

Quaderni di Palazzo Pepoli Campogrande

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

7

7

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:
Stampe all'albumina dell'archivio storico prima degli interventi di restauro (La Fototeca, 1999)

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

Grafica ed impaginazione: *Francesco Buttafava*

Stampa: *Industrie Grafiche Labanti e Nanni*

Finito di stampare nel mese di Febbraio 2001

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

7

Arte nelle fotografie di Palazzo Pepoli Campogrande

di Corinna Giudici

Premessa

Dall'8 aprile all'8 giugno 2000, in coincidenza con la Settimana della Cultura, si è tenuta, in Palazzo Pepoli Campogrande, al piano nobile, una prima mostra nella quale esibire consistenza e vicende dell'Archivio Fotografico. Senza alcuna pretesa di esaustività sono stati allineati alcuni episodi a vario titolo significativi e pochi esempi delle molteplici attività del servizio. Ad ognuno di questi temi spetterebbe un approfondimento che in effetti già si progetta. Ritengo comunque utile, non avendo potuto, la mostra, disporre di un catalogo, riportare in questo Quaderno i punti salienti dei testi didascalici, pur dovendosi limitare al alcune delle immagini allora esposte (in originale o in riproduzione) nei pannelli o nelle bacheche, nonché i testi relativi alle antiche macchine fotografiche presenti in mostra ed al Thesaurus multilingue del corredo ecclesiastico presentato, nell'ambito dell'esposizione, il 6 maggio 2000, dalla dottoressa Sandra Vasco dell'ICCD.
A corredo di ciascun testo introduttivo sono qui riportate le sole didascalie delle immagini che è possibile riprodurre in questo circoscritto contesto del Quaderno, non è quindi possibile riportare l'immagine completa della mostra, ma solo una sua campionatura 'per esempi'.

Palazzo Pepoli Campogrande accoglie al secondo piano, dal 1991, l'archivio fotografico della Soprintendenza e della Pinacoteca Nazionale, nel quale si conservano, ad oggi, circa 250.000 negativi e milioni di stampe positive, raccolti fin dagli inizi come testimonianza e strumento delle attività di tutela, conservazione e conoscenza. Il nucleo più antico della raccolta risale infatti alla seconda metà del XIX secolo.
Da tempo si dedicano a questi materiali attenzioni conservative e restauri, così come per anni si è lavorato ad una indicizzazione elettronica dei dati essenziali al riconoscimento e all'uso, ma anche allo studio degli autori-fotografi.
Si è poi cercato di far convergere queste attività e conoscenze in una non rigida né fiaccamente liturgica gestione del complesso potenziale informativo di ogni fototipo, proprio in quanto "immagine sensibile" delle cose e della realtà storica.
Sul lavoro già avviato sono intervenuti in modo decisivo, nel 1999, il riconoscimento della fotografia come bene artistico (nel nuovo Testo Unico sui Beni Culturali) e le norme dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione per la catalogazione con la scheda "F" dell'opera fotografica.
Le norme per la strutturazione dei dati in questo nuovo modello di scheda sono seguite nelle didascalie per ognuna delle opere qui esposte o riprodotte.
In questa prima occasione si presenta una scelta di episodi significativi

per uno o l'altro degli approcci, degli usi (anche futuri, nel multimediale), delle storie legate alle fotografie dell'archivio. Tra questi le Biennali d'Arte Antica ed altre mostre, la grande - oggi anche per qualità - produzione per il catalogo, le raccolte acquisite in tempi recenti ad incremento dell'archivio.
Alcuni originali tratti dai fondi più antichi o comunque ormai storici sono esposti nelle bacheche. La loro osservazione diretta, forse non per tutti consueta, permette di constatare metodologie del restauro di oggi, come pure ritocchi d'altri tempi (a loro modo restauri di immagine) che sulle lastre ripropongono per l'ennesima volta il "gioco" o la "gara" tra pittura e fotografia, modellando la matrice, testimone tutt'altro che neutrale per la futura fortuna delle immagini.
Si spera di poter dedicare in seguito questi stessi spazi ad illustrare più approfonditamente alcuni di questi temi ed altri ancora.
Intanto l'archivio resta aperto al pubblico per la consultazione, la ricerca, lo studio e la riproduzione delle immagini, nonché per funzioni di tutela (studio e conservazione) su fondi anche esterni all'Istituto, per quanto mezzi, spazi e norme fino ad oggi consentono.
Tutto questo con il determinato auspicio di realizzare, adiacente alla sede museale, un servizio realmente integrato su base regionale per la fotografia di catalogo e per il patrimonio iconografico storico del territorio.

A cura dell'Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni Artistici e storici per le provincie di Bologna, Ferrara, Forlì, Ravenna e Rimini (diretto da Corinna Giudici)

Testi di: Cinzia Frisoni, Corinna Giudici, Orsola Mattioli, Nicosetta Roio e Anna Stanzani.
Collaborazione di: Sabrina Borsetti, Paolo Calligola, Michela Pasini, Paola Sgarzi, Giovanni Celiberti, Enrico Manzi.
Traduzioni: Orsola Mattioli
Stampa Pannelli: New Life Color (Milano).
Consulenza grafica: Francesco Buttafava (Bologna).
Restauri: La Fototeca (Bologna), Sabrina Borsetti (Bologna), e, per le fotocamere, Associazione Arti e Restauro di Bologna coordinata da Claudio Mazzetti.
CD Rom : Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Pannelli

Le Biennali

Le mostre Biennali d'Arte Antica della città di Bologna (1948-1979) hanno costituito un capitolo molto importante nel processo di revisione critica di alcuni nuclei della pittura bolognese ed emiliana, in particolare il Trecento e la cultura figurativa del Sei e Settecento. Nell'arco di circa 30 anni esse hanno scandito il ritmo dei nuovi studi su grandi maestri come i Carracci, Guido Reni, Guercino e su personalità



1



2

meno note e fino a quel momento trascurate dalla critica, come ad esempio quelle raccolte nella mostra dedicata ai Maestri della pittura del Seicento emiliano. Esse hanno inoltre contribuito, dato l'apporto imprescindibile della fotografia alla formazione del giudizio storico-critico in età contemporanea, alla creazione di una ricchissima, per numero, eterogeneità e rarità di pezzi, fototeca d'arte, il cui più cospicuo nucleo è conservato in questo Archivio.
1 A.Villani e Figli (Ditta attiva dal 1921); data foto 1956, positivo alla gelatina bromuro d'argento, mm 160 x 210. Allestimento della mostra dei Carracci nelle sale dell'Archiginnasio.
2 Ditta Hanfstaengl (attiva tra il 1854 e il 1910); data foto ante 1910, stampa fotomeccanica collotipo, mm 156 x 122.



3



4

"GUIDO RENI DER KLEINE BACCHUS". Dresda, Gemaeldegalerie.

3 Anonimo; data foto 1956, positivo alla gelatina bromuro d'argento, mm 195x260. Ultimi ritocchi all'*Adorazione dei pastori* di Guido Reni dalla Certosa di S. Martino di Napoli.

4 Edizioni Brogi (Ditta attiva tra il 1860 e il 1966); data foto ante 1932, positivo all'albumina, mm 196 x 250 "NAPOLI. - Museo Nazionale - Ulisse nell'Isola dei Feaci; Guido Reni."
Il dipinto, ora riconosciuto a Michele Desubleo, è attualmente conservato a Roma, Palazzo di Montecitorio.

5 Anonimo; data foto ante 1956, positivo alla gelatina bromuro d'argento, mm 192 x 160, Agostino Carracci (attr.), *Doppio ritratto (Agostino in atto di ritrarre Annibale)*, già Londra, collezione Francis Stonor.



5



6

6 Anonimo; data foto ante 1956, positivo alla gelatina bromuro d'argento, mm 153 x 139, *Autoritratto*, già attribuito ad Annibale Carracci (?) nella collezione del Visconte di Allendale. Attualmente identificato come *Ritratto di collezionista (Bartolomeo della Nave?)*, il dipinto è ora conservato a Birmingham, City Museum and Art Gallery, ed è attribuito a Palma il Giovane.

Mostra d'Arte Sacra 1900

Nel 1900 fu allestita nella chiesa di San Francesco a Bologna la Mostra d'Arte Sacra, ambizioso progetto che aveva come scopo quello di portare alla conoscenza del pubblico gli arredi e i manufatti di uso liturgico accumulati, nel corso del tempo, non solo nelle chiese cittadine, ma anche in località sperdute del circondario "tra monti e paludi": cose "svariate per età, per foggia, per genio e per bellezza", come indicava nella prefazione al catalogo della mostra Antonio Gatti. L'esposizione fu dunque un evento culturale di rilievo: lo testimoniano le documentazioni eseguite dai fotografi più affermati del momento, primo tra tutti Pietro Poppi, bolognese di adozione che, reduce dall'Esposizione Emiliana del 1888, eseguì 65 scatti tra oggetti e allestimento. Ma un respiro più ampio e meno locale hanno le circa 40 lastre della Ditta Alinari che compaiono nei cataloghi a stampa sotto la dicitura "Esposizione d'Arte Sacra" (Maggio-Giugno 1900), a sottolineare l'importanza della diffusione delle immagini anche in concomitanza di eventi culturali.

7 Pietro Poppi (1833-1914); data foto 1900, positivo all'albumina, mm 230 x 263, "Bologna, Mostra d'Arte Sacra in S.Francesco, Baldacchino di S.Domenico."

Altre esposizioni (1935-1999)

Parallelamente alle Biennali d'Arte Antica, la Soprintendenza di Bologna ha ideato o contribuito ad organizzare altre importanti esposizioni, da quella sulla pittura riminese del Trecento del 1935, fondamentale per l'avvio degli studi sull'argomento, fino alla recente *Percorsi del Barocco* (1999). Si espongono fotografie tratte dai materiali preparatori delle seguenti mostre: *Pittura riminese del Trecento* (1935), *Melozzo e il Quattrocento romagnolo* (1938), *L'Estasi di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino* (1983), *Tre artisti nella Bologna dei Bentivoglio - Niccolò dell'Arca - Il Compianto sul Cristo di Santa Maria della Vita* (1985); *Guido Reni* (1988) e *Guercino* (1991).

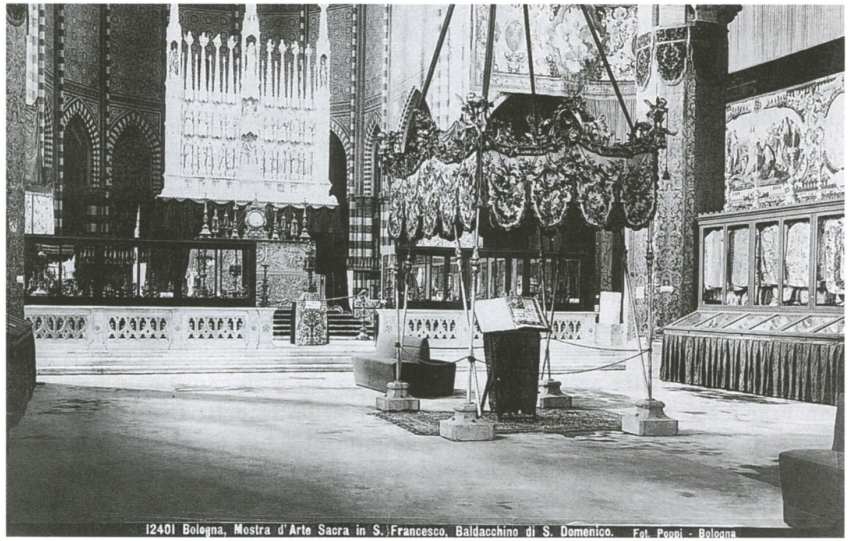
8 A.Villani e Figli (Ditta attiva dal 1921); data foto post 1945, positivo alla gelatina bromuro d'argento, mm 176 x 240, Pietro da Rimini, *Strage degli innocenti*, già Ravenna, Chiesa di S.Maria in Porto fuori.

Si tratta di uno dei nove frammenti degli affreschi dell'abside, staccati in seguito alla distruzione di S.Maria in Porto fuori durante l'ultima guerra, poi collocati nella chiesa di S.Maria degli Angeli, costruita accanto al tempio distrutto. Rubati nel settembre 1993, i frammenti non sono stati più ritrovati.

9 Photographische Gesellschaft, Berlin; data foto ante 1945, positivo alla gelatina bromuro d'argento, mm 261 x 187, "Melozzo da Forli'. Dialektik". L'opera faceva parte della serie delle Arti Liberali che decorava la Biblioteca del Palazzo Ducale di Urbino, smembrata e dispersa verso la fine dell'Ottocento. Sopravvivono due soli esemplari attualmente alla National Gallery di Londra. La Dialettica, andata distrutta a Berlino, è assegnata ora dalla critica ad un grande maestro fiammingo della fine del Quattrocento.

10 Anonimo; data foto 1985, positivo alla gelatina bromuro d'argento, mm 207 x 270. Niccolò dell'Arca, *Compianto su Cristo morto*, Bologna, Chiesa di S.Maria della Vita.

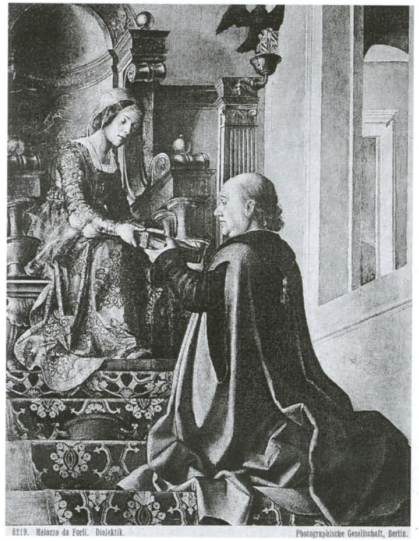
Foto eseguita durante la mostra "Tre Artisti nella Bologna dei Bentivoglio-Niccolò dell'Arca-Il Compianto sul



7



8



9



10

Cristo di Santa Maria della Vita" con studi della disposizione del gruppo scultoreo effettuati dall'Olivetti.

11 Henry Herschel Hay Cameron (attivo nella seconda metà del XIX secolo); data foto 1873, positivo alla gelatina bromuro d'argento, mm 340 x 280, *Ewen Hay Cameron in veste di S.Cecilia*, originale presso Austin, University of Texas.

Una recente acquisizione: l'Archivio Fotofast

L'attività dello studio fotografico Fotofast ha preso l'avvio intorno al 1958, per iniziativa di Roberto Fantini e Riccardo Stegagno. Pur occupandosi prevalentemente di fotografia industriale, lo studio ha coltivato, per interesse e per passione, anche il settore della fotografia artistica. Partita un po' in sordina, questa produzione ha raggiunto l'apice nel decennio 1959/69. Grazie al supporto di Cesare Gnudi, allora Soprintendente, lo studio compie un ampio lavoro di ripresa spaziando oltre i confini bolognesi. Accanto a questa attività, prendono corpo le documentazioni di restauro, le collaborazioni con case editrici e organismi preposti alla promozione culturale in ambito locale. L'intero fondo, composto da più di 7000 pezzi tra negativi e diapositive, è stato

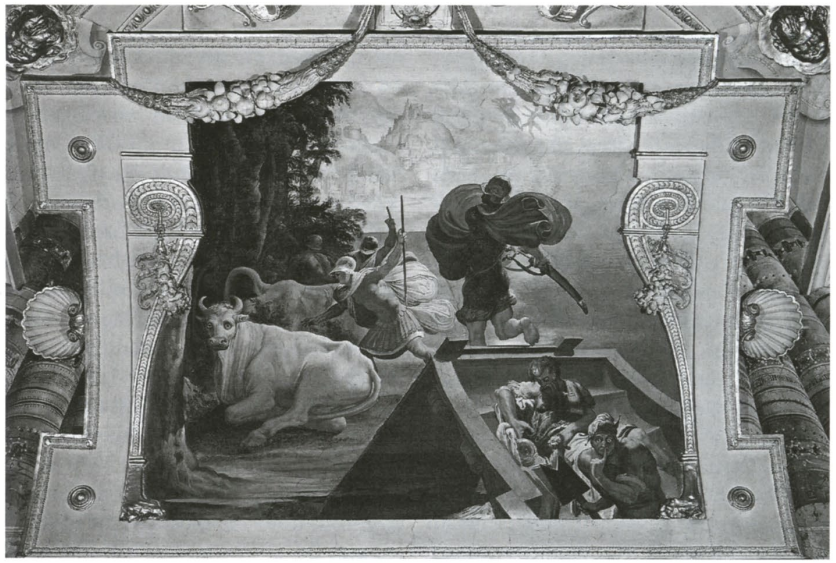


11

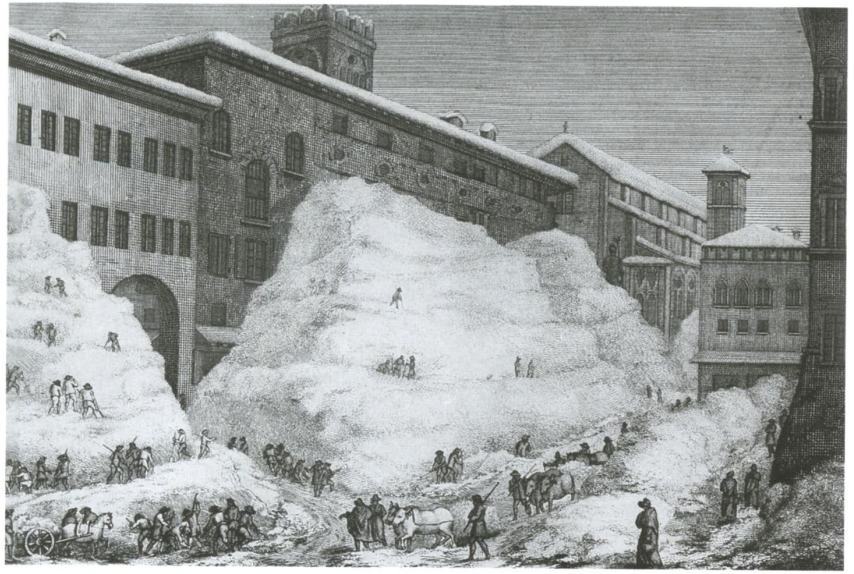
acquistato da questo archivio fotografico nel 1993 e sull'intero *corpus* sono stati effettuati interventi conservativi e una inventariazione informatizzata.

