio nel 1604, quando era pronto a dare alle stampe il primo volume della sua monumentale opera giuridica e aveva distribuito ai maggiori artisti attivi a Roma gli incarichi per la decorazione della cappella di famiglia nuovamente fondata nel duomo di Reggio Emilia, il cardinale si fece ritrarre da Ottavio Leoni. Il dipinto, rimasto del tutto trascurato dalla critica, si conserva nella Galleria Fontanesi dove è stato depositato dalla Cassa di Risparmio di Reggio Emilia alla quale è pervenuto con i beni del Monte di Pietà (altro esempio a Vienna, Kunsthistorisches). La tradizionale attribuzione a Ottavio Leoni riportata negli inventari del Museo ha trovato conferma nella individuazione della firma "O° leon P / 1604" segnata sul sostegno del bracciolo della seggiola cui si appoggia il braccio del cardinale, iscrizione che nel secolo scorso il conte Giovanni Rocca, disegnatore e incisore reggiano, aveva malamente interpretato come "Olg.o Uon", riportandola nell'incisione realizzata nel 1822.

L'immagine riflette l'immobilità dei modelli di Scipione Pulzone e dei ritratti-

sti fiamminghi in Italia, versati in presentazioni ufficiali di apparato tramite la visualizzazione esibita dei titoli, delle cariche e degli stemmi familiari degli illustri personaggi inseriti in un contesto cerimoniale di rigorose geometrie. L'impianto è il medesimo adottato da Francesco Villamena nel ritratto inciso dello stesso cardinale, pubblicato nel 1605 ma pagato l'anno precedente, e prima ancora nel ritratto del cardinale Cesare Baronio del 1602 che "divenne immediatamente un archetipo iconografico" (Ficacci 1989).

Forse a Ferdinando Gonzaga, il duca di Mantova che aveva lasciato la veste cardinalizia alla morte del fratello, le cose non andarono meglio che al cardinale Alessandro d'Este. Memore della stima che suo padre, il duca Vincenzo, aveva nutrito per il pittore e consapevole dei successi che questi continuava a raccogliere, nel 1621 metteva in moto il suo agente a Roma per ottenere "dal Padovano pittore costì che fa di ritratti, 14 ritratti di dame romane di suo gusto, non ci importa di più l'una che l'altra, vestite da Ninfe, et queste devono essere meze figure, così ancora accordarete il prezzo con lui et il tempo". Fabrizio Arragona gli rispondeva che l'artista era molto conteso dai nobili e dai porporati romani, che le sue pretese stavano diventando davvero esorbitanti e che le opere che allora uscivano dal suo studio erano dovute più alle mani industriose di abili collaboratori che al suo celebrato pennello.

È probabile che per i cardinali residenti a Roma fosse più agevole averla vinta sulla "sufficienza" del pittore, specie se appartenevano allo schieramento del nuovo papa Gregorio XV già cardinale arcive-

sco di Bologna, o addirittura alla sua famiglia come il cardinale nepote Ludovico Ludovisi il cui ritratto provvisto della firma di Ottavio Leoni è conservato presso il Museo di Roma. Tra i cardinali creati da Gregorio XV nel breve pontificato durato neppure due anni e mezzo compare Francesco Sacratì, nobile ferrarese che si era addottorato nello Studio bolognese e si era trasferito a Roma dove aveva intrapreso la carriera prelatizia. La sua fortuna dipese dall'elezione di papa Ludovisi che lo nominò subito datario e nell'aprile 1621 cardinale. Non sorprende allora che, al pari del suo illustre protettore e del cardinale nepote, anche Francesco Sacratì si sia rivolto per il proprio ritratto, subito dopo la promozione, ad Ottavio Leoni.

Un grande dipinto con l'immagine ufficiale del cardinale a figura intera e a grandezza naturale è pervenuto alla Pinacoteca Nazionale di Ferrara nel 1992, per effetto della legge 512 del 1982, dove è esposto tra altri dipinti della collezione Strozzi Sacratì. Privo di riferimenti attributivi, è stato segnalato, nella scheda del recente catalogo generale della Pinacoteca, come di ignoto pittore del XVII secolo, che potrebbe averlo eseguito a Roma o a Ferrara. Nell'angolo destro in alto è dipinto lo stemma sormontato dal cappello cardinalizio sul cui campo azzurro è la "lapide sepolcrale d'argento, caricata di due anelli di nero ed accompagnata da sei stelle di 8 raggi d'oro". A destra è l'angolo di un tavolo ricoperto da un pesante drappo rosso sul quale sono posati il crocifisso, un piccolissimo teschio e un libro, allusivi alle pratiche dell'orazione e della meditazione. Su tutto domina la figura imponente del cardinale, eretto in



1) Modena, Biblioteca Estense, Francesco Villamena, Ritratto del cardinale Domenico Toschi (1604-05), incisione.



2) Ferrara, Pinacoteca Nazionale, Ottavio Leoni, Ritratto del cardinale Francesco Sacratì (1621).

una posa dai tempi lunghi, fermo nell'esibizione di una lettera sulla quale scorre una breve iscrizione, in verità di importanza decisiva, che è stata giudicata non più leggibile. Il primo impatto con il per-

sonaggio rievoca, anche a distanza, la fermezza dello sguardo del cardinale Domenico Toschi; inoltre l'impianto compositivo si sovrappone a quello del ritratto del cardinale Marco Sittico Altemps nel Castello Altemps di Galles e a quello del cardinale Ludovico Ludovisi quasi in ogni dettaglio, sia di costume che di presentazione della figura, se non fosse per il braccio che tiene la lettera, piegato e portato dal cardinale ferrarese all'altezza della vita, lasciato invece cadere dal cardinale nepote; opere, come si è ricordato, firmate entrambe da Ottavio Leoni. L'identità stilistica sollecita allora la verifica di una ipotesi di lettura criticamente orientata, con la conseguenza che la decifrazione anche solo parziale risolve il quesito cruciale: "Ottavio Lion... / Padovano (?)". È del tutto verosimile che il celebre ritrattista abbia soddisfatto la richiesta del cardinale nell'anno stesso della sua elevazione al porporato, nel 1621. A

Francesco Sacratì tuttavia non sarebbe stato concesso di ammirare a lungo la propria maestosa immagine. Nel 1623 scompariva all'età di 56 anni, a soli trenta mesi dalla nomina cardinalizia.



3) Reggio Emilia, Galleria Fontanesi, Ottavio Leoni, Ritratto del cardinale Domenico Toschi (1604).

