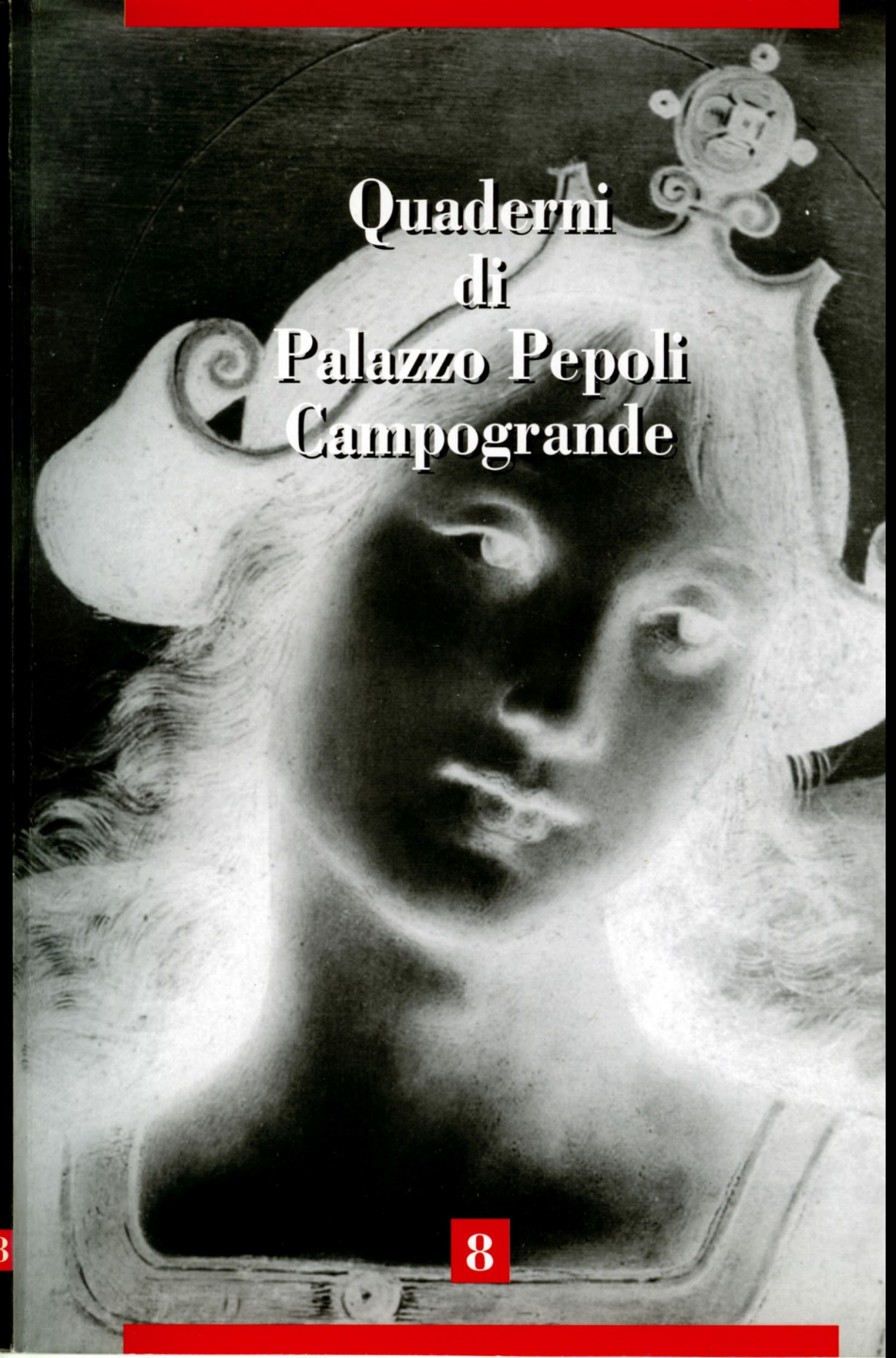


MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI
SOPRINTENDENZA PER IL PATRIMONIO STORICO ARTISTICO
ED ETNOANTROPOLOGICO
PER LE PROVINCE DI BOLOGNA, FERRARA,
FORLÌ-CESENA, RAVENNA E RIMINI