12 Studio Fotofast; data foto 1966, diapositiva su pellicola mm 130 x 180, Pellegrino Tibaldi, *Lo sbarco dei compagni di Ulisse per rubare i buoi del sole*, Bologna, Palazzo Poggi, Sala di Ulisse

13 Studio Fotofast; data foto ante 1979, gelatina bromuro d'argento su lastra di vetro, mm 130 x 180, "Piazza del Netunno di Bologna nel Genajo del 1830". Immagine tratta dall' "Iconografia della città di Bologna", raccolta di piante e vedute storiche della città i cui originali - disegni e stampe - sono conservati nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio.



12



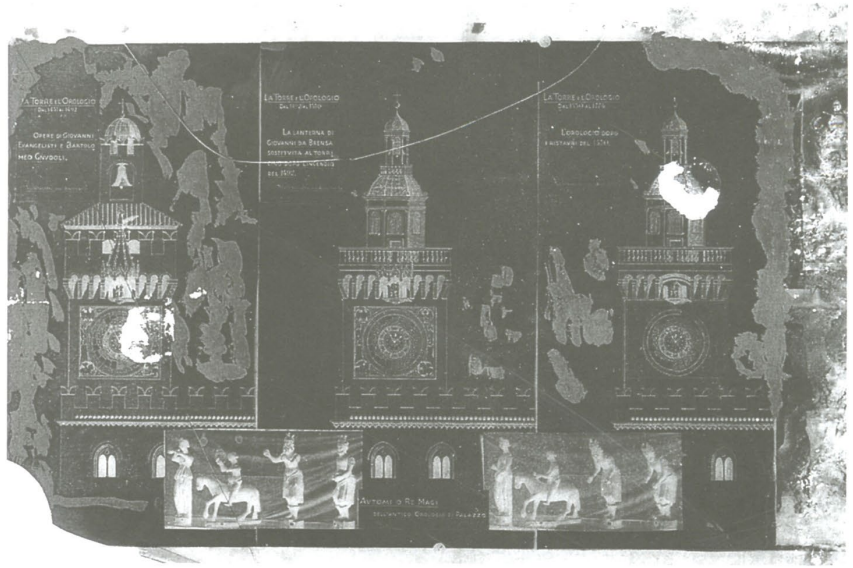
13

Conservazione e restauro

L'impegno per garantire almeno una igienica conservazione dell'archivio si è inizialmente attivato per la difesa e il riconoscimento dei materiali più antichi. Tra questi, per prime, le preziose matrici, grandi lastre in vetro fragili per supporto ma eccezionalmente tenaci nel mantenere leggibile ogni potenziale informativo. Partendo dal monitoraggio e controllo del microclima di un vano dedicato alla conservazione, passando poi per la sostituzione con materiali idonei dei vecchi involucri variamente alterati, infine eseguendo interventi di pulitura e veri e propri restauri, si è avviato quello che si spera possa essere un circolo virtuoso capace di condurre, insieme alla catalogazione, ad una complessiva gestione corretta dei materiali storici.

14 Luigi Lanzoni (1845-1914), data foto 1908, gelatina bromuro d'argento su lastra di vetro, mm 300 x 400, Bologna, Comitato Bologna Storica e Artistica. Assemblaggio di studi per il restauro della Torre dell'Orologio in Palazzo Comunale e riproduzioni dei Magi, automi del XV secolo; sono evidenti rotture del supporto, lacune, alterazioni di gelatina e vernice, specchio d'argento. Nel 1993 le lastre del Comitato sono state oggetto di un intervento conservativo finanziato da questa Soprintendenza.

15 La Fototeca (Ditta attiva dal 1992), data foto 1999, diapositiva su pellicola, mm 24 x 36. Stampe all'albumina dell'archivio storico prima degli interventi di restauro

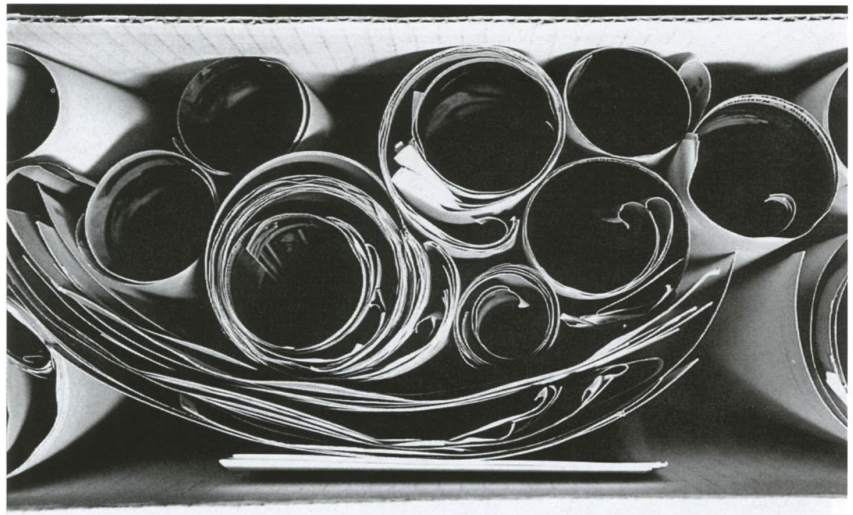


14

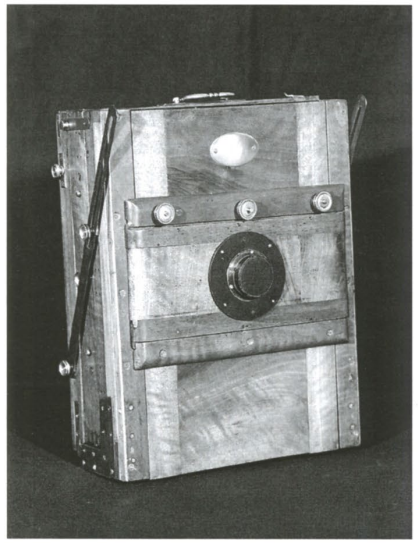
Antiche macchine da ripresa

Nel 1995 sono state recuperate e restaurate (a cura dell'Associazione Arti e Restauro di Bologna, coordinata da Claudio Mazzetti) alcune fotocamere risalenti ai primi decenni del secolo. Si tratta di apparecchi di grande formato ("campagnole") con varie possibilità di basculaggio e decentramento per il controllo di nitidezza e prospettiva. Nonostante i molti problemi indotti da una luce spesso scarsa (e poco avvertita dai materiali sensibili del tempo), dalle complesse situazioni ambientali ed infine dalla difficoltà stessa dei trasporti, letteralmente a dorso di mulo, i risultati furono spesso di grande maestria per nitidezza, correzione prospettica, estesa porzione di campo a fuoco. Tutto ciò mediante lastre in vetro di grande formato che si potevano inizialmente stampare solo a contatto, senza ingrandimento. Sono queste pesanti ma affascinanti opere di ebanisteria gli strumenti con cui vennero realizzate quelle che fino al 1940 circa si potevano definire "fotografie di campagna" sul territorio.

16 Apparecchio fotografico a banco ottico, tipo "Folding", modello inglese per esterni in essenza di noce chiaro (juglans regia) costruito presumibilmente nel 1920. La ferramenta è di ottone nichelato con alcune finiture in pelle. L'obiettivo è anastigmatico G. Rodenstock 1:6.8, F=18 cm a doppia focale in lega di zama. I tre telai portanegativi (*chassis a rideaux*) sono a chiusura avvolgibile.



15



16

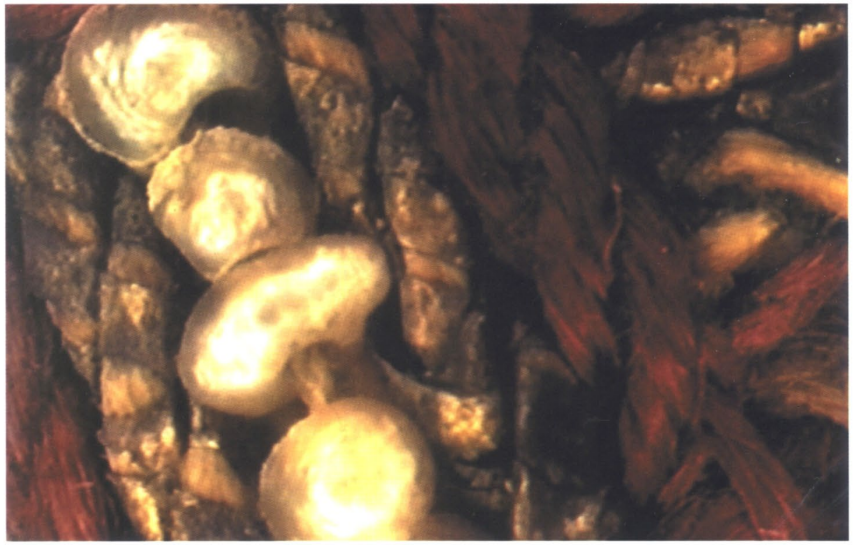
Attività di catalogazione sul territorio
Con andamento crescente, specie tra gli anni Sessanta e Settanta e poi negli anni Novanta, gran parte delle acquisizioni fotografiche (circa il 50%) sono state prodotte dalle campagne di catalogazione e rilevamento sul territorio: "una buona fotografia è in grado di assicurare durevolmente l'oggetto, il monumento, il paesaggio stesso al tempo. Essa ne fornisce una sorta di carta d'identità che, completata dei dati morfologici, scientifici, bibliografici, seguirà l'oggetto nelle sue vicende anche conservative" (Andrea Emiliani). Le recenti elaborazioni di standard che normalizzano il processo di acquisizione delle immagini dalla fase della ripresa fotografica fino alla digitalizzazione garantiscono, se non una



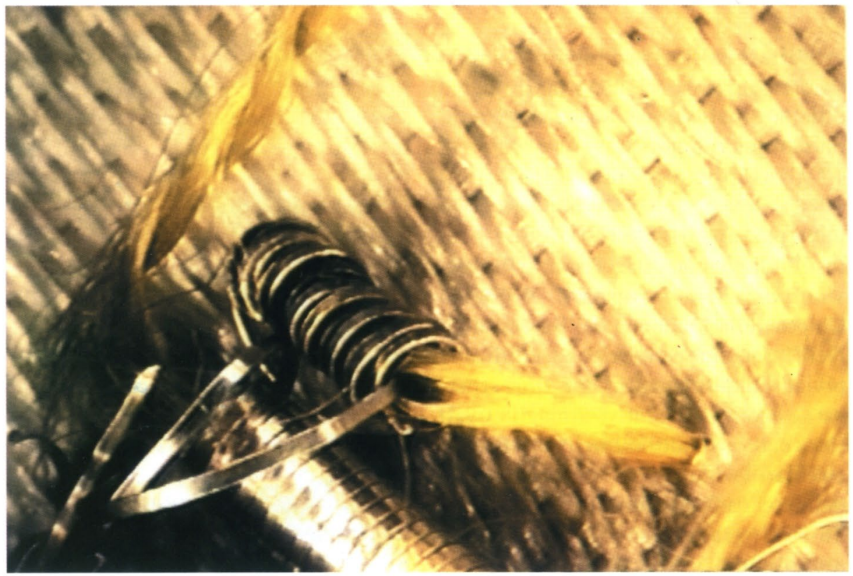
17

crescita qualitativa, quanto meno il valore del riconoscimento morfologico e della divulgazione, senza tradirne il portato interpretativo.
17 Giuseppe Nicoletti (attivo dal 1973), data foto 1997, diapositiva su pellicola, mm 100 x 120. Cesare Aretusi e Giovan Battista Fiorini, *Processione di S.Gregorio*, part., Bologna, Chiesa della Madonna del Baraccano.
Nell'immagine sono riconoscibili due piviali cinquecenteschi con fiori stilizzati e motivi decorativi a maglie ovali (broccato a fondo azzurro) e a maglie circolari (velluto a fondo rosso) e una dalmatica a fondo oro.
18-19 Ingrandimenti fotografici da microscopio a fibre ottiche (rapporto 50:1). *Due paramenti*, Bologna, Basilica di S.Petronio. Uno dei paramenti è in filo di seta rossa, oro filato e perle di fiume; l'altro è di tessuto in argento filato, oro lamellare e oro filato avvolto a spirale.

Georeferenziazione del catalogo
20 Dettaglio della carta relativa all'intera provincia di Bologna.
È ben evidente che una attività di tutela e conoscenza così radicata nel territorio come quella delle Soprintendenze, ha nella georeferenziazione uno strumento immediato di visualizzazione sia a fini illustrativi che programmatori.
Questa carta presenta l'attività di catalogazione sostenuta dalla Soprintendenza di Bologna, Ferrara, Forlì, Ravenna e Rimini sul territorio della provincia di Bologna fino al 1999. Per

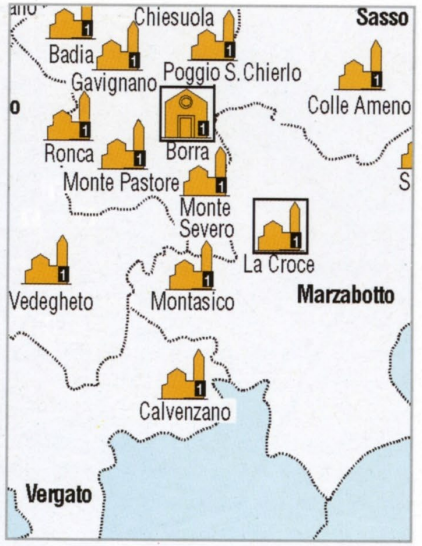


18



19

rendere più didatticamente evidenti i dati georeferenziati si è escluso il capoluogo e sono stati omessi, in quanto molto frammentati, i beni privati notificati (che comunque riguardano nella provincia 22 provvedimenti di notifica per un totale di 182 beni). Inoltre la zona apparentemente scoperta, è in realtà garantita dalle campagne di rilevamento (fotografiche oltre che catalografiche) degli anni Settanta e della recente campagna di inventariazione finanziata dalla Conferenza Episcopale italiana tramite i fondi raccolti con l'8 per mille e curata dalla diocesi di Bologna.



20

Fototeche e Archivi Fotografici nella città di Bologna

21 Mappa dei principali fondi di documentazione storico-artistica presenti nella città ed accessibili al pubblico

Legenda:

1. Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe
Via Belle Arti, 56 - tel. 051 243222

2. Accademia di Belle Arti
Via Belle Arti, 54 - tel. 051 243064

3. Soprintendenza Archeologica per l'Emilia e Romagna
Via Belle Arti, 52 - tel. 051 223773

4. Dipartimento Arti Visive - Università di Bologna
Via Zamboni, 33 - tel. 051 259750

5. Cineteca Comunale
Via Galliera, 8 - tel. 051 237088

6. Collezioni d'Arte e di Storia della Cassa di Risparmio - S.Giorgio in Poggiale
Via N.Sauro, 22 / Via Morgagni, 3 - tel. 051 230727

7. Archivio e Servizio Fotografico - Università di Bologna
Via Galliera, 3 - tel. 051 238602 / 223826

8. Archivio Arcivescovile - Fondo Acquaderni
Via Altabella, 6 - tel. 051 6480611

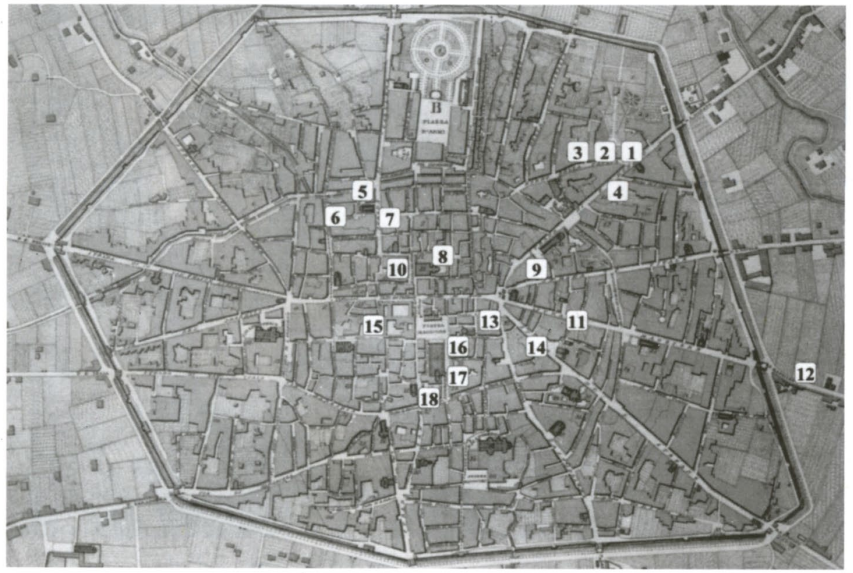
9. Civico Museo Bibliografico Musicale
Piazza Rossini, 2 - tel. 051 236346 / 233975

10. Musei Civici d'Arte Antica
Via Manzoni, 4 - tel. 051 203930 / 233975

11. Comitato per Bologna Storico Artistica
Strada Maggiore, 71 - tel. 051 347764

12. Archivio Villani-Alinari
Via Enriquez, 8 - tel. 051 218975

13. Archivio Fotografico Soprintendenza Beni Artistici e Storici per le



21

Provincie di Bologna, Ferrara, Forlì, Ravenna e Rimini e Pinacoteca Nazionale
Via Castiglione, 7 - tel. 051 222693
14. Istituto Beni Artistici, Culturali, Naturali
Via S.Stefano, 28 - tel. 051 217411
15. Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici per le Provincie di Bologna, Modena, Parma, Piacenza e Reggio Emilia
Via IV Novembre, 5 - tel. 051 6451311
16. Museo Archeologico - Museo del Risorgimento
Via dei Musei, 8 - tel. 051 233849
17. Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio
Piazza Galvani, 1 - tel. 051 276811
18. Archivio di Stato
Piazza dei Celestini, 4 - tel. 051 223891 / 239590

Thesaurus multilingue del corredo ecclesiastico

Il "Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico" costituisce il risultato concreto di un laborioso progetto internazionale promosso dalla Istituzioni che operano nel settore della catalogazione e della valorizzazione del patrimonio culturale, nell'ambito giuridico e amministrativo dei singoli Paesi rappresentati.
Il lavoro dimostra, pertanto, la possibilità di una reale comunicazione tra mondi lontani non solo in senso geografico, ma soprattutto come espressione di civiltà, di modelli linguistici e di testimonianze culturali diversamente consolidati.
Per la diffusione degli esiti della ricerca, da parte italiana è stato adottato il supporto del Cd-Rom, organizzato nei contenuti e negli accessi con un apposito applicativo che, per le finalità del lavoro, si è dimostrato lo strumento più dinamico e aperto agli eventuali sviluppi che l'argomento sembra sollecitare.
L'indagine, comunque, oltre a fornire elementi fattivi per un ampio quadro comunicativo a livello linguistico e iconografico, risulta di particolare utilità anche per un utilizzo a livello nazionale, come thesaurus monolingua, fornendo così uno strumento conoscitivo e operativo che si inserisce nelle linee degli approfondimenti metodologico-catalografici sostenute dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD).
Maria Luisa Polichetti

Il CD, di cui si propone una versione non definitiva, è stato promosso dalle specifiche istituzioni di Canada, Francia, Italia e Stati Uniti; contiene 4000 termini e 2000 immagini; il contenuto è suddiviso nelle sezioni: Arredi, Oggetti, Paramenti, Lini e Coperture, Strumenti per la musica liturgica.