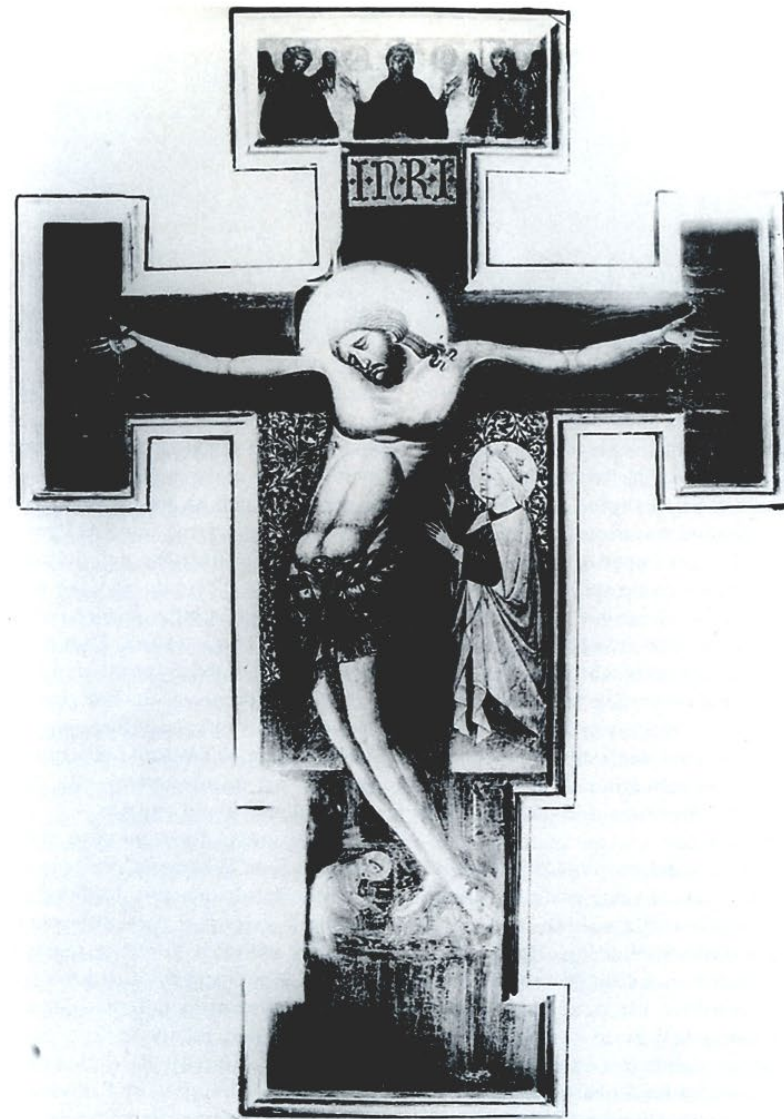
IL VERO, IL FALSO E IL DUBBIO

Il 10 giugno 1946 il Soprintendente alle Gallerie Sorrentino inviava una lettera al parroco della Madonna del Soccorso (detta anche Santa Maria del Borgo), Bruno Trebbi, la cui chiesa era stata distrutta dai bombardamenti del 5 giugno 1944, contestandogli il mancato rispetto delle procedure, nell'aver avviato al restauro alcuni dipinti senza preavvertire quell'ufficio, come imponeva e impone la legge. Insomma, una missiva piuttosto normale, come tuttora capita di scriverne a chi è incaricato della tutela del patrimonio artistico. La risposta dell'ecclesiastico non si fa attendere, visto che risulta protocollata appena tre giorni dopo. È estremamente piccata, tambureggiando sull'aria del lei-non-sa-chi-sono-io. Il prete sciorina trionfo i suoi titoli nell'infinita gerarchia ecclesiastica (Vice-Cerimoniere del Cardinale Arcivescovo, Cerimoniere della Cattedrale e del Capitolo Metropolitano, eccetera), sottolineando stizzito il proprio amore per la cultura, passione di cui cita a comprova anche l'iscrizione al circolo artistico bolognese. A quanto si legge in una risposta dello stesso giorno 13, il Soprintendente tende ad ammorbidire i toni. Sembrerebbe solo una banale piccola baruffa, quasi tenera nel contesto dei rapporti fra Stato e Chiesa. Trebbi si profila in apparenza come un personaggio riottoso, non disposto ad accettare l'autorità della Pubblica Amministra-

zione italiana, ma anche un sincero conservatore dell'eredità artistica locale. Tuttavia le cose non stanno così. Nel giro di pochissimo, sarebbero emersi fatti e atteggiamenti destinati a sfociare in una controversia in cui entrano sottrazioni indebite, falsi, antiquari e illustri storici d'arte, minacce gigione e facce di bronzo, i tentennamenti comportati dal Tormento dei doveri d'ufficio e dall'Estasi della sottomissione alla Chiesa.

Quegli antefatti si collegano tutti alle vicissitudini belliche: vediamo cosa era successo. Con i primi venti di guerra le opere ritenute più preziose erano state ritirate dalla Soprintendenza e collocate in luoghi sicuri. Francesco Arcangeli, aveva provveduto a far ricoverare, con altri oggetti, un *Crocifisso* allora attribuito a Giunta Pisano (fig. 1). Poi, erano arrivati i bombardamenti del 5 giugno 1944, la distruzione della chiesa, e un mese dopo la notizia del saccheggio compiuto dai tedeschi in un deposito di Ponte Ronca (BO), ai quali fu imputata la sparizione del *Compianto sul corpo di Cristo* di Giacomo e Giulio Francia. Questo tipo di luttuosi eventi, fra l'altro, è spesso servito da paravento a diversi reati. È un fatto piuttosto comune di cui si conoscono vari altri esempi: per limitarsi a un'area come quella pisana, basti ricordare lo scambio del polittico di Cecco di Pietro con una replica moderna o la vendita abusiva dell'anconetta di Turino Vanni, dichiarata distrutta, ma che una vecchia foto documenta camuffata e sopravvissuta alle bombe(1).

Il capitolo più triste della guerra era tuttavia ormai passato quando, il 10



1) Maestro del Crocifisso di Santa Maria del Borgo, *Crocifisso*, Bologna, Pinacoteca Nazionale (Foto Croci, ante 1929)

ottobre 1945, il Trebbi firmava la ricevuta di restituzione del prezioso *Crocifisso* duecentesco.