8

Quaderni di Palazzo Pepoli Campogrande



8

Questo volume è stato pubblicato
con il contributo della

1473
Fondazione
del Monte
DI BOLOGNA E RAVENNA

Questo **Quaderno di Palazzo Pepoli Campogrande**, vuole ricollegarsi alla collana dei Quaderni della Soprintendenza, il cui numero 1, nel 1981, fu presentato con parole ancora perfettamente attuali:
..si indirizzano a restituire una migliore conoscenza pubblica dell'ampio e complesso lavoro della tutela e della conservazione.
Il taglio più agile e svelto vuole rispondere a talune esigenze di maggiore tempestività e di più ampia divulgazione, per meglio reggere il ritmo davvero impegnativo dell'attività quotidiana... della Soprintendenza.

Si ringraziano:
Vera Fortunati: Direttore della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Bologna
Claudia Pedrini: Direttore della Pinacoteca Civica di Imola
Giovanni Peternolli: Centro Studi d'Arte Estremo Orientale - Bologna
Francesca Donati, Paolo Giuliani

In copertina:
Rielaborazione da lastra fotografica di Felice Croci, Pala del Perugino, particolare con testa del San Michele Arcangelo, Bologna, Pinacoteca Nazionale

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

Collaborazione redazionale: *Cinzia Frisoni*

Grafica ed impaginazione: *Francesco Buttafava*

Stampa: *Tipolitografia Sate - Ferrara*

© 2004, Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico

Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Quaderni di Palazzo Pepoli Campogrande

Attività dell'Archivio e Gabinetto Fotografico

della

SOPRINTENDENZA PER IL PATRIMONIO STORICO

ARTISTICO ED ETNOANTROPOLOGICO

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

a cura di
Corinna Giudici

Collana creata da
Andrea Emiliani

Diretta da
Jadranka Bentini

8

Introduzione

di Corinna Giudici

Sono passati ben tre anni dall'uscita del numero 7 di questi *Quaderni*, anni durante i quali - per chiamare le cose con il loro nome - tagli sempre più pesanti hanno quasi paralizzato, tra l'altro, le iniziative che si programmavano alla voce "didattica e pubblicazioni". Invece, ma solo grazie al contributo della Fondazione del Monte, è passato appena un mese dalla presentazione del volume *C'era due volte - Fondi fotografici e patrimonio artistico*(1), dedicato a comunicare l'acquisizione di due importanti fondi (gli archivi degli studi fotografici CNB e Franco Ragazzi), e ad informare sul progetto che ha orientato decenni di acquisizioni, sul metodo di lavoro che l'archivio riserva ai fondi che documentano il patrimonio artistico. "*C'era due volte*" allude infatti alla coincidenza, ma non identità, tra un'opera d'arte e una sua fotografia, che dell'opera è l'icona, il simbolo, la traduzione, l'indispensabile indice, ma che ha propria storia, linguaggio, fisicità.

Il progetto è in sostanza quello di garantire alle fotografie acquisite e conservate in archivio una costante leggibilità pubblica, in equilibrio tra l'attenzione allo "specifico fotografico" e la fede nella capacità (complessa, delicata, da storicizzare) di dar conto del reale, dunque nel nostro caso, del patrimonio artistico e dei suoi mobili contesti. E' un po' il problema che tutti affrontiamo quando una fotografia ha come proprio contenuto semantico un'opera d'arte e quando di quella fotografia si vuol "distillare" la corretta didascalia: come e in che ordine, con quale logica di autorità si danno le informazioni sull'autore o soggetto produttore , il titolo, la data, la fisica concretezza e forma del fototipo e quelle sull'autore, la data, la forma storica, la materia dell'opera fotografata, infine di entrambe la localizzazione e magari la proprietà dei diritti. All'interpretazione "fidata" di una - qualunque - testimonianza iconografica occorrerebbe la consapevolezza di tutte quelle notizie. L'ordine di apparizione (o di sparizione) denuncia la prevalente attenzione che si sta ponendo ad un aspetto o all'altro del documento e dunque il rischio di parzialità che si sta correndo. Il lavoro attualmente in corso (dal settembre 2004) all'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione per la seconda parte del Manuale sulla Scheda F(2), con i tre gruppi che intendono definire metodi e contenuti relativi ad alcuni essenziali nodi dell'approccio catalografico alla fotografia, si è fatto coraggiosamente e utilmente carico anche di questo. Il mondo - difficile definirlo una comunità - della disciplina storico-artistica e delle "sue" fototeche attende forse più di altri un'indicazione metodologica in tal senso: in parte, ancora, per maturarne consapevolezza, in parte per evitare dispendiosi e fuorvianti "rumori" (disturbi sovrapposti all'informazione che ne compromettono l'intellegibilità). Non va peraltro dimenticato che l'esperienza di lavoro