Bacheche

Anche degli originali (lastre e positivi) esposti in bacheche non è qui possibile riprodurre integralmente le immagini ed i relativi testi didascalici. Voglio però ricordare, oltre a quanto riprodotto, l'interessante sequenza costituita intorno ad una lastra relativa al Polittico di Marco Zoppo del Collegio di Spagna rotta in tre pezzi ed incrinata in dodici punti (ante 1970, gelatina bromuro d'argento su vetro, mm 130X180). Sulla lastra è stato realizzato un montaggio conservativo in sandwich costituito da vetro, carta e cartone idonei: il negativo è stato ricomposto su una lastra in vetro di uguali dimensioni (lato vetro contro lato vetro) e bloccato da una cornice di cartone dello spessore corrispondente; due finestre di carta sulla cornice (recto e verso) consentono la lettura per trasparenza. E' così possibile la stampa del negativo sia per contatto che per proiezione. Il montaggio è completamente reversibile. Accanto alla lastra erano esposte una stampa a contatto ed una a getto d'inchiostro ottenuta per elaborazione elettronica con "restauro virtuale". Di elevato interesse era anche una lastra d'archivio del 1935 (gelatina bromuro d'argento su vetro, mm 178X239) relativa al Crocefisso di Giunta Pisano in S.Domenico (eseguita da Achille Villani) con trattamento a vernice dammar opaca per abbassare il contrasto stesa sul latro vetro e raschiata in corrispondenza del busto di Cristo (annotazione sul pergamino: "Pasta smeriglio gialla da ricavare fuori tutto il torace"). Alla lastra era accostata una stampa originale, per lettura "in positivo" dell'intervento.

22 Edizione Vasari (Ditta attiva dal 1880 ca.), data foto ante 1910 (?), stampa alla gelatina cloro-bromuro d'argento a sviluppo, baritata, mm 194



22

x 255, "ROMA – Basilica di S. Lorenzo – L'Interno – edificata da Costantino nel IV Secolo."
Stato di conservazione: buono. Alterazioni fisiche e chimiche: graffi e lacune nell'emulsione, specchio d'argento.
Restauro: distacco della stampa, per via umida, dal cartone originale; rimozione delle tracce di colla dal dorso della stampa con tampone di cotone imbevuto di acqua distillata leggermente riscaldata; spianamento graduale della stampa sotto pressa; montaggio della stampa in un passe-partout di cartone idoneo alla conservazione delle fotografie mediante due fasce di carta giapponese incollate con metilcellulosa.
23 G. Mengoli (1860-?), data foto post 1913, stampa al carbone, mm 172 x 230 "Certosa = Monumento Pizzoli."
Stato di conservazione: buono. Alterazioni chimiche: ossidazione a specchio.
24 Pietro Poppi (1833-1914); data foto 1900, albumina, mm 203 x 250. "Bologna, Mostra d'Arte Sacra, Baldacchino di S.Domenico."
Stato di conservazione: pessimo. Alterazioni fisiche: lacune in alto, stampa rotta in tre parti, craquelles nell'emulsione.
Restauro: la stampa è stata ricomposta e foderata con carta giapponese e carta cotone a ph neutro, incollata con metilcellulosa e colla d'amido; la lacuna è stata colmata con carta giapponese di grammatura analoga all'originale; dopo un soggiorno di un mese sotto pressa, la stampa è stata collocata all'interno di un passe-partout di cartone conservazione, bloccata da due fasce di carta conservazione incollate sulla base del passe-partout.



23

25 F.Croci; data foto post 1911- ante 1931, stampa alla gelatina bromuro d'argento a sviluppo, baritata, incollata su cartoncino, mm 202 x 264 (montaggio mm 240 x 330). "Gioacchino Pizzoli – La volta della chiesa".
Si tratta della chiesa di S.Maria del Borgo a Bologna; il documento fotografico è di grande interesse poiché l'edificio è andato distrutto durante i bombardamenti dell'ultima guerra.
Stato di conservazione: mediocre.
Alterazioni fisiche e chimiche: specchio d'argento diffuso e lacune nell'emulsione provocate da insetti.
Note: foto incollata su cartone, scritte



24



25

ad inchiostro bianco sul cartone in basso; i fori sul cartone a destra indicano l'appartenenza del fototipo ad un album; timbro a secco "F.CROCI BOLOGNA" in basso a destra.

26 A.Villani e figli (Ditta attiva dal 1921); data foto ante 1954, stampa alla gelatina bromuro d'argento a sviluppo, baritata, smaltata, mm 179 x 237 (cartone mm 244 x 350), Guido Reni, *Atalanta e Ippomene*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte
Stato di conservazione: buono. Alterazioni fisiche e chimiche: graffi, impronte, tracce di carta incollata, macchie opache provocate dalla rimozione della smaltatura. Note: stampa incollata su cartone.

27 A.Villani e figli (Ditta attiva dal 1921); data foto post 1954- ante 1958, gelatina bromuro d'argento su lastra di vetro, mm 178 x 239, Guido Reni, *Atalanta e Ippomene*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte
Stato di conservazione: buono. Alterazioni fisiche e chimiche: impronte, graffi e specchio d'argento.
Note: vernice rosa stesa sull'emulsione per abbassare il contrasto dell'immagine (la lastra è esposta dal lato dell'emulsione per evidenziare questo intervento di ritocco); maschera di carta nera incollata sull'emulsione fotografica.



26



27

Banche date e diritto sui generis. Alcuni profili problematici dell'attuazione della direttiva 96/9/CE

di Carlo Eligio Mezzetti

1. L'attuazione nell'ordinamento nazionale della direttiva 96/9/CE(1) è avvenuta da poco più di un anno: non stupisce, quindi, che non si sia ancora formata (o, quanto meno, non sia stata ancora pubblicata) giurisprudenza sull'argomento. Chi volesse, per tuziorismo, procedere ad una verifica nei repertori potrebbe, però, imbattersi in una curiosa massima del Consiglio di Stato: "il diritto di accesso ai documenti amministrativi... non ha trasformato la p.a. in una sorta di *banca dati* alla quale chiunque può accedere"(2) .

Senza entrare nel merito dell'affermazione, mi pare interessante la correlazione fatta dal Consiglio di Stato su un piano evidentemente non tecnico ma metagiuridico - tra esistenza di una banca dati e accessibilità del suo contenuto: è una banca dati - sembra dire l'estensore della pronuncia - una raccolta di materiali di generale accessibilità.

Vista nell'ottica della nuova disciplina volta a tutelare struttura e contenuto delle banche dati, la definizione non è esatta (sono infatti "banche dati" anche quelle il cui accesso sia rigidamente controllato e delimitato) ma coglie nel segno riguardo ad un punto: la maggiore ampiezza della nozione di banca dati rispetto a quella di *data base* elettronico.

Benché nel linguaggio corrente il termine "banca dati" sia solitamente riferito ad archivi accessibili in forma elettronica, la nozione di banca dati introdotta dalla direttiva 96/9/CE comprende infatti una sfera più ampia di beni, molti dei quali facilitano già da diversi secoli l'attività umana di apprendimento e di reperimento delle informazioni. Dizionari, enciclopedie, schedari, collezioni, repertori non sono, infatti, che "raccolte di opere, dati o altri elementi indipendenti ordinati in modo sistematico o organico ed individualmente accessibili", dunque, secondo la definizione che ne dà la direttiva, banche dati. D'altro canto, il riferimento all'indipendenza dei singoli elementi ed alla loro accessibilità individuale porta ad escludere che possa essere qualificata come banca dati una raccolta di elementi che si fondono per formare un corpus unitario ed inscindibile, come una sinfonia, un film, un fotomontaggio, un'opera in cui i dati siano posti in correlazione da un'esposizione discorsiva.

Mi sembrano, invece, rientrare nella definizione di banca dati gli archivi di documenti o immagini. Se per "archivio" si intende la raccolta ordinata e tendenzialmente completa degli atti di un ente o individuo, che si costituisce durante lo svolgimento della sua attività ed è conservata per il conseguimento degli scopi politici, giuridici e culturali di quell'ente o individuo(3), mi pare infatti evidente che ricorrono, da un lato, l'elemento dell'ordine sistematico ed organico dei documenti, dall'altro, quello del mantenimento della individualità degli stessi che, pur entrando a far parte dell'archivio come corpus unitario, non si fondono in esso e restano singolarmente individuabili e fruibili.

2. La tutela giuridica delle banche dati si basa, come è noto, su un duplice ordine di privative: da un lato, il diritto d'autore tutela la forma espressiva delle banche dati qualificabili come opere dell'ingegno in virtù della creatività presente nella selezione o organizzazione dei materiali; dall'altro (e indipendentemente dalla "creatività"), un diritto che viene definito *sui generis* tutela il contenuto informativo, riservando al costitutore della banca dati la facoltà esclusiva di impedire/autorizzare l'estrazione ed il reimpiego di parti sostanziali di tale contenuto.

Il diritto *sui generis*, che costituisce il punto di maggiore novità della disciplina di matrice comunitaria, è volto essenzialmente a tutelare chi *produce* una banca dati (il "costitutore", nel linguaggio della direttiva) garantendogli, attraverso il godimento esclusivo e la possibilità di vietare ogni atto parassitario suscettibile di ledere i suoi interessi, un arco temporale di vantaggio sui possibili *concorrenti* e uno strumento di contrasto anche nei confronti di sistematici "microsaccheggi" effettuati a fini non direttamente concorrenziali.

Tale diritto, che già aveva trovato scarsi consensi tra i primi commentatori della direttiva(4), è stato in qualche modo "vittima" anche del nostro legislatore che, in sede di attuazione, da un lato, ha perso l'occasione per puntualizzare alcune questioni lasciate "un po' nel vago" dal legislatore comunitario, dall'altro (e a volere escludere veri e propri fraintendimenti), sembra avere voluto intraprendere una *via italiana* alla tutela dei costitutori di banche dati.

3. Un primo punto problematico (già nella direttiva e ancor più nel diritto nazionale) concerne la natura dei soggetti che possono essere titolari del diritto *sui generis*.

L'art. 11 della direttiva, nell'indicare i "beneficiari" di tale forma di tutela, fa infatti riferimento ai "cittadini di uno stato membro", a coloro che "risiedono abitualmente nel territorio della Comunità" e alle "imprese e società costituite secondo la normativa di uno Stato membro ed aventi la sede sociale, l'amministrazione centrale o il centro d'attività principale all'interno della Comunità".

Costitutori di una banca dati, e titolari dei diritti relativi, sembrerebbero quindi potere essere soltanto le persone fisiche e i soggetti giuridici svolgenti attività economica ("imprese e società"), con una esclusione della maggior parte delle banche dati pubbliche che non potrebbe che suscitare una certa perplessità, acuita dal fatto che il legislatore comunitario, solitamente puntiglioso nel motivare la propria politica legislativa nei *considerando* premessi agli atti normativi(5), non si è preoccupato in questo caso di giustificare l'omissione.

Tralasciando la questione della difficoltà di rinvenire, nell'ordinamento comunitario, una nozione unitaria di impresa(6), mi pare che l'obiettivo del legislatore comunitario non fosse quello di escludere dalla tutela *sui generis* alcune banche dati in considerazione della natura del soggetto costitutore, quanto piuttosto quello di limitare tale tutela alle sole banche dati comunitarie, condizionandola, per quelle "straniere", alla conclusione di accordi *ad hoc* con stati terzi e/o alla verifica della sussistenza di condizioni di reciprocità(7) .

Depongono nel senso indicato sia l'art. 11.3 della direttiva (che demanda al Consiglio la conclusione di tali accordi) che il 56° *considerando* che recita: "il diritto di impedire l'estrazione e/o il reimpiego non autorizzati non si applica alle banche dati i cui costitutori siano cittadini o residenti

abituali di paesi terzi e a quelle elaborate da società o imprese non stabilite in uno Stato membro (…) a meno che tali paesi terzi non offrano una tutela comparabile…".

Il legislatore italiano, comunque, non si è voluto discostare dalla (non felice) formulazione letterale dell'art. 11 della direttiva e, anziché dettare una norma specifica in materia di trattamento dei soggetti "stranieri", ha ripreso quasi pedissequamente il dettato dei primi due paragrafi di tale articolo inserendolo in un contesto redazionale (l'art. 102bis l.d.a.) tutto dedicato alla fattispecie costitutiva e alla disciplina del diritto *sui generis* (i.e. a chi beneficia di *cosa*); le difficoltà interpretative ed applicative che ne potranno derivare sono evidenti.

4. Il legislatore comunitario, nel delineare il "diritto *sui generis*", ha assunto un parametro "di meritevolezza" di tipo *lato sensu* economico, gli "investimenti quantitativi e qualitativi" che sono confluiti nella realizzazione della banca dati: danaro e tempo, da un lato, energie intellettuali e organizzative, lavoro di ricerca e di verifica, dall'altro.

Un secondo punto delicato, dal punto di vista interpretativo, consiste quindi nello stabilire cosa debba intendersi per "investimento rilevante", e in particolare se debba trattarsi di una valutazione da effettuare in assoluto, ovvero se debba essere rapportata alla media degli investimenti necessari per realizzare una banca dati nel settore di riferimento(8).

In mancanza di indicazioni chiare nella direttiva e preso atto che il legislatore italiano non ha inteso offrire lumi nel testo novellato della legge sul diritto d'autore, non resta che attendere un intervento chiarificatore della Corte di giustizia comunitaria ovvero il formarsi di un orientamento consolidato della giurisprudenza nazionale.

5. Un ulteriore aspetto problematico (e anzi, questa volta, di probabile frizione tra diritto comunitario e diritto nazionale) concerne il punto di vista in base al quale valutare la rilevanza dell'investimento.

La legge italiana (art. 102bis l.d.a.) sembra infatti realizzare una sorta di ribaltamento di prospettiva rispetto alla direttiva (art. 7.1): in quest'ultima il diritto *sui generis* viene attribuito sulla base di un parametro di tipo oggettivo, i.e. "qualora il conseguimento, la verifica e la presentazione [del] contenuto *attestino* un investimento rilevante sotto il profilo quantitativo o qualitativo", mentre nella legge italiana l'attribuzione avviene sulla base di un parametro soggettivo, essendo titolare del diritto *sui generis* "chi effettua investimenti rilevanti …impegnando a tal fine mezzi finanziari, tempo o lavoro". Stando al tenore letterale della norma italiana, quindi, oggetto principale dell'indagine di meritevolezza non sarà l'attività di costituzione e il risultato finale di quest'ultima, ma piuttosto i mezzi impiegati (ed eventualmente …sprecati) dal costitutore, indipendentemente dal risultato ottenuto(9).

Non solo: il parametro utilizzato dal legislatore italiano sembra essere meramente quantitativo, con l'evidente rischio che banche dati creative che presentino un forte contenuto qualitativo in termini di originalità ed utilità, ma la cui realizzazione non abbia richiesto una profusione di investimenti quantitativamente valutabili, pur essendo tutelate dal diritto d'autore limitatamente alla scelta e alla disposizione della materia, restino escluse dalla tutela *sui generis*, così che il loro contenuto informativo sia liberamente "estraibile" e "reimpiegabile" da chiunque.

6. L'opzione (consapevole ?) del legislatore italiano, appare ancor meno giustificata in rapporto alla durata del diritto *sui generis*. L'art. 10 della direttiva stabilisce infatti che tale diritto "sorge non appena completata la costituzione della banca dati" e che esso "si estingue trascorsi quindici anni dal 1° gennaio dell'anno successivo alla data del completamento" aggiungendo che "ogni modifica sostanziale, valutata in termini qualitativi o quantitativi, del contenuto di una banca dati, ed in particolare ogni modifica sostanziale *risultante* dall'accumulo di aggiunte, stralci o modifiche *che permetta di considerare che si tratta di un nuovo investimento sostanziale, valutato in termini qualitativi o quantitativi*, consente di attribuire alla banca dati derivante da tale investimento una durata specifica della tutela".

L'art. 102bis l.d.a. prevede invece semplicemente che "se vengono apportate al contenuto della banca dati modifiche o integrazioni sostanziali comportanti nuovi investimenti rilevanti (…) dal momento del completamento o della prima messa a disposizione del pubblico della banca dati così modificata o integrata, e come tale espressamente identificata, decorre un autonomo termine di durata della protezione…".

Di nuovo un parametro meramente quantitativo, che pare escludere dal prolungamento di tutela quelle banche dati il cui aggiornamento, pur rilevante dal punto di vista della qualità, non abbia richiesto un impiego notevole di mezzi finanziari o energie lavorative.

Di nuovo, d'altro canto, un parametro soggettivo (gli investimenti profusi …ed eventualmente sprecati) che prescinde dal risultato conseguito e che quindi consente a banche dati cui l'aggiornamento porti uno scarso valore aggiunto di imboccare, quasi impercettibilmente, la via dell'eternità.

NOTE

(1) Direttiva 96/9/CE del Parlamento europeo e del Consiglio relativa alla tutela giuridica delle banche dati, in GUCE L 77 del 27.6.1996 p. 20; attuata in Italia con D.lgs. 6 maggio 1999 n. 169 il quale ha novellato la l. 22 aprile 1941 n. 633 (lda). Sull'argomento si è già avuta una nutrita produzione dottrinale; poiché ragioni di spazio consigliano di ridurre al minimo le indicazioni bibliografiche, mi limito a citare, nella dottrina italiana, i contributi raccolti in *Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, 1997.

(2) Consiglio di Stato, 3.2.1997, 1137/95/1997 in *Rep. Foro It.*, 1997.

(3) Cfr. sul punto AA.VV., *Testo unico sui beni culturali - commento al D.Lgs. 29.10.1999 n. 490*, Milano, 2000, p. 383

(4) Cfr. GHIDINI, "Prospettive *protezioniste* nel diritto industriale", in *Riv. dir. ind.*, 1995, I, p. 84 ("Si pone in manifesta collisione con un principio cardine - forse *il* principio cardine - del diritto d'autore"); DI CATALDO, "Banche dati e diritto sui generis: la fattispecie costitutiva" in *AIDA*, 1997, pp. 23-24 (a fronte del successo dell'approccio "liberale" statunitense, "non è chiaro su che basi si sia pensato, in Europa, di pervenire ad uno sviluppo altrettanto forte seguendo un percorso tanto diverso", per di più "in assenza di studi economici di



1) G. M. Crespi, *Scaffale con libri di musica* (Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale).

testimonianza della cattiva coscienza dei redattori della direttiva, che si sono evidentemente sentiti in imbarazzo di fronte all'ambiguità della giustificazione razionale del nuovo diritto").