Verso la fine dell'estate del 1946, il 7 settembre, Sorrentino manda un secco messaggio al parroco dicendo di essere venuto a conoscenza della vendita abusiva della cimasa del crocifisso (fig. 4) e della sua sostituzione con una copia moderna (fig. 2), che si rivelerà realizzata utilizzando la base della croce. Anche il *Compianto*, allora assegnato a Niccolò Pisano, aveva subito lo stesso illegale commercio, non risultando affatto essere stato depredato dai tedeschi. A Trebbi venivano concessi cinque giorni per la riconsegna delle due opere e gli si ingiungeva di fornire spiegazioni esaurienti anche su altre cose date per disperse, ma delle quali si sospettava l'avvio sul mercato dell'arte (V. Bigari, *Madonna e San Petronio*; una *Madonna e San Gaetano* della scuola di Franceschini; di un pittore settecentesco un *San Luigi che bacia il crocifisso*). Del *Compianto*, che risultava acquistato dagli antiquari veronesi Chierigati e Negrini, si chiedeva l'immediato sequestro alla questura della città veneta.

La replica del parroco (10 settembre 1946) rivela la sua piena colpevolezza. Abbandonata la baldanza ostentata all'inizio dell'estate, egli ripiega ora su toni sottomessi e mielosi, promettendo di restituire gli oggetti sottratti e dichiarandosi grato "per le cortesie" usategli. Infatti nei suoi confronti non era stata sporta denuncia, come sarebbe stato peraltro doveroso. E del resto, allo scadere dei fatidici cinque giorni, delle due opere, erroneamente accreditate ai

pisani Niccolò e Giunta, solo il *Compianto* risultava restituito (ora alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, inv. n° 6307)(2). Sorrentino pone un nuovo *ultimatum* al 16 settembre, minacciando Trebbi di denunciarlo all'autorità ecclesiastica e a quella giudiziaria. Ma il primo ottobre, tornato da un viaggio a Loreto, quest'ultimo non aveva ancora riconsegnato la preziosa cimasa, pare depositata presso un misterioso avvocato "garante", e tuttavia nessuna azione legale era stata avviata contro di lui. Il giorno 8 dello stesso mese Sorrentino torna alla carica con toni duri, ma doveva essere ormai chiaro che le sue intenzioni non erano molto determinate. Al prete, che non ha ancora combinato niente di buono, viene intimata "per il suo bene" la restituzione del maltolto, pena l'accusa di fronte al Cardinale Arcivescovo della città, mentre non si parla più di magistratura. Uno zelo, quello mostrato dal Soprintendente di fronte all'apparato ecclesiale, che la dice lunga sull'irrisolta separazione fra Stato e Chiesa, nonostante i concordati, non solo per quanto attiene alle cose inerenti il patrimonio artistico.

Del resto, non è forse un caso che a dare man forte all'Amministrazione nel recupero del documento duecentesco siano stati studiosi di paesi protestanti. Infatti era stato E.B. Garrison, specialista della pittura romanica, a segnalare l'opera e a favorirne il fermo. Mentre Richard Offner, grande esperto della pittura gotica fiorentina, sembra aver fornito nome e indirizzo dell'antiquario di Milano coinvolto nella trattativa, che doveva condurre al trasferimento della tavola in America. È grazie a loro che il



2) Cimasa falsa, Bologna, Pinacoteca Nazionale (deposito).

29 ottobre il prezioso cimelio giunge alla Soprintendenza.

Ai primi di novembre Sorrentino manda al Ministero un riassunto dei fatti, con la preghiera di non denunciare il parroco, limitandosi a trattenere il *Compianto* e il *Crocifisso* ricomposti, visto che oltretutto il loro antico contenitore era stato distrutto dalle bombe (la cosa verrà poi sancita da un decreto del Ministro del giorno 29). Scrive anche al Cardinale, sottolineando che solo per riguardo all'Eminenza Sua non aveva dato "in pasto un fatto così grave ai nemici del clero e della Chiesa" (da una lettera a Trebbi dello stesso 5 novembre). Ritirati e restaurati crocifisso e cimasa, la partita parrebbe chiusa. E invece no.

Deve essere giunto del tutto inatteso lo sfacciato sollecito di Trebbi (5 febbraio del 1947), che chiede di sveltire gli interventi conservativi e la riconsegna del crocifisso, adducendo che questo era tanto amato dai suoi fedeli. Per tutta risposta il Soprintendente ricorda (7 e 19 febbraio) al prete che manca ancora

all'appello la cornice del *Compianto*. Il parroco torna alla carica all'inizio di agosto e Sorrentino replica secco rinfacciandogli i suoi abusi e l'ordinanza ministeriale. Lo scontro si inasprisce alimentato dall'orgoglio personale. Ancora Trebbi nel torrido agosto bolognese (giorno 22) ribadisce le sue istanze, mostrando ben poco rispetto delle leggi italiane e delle disposizioni del Ministro; ripete infatti che i quadri sono di esclusiva proprietà della Sua Chiesa. Lo stesso giorno, il dirigente esasperato ammonisce il prete a mezzo raccomandata ingiungendogli di interrompere l'invio di "lettere arroganti e comprovanti" il tentativo "di fingere di non rendersi conto dell'eccezionale gravità del reato", sventolando ancora una volta lo spauracchio dell'autorità giudiziaria.

Il 15 ottobre si fa viva la curia, nella cui missiva si cade o si finge di cadere dalle nuvole. Con tono solenne e impersonale si chiede infatti la restituzione delle due opere. Segue ancora un riassunto dello zelante Sorrentino al nuovo



3) Cimasa dubbia, già New York, Christie's.

Vicario, la cui contropartita (18 febbraio 1948) è però gelida.

Nel frattempo il legittimo possesso del crocifisso sembrava conteso anche dagli antichi proprietari, i Malvezzi, nella cui cappella di famiglia in San Francesco l'opera si trovava prima delle soppressioni napoleoniche. Brevemente entrano in gioco anche l'Amministrazione del Marchese Camillo Malvezzi e i francescani, ma entrambi rinunciano presto alle proprie prerogative, a beneficio della Pinacoteca i primi, della chiesa del Borgo i secondi. Nel luglio del '49 Trebbi si fa vivo chiedendo un crocifisso di scuola trecentesca per l'altare della ricostruenda chiesa. E terminati i lavori il Soprintendente gli concede in deposito temporaneo un pezzo non esposto in Pinacoteca (inv. 1113).

Riarredato con materiale antico, il nuovo edificio sacro è oggetto di incursioni di ladri, che nell'agosto del 1952 trafugano vari oggetti notificati. Ma il secondo crocifisso torna all'ovile nel

1965 solo perché giudicato troppo scuro dal nuovo parroco. Questi redige l'ultima richiesta di restituzione del famoso pezzo duecentesco in pieno autunno del 1968, dichiarandosi tuttavia disposto ad accettare anche una copia.