(5) "Una profluvie di <<considerando>> che giustappone con inesorabile imparzialità rilievi di grande peso e pure ovvietà", nota DI CATALDO, op. cit., p. 20.

(6) Cfr. sul punto, tra i contributi più recenti, CORAPI - DE DONNO, *L'impresa*, in TIZZANO (a c. di), *Il diritto privato dell'Unione europea*, vol. XXVI del *Trattato di diritto privato* diretto da BESSONE, tomo II, Torino, 2000, p. 953 e ss.

(7) Cfr. GUGLIELMETTI, "La tutela delle banche dati con diritto *sui generis* nella direttiva 96/9/Ce" in *Contratto e Impresa - Europa*, 1997, 185 il quale osserva che "il legislatore comunitario non era tenuto da alcuna convenzione internazionale a riconoscere il trattamento nazionale a soggetti non comunitari".

(8) In quest'ultimo senso DI CATALDO, op. cit., p. 24.

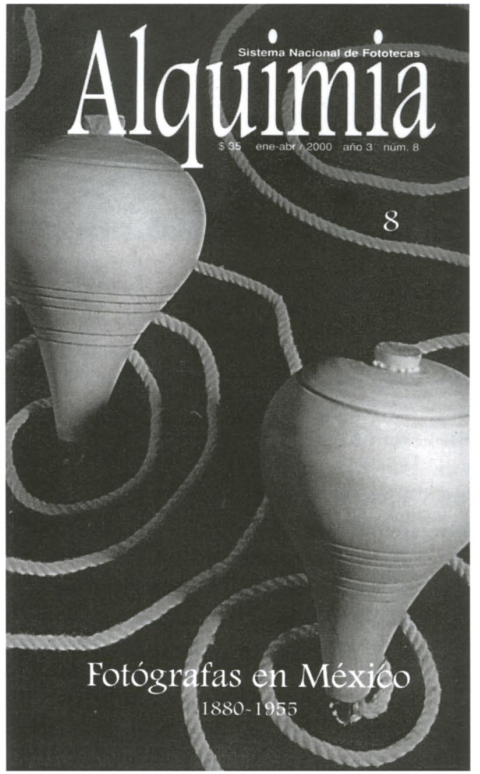
(9) I criteri di delega per l'attuazione della direttiva, contenuti nella legge comunitaria 1995-97 (l. 24 aprile 1998 n. 128), facevano addirittura un mero riferimento al "diritto specifico di chi ha costituito la banca dati alla tutela dell'investimento".

qualche respiro alle spalle della direttiva CE"); SPOLIDORO, "Il contenuto del diritto connesso sulle banche dati" in *AIDA*, 1997, p. 46-47, ("l'espressione sui generis suscita una certa diffidenza: essa è normalmente il segno di un imbarazzo nella classificazione di fenomeni scientificamente ambigui, come ad esempio nel caso dell'ornitorinco, quell'animaletto australiano che depone le uova, ma allatta la sua prole"; "se la qualificazione <<sui generis>> non è soltanto il segno di un uso poco controllato della terminologia latina, essa costituisce

1° Encuentro Nacional de Fototecas (Pachuca, Messico)

di Corinna Giudici

Tra il 20 ed il 22 settembre 2000 si è svolto a Pachuca (Messico) il 1° Encuentro Nacional de Fototecas, organizzato dal SINAFO (Sistema Nacional de Fototecas) dell'INAH (Istituto Nacional de Antropologia e Historia). L'incontro ha visto la partecipazione, con altre istituzioni non solo latino americane, dell'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma e della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Bologna, a testimoniare la loro esperienza nelle sezioni relative alla catalogazione ed alla diffusione del patrimonio fotografico.



1) Copertina della rivista *Alquimia* n. 8, 2000 (Foto Aurora Eugenia Latapi, *Trompas*, ca. 1932).

Fondato nel 1993, il SINAFO ha la finalità di normare, coordinare e supervisionare le attività degli archivi fotografici pertinenti all'INAH, proseguendo il compito della Fototeca Nazionale attiva dal 1976.

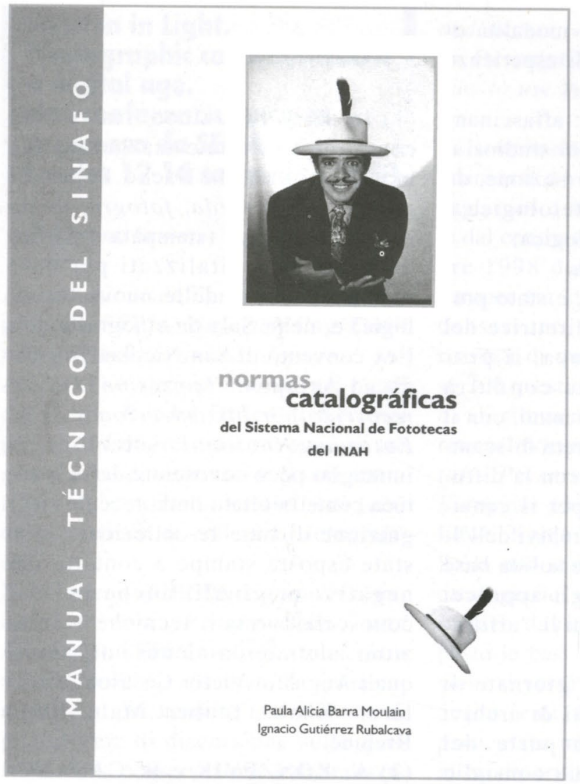
Il costante lavoro sugli archivi, i corsi gestiti sulla conservazione, catalogazione e riproduzione hanno favorito l'incorporazione nel fondo nazionale di numerosi archivi pubblici e privati, tra i più rilevanti il fondo Hugo Brehme (2.088 negativi e positivi), Casasola (risultato del lavoro della famiglia e di altri fotografi, con 481.674 pezzi che coprono l'intero XX secolo), Guillermo Kahlo (4.284 a partire dal 1904). Una delle aree di lavoro che il SINAFO aspira a coprire è la salvaguardia dei patrimoni e fondi fotografici tanto della Fototeca nazionale quanto conservati, gestiti e studiati da varie istituzioni in diverse sedi locali. Tra queste sono il Conseyo Estatal para la Cultura y las Artes, L'Archivio General de Hidalgo, la Universitad Autonoma, nonché varie associazioni culturali e civili.



2) Insegna del Museo della Fotografia di Pachuca (Foto Studio Pym/Nicoletti, 2000).

Questo, del 2000, è stato un incontro prevalentemente orientato a confrontare strategie per la conservazione, discutere le necessarie priorità nelle linee di lavoro, favorire lo scambio di dati ed esperienze tra diverse istituzioni. L'Encuentro ha fatto parte della serie di iniziative nazionali ed internazionali denominate *Festival de la Luz* e preparatorie al *Coloquio de la Imagen* che si sarebbe tenuto nell'ottobre 2000 ed al *II Encuentro de Fotografia Latino americana* tenuto in Cile nello stesso ottobre. Attraverso i suoi convegni annuali, e questo in particolare, Pachuca rinforza il proprio ruolo come centro per la fotografia nel paese, riconosciuto anche all'estero. La città è sede del SINAFO dal 1993, non solo grazie alla disponibilità dell'opportuno contenitore (l'ex convento di San Francisco) per il Museo, le vaste raccolte, la Sala Nacho Lopez (prima nel paese dedicata esclusivamente alla fotografia)(1), ma anche per la relativa distanza da Città del Messico e dal suo elevatissimo potenziale inquinante: i fragili materiali fotografici sono così al riparo da potenti agenti di degrado quali l'ossido di azoto, ozono e biossido di zolfo.

L'incontro di settembre è stato articolato in sei tavoli di lavoro tra loro fortemente integrati tanto nella teoria quanto nella prassi del SINAFO,



3) Manuale delle Norme di Catalogazione del Sinafo, 2000.

quasi a rappresentarne il percorso operativo:

- politica degli archivi fotografici con la presentazione ed interventi di Isabel Ortega della Biblioteca Nacional di Madrid e Gonzalo Leiva Quijada del Museo Historico Nacional di Santiago del Cile;
- catalogazione dei fondi fotografici con l'esposizione delle norme e prassi catalografiche del Sinafo da parte di Paula Barra. La catalogazione e digitalizzazione, che mirano a garantire agilmente il più ampio spettro di approcci (dall'apprezzamento estetico alla puntuale informazione sui soggetti) costituiscono l'ultimo tassello dell'articolato sistema di gestione della Fototeca Nazionale, che conserva più di un milione di pezzi da dagherrotipi del 1847 a fotografie d'autore dei nostri giorni: "*Contar con millares de imàgenes en condiciones idòneas de conservacion como temperatura, luz, humedad, etcetera, sin poder acceder a ellas y a la informaciòn que en sì mismas constituyen, es un empresa sin sentido, que no aporta nada al conocimiento del ser humano*"(2).

Nella stessa sezione sono state anche presentate esperienze diverse, come quella del CIESAS o quella italiana della scheda F (da parte di Francesca Bonetti dell'ING);

- conservazione della fotografia;
- diffusione del patrimonio fotografico (a questo tavolo ha partecipato la Soprintendenza con una sintetica esposizione delle proprie attività da me presentata). Si è soprattutto dibattuto sul ruolo ed il futuro di periodici importanti quali *Alquimia*, pubblicata dal SINAFO e *Cuartoscuro* dello

Stato di Hidalgo, e sulle modalità di integrazione e scambio di esperienze tra istituzioni diverse;
- ricerca sulla fotografia: affascinante, vivacissimo incontro di studiosi e fotografi di differente formazione, da quella propriamente estetologica a quella storica ed antropologica;
- riproduzione fotografica.

A conclusione dei lavori, è stato presentato, da parte della direttrice del SINAFO, Rosa Casanova, il programma di attività che condurrà all'incontro del prossimo anno, con il progetto di stabilire una rete di scambio attraverso Internet e con la diffusione del questionario per il censimento dei fondi e degli archivi dell'INAH, capace di garantire solida base per la conoscibilità e gli approcci operativi a tutti gli archivi "affiliati"(3).

Hanno partecipato alle giornate di incontro i rappresentanti di archivi fotografici che fanno parte del SINAFO, membri del suo consiglio consultivo e istituzioni (tra pubbliche e private) che operano nel settore (per un totale di 78 istituti tra Messico, Guatemala, Cile, Italia e Spagna), oltre a fotografi, critici, storici e storici dell'arte latino americani ed europei. Estrema concretezza dei contenuti ed entusiastico impegno nelle diverse tematiche tanto teoriche quanto operative hanno fornito lo stimolante rispecchiamento dell'intenso lavoro svolto dal SINAFO nei confronti della fotografia sia storica che contemporanea e più in generale della assoluta centralità della fotografia nel quadro culturale del paese.

NOTE

(1) In coincidenza con i lavori del convegno sono state inaugurate due mostre: nella Sala Nacho Lopez *El camino y la vereda, fotografias de Augustin Estrada* (stampata a partire da negativi digitalizzati per dare esemplificazione delle nuove tecnologie) e, nella Sala de etnografia dell'ex convento di San Nicolas Tolentino ad Actopan, *Impresiones – Un recorrido por las colecciones de la Fototeca Nacional*, selezione di immagini poco conosciute della Fototeca come risultato della recente ricognizione di tutte le collezioni. Sono state esposte stampe a contatto dai negativi originali, anche per far conoscere formati, tecniche e soluzioni adottate da alcuni noti autori quali Augustìn Victor Casasola, Guillermo Khalo, Teobert Male, Hugo Brehme.

(2) A. KONZEVIK e R. CASANOVA, *Presentaciòn* in P.A. BARRA MOULAIN – I. GUTIERREZ RUBALCAVA, *Normas catalograficas*, Mexico, D.F. 2000.

(3) Non è disponibile per ora un sito internet per la consultazione dei materiali, ma solo un recapito e-mail al quale rivolgere eventuali richieste: sinafo@prodigy.net.mx .

Written in Light. Photographic collections in a digital age. Una conferenza europea promossa da SEPIA Londra 12-14 settembre 2000

di Tiziana Serena

A conclusione dell'anno di attività del progetto SEPIA (*Safeguarding European Photographic Images for Access*)(1) è stato promosso, nei locali del Public Record Office di Kew nei pressi di Londra, un convegno di tre giorni ricco di interventi e di utili spunti per un confronto pratico sui temi della gestione di collezioni fotografiche.

Nato in seno all'ECPA (*European Commission on Preservation and Access*)(2), SEPIA manifesta una chiara volontà politica, sostenuta da finanziamenti europei, tramite la creazione di piattaforme di discussione sulle questioni della conservazione e digitalizzazione di fotografie e nella individuazione di condivise strategie di management. Il gruppo di SEPIA(3) , costituito da istituzioni europee di diversa natura, si è quindi proposto di tracciare alcune linee guida per la gestione di raccolte fotografiche, ovvero di fornire utili strumenti per integrare in futuro e in ambito europeo - sotto l'ombrello delle esperienze di SEPIA - progetti di conservazione e valorizzazione del patrimonio fotografico. Secondo questa volontà vanno letti i risultati delle precedenti conferenze tenutesi l'anno scorso a Parigi su *Digitisation of Photographic Collections for Preservation and Access* e a Helsinki e Stoccolma su *Descriptions of photographs and how to use them for search and retrieval*.

Va sottolineato che tutti questi incontri promossi da SEPIA prendono spunto dagli esiti e dalle problematiche rilevate dal censimento (promosso nel dicembre 1998 dall'ECPA) di istituzioni europee (in 29 paesi) che a vario titolo conservano raccolte fotografiche. I risultati di questo lavoro (141 risposte su 300 questionari inviati)(4), e la scheda di rilevamento sono disponibili in rete nel documento ufficiale *In the Picture. Preservation ad digitisation of European photographic collections* di Edwin Kijn e Yola de Lusenet(5).

Se la non-stabilità nei comportamenti catalografici e gestionali, come messa in luce dal rapporto menzionato, ha posto le basi per articolare una discussione diversa partendo da dati ed esigenze reali, l'incontro di Kew ha in particolare modo permesso di leggere in modo critico esperienze di gestione (soprattutto progetti di digitalizzazione), alcune delle quali magistrali nella frammentarietà dei risultati in relazione alle spese sostenute. Mi riferisco soprattutto ai costi per il riversamento e conversione di materiali elettronici in nuove versioni e formati che numerose istituzioni si sono trovate ad affrontare soprattutto alla luce di una mancata politica di 'manutenzione' e di programmazione (che, tra l'altro, in certi ambiti sta incoraggiando lo sviluppo di nuove professionalità).

Fra le opportunità offerte da questo convegno, va inoltre ricordata la partecipazione di importanti istituzioni

(anche internazionali come l'Image Permanence Institute, Rochester Institute of Technology e Library of Congress), ma anche di liberi professionisti che a vario titolo operano nel settore e che spesso hanno saputo proporre in modo niente affatto didattico alcune riflessioni nodali. Questo nonostante i lavori della conferenza fossero organizzati in sezioni tematiche a carattere molto generale (*Collection management*, *Preservation*, *Approach to digitisation*, *User needs*, *Experience of digitalisation projects* concluse in modo assolutamente anglossassone con *Planning a project*), anche se va precisato che poi workshops e visite guidate hanno permesso di affrontare nel dettaglio questioni decisamente pratiche e basilari.

Il convegno si è quindi rivelato un'occasione per immergersi in singole esperienze e metodi di lavoro, che soprattutto hanno messo in luce come la necessità di misurarsi con la pratica quotidiana sia ancora diffusamente sentita (e non solo perché i partecipanti erano molto eterogenei per specializzazione ed impiego). Pressoché in tutti gli interventi è sempre emersa un'attenzione particolare nei confronti dell'utenza e - di conseguenza - della qualità del servizio (dai problemi di accesso a quelli delle stampe a getto d'inchiostro alla validazione di processi di controllo qualità) e delle necessità di formare e di avvalersi di personale qualificato (fino al tema dell'*outsorcing*).

Fino a qui apparentemente non c'è nulla di nuovo, ma se penso all'ultimo convegno italiano tenutosi a Prato il 30 novembre (*Strategie per la fotografia. Incontro degli archivi fotografici*) la distanza maggiore mi pare si possa misurare nel superamento di alcune prospettive di catalogazione (anche se va detto perché spesso in quanto già avviate) a vantaggio dell'impiego di più economici sistemi, basati sull'impiego di metadati, in prospettiva dell'interrogazione e dello scambio dei dati.

Rispetto a questi temi alcune esperienze mi sono sembrate particolarmente interessanti come possibile confronto con alcune istanze proposte a Prato (il censimento dei fondi, la descrizione di *items* per livelli, le possibilità di costruire strumenti ad hoc – come il database dei fotografi – finalizzati ad una maggiore comunicazione). Mi riferisco ad es. ai databases svedese *Dataelementkatalog för fotografier*, che appartiene al sistema del Nationell arkivdatabas (NAD) realizzato in accordo con The National Archives of Sweden e e basato sulle ISAD (G) (*General International Standard Archival Description*)(6) , e a quello olandese (del 1991) FOTIOS realizzato da Dutch Photographic Society in collaborazione con Databasix Information Systems(7) sulla base di standard di descrizione nazionali specifici per la fotografia ed infine ai risultati del progetto ELISE II nella costruzione di un "*Cross-collection access modell*" basato sul protocollo di comunicazione Z39.50.

Vagliati alcuni risultati, rimane da chiedersi cosa verrà a crearsi con l'attuazione del progetto che confida di ottenere tre anni aggiuntivi al primo di finanziamento e come questo possa avere dei riflessi sulla situazione italiana(8).

"*The desire to open up these collections to as many people as possible, and, last but not least, the energy to make things happen*" (Yola de Lusenet)(9) .

NOTE

(1) Cfr. il sito ufficiale di SEPIA, ricco di documentazione: <http://www.knaw.nl/ecpa/sepia/>.

(2) Accedendo dal portale dell'EPIC (European Preservation Information Center), cfr. l'introduzione in <http://www.knaw.nl/ecpa/ecpatex/intro.htm>.

(3) Le otto istituzioni sono: Centre de Recherches sur la Conservation des Documents Graphiques (Paris), National, Photographic Conservation Studios (Rotterdam), Public Record Office (Kew, London), Stockholm City Museum (Stockholm),The British Library (London), The Finnish Museum of Photography (Helsinki), The Royal Library of Denmark (Copenhagen),The European Commission on Preservation and Access (Amsterdam) e come membro associato la National Library of Spain (Madrid).