Ma l'*affaire* relativo alla vendita dell'originale e alla sua sostituzione con la copia falsaria si complica ancora. Recuperato il primo e sequestrata la seconda, ancora ospitata nei depositi della Pinacoteca, è apparsa nel 1973 una terza versione (fig. 3) che, attraverso una buona documentazione fotografica, si contraddistingue per il ragguardevole livello esecutivo, assai maggiore di quello ravvisabile nell'altra replica, e per l'aspetto straordinariamente simile a quanto si vede sul coronamento del crocifisso che ora è all'ingresso della Pinacoteca Nazionale di Bologna. La tavola è stata messa in vendita a Londra da Christie's, corredata di una perizia scritta di Roberto Longhi come Giunta Pisano(3). Ma risulta essere stata ritira-



4) Maestro del Crocifisso di S. Maria del Borgo, *Crocifisso*, part. cimasa, Bologna, Pinacoteca Nazionale (aspetto attuale).

ta e affidata poco dopo a una casa d'aste parigina, per poi finire presso un istituto di Zurigo specializzato in esami diagnostici. Più di recente essa è stata ancora posta all'incanto a New York, senza alcun riferimento alle vicende sopraelencate, sebbene nel catalogo si adombrasse la sua possibile fattura moderna.

La strettissima somiglianza fra questa versione e l'originale, che tocca perfino il partito rappresentato dal cretto, dalle cadute del colore e dalle rotture più profonde, propone un caso esemplare per vari aspetti. Anzitutto, per gli esperti di estetica che, trattando di questioni connesse alla falsificazione, hanno spesso voluto immaginare simili condizioni di equivalenza formale. Ma quel tipo di speculazioni ben poche aperture ha dato agli studi su tali argomenti. Inoltre, l'estrema affinità di questo doppio e le correlate circostanze da intreccio poliziesco compongono un quadro confuso, che si rivela ben più difficile a sbrogliarsi dei casi in cui il

falsario inventa qualche cosa di testa sua. Nonostante la grande considerazione goduta da questi creatori di antichità, che hanno osato tentare di viaggiare nel tempo, bisogna sottolineare l'esiguità del loro numero e la scarsa efficacia della stragrande maggioranza delle loro produzioni, spesso tanto ingenua da smascherarsi da sé nel giro di pochi anni, quando le oscillazioni del gusto e della prospettiva storica ne rivelano l'effettiva epoca di nascita.

Il confronto fra le due tavole è reso ancora più incerto dal fatto che il restauro della cimasa, rivelatosi molto incisivo per la leggibilità della stessa, fu condotto di nascosto dagli incauti acquirenti. La documentazione fotografica precedente a quell'intervento non serve granché, visto che illustra la tempera in modo poco dettagliato e in uno stato di conservazione contraddistinto da estese e pesanti ripassature. È probabile che proprio nella fase in cui l'originale si trovava "in clandestinità" il restauratore abbia prodotto un ennesi-

mo gemello, questa volta di straordinaria qualità.

Resta infine da chiedersi se lo scritto attribuito a Longhi, di cui non resta che la menzione, sia esistito davvero. Se così fosse, porrebbe il problema della buona fede dello studioso, specialmente tenendo conto che egli, per anni in cattedra all'università di Bologna, difficilmente poteva ingannarsi su un originale tanto noto alla letteratura(4), nonostante la colpevole ripetitività di cui aveva tacciato la pittura del Duecento. Ma viene piuttosto da sospettare un'ennesima opera di mistificazione, questa volta giocata sul terreno del giudizio. Insomma, è probabile che sia stata redatta una carta apocripa, che con buon tempismo appariva poco dopo la scomparsa del presunto estensore. Questo settore dell'attività dei conoscitori viene di norma così nascosto, da meritare l'appellativo di "criptocritica" coniato da Carlo Ludovico Ragghianti. Il fatto che queste lettere seguano le opere sul mercato dell'arte nei loro carsici percorsi costituisce un ulteriore terreno per la manipolazione della storia, particolarmente efficace laddove si chiami in causa un esperto defunto, che non può più smentire di persona.

NOTE

(1) Sul polittico di Agnano di Cecco di Pietro, il cui falso si collega a Joni, si veda R.P. CIARDI, *Un polittico e il suo doppio: le vicende storiche del dipinto di Agnano*, in R.P. Ciardi, A. Caleca, M. Burrelli, *Il polittico di Agnano*, Pisa 1986, pp. 9-44; nonché M. BURRELLI,

in *Sembrare e non essere. I falsi nell'arte e nella civiltà*, a cura di M. Jones e M. Spagnol, Milano 1993, pp. 27-29, n° 26. Sulla tavola di Turino Vanni cfr. A.G. DE MARCHI, in W. Angelelli, A.G. De Marchi, *Pittura dal Duecento al primo Cinquecento nelle fotografie di Girolamo Bombelli*, Milano 1991, n° 565.

(2) Cfr. E. NEGRO, N. ROIO, *Francia - sco Francia e la sua scuola*, Modena 1998, n° 196.

(3) Christie's, London 30/11/1973, n° 121, cm 44,4x95,6, l'*expertise* di Longhi si diceva risalente all'ottobre 1966; Palais Galliera, Paris 26/11/1974, n° 24. Sul fatto si veda anche W. ANGELELLI, *La falsificazione della pittura toscana del Duecento*, Tesi di Dottorato di Ricerca, Università di Pisa, IV ciclo, 1993, n° 9, fig. 12. Allo Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft di Zurigo l'opera era nel 1979; infine Sotheby's, New York 14/10/1999, n° 120.

(4) Si veda anche il noto repertorio di E. SANDBERG VAVALÀ, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona 1929, fig. 536.

INDICI E REPERTORI

Immagini e parole. Problemi di catalogazione del Fondo Paolo Monti, conservato nell'Archivio Fotografico della Cineteca del Comune di Bologna

di Angela Tromellini

Nel 1988 l'Archivio Fotografico della Cineteca acquisì dall'Assessorato comunale all'Urbanistica, su proposta dell'architetto Roberto Scannavini, quanto rimaneva dei positivi del *Censimento fotografico del Centro Storico di Bologna*, realizzato fra il 1969 e il 1970 dal fotografo Paolo Monti (1908-1982). La stessa rac-



1) Via Galliera, Casa Bellei, già Dalle Tuote (1321/10).

colta comprendeva le immagini della Mostra "a campione", organizzata a Palazzo d'Accursio nel 1970, dopo il primo saggio di rilevamento (1969) sulle vie S. Stefano, Fondazza, Solferino.

Ordinate, solo in parte, per "serie" di *Piazze, Vie, Particolari architettonici*, e collocate in album di plastica, ma anche conservate disordinatamente in scatole per carta fotografica Agfa Brovira o "sciolte" in grossi pacchi, le fotografie di Monti uscirono da Palazzo comunale, sede istituzionale della loro committenza, per confluire nella Collezione della Cineteca.

Si procedette in primo luogo ad un inventario dattiloscritto al fine di una prima ricognizione di tutti i positivi in bianco e nero, di formato 18 x 24 cm ca. Le immagini, salvo quelle contenute in quattro scatole contrassegnate dalla scritta *Ambiente rurale*, appartenevano alla stessa campagna di censimento e richiedevano di progettare nel più breve tempo possibile una nuova collocazione che ne garantisse una migliore conservazione. Seguì in parallelo una lunga e, purtroppo solitaria riflessione, su come conciliare lo studio dell'intero Fondo con la necessità di organizzarlo quanto prima per la consultazione di chi, studente, studioso di storia locale o privato cittadino avanzasse richiesta di prenderne visione.

Grazie ad un investimento sostanzioso, in un lasso di tempo relativamente breve fu possibile collocare tutte le oltre 3900 immagini in 39 album e buste (1-36 per le immagini del Censimento della città, 37-39 per quelle della campagna), atti alla conservazione. Il criterio generale seguito fu quello di procedere con estrema cautela a ricollocare le stampe, arrivate entro album, nello stesso ordine in cui si trova-



2) Via S. Giorgio, Palazzo Zucchini Solimei (1326/27).

vano, limitandosi a raccogliere le annotazioni che s'incontravano nei diversi raccoglitori, quali ad esempio i fogli sparsi che segnalavano spostamenti in altre sedi del materiale, come uffici comunali o redazioni di quotidiani. Nel caso delle immagini cosiddette "sciolte", uscite a blocchi dai ripiani di un mitico mobiletto di legno a serrandina dell'Ufficio di Scannavini, fu necessario tentare di comporre delle serie. La decisione fu praticabile, perché tutte le stampe di Monti recavano sul retro un numero barrato, composto dal numero corrispondente all'archiviazione del negativo e dello scatto, cui il positivo si riferiva. Per ragioni legate, probabilmente, al tipo di macchina fotografica o all'obiettivo usato, o al soggetto particolare documentato, molti di questi numeri appariva-

no composti da cinque cifre e, in qualche caso, una lettera maiuscola.

Da ultimo: moltissime stampe del Fondo Monti presentavano sul verso un copyright, impresso con timbro ad inchiostro. Meglio sarebbe dire: due differenti copyright: il primo, cronologicamente parlando, recava l'indirizzo di Via T. Tasso 15, Milano; il secondo, di Corso Sempione 28. Era evidente, quindi, che alla presenza di questi timbri corrispondevano due momenti diversi di ripresa e di stampa, cosa che resta a tutt'oggi da capire, perché richiederebbe poter studiare l'intero inventario dei negativi e i taccuini del fotografo, conservati presso l'Istituto Paolo Monti di Milano, cui venne inviata copia dell'inventario cartaceo di tutte le fotografie acquisite.

L'operazione di ricollocare immagine per immagine, trascrivendo su una piccola etichetta posta in basso a destra di ogni busta il numero sul verso, dette la possibilità di ripassare scatto dopo scatto gran parte del Censimento e di cogliere il valore documentario dell'intero corpus, pur nella frammentarietà in cui si era conservato. Alla fine di quest'intervento, infatti, apparve chiaro che in qualche caso esistevano più copie della stessa immagine e, cosa più importante, le immagini arrivate in album o in scatole solo in parte ripercorrevano le serie per *Vie, Piazze* cui certe note manoscritte che le accompagnavano facevano riferimento. Solo l'insieme denominato *Particolari architettonici*, comprendente in larga maggioranza immagini di capitelli, ma anche basamenti di colonne, fregi e fastigi parve non aver subito rimaneggiamenti.

Come fu in parte possibile ricostruire anche da numerose annotazioni contenute nei "vecchi" raccoglitori e sulle scatole Agfa Brovira, l'Assessorato all'Urbanistica aveva utilizzato fotografie del *Censimento* sia per studio e progettazione sia per occasioni espositive e editoriali, con conseguente spostamento di materiali che, alla fine, qualcuno aveva ricollocato in modo casuale. Le finalità del rilevamento commissionato dall'Amministrazione comunale a Monti, infatti, erano state di tipo operativo: la salvaguardia di un tessuto urbano da restituire ai suoi abitanti. Molto tempo dopo la loro produzione, inoltre, si continuò in ambito municipale a fare ricorso a queste stesse immagini al fine di illustrare interventi di restauro di singoli edifici o libri sulla città.

In Cineteca, dunque, terminata l'operazione di trasferimento del materiale in nuovi

raccoglitori, divenne indispensabile progettare un ulteriore livello di inventariazione o pre-catalogazione, utilizzando un programma informatico. Le conoscenze emerse nel corso delle operazioni compiute in precedenza (inventario cartaceo, collocazione conservativa, studio dell'archiviazione fatta da Paolo Monti, ecc.) indicavano come necessaria una soluzione che considerasse immagine per immagine, raccogliendo tutte le informazioni che ad essa si trovavano associate. Sembrò, allora, l'unica strada che conciliasse lo studio con la tutela e la valorizzazione del Fondo, e fornisse infine, diversi accessi alla consultazione. Il lavoro di Monti, infatti, rappresentava il terzo grande pilastro - dopo la Fotografia dell'Emilia, Lo Studio Villani - su cui poggia la locale storia della fotografia fra Ottocento e Novecento, dunque, di assoluta importanza per qualsiasi studio, ricerca e/o pubblicazione sulla città.