(4) Nello stesso anno in Italia veniva condotto dal Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali della Scuola Normale di Pisa un censimento sperimentale e campione in memoria di Paolo Costantini. I risultati di 89 istituzioni (per ca. 20 milioni di fotografie) su 141 invitate sono pubblicati in *Per Paolo Costantini*. Vol. II: *Indagine sulle raccolte fotografiche*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1999, pp. 452) e nell'opuscolo *The Italian Photographic Collections. A census dedicated to the memory of Paolo Costantini*, Pisa, Printed on the road for the Sepia Conference, *july 2000, entrambi a cura di chi* scrive.

(5) È scaricabile all'indirizzo: < www.knaw.nl/ecpa/publ/picture.pdf > e commentato anche in un resoconto interno del progetto EVA (European Visual Archive) (<http://www.eva-eu.org>).

(6) Cfr., il sito (solo in svedese): <http://www.ra.se/nad/dataelem.htm>.

(7) Una versione demo del programma (in olandese) è scaricabile a: <http://www.adlibsoft.com.au/prodinf/fotios.html>.

(8) Va ricordato che l'unica esperienza italiana finora presentata agli incontri di SEPIA è stata quella del progetto IKONS CENTRE, a finanziamento europeo e diretto dal Consorzio Universitario di Pordenone. La presentazione fu, in qualità di partner, di Michael Gray direttore del Fox Talbot Museum. Il sito del progetto è consultabile a: <http://www.ikons-centre.org>.

(9) Cit. dalla relazione finale di Yola de Lusenet al convegno <http://www.knaw.nl/ecpa/sepia/events/yola.html>.

L'Album delle fotografie della Repubblica di San Marino e regesto dei cataloghi della Fotografia dell'Emilia di Pietro Poppi

di Fabio Marangoni

I cataloghi a stampa costituivano per gli studi fotografici dell'Ottocento il mezzo commerciale fondamentale per far conoscere al pubblico la loro produzione fotografica. In questo modo, attraverso queste pubblicazioni costantemente accresciute ed aggiornate, il "turista" straniero di passaggio per la città nel suo *Grand Tour*, lo storico e il cultore d'arte, potevano scegliere ed acquistare vedute urbane, dettagli architettonici, riproduzioni d'arte o scene di genere, produzioni di un fotografo che, al pari di ogni altro artista, operava seguendo le richieste del mercato, ma anche con proprie scelte stilistiche, talvolta controcorrente rispetto alle spinte culturali del momento, spesso capaci, a loro volta, di stimolare la diffusione e la ricerca dell'immagine fotografica, condizionando lo stesso clima culturale e il mercato.

Di grande importanza sono ancora oggi i cataloghi a stampa di questi fotografi ottocenteschi: non più come veicolo pubblicitario e commerciale, ma fonte principale per lo studio della storia e della produzione fotografica di questi atelier di cui, spesso, si conservano solo scarne e frammentarie raccolte di negativi e stampe positive.

Anche nel caso del "pittore-fotografo" Pietro Poppi e della sua Fotografia dell'Emilia, di cui si conserva fortunatamente un ricco fondo, il reperimento di tutti i cataloghi pubblicati nel corso degli anni di attività dello studio fotografico permette di comprendere l'evoluzione della produzione fotografica e delle scelte stilistiche del maggior fotografo bolognese dell'Ottocento, delle campagne fotografiche che, con la pubblicazione degli stessi cataloghi, facevano parte di un progetto editoriale sviluppato dal fotografo nei molti anni di attività, in maniera più o meno articolata, includendo spesso nuovi soggetti e arricchendone altri con nuove vedute.

Il primo studio dei cataloghi della Fotografia dell'Emilia, così come della figura di Pietro Poppi e della sua opera, fu affrontato nel 1980 nel volume pubblicato dalla Cassa di Risparmio di Bologna, *Pietro Poppi e la Fotografia dell'Emilia*(1): in esso, inoltre, è riportata la trascrizione integrale dei tre cataloghi all'epoca noti (i cataloghi del 1872, del 1879



1) (22.) *Il Pianello e il palazzo della Reggenza* [CRB 17867].



2) (17.) *Esterno della Porta di San Francesco* [CRB 17885].

e del 1888). Oggi il quadro del reperimento dei cataloghi della Fotografia dell'Emilia di Pietro Poppi può ritenersi completo; a quelli rintracciati nel 1980 possiamo aggiungere altre quattro pubblicazioni che, tra "cataloghi" veri e propri, "appendici" ed album, coprono un arco temporale che va dal 1871 al 1896.

Il primo di questi, il più antico, resta quello del 1871, già descritto nel citato volume *Pietro Poppi e la Fotografia dell'Emilia*(2) . Si tratta di un catalogo di 24 pagine in 16° intitolato *Catalogo della Fotografia dell'Emilia*: i 376 numeri riportati dal catalogo conservato presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, descrivono 319 vedute (di cui 6 manoscritte) di soggetto quasi esclusivamente bolognese, che vanno dai panorami della città, ai monumenti, i palazzi e le chiese principali, alle riproduzioni dei più importanti quadri della "Regia Pinacoteca": i soli soggetti non bolognesi sono 19 vedute ravennati e 4 romane. Un primo catalogo le cui vedute costituiscono in nuce quello che sarà il grande lavoro di catalogazione per immagini realizzato dalla Fotografia dell'Emilia, soprattutto con vedute urbane, di architetture e di opere d'arte bolognesi, ampiamente arricchito dalle lastre realizzate nelle molte campagne fotografiche nelle principali città italiane.

Il secondo catalogo, del 1879 ed intitolato *Catalogue de la Photographie de l'Emilia*, già noto alla critica(3) e conservato presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, fu pubblicato in lingua francese e con descrizioni sul frontespizio in cinque diverse lingue, segno evidente di come Poppi volesse raggiungere un pubblico non solo locale o italiano ma il più vasto ed internazionale, a seguito, forse, del successo dell'E-

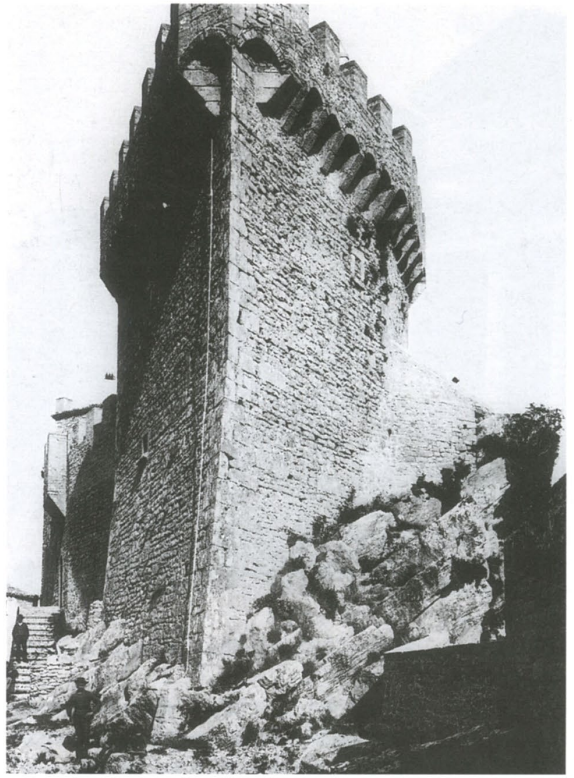
sposizione Universale di Parigi del 1878 e della sua recente e assai prestigiosa nomina a "membro corrispondente" della Regia Accademia Raffaello di Urbino. L'indice di questo catalogo di 38 pagine, che sui 913 numeri conta la descrizione di 715, si vede arricchito di nuovi importanti soggetti, tra cui vedute di Ferrara ed Urbino, "Personaggi illustri antichi e moderni" e numerosi "Ornamenti e dettagli"; molte nuove vedute si aggiungono poi alle sezioni bolognesi già presenti nel catalogo precedente.

Un nuovo catalogo fu pubblicato da Pietro Poppi nel 1883 in un volume intitolato *Catalogues de les photographies de Pierre Poppi et Louis Ricci*(4), conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze, che raccoglieva i cataloghi in francese di due diversi studi fotografici: il *Catalogue de la photographie de l'Emilia de Pietro Poppi* e il *Catalogue de la photographie de Ravenne de Louis Ricci*(5).

Pietro Poppi e Luigi Ricci, oltre che dal fatto di essersi formati come pittori presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna per divenire poi affermati "pittori-fotografi", sono accomunati dall'essere entrambi membri dell'Accademia Raffaello di Urbino: questa collaborazione sarà forse il viatico per un altro importante rapporto di collaborazione sviluppato negli anni successivi da Poppi con Corrado Ricci(6), figlio di Luigi Ricci.

In questo catalogo Poppi rinuncia ad inserire la sua ricca serie di immagini ravennati evidentemente per non sovrapporsi al lavoro del ravennate Luigi Ricci, segno questo di una collaborazione non meramente editoriale ma di un più stretto rapporto professionale e di stima reciproca. La mancanza delle vedute di Ravenna dal catalogo Poppi è però compensata dall'aggiunta di nuovi soggetti come le città di Imola, Modena, Carpi, Mantova, Milano, Brescia, Lucca, Pistoia, o le più ricche sezioni dedicate a Firenze, Padova, Vicenza, Bergamo, Parma, dalle numerose vedute aggiunte alla sezione di Roma o da soggetti "curiosi" come la Rocchetta Mattei di Riola di Vergato. Un catalogo di 42 pagine con 1150 immagini (con una numerazione massima di 2901), ordinate secondo una numerazione successiva senza più numeri lasciati in bianco, con soggetti da luoghi sempre più diversificati, dalla sempre più ricca sezione bolognese ed emiliana, alla Lombardia, al Veneto, alle Marche, al Lazio fino alla Toscana, territorio "naturale" dei già famosissimi Alinari.

L'ultimo dei cataloghi analizzati e riprodotti in *Pietro Poppi e la Fotografia dell'Emilia*, volume già citato del 1980, è il *Catalogo Generale della Fotografia dell'Emilia di Pietro Poppi*(7), pubblicato nel 1888 ed attualmente conservato presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna. Fin dal titolo Poppi espresse l'intenzione di proporsi al proprio pubblico con un catalogo "generale" in cui si ripropongono tutti i soggetti già presenti nei cataloghi precedenti, arricchito da nuovi soggetti e nuove vedute: nuove città si univano a quelle già presenti, alcune con poche vedute come Arezzo, Budrio, Camerino, Cesena, Forlì, Pisa, Prato, la Repubblica di San Marino, Vergato, altre con sezioni più numerose come Perugia, Siena e Verona. Nuove vedute si aggiunsero alle sezioni di Lucca, Pistoia, Firenze, Vicenza, Roma oltre a molti altri soggetti bolognesi come il Cimitero della Certosa, la sezione dei



3) (33.) *Il Torrione della Rocca* [CRB 17445].

quadri, dei "Fiori e Foglie presi dal vero", dei "Paesaggi" comprendenti anche i "Costumi e Generi campestri" della vallata del Reno, o la ricca sezione delle chiese e dei palazzi di Bologna. Un catalogo il cui indice conta 34 voci per 1993 vedute descritte in 79 pagine, pensato e pubblicato quasi certamente in occasione di un evento assai importante per Bologna e l'intera regione emiliana come fu l'Esposizione Emiliana del 1888 tenutasi ai Giardini Margherita e a S. Michele in Bosco dal maggio al novembre 1888, evento a cui Poppi partecipò con una ricca e vasta esposizione che fu premiata con una medaglia d'oro. L'occasione dell'Esposizione Emiliana del 1888 era certamente importante per la possibilità di ottenere un riconoscimento prestigioso per le opere esposte, ma anche un'interessante opportunità per far conoscere la produzione della Fotografia dell'Emilia proprio attraverso la diffusione del *Catalogo Generale* tra i visitatori delle varie manifestazioni dell'Esposizione Emiliana, tra cui anche la Mostra Nazionale di Belle Arti che, accogliendo opere dei più importanti artisti italiani della seconda metà dell'Ottocento, avrebbe richiamato un gran numero di artisti, critici e di cultori d'arte che avrebbero potuto apprezzare ed acquistare l'opera di Poppi.

La pubblicazione che seguì il Catalogo Generale è l'*Album di fotografie della Repubblica di San Marino* del 1889, recentemente rintracciato presso una collezione privata di San Marino(8). Si tratta di un opuscoletto di 8 pagine in cui, dopo una breve testo con notizie sulla storia, l'economia, le istituzioni, la cultura e uomini illustri della Repubblica di San Marino, sono descritte 36 vedute sammarinesi di Pietro Poppi. I titoli delle vedu-

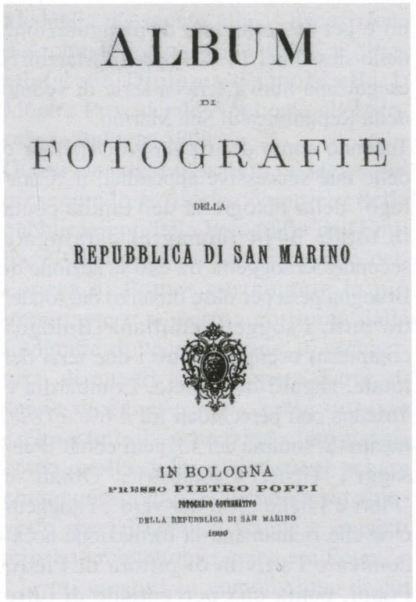


4) (23.) *Facciata della Pieve di S. Pietro* [CRB 17871].

te sono seguiti da "cenni illustrativi delle fotografie" compilati, come il testo introduttivo, da Carlo Malagola, direttore dell'Archivio di Stato di Bologna ma anche Console di San Marino a Bologna, la persona che ebbe un ruolo primario nel coinvolgimento di Poppi nelle vicende che lo legarono alla Repubblica di San Marino, alla sua partecipazione all'Esposizione Universale di Parigi del 1889 e nelle successive premiazioni.

Questo breve *Album*, qui di seguito riportato integralmente, fu concepito da Poppi su esplicita richiesta dei curatori del Padiglione di San Marino all'Esposizione Universale di Parigi del 1889, album che doveva illustrare le numerose immagini fotografiche di San Marino, della città, del territorio, dei Reggenti e della cerimonia del loro insediamento, di documenti, opere d'arte e altri soggetti importanti per la storia della Repubblica.

Poppi realizzò queste lastre in una apposita campagna fotografica del 1888 che vide a San Marino Pietro Poppi e suo nipote Angelo Marzola, fotografo e collaboratore di Poppi nella gestione della Fotografia dell'Emilia e sicuro autore di campagne fotografiche in varie città d'Italia. Per l'impegno nella realizzazione del materiale fotografico da esporre nel Padiglione sammarinese, utilizzato anche da artisti francesi per la decorazione dell'esposizione di San Marino, e per la realizzazione dell'*Album* e di album di fotografie in vari formati da vendersi ai visitatori nello stesso padiglione parigino, il Governo della Repubblica nominò Pietro


ALBUM

DI

FOTOGRAFIE

DELLA

REPUBBLICA DI SAN MARINO

IN BOLOGNA

PRESSO PIETRO POPPI

FOTOGRAFO GOVERNATIVO

DELLA REPUBBLICA DI SAN MARINO

1889

5) Frontespizio dell'*Album* del 1889 (San Marino, collezione privata).

Poppi "Fotografo Governativo della Repubblica di San Marino" premiandolo con una medaglia al merito civile di I classe e conferendo la medaglia di II classe al nipote Marzola; per le opere esposte all'Esposizione Universale, in qualità di espositore sammarinese, Poppi ricevette anche una medaglia di bronzo dalla giuria dell'Esposizione Universale, ottenendo dunque una premiazione dello stesso rango di quelle conferite ai migliori fotografi francesi e assegnata dalla stessa giuria che premiò, tra gli altri, i fratelli Alinari tra i fotografi italiani presenti a Parigi.

Nel 1890 Poppi pubblicò il suo successivo catalogo, l'*Appendice 1° al Catalogo Generale della Fotografia dell'Emilia di Pietro Poppi*, conservato oggi alla Biblioteca Hertziana di Roma. La natura di "appendice" informa della diversa struttura di questo nuovo catalogo di 32 pagine, dove tra le 23 voci dell'indice, oltre a soggetti già trattati e qui arrichiti di nuove vedute, si contano ben 12 nuove sezioni: Borgo S. Donnino, Chioggia, Conventino, Nonantola, Rimini e le più ricche sezioni dedicate ai "Dintorni di Bologna", Cremona, Piacenza, Porretta, Venezia, i "Monumenti sepolcrali dei dottori bolognesi" (Album I) e "La Repubblica di S. Marino" (Album II).

Finalmente, dopo Roma e Firenze, Poppi aggiunge al suo catalogo l'altra città simbolo dell'arte italiana, Venezia, le cui vedute dei principali luoghi, monumenti, chiese e palazzi costituiscono, dopo quella di Cremona, la sezione più ricca tra i nuovi soggetti. I due album che costituiscono le "Raccolte illustrate" che chiudono questa prima *Appendice*, riprendono lavori già precedentemente pubblicati come opere autonome. Il primo, "Album I. I monumenti sepolcrali dei dottori bolognesi dei sec. XII, XIV e XV" ripropone le 31 tavole realizzate a corredo dell'opera di Corrado Ricci e pubblicata da Zanichelli nel 1888(9) in occasione del Centenario dello Studio Bolognese. Il secondo, "Album II. La Repubblica di San Marino" ripropone integralmente le 36 vedute che facevano parte dell'*Album di fotografie della Repubblica di San Marino* del 1889.

Tra le sezioni già presenti nel Catalogo Generale e maggiormente arricchite, citiamo ancora la sezione di Bologna (e all'interno di questa i soggetti più numerosi come "Capitelli", "Esposizione Emiliana del 1888", "Palazzi", "Chiesa di S. Petronio") con oltre 250 nuove fotogra-

fie, quasi un terzo rispetto alle 782 vedute di questa *Appendice*, e ancora le sezioni di Ferrara, Mantova, i "Fiori e Foglie presi dal vero", i "Paesaggi" e i "Generi Campestri".
Come era prevedibile dalla scelta di Poppi di pubblicare un'appendice "Prima", che sottolinea la volontà di un costante aggiornamento del suo catalogo, qualche anno più tardi, nel 1896, venne pubblicato un nuovo catalogo, l'ultimo, dal titolo *Appendice 2ª al Catalogo Generale della Fotografia dell'Emilia di Pietro Poppi*, conservato presso la Biblioteca Civica Comunale di Bologna(10), che a sua volta arricchisce sia il *Catalogo Generale* che la *Appendice Prima*. Un catalogo di 32 pagine e 639 vedute, più modesto rispetto agli ultimi due, preceduto da un utile "Indice analitico" strutturato in tabella e comprendente tutti i soggetti del *Catalogo Generale* e delle due appendici. Questa *Appendice Seconda* comprende 22 sezioni, di cui 8 nuovi soggetti: Correggio, Cortemaggiore, Crema, Faenza, Novellara e Paderno d'Adda e tra le più numerose, le sezioni di vedute dedicate a Lodi e alla città natale di Pietro Poppi, Cento. Ma tra tutti, è ancora Bologna il soggetto a pesare per quasi un terzo del totale di questa *Appendice* con le 197 vedute suddivise in 29 sezioni di cui si segnalano come più numerose quelle dedicate al "Museo Civico", ai "Palazzi" e ai "Quadri" della Pinacoteca. Anche per altre città come Ravenna, Rimini, Padova e San Marino si aggiungono numerose nuove vedute, così come per i "Paesaggi, costumi e generi campestri". Interessante notare come in occasione dei lavori per la costruzione del nuovo palazzo del Governo e per le cerimonie di inaugurazione dello stesso nel 1894, Poppi (o Marzoli?) eseguì una nuova e ricca serie di vedute della Repubblica di San Marino.
Tenendo conto del *Catalogo Generale* e delle due successive appendici, il "Catalogo" della Fotografia dell'Emilia conta in totale 3414 immagini catalogate secondo 55 soggetti: tra essi la sezione di Bologna pesa per oltre un terzo del totale; tra tutti, i soggetti emiliani (Bologna compresa) occupano oltre i due terzi del totale, seguiti da Veneto, Lombardia e Toscana con percentuali tra il 6% e l'8%, mentre la somma dei soggetti come "Paesaggi", "Generi Campestri", "Ornati" e "Fiori e Foglie presi dal vero", i soggetti cioè che richiamano la formazione accademica e l'attività di pittore di Pietro Poppi, conta una percentuale di oltre 11%.
Le prestigiose premiazioni e nomine ottenute negli anni da Pietro Poppi trovarono posto volta per volta nei frontespizi dei vari cataloghi della Fotografia dell'Emilia: l'*Appendice Seconda* presenta dunque tutte le varie onorificenze e premiazioni, dalla nomina a "membro corrispondente" della Regia Accademia Raffaello di Urbino alla medaglia della stessa Accademia, la nomina a "fornitore" di S.A.R. il Duca di Montpensier col relativo stemma araldico, fino alla nomina a "Fotografo del Governo della Repubblica di San Marino" accompagnata dalle medaglie e dallo stemma della Repubblica. Compaiono poi le medaglie conferite dalle giurie dell'Esposizione Emiliana del 1888 e dell'Esposizione Universale di Parigi del 1889, ma anche il gioiello "Dono di S.M. la Regina d'Italia" oltre alla menzione di altre due premiazioni: "Premiata con

Medaglia d'Argento alla 1ª Esposizione d'Architettura in Torino 1890" e "Premiata con Diploma d'Onore alla 1ª Mostra Provinciale Applicata all'Industria in Bologna 1892".
Questi cataloghi passati in rassegna, pur presentando il quadro completo delle pubblicazioni della Fotografia dell'Emilia, ci informano di una sola parte dell'opera di Poppi, certamente la più importante e numerosa costituita dalle fotografie di vedute urbane, di architettura, di quadri e altre opere d'arte, di scene di genere, ecc.: resta tuttavia esclusa tutta la produzione fotografica come quella della ritrattistica, genere comunque praticato anche da un fotografo specializzato in vedute e soggetti artistici-architettonici come era Poppi, o i lavori eseguiti su commissione di cui Poppi cedette, probabilmente, anche i negativi. Cataloghi che, pur se parziali rispetto all'intera produzione della Fotografia dell'Emilia, consentono lo studio del materiale ancora oggi reperibile il cui nucleo principale e più ricco resta il "Fondo Poppi" conservato presso le Collezioni d'Arte della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna con un "corpus" di oltre 3000 negativi su lastra ed un gran numero di positivi originali la cui importanza può certamente essere paragonabile alle produzioni di fotografi italiani come gli Alinari, Brogi, Sommer o Anderson.
Il "Fondo Poppi" conserva lastre e positivi in prevalenza di soggetti bolognesi per il fatto che, all'epoca dell'acquisizione, l'interesse dei curatori dell'allora "Museo della Cassa di Risparmio di Bologna" era incentrato soprattutto su materiale e documenti più specificatamente locali. Manca dunque una parte della produzione della Fotografia dell'Emilia riguardante soprattutto soggetti non bolognesi, mentre, per le vicende successive alla cessione dell'archivio e dell'intestazione della Fotografia dell'Emilia ad altri fotografi dopo il 1907, vi è confluito anche materiale realizzato dai successori di Poppi, ed in particolare da Alfonso Zagnoli da cui la Cassa di Risparmio di Bologna acquisì tra il 1940 e il 1950 ciò che restava dell'archivio della Fotografia dell'Emilia per costituire l'attuale "Fondo Poppi".
Per la parzialità del patrimonio fotografico conservato e le "improprie" addizioni, solo l'esame dei cataloghi commerciali della Fotografia dell'Emilia permette di trarre preziose informazioni sui soggetti scelti da Pietro Poppi e sui tempi di realizzazione per il suo lavoro di documentazione minuziosa e capillare del patrimonio urbano, storico e artistico realizzato con numerose campagne fotografiche condotte a Bologna e nei principali centri del nord e centro Italia.

Repertorio dei cataloghi della Fotografia dell'Emilia di Pietro Poppi

Ogni catalogo è preceduto dall'anno di pubblicazione e, tra parentesi, dall'attuale collocazione.

- 1871 (BIBLIOTECA COMUNALE DELL'ARCHIGINNASIO, BOLOGNA)
Catalogo della Fotografia dell'Emilia. Bologna, Palazzo Rodriguez, via S. Mamolo N. 101 primo, Bologna, Tipi Fava e Garagnani, s. d. [1871]
- 1879 (BIBLIOTECA COMUNALE DELL'ARCHIGINNASIO, BOLOGNA)
Catalogue de la photographie de l'Emi-

lia, rue d'Azeglio (ci-devant S. Mamolo) Bologne (Italie), de Pietro Poppi, peintre-photographe, membre correspondant de la R. Académie Raffaello à Urbino, Bologne, Impr. Fava et Garagnani, 1879

- 1883 (BIBLIOTECA NAZIONALE, FIRENZE)
Catalogue de la photographie de l'Emilia de Pietro Poppi, peintre-photographe, pourvoyer de S. A. R. le Duc de Montpensier, membre correspondant de la R. Accadémie Raffaello à Urbino, Bologne, Etabliss. Typ. Successori Monti, 1883, in *Catalogues de les photographies de Pierre Poppi et Louis Ricci*, s. l. [Bologna], s. e. [Tip. Succ. Monti], s. d. [1883]

- 1888 (BIBLIOTECA COMUNALE DELL'ARCHIGINNASIO, BOLOGNA)
Catalogo Generale della Fotografia dell'Emilia di Pietro Poppi, pittore-fotografo, fornitore di S. A. R. il Duca di Montpensier, membro corrispondente della R. Accademia Raffaello in Urbino, Bologna, Tipografia Fava e Garagnani, s. d. [1888]

- 1889 (COLLEZIONE PRIVATA, SAN MARINO)
Album di fotografie della Repubblica di San Marino, in Bologna presso Pietro Poppi, Fotografo governativo della Repubblica di San Marino, [Bologna], s. e., 1889

- 1890 (BIBLIOTECA HERTZIANA, ROMA)
Appendice I[a] al Catalogo Generale della Fotografia dell'Emilia di Pietro Poppi, Fotografo del Governo della Repubblica di S. Marino e di S. A. R. il Duca di Montpensier, membro corrispondente della R. Accademia Raffaello in Urbino, Bologna, Tipografia Fava e Garagnani, 1890

- 1896 (BIBLIOTECA CIVICA COMUNALE DI BOLOGNA)(11)
Appendice Seconda al Catalogo Generale della Fotografia dell'Emilia di Pietro Poppi, Fotografo del Governo della Repubblica di S. Marino e di S. A. R. il Duca di Montpensier, membro corrispondente della R. Accademia Raffaello in Urbino, Bologna, Tipografia Andreoli, 1896

NOTE

(1) Cfr. *Le Collezioni d'Arte della Cassa di Risparmio di Bologna. Le Fotografie 1. Pietro Poppi e la Fotografia dell'Emilia*, a cura di F. Cristofori e G. Roversi, Bologna, Cassa di Risparmio in Bologna, 1980

(2) idem, p. 427-434

(3) idem, , p. 435-448

(4) cfr. *Catalogues de les photographies de Pierre Poppi et Louis Ricci*, s. l. [Bologna], s. e. [Tip. Succ. Monti], s. d. [1883]

(5) cfr. Ricci L., *Catalogue de la photographie de Ravenne de Louis Ricci, peintre-photographe, membre correspondat de la R. Academie Raffaello a Urbino*, Bologna, Premié Etablissement Typographique Successori Monti, 1882, in *Catalogues de les photographies de Pierre Poppi et Louis Ricci*, s. l. [Bologna], s. e. [Tip. Succ. Monti], s. d. [1883]

(6) per la collaborazione e la corrispondenza di Pietro Poppi con Corrado Ricci, si rimanda al capitolo *La corrispondenza con Corrado Ricci* della tesi di laurea di Marangoni F., *Pietro Poppi (1833-1914), fotografo bolognese dell'Ottocento*, Università degli Studi di Bologna, 1999, p. 198-205

(7) vedi *Le Collezioni d'Arte della Cassa di Risparmio di Bologna. Le Fotografie 1. Pietro Poppi e la Fotografia dell'Emilia*, a cura di F. Cristofori e G. Roversi, Bologna, Cassa di Risparmio in Bologna, 1980, p. 449-482

(8) desideriamo ringraziare vivamente l'avv. Maria Antonietta Bonelli di San Marino per averci segnalato e fornito copia dell'*Album delle fotografie della Repubblica di San Marino*, facente parte della sua Collezione privata

(9) cfr. Ricci C., *Monumenti Sepolcrali dei Lettori dello Studio Bolognese nei secoli XIII, XIV e XV illustrati da Corrado Ricci con trentuna tavole fotografiche dello Stabilimento Poppi*, Bologna, Tipografia Fava e Garagnani, 1888.

(10) per la collocazione attuale di questo catalogo si è fatto riferimento al *Regesto dei cataloghi commerciali dei fotografi* pubblicato in Maffioli M., Il Belvedere. Fotografi e architetti nell'Italia dell'Ottocento, Torino, Società Editrice Internazionale, 1996 che lo colloca presso la Biblioteca Civica di Bologna dove però non ci è stato possibile rintracciarlo: la copia da noi esaminata ci è stata fornita dalla dott.ssa Angela Tromellini della Cineteca Comunale di Bologna.

(11) Vedi nota precedente.

Bibliografia essenziale

- *Le Collezioni d'Arte della Cassa di Risparmio di Bologna. Le Fotografie 1. Pietro Poppi e la Fotografia dell'Emilia*, a cura di F. Cristofori e G. Roversi, Bologna, Cassa di Risparmio in Bologna, 1980

- Varignana F., *Pietro Poppi: fotografia della città,* in *Fotologia. Studi di storia della fotografia a cura di Italo Zannier*, vol. 3, 1985, p. 40-51

- Cova M., *L'Arte in Italia. Fotografia Poppi, Bologna*, in *Fotologia. Studi di storia della fotografia a cura di Italo Zannier*, vol. 6, 1986, p. 48-49

- Cova M., "I pionieri della camera oscura", in *Bologna, mensile del Comune*, n. 6/7, giugno/luglio 1989, p. 43-46

- *Fotografia & Fotografi a Bologna, 1839-1900*, a cura di G. Benassati e A. Tromellini, Casalecchio, Grafis Edizioni, 1992

- Varignana F., *Pietro Poppi "Peintre-photographe"*, in *Il tempo dell'immagine. Fotografi e società a Bologna. 1880-1980*, a cura di A. Emiliani e I. Zannier, Torino, Edizioni SEAT, 1993, p. 55-70

- Frisoni C., *Pietro Poppi e la Mostra d'Arte Sacra in San Francesco: recupero di una documentazione*, in *Quaderni di Palazzo Pepoli Campogrande*, a cura di C. Giudici, vol. 5, Bologna, Tipografia Negri, 1998, p. 35-42

- Marangoni F., *Pietro Poppi (1833-1914), fotografo bolognese dell'Ottocento*, (tesi di laurea), Università degli Studi di Bologna, A.A. 1998/99

- Marangoni F., *Pietro Poppi "pittore paesista e fotografo" e la Fotografia dell'Emilia*, in *Il Carrobbio*, anno XXVI - 2000, Bologna, Pàtron Editore p. 167-194

TESTI E DOCUMENTI

La Repubblica di San Marino

di Carlo Malagola, 1889

La Repubblica di San Marino è il più antico Stato d'Europa. Essa sorge nel bel mezzo d'Italia, a 18 chilometri da Rimini; ha una superficie di 61 chilometri quadrati ed una popolazione di circa 9300 abitanti. Il monte Titano, sul quale sorge la città, s'innalza più di 700 m sul livello del mare.

Oltre il Borgo, ed oltre i tre Comuni di Serravalle, Faetano e Montegiardino, ha parecchi villaggi, fra i quali Fiorentino, Casole, Domagnano, Acquaviva, Teglio e S. Giovanni sotto le Penne.

Possiede monumenti notevoli specialmente di architettura, che noi abbiamo riprodotti insieme con tutto quanto serba di più caratteristico questo piccolo Stato, che vive indipendente da quattordici secoli, e che è l'ultima vivente immagine degli antichi e gloriosi Comuni italiani.

Esso è governato da un Generale Consiglio Principe e Sovrano, composto di sessanta Membri, a vita: venti della nobiltà, venti della cittadinanza e venti del contado.

Il potere esecutivo è esercitato da due Presidenti, col titolo di Capitani Reggenti (il primo scelto fra la nobiltà, il secondo fra gli altri due ceti), e che assumono il potere il primo aprile e il primo ottobre con una funzione che riveste tutto il carattere medioevale.

Sonvi inoltre due Segretari di Stato, l'uno per gli Esteri e le Finanze, l'altro per gli Interni.

All'Estero il governo è rappresentato da Incaricati d'affari a Parigi ed a Montevideo, e da Consoli in Francia, in Austria, in Ispagna ed in Italia.

La giustizia è amministrata dal Consiglio dei XII, da un Giudice di Cassazione, da uno d'Appello e dal Commissario della Legge. Fino dal 1848 San Marino abolì la pena di morte.

La milizia è composta di 1200 uomini, dei quali solo una Compagnia è ordinariamente chiamata a prestar servizio.

Le finanze sono rappresentate da un'entrata di circa 52 mila lire da un'uscita di circa 145 mila. Ha moneta propria di rame.

Conferisce titoli nobiliari e l'Ordine equestre di San Marino, del quale in questi giorni ricevette le insegne di Gran Cordone il Principe Ereditario d'Italia.

L'istruzione pubblica vi è notevolmente promossa, avendo la Repubblica, oltre le Scuole elementari e ginnasiali, un fiorente Liceo ed il Collegio Belluzzi, istituito fin dal 1691 da un dotto e benemerito cittadino.

Possiede anche un Museo con medagliere, una Biblioteca ed una raccolta di quadri, ma soprattutto è notevole l'Archivio Pubblico, di recente riordinato, ricco di diplomi e di autografi di sovrani e di uomini illustri, e dove si conservano i documenti del governo dall'885 in poi.

Posta già in mezzo allo Stato Pontificio, la Repubblica di San Marino ha sempre arditamente dato ricetto e procurata salvezza a coloro che cospiravano per la libertà della patria comune.

Napoleone Bonaparte fino dalla sua prima spedizione in Italia, nel 1796, le diede cordiali dimostrazioni di stima e d'affetto e le propose allargamento di territorio, che essa sagacemente non accettò, e la Francia nel 1854 la salvò da una imminente occupazione già concertata dal governo pontificio col toscano.

San Marino è patria di non pochi uomini illustri, fra i quali ricordansi il Madroni, il Bertoldi e Costantino Bonelli, vescovi, letterati e uomini politici, il Tonsi, commendatore, come il Bertoldi, della Divina Commedia, l'Istriani, Capitan Generale del Duca d'Urbino, il Calcigni, legista, G. B. Belluzzi, architetto militare famosissimo e Antonio Onofri, diplomatico. A questi deve aggiungersi il celebre Bartolomeo Borghesi, che passò in San Marino quasi tutta la vita, dedicandole le più affettuose cure, e facendola sua patria adottiva.

Cenni illustrativi delle Fotografie

***1**. Le LL.EE. i Capitani Reggenti in abito di gala (S.E. il Nobile Federico Gozi e S.E. il signor Antonio Righi)*

Nel tempo più antico i Reggenti, o Presidenti, della Repubblica si dissero Consoli: poi, in principio del 1300, il primo di essi aveva il nome di Capitano ed il secondo quello di Difensore del Comune. Non conosciamo i nomi dei Reggenti innanzi al 1244, né si conosce quale fosse il loro più antico costume. Sino al 1707 il solo nobile portava la spada; e in quell'anno, esteso il titolo d'eccellenza ad entrambi, si stabilì che il Reggente Nobile avesse per distinzione un fiocco d'oro nel cappello. Poscia i due Capitani portarono l'abito militare alla napoleonica fino al primo d'ottobre 1865, in cui fu ripristinato l'antico abito del secolo XVI, aggiuntovi il gran collare dell'ordine equestre di S. Marino, del quale i Capitani Reggenti pro tempore sono Gran-Maestri.

***2**. La Reggenza ed il suo corteo (1° ottobre 1888)*

I Reggenti che scadono d'ufficio (N.U. Commendatore Settimio Belluzzi e sig. Marino Marcucci) ed i nuovi eletti (N.U. sig. F. Gozi e sig. A. Righi) escono dalla Pieve di S. Marino preceduti dal Donzelli, seguiti dai Segretari di Stato, dalle altre Autorità della Repubblica e dal Console di S.M. il Re d'Italia, e si recano al Palazzo del Consiglio, accompagnati dalla Guardia del Principe. Ivi i nuovi Reggenti sono solennemente investiti del potere.