In quel preciso momento, inoltre, risultava impossibile, se non per via informatica, ricostruire delle serie (che apparivano frantumate già all'atto dell'acquisizione), a maggior ragione se per serie si fosse voluto, e da subito, intendere, quello che Monti stesso dichiarò come esigenze del rilevamento:

1) *Ripresa di intere strade con foto dei due lati e di tutte le case, palazzi e monumenti, cortili, giardini..... tutto questo in assenza di auto o di altri elementi di disturbo*

2) *Documentazione di particolari architettonici, compresi selciati e pavimentazioni....arredo urbano, particolari ambienti e soluzioni urbanistiche ... Rilevamento da farsi dopo la ripresa del traffico, che a sua volta deve essere documen-*



3) Via S. Giorgio (1326/4).

tato in opposizione alle foto di cui al punto 1)

3) *Degrado dell'ambiente del centro storico per posteggi, affissioni, insegne negozi...*

4) *Documentazione di interni, scale, androni, porticati, ecc.*

(P. Monti, *La scoperta della città vuota*, in: *Bologna Centro Storico*. Bologna, Palazzo d'Accursio, 1970, pp.53-54.1)

Risultato: fu messo a punto un tracciato organizzato per campi i cui principali da compilare erano: **Album** (ad indicare la nuova collocazione); **Ex-contenitore** (indicazioni contenute sui vecchi album o scatole); **Via-Piazza** (a cui la singola immagine si riferiva); **Dettaglio** (il titolo vero e proprio di ogni singola immagine);

Quantità (numero di copie); **Dimensione**; **Stato di conservazione**; **Copyright** (se presente); **NR_AR_1** (numero di archiviazione del rullino); **NR_AR_2** (numero di archiviazione dello scatto); **NR_AR_3** (numero di archiv. a 5 cifre); **Note** (sia bibliografiche sulla singola immagine, sia per segnalazioni di errori di archiviazione, imputabili a Monti o al suo stampatore).

Il programma informatico in grado di gestire i dati, di assicurare alla fine la possibilità di costruire indici e garantire la ricerca per campi fu il DBIII, poi nella versione aggiornata DBIV.

E' esattamente a questo punto che cominciò a giocarsi la pluricentenaria partita fra immagine fotografica e parole che tentano di descriverla, partita che all'inizio degli



4) Via Galliera, Palazzo Zucchini Solimei (806/50).

anni novanta era, secondo me, resa più difficile (anche solo in via sperimentale) per il fatto che non esistevano programmi di catalogazione informatica che associassero ad una descrizione di un'immagine la riproduzione digitale della stessa.

Si presentarono, quindi, contemporaneamente i più spinosi problemi che un catalogatore possa incontrare: occorre attribuire un titolo proprio ad ogni fotografia in assenza di indicazioni da parte dell'autore. Fortunatamente, però, l'Amministrazione comunale, nella sua veste di committente, aveva chiarito molto bene le *esigenze particolari del rilevamento*, come sopra menzionato, riferendo le considerazioni dello stesso Monti. Esisteva, quindi, un impianto generale per Vie e piazze, ecc. a cui fare riferimento per la stragran-

de maggioranza delle immagini, se si escludono quelle relative ai *Particolari architettonici*, di cui in pochissimi casi è stato possibile individuare l'edificio di riferimento e, quindi, la strada.

Il lavoro sulla singola fotografia ha, in generale, comportato: a) identificare l'oggetto dell'immagine (quale Via, quale Palazzo, quale Casa, giardino o scalone ec.); b) formulare un titolo, facendo ricorso a fonti di natura storica per individuare, ad esempio, il nome dell'edificio rappresentato (Corrado Ricci e Guido Zucchini, *Guida di Bologna*. Bologna, Alfa, 1968; Mario Fanti, *Le vie di Bologna*. Bologna, Istituto per la storia di Bologna, 1974), o a repertori, quali dizionari d'architettura, per l'oggetto riprodotto in fotografia.

Tutto questo era necessario e sufficiente,

ma rimaneva distante dal problema di riuscire, in molti casi, a "nominare" le diverse inquadrature fotografiche messe a punto da Paolo Monti ovvero la cosa più unica e preziosa del suo lavoro, la più importante per l'Assessorato che glielo aveva affidato per dotarsi di uno strumento di conoscenza del tessuto cittadino, la più decisiva per chi studia o studierà Bologna e il suo paesaggio urbano o il contributo di Paolo Monti alla storia della fotografia italiana.

Veduta, veduta prospettica, veduta interesterna (ad indicare quella particolare inquadratura utilizzata dal fotografo per riprendere, ad esempio, dall'interno un tratto di portico e contemporaneamente quello di rimpetto o la strada) sono i termini a cui si è fatto ricorso in via sperimentale, senza illusioni, quindi, di aver



5) Via S. Giorgio (1326/25).

risolto il problema.

Completato l'inserimento dei dati di tutte le fotografie acquisite nel 1986, almeno i dati quantitativi sono risultati inconfutabili: delle 3772 immagini di cui il Fondo si compone, 3474 si riferiscono al Censimento del Centro storico e alla relativa Mostra del 1970. A queste vanno aggiunte 151 copie, relative a 103 immagini, di alcune delle quali esistono più copie. Altre 298 fotografie, contenute nelle quattro scatole recanti la scritta "Ambiente rurale" sopra segnalate, si riferiscono ad una prova di Censimento della campagna bolognese, commissionata a Paolo Monti fra il 1970 e il 1971.

Molto lavoro rimane da portare a termine sul Fondo Monti della Cineteca, ma quanto fin qui prodotto potrebbe essere un contributo alla costruzione di un Catalogo

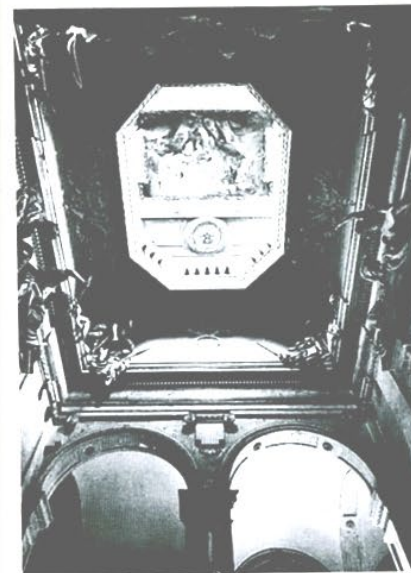


6) Via Galliera (15135).

informatizzato di tutte le immagini che Paolo Monti realizzò su committenza di Istituzioni cittadine e provinciali, e che in tali sedi ancor oggi si conservano: Soprintendenza beni artistici, Istituto beni culturali e Assessorato cultura della Provincia di Bologna.

Via Galliera

- 1332/24 - Casa Bellei, anticam. Dalle Tuatè - 22
- 1321/13 - Casa Bellei, anticam. Dalle Tuatè: facciata - 16
- 1321/12 - Casa Bellei, anticam. Dalle Tuatè: portone d'ingresso - 16
- 1321/10 - Casa Bellei, anticam. Dalle Tuatè: sottoportico con portone d'ingresso - 16
- 806/8 - Casa Bellei, anticam. Dalle Tuatè: veduta prospettica del colonnato del portico - 9
- 810/21 - Casa Bertoni, anticam. Cervi e Torre di Palazzo Dal Monte, anticam. Fioresi - 9
- 15326 - Casa Calzolari: veduta prospettica della facciata - 9
- 15328 - Casa Gualandi Sampieri - 9
- 15203 - Palazzo Aldrovandi, già Merendonni: parte terminale dello scalone - 9
- 15204 - Palazzo Aldrovandi, già Merendonni: parte terminale dello scalone - 9
- 15202 - Palazzo Aldrovandi, già Merendonni: parte terminale dello scalone - 36
- 15201 - Palazzo Aldrovandi, già Merendonni: scalone - 4
- 15330 - Palazzo Aldrovandi, già Merendonni: veduta prospettica della facciata - 9
- 807/72 - Palazzo Aldrovandi, già Merendonni: veduta prospettica della facciata - 9
- 15401 - Palazzo Aldrovandi, già Merendonni: veduta prospettica della facciata e della strada - 9



7) Via Galliera, Palazzo Aldrovandi, già Merendonni (15203).

- 15408 - Palazzo Calzolari, anticam. Felicini: veduta prospettica della facciata - 9
- 1331/10 - Palazzo Conforti, ora Comando del Corpo d'Armata: capitello del colonnato - 22
- 1331/26 - Palazzo Conforti, ora Comando del Corpo d'Armata: capitello del colonnato - 22
- 1331/27 - Palazzo Conforti, ora Comando del Corpo d'Armata: capitello del colonnato - 22
- 1331/28 - Palazzo Conforti, ora Comando del Corpo d'Armata: capitello del colonnato - 22
- 1331/29 - Palazzo Conforti, ora Comando del Corpo d'Armata: capitello del colonnato - 22
- 1331/34 - Palazzo Conforti, ora Comando del Corpo d'Armata: colonnato - 22
- 1332/32 - Palazzo Conforti, ora



8) Via Galliera, Palazzo Aldrovandi, già Merendoni (15401).

- Comando del Corpo d'Armata: portale d'ingresso - 22
 806/38 - Palazzo Conforti, ora Comando del Corpo d'Armata: veduta prospettica del porticato - 9
 1331/8 - Palazzo Conforti, ora Comando del Corpo d'Armata: veduta prospettica del porticato - 22
 806/40 - Palazzo Conforti, ora Comando del Corpo d'Armata: veduta prospettica del porticato - 9
 807/6 - Palazzo Conforti, ora Comando del Corpo d'Armata: veduta prospettica del porticato - 9
 15324 - Palazzo Conforti, ora Comando del Corpo d'Armata: veduta prospettica della facciata - 9
 1321/14 - Palazzo Montanari, già Aldrovandi: due finestre al piano terreno - 16
 1321/15 - Palazzo Montanari, già



9) Via Galliera (608/70).

- Aldrovandi: facciata con portone di ingresso - 16
 806/4 - Palazzo Montanari, già Aldrovandi: finestra al piano terreno - 5
 15188 - Palazzo Montanari, già Aldrovandi: scalone d'accesso al piano nobile - 9
 15189 - Palazzo Montanari, già Aldrovandi: scalone d'accesso al piano nobile - 36
 15327 - Palazzo Montanari, già Aldrovandi: veduta prospettica della facciata - 9
 810/1 - Palazzo Montanari, già Aldrovandi: veduta prospettica della facciata - 9
 781/17 - Palazzo Savioli, ora dell'Istituto S. Vincenzo di Paola: prospettiva del colonnato del portico - 9
 781/51 - Palazzo Savioli, ora dell'Istituto S. Vincenzo di Paola: veduta prospettica del portico - 9
 781/41 - Palazzo Savioli, ora dell'Istituto S. Vincenzo di Paola: veduta prospettica

- del sottoportico - 9
 781/43 - Palazzo Savioli, ora dell'Istituto S. Vincenzo di Paola: veduta prospettica del sottoportico - 9
 15332 - Palazzo Tanari: veduta prospettica del portico - 9
 806/50 - Palazzo Zucchini Solimei, anticam. Torfanini: veduta prospettica - 9
 810/7 - Palazzo Zucchini Solimei, anticam. Torfanini: veduta prospettica del portico - 9
 15134 - Palazzo Zucchini Solimei, anticam. Torfanini: veduta prospettica della facciata - 9
 15329 - Palazzo Zucchini Solimei, anticam. Torfanini: veduta prospettica della facciata - 9
 15135 - sottoportico: gruppo scultoreo "La Sacra Famiglia" di Giacomo De Maria - 9
 15333 - sottoportico: gruppo scultoreo "La Sacra Famiglia" di Giacomo De Maria - 9
 1674B/24 - sottoportico: gruppo scultoreo "La Sacra Famiglia" di Giacomo De Maria - 19
 1674B/25 - sottoportico: gruppo scultoreo "La Sacra Famiglia" di Giacomo De Maria - 9
 1674B/26 - sottoportico: gruppo scultoreo "La Sacra Famiglia" di Giacomo De Maria - 19
 806/54 - veduta interesterna - 9
 1331/7 - veduta interesterna all'altezza di Palazzo Conforti, ora Comando del Corpo d'Armata - 22
 897/12 - veduta interesterna all'altezza di Palazzo Zucchini Solimei, anticam. Torfanini - 9
 809/28 - veduta interesterna con Palazzo Zerbini, anticam. Bonasoni - 9
 809/30 - veduta interesterna con Palazzo

- Zerbini, anticam. Bonasoni - 9
 809/38 - veduta interesterna in direzione Piazza Maggiore, all'altezza di Via dell'Orso - 9
 1331/35 - veduta prospettica - 22
 15141 BIS - veduta prospettica - 36
 15325 - veduta prospettica - 36
 806/30 - veduta prospettica - 32
 608/70 - veduta prospettica da Via Porta di Castello - 30
 15334 - veduta prospettica del sottoportico con gruppo scultoreo "La Sacra Famiglia" di Giacomo De Maria - 9
 810/15 - veduta prospettica di un tratto - 9
 781/47 - veduta prospettica di un tratto di sottoportico - 9
 781/49 - veduta prospettica di un tratto di sottoportico - 9
 781/45 - veduta prospettica di un tratto di