***3**. La Guardia del Consiglio Principe*

Istituita nel 1740, dopo che la Repubblica ebbe ricuperata la libertà, toltale, per breve tempo, dal Cardinale Alberoni. Ebbe da prima un Capitano, un Caporale e quattordici soldati, poi fu portata a diciotto soldati, oltre un Aiutante ed un Caporale, nel 1741. Ora è comandata dal N.U. Generale Comm. Domenico Fattori.

***4**. La Compagnia delle Milizie*

In antico, come era, la milizia fu sempre scelta fra i cittadini, che nei momenti di pericolo si chiamavano sotto le armi, e per molto i Capitani si chiedevano al Duca d'Urbino. Soprintendeva alle milizie una Commissione di guerra. Da due secoli il Comandante fu sempre un cittadino. Nel 1799 venne istituita, e susseguentemente abolita, la Guardia civica. Ora tutti i cittadini dai 18 ai 60 anni sono soldati; ma una compagnia, quella di città, presta servizio nelle solenni occasioni. Ha il comando delle milizie il

N.U. Comm. Pietro Tonnini, col grado di Generale.
Fino dal secolo XVI si avevano artiglierie. Ora vi è anche la Milizia di Rocca, che fu istituita, con a capo un castellano nobile, nel 1754, mentre prima vi erano solo alcuni bombardieri.
***5**. Il Concerto musicale*
La Banda Musicale fu incorporata alla Milizia nel 1881.
***6**. La Gendarmeria*
Istituita nel 1836. Ora è composta di otto gendarmi, comandati dall'Ispettore Politico, col grado di Sottotenente dei Gendarmi.
***7**. Il Placito feretrano*
Questo è il più antico documento che possegga l'Archivio Governativo della Repubblica, ed è notevole non solo per l'alta sua antichità, risalendo al 20 febbraio dell'885, ma perché prova come fino da quel remotissimo tempo San Marino vivesse affatto indipendente.
***8**. Privilegio di Cesare Borgia*
Nel 1503 Cesare Borgia, detto il Duca Valentino, occupò per qualche tempo il territorio sammarinese, e poiché gli abitanti di Serravalle gli si erano mostrati fedeli, con questo diploma, del 20 giugno (munito di una sua firma e di suo sigillo) approvò gli Statuti di Serravalle e ne dichiarò gli abitanti indipendenti dalla città di San Marino. Il pregevole documento trovasi nell'Archivio Governativo Sammarinese.
***9**. Lettera di Napoleone Bonaparte ai Reggenti*
Esiste nell'Archivio Governativo. Con questa lettera Napoleone Bonaparte, Generale in capo dell'Armata d'Italia, dopo aver mandato a San Marino il celebre Monge, che propose invano alla Repubblica estensione del territorio, offriva cannoni e derrate: i primi, accettati, non si consegnarono mai, e le derrate si accettarono, ma la Repubblica volle pagarne il prezzo.
***10**. Lettera del Generale Garibaldi ai Reggenti*
E' noto come Garibaldi nel 1849, dopo l'eroica difesa di Roma, inseguito dagli Austriaci, si rifugiasse nel territorio della Repubblica. Il Governo prima tentò di ottenergli patti decorosi dagli Austriaci, ma non riuscì ad ottenere se non quelli che colla presente lettera Garibaldi ricusò. Dopo di che la Reggenza gli procurò scampo la notte del 1° agosto 1849, salvandolo dalle insidie degli Austriaci che lo cercavano a morte, e conservandolo ai futuri destini d'Italia.
***11**. Antichi sigilli sammarinesi*
Tutti questi sigilli, parte in bronzo e parte in argento, si conservano nell'Archivio Pubblico.
Sono del Governo di San Marino il primo e il secondo, del secolo XV, il quarto del XIV, ed i tre seguenti del XVI. Il terzo è del Comune di Casole e del secolo XV.
Sono notevoli questi sigilli specialmente per gli antichi stemmi della Repubblica che essi contengono.
***12**. I tre monti di San Marino veduti da Valdragone*
***13**. La Città ed il Borgo veduti dalla parte di Rimini*
***14**. La Città veduta dal lato ovest*
***15**. Città, Rocca e Fratta dalla parte del Montefeltro*
***16**. La Città veduta dalla parte di Acquaviva*
***17**. Esterno della Porta di S. Francesco*

Questa è la porta principale della città. La costruzione della parte inferiore, che rimane, risale al XV secolo, mentre la superiore col piombatoio a scaglioni curvi, sul quale campeggia lo stemma della Repubblica, è opera del secolo seguente.
***18**. Interno della Porta di S. Francesco*
Al disopra dell'arco di questa Porta vedesi da un lato scolpita l'arma dei Duchi d'Urbino, amici e protettori costanti della Repubblica, e dall'altro lo stemma sammarinese, lavoro del secolo XV, colla parola Libertas in caratteri gotici.
***19**. La Porta della Rupe*
Questa Porta, costruita nel secolo XV, si riparò nel 1525 e fu di nuovo risarcita nel 1589.
***20**. Il nuovo Palazzo Governativo*
Il nuovo Palazzo Governativo, ormai terminato nella sua parte esteriore, è opera dell'illustre architetto romano Prof. Comm. Francesco Azzarri, che lo resse, con felice pensiero, in istile italiano medioevale, sul luogo stesso ove, fino dai tempi antichissimi, sorgeva la casa del Comune.
Ne fu posta la prima pietra il 7 maggio 1884.
Nella facciata debbono ancora essere collocati una iscrizione commemorativa, collo stemma della Repubblica, e gli stemmi di Faetano, Fiorentino e Monte Giardino. La torre sarà merlata come il coronamento del Palazzo, ed avrà l'orologio con sopra, in tre nicchie, i tre santi protettori della Repubblica, dipinti sui fondo d'oro. Nell'interno saranno notevoli un gran salone d'ingresso con una maestosa scala, e le sale del Consiglio, ornate e ammobigliate in istile del 300.
Nel piano inferiore è l'Archivio di Stato, ricchissimo di diplomi e di altri preziosi documenti.
***21**. La statua della Libertà*
Questa statua sorge nella piazza del Pianello, innanzi al pubblico palazzo. Fu donata alla Repubblica dalla Contessa Ottilia Heyroth-Wagener di Berlino, Duchessa di Acquaviva, ed è opera del Prof. Cav. Stefano Galletti di Cento, dimorante in Roma. Si inaugurò solennemente il 30 settembre 1876.
***22**. Il Pianello e il Palazzo della Reggenza*
Su questa piazza si vede da un lato il Palazzo della Reggenza, già della famiglia Mercuri, e di fronte il quartiere della Milizia e l'ufficio postale.
***23**. Facciate della Pieve di S. Pietro*
L'antica Pieve di S. Marino vuolsi fondata nel secolo XI; ed era uno dei più ragguardevoli monumenti sacri della regione. Nel 1825 ne fu decretata la edificazione e si atterrò l'antica chiesa. Della nuova, eretta dall'Architetto Cav. Antonio Serra di Bologna, fu posta nel luglio del 1826 la prima pietra, e il nuovo tempio, aperto nel 1838, fu consacrato poi nel 1855.
Anche l'attigua chiesa di San Pietro fu esternamente architettata dal Serra.
***24**. Facciata della Pieve*
***25**. Fianco della Pieve*
***26**. La statua di S. Marino nella Pieve*
E' opera dello scultore Cav. Adamo Tadolini di Bologna che la scolpì in Roma.
***27**. La Rocca e la Città vedute dalla Fratta*
La Fratta è un luogo al di là della Rocca, dove sorge la seconda torre, e viene ricordata con questo nome fino dal 1304. Nel 1396 si volle fortificare, e nel 1540 se ne

ripararono le fortificazioni sotto la direzione del celebre G. B. Belluzzi e di Girolamo Gonga.

***28**. La Rocca veduta dalla Fratta*

La Rocca di S. Marino era già rinomata come fortissima e munitissima sin dal principio del 1300.

Essa fu più volte restaurata nel secolo XVI, in cui assunse in gran parte la forma che ancora conserva, e pare che vi avesse parte anche l'architetto militare G. B. Belluzzi.

***29**. La Rocca veduta dalla Città*

***30**. La Rocca veduta da Valdragone*

***31**. La Rocca e la Fratta vedute da Valdragone*

***32**. Il primo cortile della Rocca*

***33**. Il torrione della Rocca*

Questa è forse, col piombatoio che sta sopra la porta, la parte più antica della Rocca, dimostrandosi, per la forma semplice e retta dei dentelli delle bertesche, opera del secolo XV. Le penne di ferro che stanno al disopra di questa e delle altre due torri, hanno la forma delle tre penne dello stemma di San Marino, che vedonsi nei sigilli del scolo XIV.

***34**. La seconda torre e la Fratta*

Questa torre è fra la Rocca e la terza torre, nel luogo che dicesi la Fratta. E' anch'essa antichissima, giudicandosene le bertesche del secolo XV. Fu restaurata nel 1535.

***35**. Chiesa e Convento dei Cappuccini*

Nel 1583 il Governo donò il terreno in cui l'anno appresso fu eretto ed aperto questo convento, dove nel 1599 il celebre Zuccaro ebbe commissione di dipingere un'Ancona.

Sotto il portico di questa chiesa il 31 luglio 1849 Giuseppe Garibaldi, con un memorabile proclama, dichiarò sciolta la Legione, che dopo la difesa di Roma si era con lui rifugiata nella Repubblica.

***36**. Decorazioni, monete, medaglie e francobolli della Repubblica.*

L'ordine equestre di San Marino, del quale sono riprodotte la placca di Grande ufficiale e le croci di commendatore e di cavaliere, fu istituito con senatoconsulto del 13 agosto 1859, mentre la Medaglia del merito e d'azianità (la prima pei servizi civili e la seconda pei militari) era già stata originariamente istituita nel 1852.

Le monete di San Marino in corso sono i pezzi da un solo del 1864 e 1869, e quello da due del 1875. Lo scudo fu coniato, per saggio, nel 1867 sopra disegno del Comm. Pietro Tonnini, ma non si pose in circolazione.

Delle tre medaglie, la prima fu coniata nel 1862, per memoria del Trattato d'amicizia concluso dal Repubblica col Regno d'Italia, la seconda nel 1865 per concorrere al Centenario dantesco, e la terza nel 1873 pel Comm. Padiglione, autore del Dizionario Bibliografico sammarinese.

La prima delle due medaglie per gli studi (quella cioè senz'anello) fu ideata da Bartolomeo Borghesi.

La Repubblica usa proprii francobolli dal 1877.

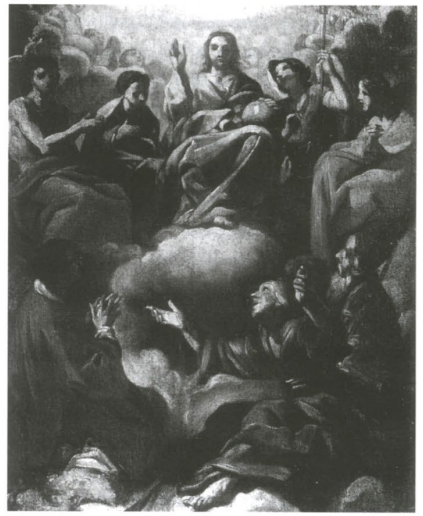
C. M.

scheda 1 *di Andrea G. De Marchi*

Breve istruttoria su Lanfranco e il paesaggio

Due vecchie lastre del fondo Bombelli, acquisito in varie fasi dal Gabinetto Fotografico Nazionale (ora ICCD), raffigurano immagini di qualche interesse a proposito dell'attività di Giovanni Lanfranco, sul quale, dopo la lunga attesa di un attendibile studio monografico, è ora imminente una grande mostra a lui dedicata.

Entrambi i negativi su vetro documentano opere che sono appartenute a collezioni milanesi. La prima (C 16060), inedita (fig. 1), ripete lo schema del *Cristo in Gloria e santi*, pala firmata dall'artista, già sull'altare della chiesa d'Ognissanti di Parma e ora conservata nella Pinacoteca Nazionale della città(1). Sebbene la paternità del dipinto qui presentato non sia immediatamente riconoscibile a causa della sua fattura molto veloce, un esame più attento dei dati formali induce comunque a propendere per un'esecuzione autografa. Questi caratteri, così come le dimensioni, che si intuiscono ridotte, fanno pensare a un modelletto, connesso all'impresa maggiore anche per quanto concerne la dibattuta cronologia (2).



1) Giovanni Lanfranco, *Cristo in Gloria e Santi*, già Milano, collezione privata.

La seconda lastra (C 12171) raffigura un dipinto quasi sconosciuto (fig. 2), poiché le sue apparizioni sulla letteratura sono avvenute in sedi molto marginali e con "lanci" grotteschi. Si tratta di un tondo appartenuto alla collezione Buscaini di Milano e apparso sul mercato di Venezia subito dopo l'ultima guerra, il quale è stato bizzarramente proposto come opera di Gregorio Pagani e poi di Dosso Dossi(3) .

Vale la pena di parlare di quest'opera non tanto per cesellare qualche microscopica rettifica nel catalogo dell'artista, quanto per fare cenno a un argomento di maggior portata. Ossia all'eventuale partecipazione del più "moderno" esponente della nidiata carraccesca al genere paesistico, tema pittorico che notoriamente ottenne una determinante promozione proprio grazie agli orientamenti attuati in quella fondamentale congiuntura classicista(4) . È un controverso capitolo dell'attività del pittore, le cui prime incertezze critiche iniziano con la sua dibattuta presenza nell'esecuzione delle Lunette Aldobrandini, fatto che sem-



2) Giovanni Lanfranco e bottega?, *Erminia e Tancredi*, già Milano, collezione Buscaini.

quasi identico a quanto si vede nel tondo(7). La tela ex Borghese, datata da Schleier verso il 1605, è di maggiore qualità e contiene, a sua volta, elementi più vicini al testo tassesco: il cadavere che compare sullo sfondo si direbbe del circasso Argante, con "la gran faccia...volta al cielo", e non di Dardaniello e Cloridano; mentre la figura femminile è "per lo mezzo del cor... saettata" dall'amorino svolazzante, proprio come accade ad Erminia, e si potrebbe continuare. Siffatte immagini desunte da Ariosto o Tasso sono state rappresentate ancora dall'artista, probabilmente in virtù della loro sensuale piacevolezza, in parallelo ad altri soggetti analoghi(8).

bra destinato a restare dubbio anche dopo il recente restauro delle tele Doria-Pamphilj(5). Sebbene certi passaggi di questo tondo facciano supporre un intervento almeno parziale di qualche collaboratore, va mantenuta la riserva, in attesa di porterlo studiare dal vero.

A dispetto delle stravaganti letture del soggetto(6), l'iconografia rappresentata sembra quella di *Erminia e Tancredi*, facilmente equivocabile come rappresentazione di *Angelica e Medoro*. È proprio quest'ultimo il tema ravvisato da Schleier in un quadro di formato orizzontale, ripetutamente discusso come autografo di Lanfranco, già conservato in Palazzo Borghese ad Anzio e poi disperso sul mercato, dipinto (fig. 3), che sia nella disposizione delle figure sia nel paesaggio di vaga struttura carraccesca è

Lo studioso ha collegato la versione a lui nota alla menzione di un'*Angelica e Medoro* della raccolta Farnese rimasta a Roma almeno fino al 1662, per essere trasportata prima a Parma e poi a Napoli; qui risulterebbe individuabile (1721) in una *Erminia e Tancredi*, poi dispersa. Egli ha pure riconosciuto la ripresa della stessa struttura compositiva anche in due disegni di Pier Francesco Mola: uno conservato a Berlino e l'altro al Louvre(9).

Il successo della composizione, probabilmente rispondente a uno studio grafico, si può misurare alla luce di una ulteriore versione. Si allude a un'ine-



3) Giovanni Lanfranco, *Erminia e Tancredi*, già Anzio, Palazzo Borghese .

Costanzo Patrizi, del 1624, è rubricato "Un altro quadro del Gobbo (dei Carracci) con figurine mano di Giannino Lanfranco"(11). È del resto possibile ricordare l'antica memoria di un quadretto della collezione Costaguti ("Un Paesino...d'Agostino Tasso, con figure di Lanfranco"), variamente identificabile con questo stesso oppure con un ulteriore prodotto comune(12). In ogni modo, il partito paesistico è perfettamente compatibile con quanto è noto del linguaggio di Tassi. D'altro canto, la sveltezza con cui sono trattate le figure lega bene con lo stile di Lanfranco, che qui mostra di essere tornato su un proprio cavallo di battaglia, forse a qualche anno di distanza, giacché l'opera potrebbe doversi datare verso il 1616. In quell'anno, com'è noto, i due artisti lavorarono vicini in un'impresa di ben altro impegno come la Sala Regia nel Palazzo del Quirinale. È un ennesimo indizio circa la tendenza del rissoso specialista romano ad affrontare impegni, spesso importanti, collaborando con illustri capiscuola emiliani; basti ricordare gli incarichi assolti col Guercino (Palazzi

dita piccola tela di collezione privata (fig. 4), in cui le figure sono disposte ancora una volta nell'ordine ormai consueto, su uno sfondo boschivo del tutto diverso per stile e concezione. Manca il gigante morto, ma compare l'amorino saettante. L'ipotesi attributiva indotta dal ripetersi di quella partizione è stata confermata da una scritta sei-settecentesca tornata alla luce sulla prima tela, dove si legge: "AGOSTo TASSI E FIGe DEL LANFRANCO"(10).

Il fatto che siano chiamati in causa due pittori di livello per un piccolo quadro come questo potrebbe ingenerare scetticismo. Tuttavia, il maestro parmense risulta aver compiuto almeno un'altra opera da cavalletto in collaborazione con uno specialista di paesaggio, mostrando di non disdegnare consimili incarichi. Nel precoce inventario di



4) Giovanni Lanfranco e Agostino Tassi, *Erminia e Tancredi*, Roma, collezione privata.

aperture più ampie, ariose e schematiche, secondo quanto si desume già nell'*Assunzione della Maddalena*, proveniente dallo stesso sito farnesiano e, a sua volta, finita a Napoli. Insomma, sembra intuibile un'ipotetica linea di sviluppo coerente con la tendenza di Lanfranco a conseguire gli importanti risultati che lo avrebbero portato al profondo rinnovamento del linguaggio pittorico attuato nel terzo decennio del secolo.

Lancellotti e Costaguti, Casino Ludovisi) e col Domenichino (Palazzo Costaguti).