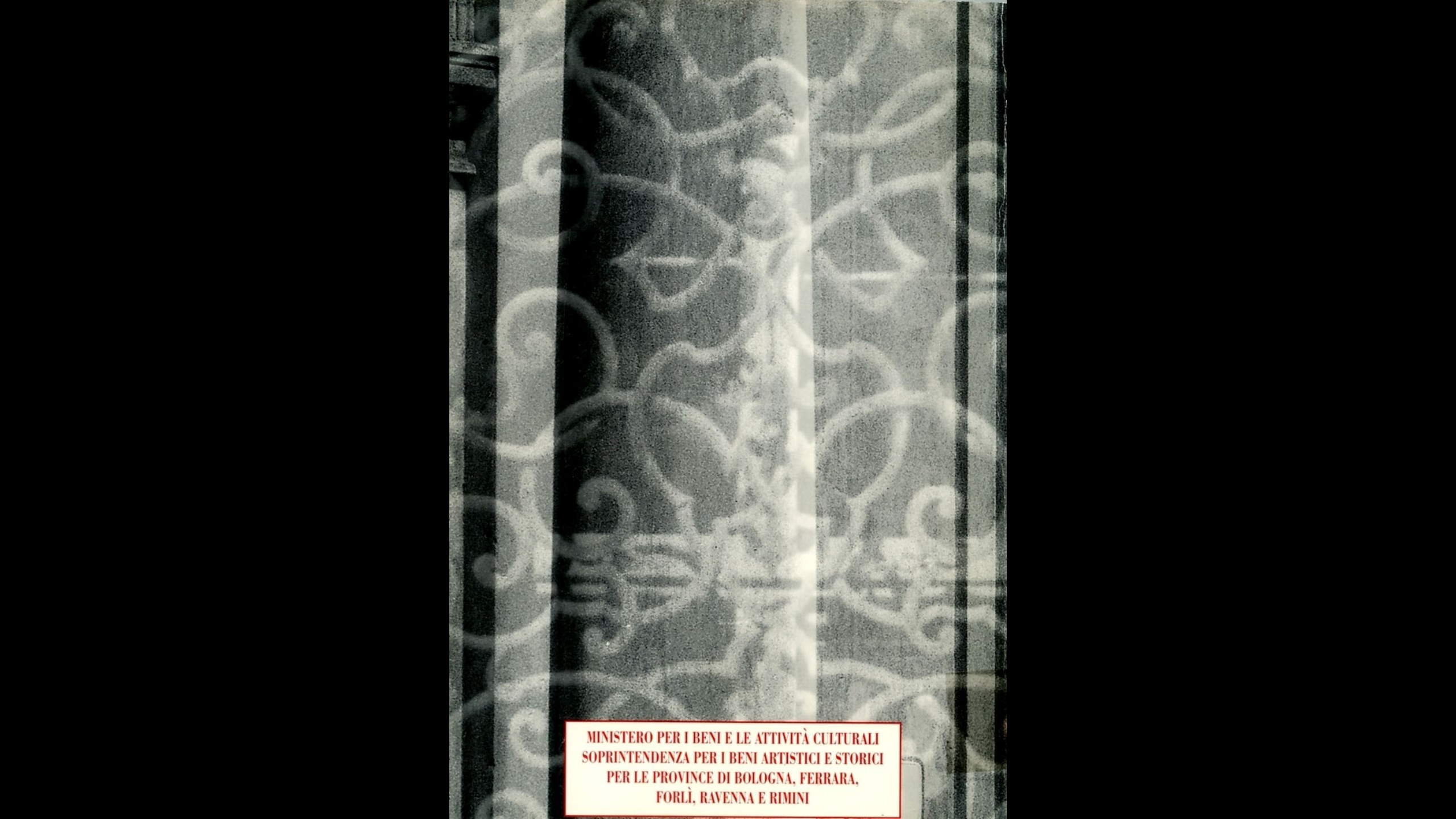
10) Via Galliera, Palazzo Montanari, già Aldrovandi (806/4).

sottoportico in direzione della Porta - 9
 15133 - veduta prospettica in direzione della Porta - 9
 15136 - veduta prospettica in direzione della Porta - 9
 15323 - veduta prospettica in direzione della Porta - 9
 806/22 - veduta prospettica in direzione della Porta - 9
 806/68 - veduta prospettica in direzione della Porta - 9
 15405 - veduta prospettica in direzione della Porta, all'altezza della Chiesa di S. Maria Maggiore - 9
 810/17 - veduta prospettica in direzione della Porta, all'altezza di Palazzo Montanari, già Aldrovandi - 9
 15140 - veduta prospettica in direzione Piazza Maggiore - 9
 809/14 - veduta prospettica in direzione Piazza Maggiore - 9
 15331 - veduta prospettica in direzione Riva di Reno - 9

Via San Giorgio

1326/17 - Casa al civico 3: particolare - 25
 1326/13 - Casa al civico 3: particolare del portico - 25
 1326/21 - Casa al civico 3: veduta di un tratto del sottoportico - 25
 1326/23 - Casa al civico 3: cortile interno - 25
 1326/10 - Casa al civico 6: particolare del loggiato del cortile - 25
 1326/28 - Palazzo Zucchini Solimei, anticam. Torfanini - 25
 1326/29 - Palazzo Zucchini Solimei, anticam. Torfanini - 25
 1321/6 - Palazzo Zucchini Solimei, anticam. Torfanini: lato destro - 16
 1321/5 - veduta interesterna - 35
 1326/27 - veduta interesterna all'altezza di

Palazzo Zucchini Solimei, anticam. Torfanini - 35
 1326/22 - veduta interesterna di un tratto - 35
 1321/9 - veduta interesterna di un tratto di sottoportico - 35
 1326/20 - veduta interesterna di un tratto di sottoportico - 35
 1326/7 - veduta interesterna di un tratto di sottoportico - 35
 1326/34 - veduta interesterna di un tratto di sottoportico all'altezza di Palazzo Zucchini Solimei, anticam. Torfanini - 35
 1326/35 - veduta interesterna di un tratto di sottoportico all'altezza di Palazzo Zucchini Solimei, anticam. Torfanini - 35
 1321/7 - veduta prospettica - 35
 1326/15 - veduta prospettica all'altezza del civico 3 - 25
 1326/26 - veduta prospettica all'altezza di Palazzo Zucchini Solimei, anticam. Torfanini - 35
 1326/18 - veduta prospettica di un tratto - 25
 1326/2 - veduta prospettica di un tratto - 25
 1326/4 - veduta prospettica di un tratto - 25
 1326/6 - veduta prospettica di un tratto - 25
 1326/8 - veduta prospettica di un tratto - 25
 1326/9 - veduta prospettica di un tratto - 25
 1326/19 - veduta prospettica di un tratto all'altezza del civico 3 - 25
 1326/25 - veduta prospettica di un tratto di sottoportico all'altezza del civico 3 - 25



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