A questo punto si può osservare che le prime due versioni del tema tassesco qui discusse denonotano un'adesione alla formula paesistica carraccesca più marcata di quanto non si veda altrimenti in Lanfranco. Rispetto ai noti paesaggi della smembrata decorazione del Camerino degli Eremiti in Palazzo Farnese, eseguita nel 1605, si osservano alcune differenze. Nel tondo e nella tela ex Borghese si vede la cornice arborea nobilitare il villaggio turrito che fa da sfondo, mentre l'agglomerato scompare a beneficio dell'elemento naturale nel *Cristo assistito dagli angeli* di Napoli(13), già al centro del soffitto romano e ora a Capodimonte. L'artista parrebbe poi evolvere il proprio modo di raffigurare gli spazi di paese tendendo verso

NOTE

(1) La pala (n° 64) misura cm 200x132. Cfr. G.P. BERNINI, *Giovanni Lanfranco (1582-1647)*, Parma 1985 (2° ed.), pp. 34-36, fig. 15; si veda soprattutto E. SCHLEIER, *Disegni di Giovanni Lanfranco (1582-1647)*, Firenze 1983, pp. 87-89, figg. 78-81, n° XVIII, che pubblica anche tre disegni di studio (Roma GNS FC 12741v e r; Napoli, Capodimonte, 319, GDS 218 Mosca). Ringrazio la dott. Tosini per delle indicazioni utili all'attribuzione del pezzo.

(2) G.P. BERNINI, cit. 1985, pp. 34-36, data la pala a un momento giovanile verso il 1610/12, mentre E. SCHLEIER, cit. 1983, n° XVIII, pensa a una cronologia più tarda, attorno al 1622/23. F. D'AMICO, *Note su Lanfranco giovane*, in "Storia dell'Arte", 1980, 38-40, pp. 327-334, spec. 334, fig. 7, ha reso nota una teletta di collezione privata romana (cm 60x72), dallo schema molto diverso, di cui ha adombrato la funzione di bozzetto per la pala parmense. Tale ipotesi è stata scartata da SCHLEIER (cit. 1983), che ha giudicato quella romana opera tarda e forse di bottega.

(3) *Prima mostra Antiquaria-Quattrocento pitture inedite*, catalogo della mostra, Venezia 1947, p. 12, fig. 82, come Pagani; poi "Arte figurativa antica e moderna", 1955, p. 23, come Dosso. Le misure sono di cm 110 Ø.

(4) Cfr. L. SALERNO, *Pittura di paesaggio del Seicento a Roma*, Roma 1977/79, I, p. 76.

(5) Chi scrive ha seguito il restauro eseguito da Giantomassi-Zari. Per esempio, secondo G.C. CAVALLI, in *L'Ideale Classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, catalogo della mostra, Bologna 1962, n° 8, l'*Adorazione dei Magi* spetterebbe alle mani di Annibale, Sisto e Lanfranco.

(6) *Prima mostra...* cit. 1947, come "Clorinda e Tancredi"; "Arte figurativa antica e moderna", 1955, p. 23; la versione di collezione romana più oltre presentata è apparsa da Finarte come *San Sebastiano e sant'Irene*.

(7) E. SCHLEIER, *Aggiunte a Guglielmo Cortese...*, in "Antichità Viva", IX, 1970, pp. 8, 17, figg. 34-35; idem *Pier Francesco Mola e la pittura a Roma*, in *Pier Francesco Mola 1612-1666*, catalogo della mostra, Lugano-Roma, Milano 1989, p. 62, fig. 4. L'opera (cm 115,5x158) è stata segnalata allo studioso da L. Salerno. L'attribuzione è accolta anche da E. NEGRO, in E. NEGRO, M. PIRONDINI, a cura di, *La scuola dei Carracci. I seguaci di Annibale e Agostino*, Modena 1995, p. 189.

(8) Una Angelica fu realizzata per i Barberini, dove risulta nel 1634 (M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth Century Barberini Documents and Inventories*, New York 1975, p. 22, doc. 172, la segnala nel Museu de Bellas Arte di Rio de Janeiro). Si veda anche *Tancredi che battezza Clorinda* di Modena, Museo Civico. Sono ricordate in collezioni romane, da varie fonti, un'*Angelica e Medoro* nella raccolta dell'Abbate Campioni e "Due favole del Tasso" in quella di Giovanni de Romanis (cfr. E. NEGRO, in E. NEGRO, M. PIRONDINI, cit. 1995, p. 195. Lo stesso soggetto era anche in un quadro del cardinale Mellini; cfr. G. DE MARCHI, *Mostre di quadri a San Salvatore in Lauro (1682-1725)...*, Roma 1987, p. 47.

(9) E. SCHLEIER, cit. 1970 e 1989.

(10) Cm 39x50; l'opera era già apparsa sul mercato romano come lavoro di "scuola romana del XVII secolo".

(11) A.M. PEDROCCHI, *Le stanze del tesoriere. La Quadreria Patrizi: cultura senese nella storia del collezionismo romano del Seicento*, Bergamo 2000, p. 388.

(12) La stima tardosecentesca di Giuseppe Ghezzi è riportata da G. DE MARCHI, cit. 1987, pp. 239, 403, 409, 415, che pubblica pure un referto, della stessa raccolta, relativo a un "Paese con figure, del Lanfranco".

(13) Cfr. E. NEGRO, in E. NEGRO, M. PIRONDINI, cit. 1995, figg. 220, 249.

scheda 2 *di Angelo Mazza*

Gandolfi d'esportazione

Non sempre la mobilità delle opere d'arte, l'oscillante valore patrimoniale ed i passaggi di proprietà arricchiscono la storia del collezionismo. A volte sono semplicemente all'origine di fenomeni dispersivi che portano, se non alla distruzione, all'occultamento prolungato di opere il cui ricordo resta affidato, nella migliore delle ipotesi, alla documentazione fotografica; ma questa si fa spesso elusiva, specie se relativa a beni di proprietà privata, per effetto di quella concezione esclusivista che sottrae alla conoscenza parte non trascurabile del patrimonio artistico.

Garantendo l'anonimato ai privati prestatori, le mostre consentono ad un vasto pubblico l'incontro temporaneo con opere altrimenti irraggiungibili, mentre le campagne fotografiche realizzate per la pubblicazione dei cataloghi avvantaggiano la ricerca mettendo a disposizione un prezioso materiale di indagine che si sedimenta in fondi archivistici. Minor fortuna incontrano certe riproduzioni realizzate a scopi esclusivamente burocratici, originate dal rapporto occasionale che alcuni proprietari di opere d'arte istituiscono con le strutture amministrative dello Stato per imposizioni di legge; rari materiali fotografici inseriti in incartamenti di uso interno agli uffici delle Soprintendenze, che hanno dato vita nel tempo a spezzoni di archivi per lo più di limitato interesse. A differenza del fondo "Notifiche", nelle cui pratiche la documentazione fotografica si è presto imposta quale necessario, inevitabile corollario della dichiarata importanza storico-artistica delle opere, nell'archivio storico dell'Ufficio Esportazione della Soprintendenza di Bologna le rare fotografie sono sommerse dal sovrabbondante materiale cartaceo di richieste, dichiarazioni, lettere e autorizzazioni.

Particolare interesse riveste un cartone contenente le domande di esportazione di "oggetti destinati alle RR. Ambasciate all'Estero" e "Autorizzazioni ministeriali esenzione pagamento della tassa, e richiesta di esonero" risalenti agli anni Trenta. Non si tratta, come si potrebbe sospettare a prima vista, dell'abusato costume di prelevare dalle Gallerie Nazionali opere destinate a formare un arredo consono a qualificate sedi di rappresentanza politico-diplomatica, all'estero e in Italia, quali Ambasciate, Consolati, Prefetture, Provveditorati e altre sedi governative e ministeriali, con le negative conseguenze della diaspora più volte stigmatizzate, alle quali hanno cercato di porre rimedio recenti mostre, indagini in corso e dichiarazioni di nuova trasparenza; quanto piuttosto dell'esportazione di beni privati per il decoro e il prestigio delle residenze di alti funzionari della diplomazia. La legge allora vigente subordinava l'esportazione delle opere all'autorizzazione del Regio Ufficio di Esportazione di oggetti di antichità e d'arte; ma il rilascio comportava l'onere di una tassa, oppure, nei casi di esportazione temporanea, del deposito di una cauzione commisurata al valore delle opere, la cui definizione spettava al funzionario della Soprintendenza o a un'articolata commissione.

La proprietà privata rendeva quei beni soggetti all'applicazione delle leggi doganali, ma la funzione di rappresentanza cui erano destinati conferiva loro una condizione assimilabile a quella dei beni demaniali; di qui l'assillante richiesta di deroghe e una certa contraddittorietà nei comportamenti amministrativi degli uffici dello Stato. Ad esempio,



1) Ubaldo Gandolfi, *Martirio di santo Stefano* (foto Archivio Storico SBAS, Bologna).



2) Ubaldo Gandolfi, *Caduta di san Paolo* (foto Archivio Storico SBAS, Bologna).



3) Ubaldo Gandolfi, *Martirio di santo Stefano*, disegno preparatorio, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto disegni e stampe.

nel 1931, la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti chiedeva spiegazione al direttore dell'Ufficio Esportazione di Bologna circa il pagamento da parte del conte Pio Taliani, regio Console presso la Legazione di Berna, della tassa per l'esportazione di mobili ed oggetti personali destinati alla sua abitazione; ma nello stesso anno diramava interpretazioni restrittive che non lasciavano margini di discrezionalità, neppure per l'esportazione degli oggetti che il personale diplomatico straniero desiderava portare con sè al termine del mandato. Peri Hilaire, Console di Francia, era sicuro di sottrarsi alle norme doganali: "Il console insomma si è irrigidito nel Suo convincimento che si tratta di mobilio di arredamento e che nella sua veste ha diritto alla esenzione da qualunque tassa, e per tale ragione non ha obbligo di lasciar vedere", comunicava Enrico Mauceri al Ministero; ma l'annotazione manoscritta "Ha dovuto aprire i colli e pagare la tassa" lascia trapelare la soddisfazione del funzionario. Le cose non andarono meglio al cav. Ferruccio Luppis, regio Console generale ad Amsterdam, che invano chiedeva il sollecito rilascio del nulla osta con esenzione da qualsiasi imposta doganale per dipinti, mobili e oggetti che aveva affidato alla Casa di Spedizioni Alfredo Ricci di Ferrara.
Nessuna tassa veniva applicata invece nel 1933 sui mobili inviati dalla ditta Rambaldi di Bologna all'Ambasciata di Londra (ma in questo caso il ministro dell'Educazione Nazionale faceva sapere all'Ufficio di Bologna che "S.E. Grandi ha richiesto al Ministero la libera esportazione di alcuni mobili destinati all'Ambasciata di Londra"). L'im-



4) Ubaldo Gandolfi, *Caduta di san Paolo*, disegno preparatorio, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto disegni e stampe.

barazzo ministeriale per l'esplicito, ineludibile dettato del legislatore traspare nella pratica relativa all'esportazione dei beni di proprietà di Giuseppe Vitaliano dei Baroni Confalonieri, regio Incaricato di Affari *ad interim* in Oslo. Il ministro dell'Educazione Nazionale manifestava al Ministero degli Affari Esteri la sua intenzione di affrontare la questione "per l'occasione della riforma della legge inerente alle Antichità e Belle Arti", così da "poter in essa introdurre prescrizioni eccezionali nei riguardi di detti funzionari"; ed aggiungeva: "Per quanto riguarda, poi in particolare, il caso del Nobile Giuseppe Vitaliano, e nell'intento di poter in qualche maniera aderire alle premure fatte in proposito da cotesto On. Dicastero, l'Ufficio di esportazione di oggetti di antichità e d'arte di Bologna, cui per conoscenza è diretta la presente, potrà eccezionalmente, in considerazione della qualità di rappresentante ufficiale del R. Governo che l'interessato riveste, attribuire, nei limiti del possibile, un valore minimo agli oggetti artistici che l'interessato stesso intende spedire ad Oslo, in modo che la tassa a titolo di deposito che dovrà corrispondere risulti di lieve entità".
La strada era aperta ad interpretazioni più liberali e fu l'antiquario Rambaldi di Bologna a far presente al Ministro d'Italia Carlo Galli presso la Legazione d'Italia in Belgrado la franchigia di cui aveva goduto l'Ambasciata di Londra. Carlo Galli trasmetteva alla Pinacoteca di Bologna, con telegramma dell'8 maggio 1934: "Questa R. Legazione sta provvedendo all'arredamento di una Cappella facente parte della R. Proprietà Demaniale. Per l'arredamento è stata incaricata la



5) Ubaldo Gandolfi, *Martirio di santo Stefano*, modelletto, collezione privata.

mento dell'ufficio periferico. Nell'incartamento, in luogo della prevista autorizzazione, si incontrano le fotografie con il timbro ovale "A. Rambaldi / Bologna / via Castiglione, 1" che riproducono le due tele del "pittore Gandolfi"; cioè Ubaldo, come dimostra lo stile e come riportano le scritte sul verso delle foto che informano sia della destinazione "alla R. Legazione d'Italia a Belgrado" sia del fatto che ciascun dipinto era stato "ripiegato nella tela alla parte inferiore per comprendere entro la cornice".

Ditta Rambaldi di Bologna la quale dovrà fornire prossimamente tutto il materiale necessario e cioè: altare, dossale, soffitto e mobili accessori. Poichè il completamento di detta Cappella riveste carattere di utilità nazionale, ho interessato telegraficamente il R. Ministero dell'Educazione affinchè conceda l'esenzione dalla tassa di esportazione prevista dai regolamenti". L'autorizzazione del Ministero giungeva prima del nulla osta dell'Ufficio Esportazione di Bologna rilasciato da Enrico Mauceri che rispondeva: "Nulla ho in contrario all'esportazione del materiale ligneo destinato alla decorazione della Cappella della R. Legazione d'Italia in Belgrado e ciò tanto più che trattasi di opere moderne di imitazione Settecento". Ma qualche mese dopo, "per completare l'arredamento della Cappella", il ministro Galli richiedeva una nuova licenza di esportazione, esente da tasse, per "due quadri del pittore Gandolfi che trovansi presso la Ditta A. Rambaldi". Il Ministero si mostrava nuovamente sollecito nell'anticipare il pronuncia-

Si tratta delle uniche fotografie presenti in quel cartone d'archivio, e la loro importanza è accresciuta dal fatto che restituiscono finalmente le immagini di due grandi tele sconosciute del noto pittore bolognese raffiguranti la *Caduta di san Paolo* e il *Martirio di santo Stefano* (cm 300 x 228; figg. 1-2); immagini in qualche modo attese, in quanto vengono a completare la sequenza "disegni preparatori, bozzetti, dipinti" che intreccia in un fitto ordito il catalogo dell'artista. Sulla traccia delle utili segnalazioni di Lidia Bianchi che nel 1936 pubblicava nei suoi studi sui Gandolfi l'elenco dei disegni di Ubaldo, è infatti possibile identificare nei due fogli a penna e seppia del Gabinetto disegni e stampe di Palazzo Rosso a Genova (inv. 2334, mm 283 x 195; inv. 2335, mm 275 x 195; figg. 3-4) gli studi generali delle composizioni dei nostri dipinti. Si riconosce una corrispondenza sostanziale; eppure, ad una visione analitica, il confronto mette in evidenza numerose varianti: nella *Caduta di san Paolo* il soldato



6) Ubaldo Gandolfi, *Caduta di san Paolo*, modelletto, collezione privata.

che fugge lateralmente accentua nel disegno la rotazione del busto e volta le spalle all'osservatore; anche nell'altro disegno il soldato con mantello e la spada puntata sul terreno volge le spalle mentre nel dipinto si dispone di tre quarti favorendo la visione dell'osservatore; inoltre l'angelo si assesta al centro del quadro recando nella destra la palma del martirio e nella sinistra una corona floreale, poi tralasciata nel dipinto al pari delle rovine di un antico tempio a sinistra.

Su questi disegni si era appuntata l'attenzione di Prisco Bagni, interessato soprattutto all'illustrazione delle varie fasi dell'elaborazione inventiva dei Gandolfi entro una rigorosa griglia documentaria e alla ricomposizione del loro frantumato catalogo attraverso eloquenti sequenze fotografiche che riallacciano rapporti e nessi figurativi. I due disegni di Palazzo Rosso, sebbene inediti, erano stati esclusi dalla documentata pubblicazione dello studioso a motivo della loro condizione di isolamento.

Isolamento invero temporaneo, perché nel frattempo sono emersi, grazie alle ricerche di Alessandro Morandotti, i due modelletti (figg. 5-6; cm 56,5 x 79; cfr. "Nuovi Studi", 1997, 4) che poco differiscono, quanto a soluzioni compositive, dalle grandi tele presentate nel 1934 dall'antiquario bolognese Rambaldi all'Ufficio Esportazione della Soprintendenza di Bologna con destinazione Belgrado. Solo qualche dettaglio salta all'occhio: nella versione in grande il cavallo di san Paolo perde le briglie e i finimenti, ed il santo è privo della spada. Soprattutto sembra allentarsi, in questa e nell'altra grande tela, la modulata profondità dei modelletti, al solito più spigliati e spiritosi, anche se per l'alto grado di compiutezza questi documentano il momento conclusivo della riflessione inventiva, da riferire, sulla base di indizi stilistico-formali, attorno al 1770 o poco dopo, non lontano dall'affresco della *Resurrezione* nella cappella lungo il portico di San Luca e dalla pala della chiesa di Sant'Agostino di Imola il cui bozzetto reca la data 1769, con possibilità di avvicinamento alla grande tela dell'ex chiesa del monastero di Santo Spirito a Vercelli con la *Discesa dello Spirito santo*.

Un ringraziamento a Piero Boccardo, ad Alessandro Morandotti e, in particolare, a Giampiero Cammarota per la segnalazione delle fotografie dei due nuovi dipinti di Ubaldo Gandolfi (Archivio storico della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Bologna, Ufficio Esportazione, b. 33)

Indice

Arte nelle fotografie di Palazzo Pepoli Campogrande
di Corinna Giudici ..... pag. 5

CONTRIBUTI

Banche dati e diritto *sui generis* ..... pag. 26
di Carlo Eligio Mezzetti

1° Encuentro Nacional de Fototecas (Pachuca, Messico) ..... pag. 31
di Corinna Giudici

Written in Light. Photographic collections in a digital age.
Una conferenza europea promossa da SEPIA. ..... pag. 35
di Tiziana Serena

L'Album delle fotografie della Repubblica di San Marino e regesto dei cataloghi della Fotografia dell'Emilia di Pietro Poppi ..... pag. 38
di Fabio Marangoni

TESTI E DOCUMENTI
La Repubblica di San Marino ..... pag. 48
di Carlo Malagola

SCHEDE

Scheda 1 - di Andrea G. De Marchi ..... pag. 53
Breve istruttoria su Lanfranco e il paesaggio

Scheda 2 - di Angelo Mazza ..... pag. 58
Gandolfi d'esportazione