in un archivio fotografico realmente "aperto al pubblico" anche se specializzato per contenuti e per utenza, ci vede mettere negativi e positivi a disposizione non solo di centinaia di studenti e studiosi, ma anche di privati cittadini che vogliono capire e ricordare per immagini: magari l'agronomo che cerca in fotografie di dipinti del '500 la prova che a Bologna l'ulivo secoli fa già c'era, oppure il fisico giapponese che cerca in immagini quattrocentesche del San Cristoforo traghettatore, e nei gorghi ai suoi piedi, prova dell'antica consapevolezza della dinamica dei fluidi. O ci porta a lavorare non poco su testimonianze fotografiche della Grande guerra, e sulla didattica storica ad esse legata.

Un altro dei nodi che finalmente si affrontano anche al tavolo dell'Istituto centrale è quello dell'invocata formalizzazione della scheda per i fondi fotografici: una realtà ormai, per gran parte degli "attori" della catalogazione, che però attende di essere organizzata in standard per poter meglio analizzare, costruire, comunicare la mappa del patrimonio fotografico sul territorio nazionale, oltre che per meglio comprenderne le modalità di generazione, le caratterizzazioni storiche di produzione, lettura e fruizione.(3)

Questo numero dei *Quaderni* è tutto dedicato a notizie (che sono anche *resoconti di attività* e collaborazioni, fedelmente al sottotitolo del periodico) su fondi fotografici, di natura e storia fortemente differenziate.(4)

Le informazioni che qui si propongono, naturalmente in forma non strutturata, sono state per lo più in precedenza implementate, per il test di funzionalità logica, nella scheda del fondo proposta come base di discussione al gruppo di lavoro presso l'Iccd.

Il fondo Tozzoni offre l'esempio (prezioso anche per il fascino e la rilevanza storica delle tessere che lo compongono) della autorappresentazione, della storia per immagini di una famiglia e delle sue eterogenee contaminazioni sociali e culturali, ma perfino, ad un'indagine ravvicinata, della psicologia di quel conte Francesco Giuseppe che alla memoria fotografica anche "autografa" ha affidato tratti quasi intimi, oltre che percorsi biografici storicamente non insignificanti.

L'attenzione che ora la direzione della Pinacoteca Civica di Imola intende riservare al fondo, illuminandolo con uno "spot" particolare senza per questo disarticolarlo dal complesso dell'archivio familiare, fa presagire affascinanti sviluppi.

Quella dei clichés-verre e dei cianotipi di Alessandro Guardassoni(5) è invece la ricostruzione virtuale di un fondo materialmente disaggregato tra numerose proprietà e pertinenze (tra queste la Fondazione Gualandi, che conserva sostanziosa parte dei materiali grafici e fotografici dell'artista, e con la quale si pensa di sviluppare ulteriori importanti sinergie per l'approfondimento del tema), ma appunto virtualmente ricostruito nelle indagini che da alcuni anni sono condotte per impulso della Galleria D'Azeglio. Proprio nel riconnettere i separati oggetti si è potuta "scoprire" la compattezza e peculiarità di un metodo che intreccia fotografia e tradizionale produzione artistica (grafica e pittorica). I contributi ospitati in questo quaderno hanno anche il valore di sollecitare l'occasione espositiva che metterebbe sotto gli occhi della città un esempio di questa importante contiguità.

La catalogazione dell'insieme di fotografie dedicate all'estremo Oriente ed oggi conservate presso il Museo Missionario del Convento francescano riminese di Santa Maria delle Grazie, già operata negli scorsi anni, ha invece meritato un approfondimento "verticale" proprio legato all'ostinata ricerca di precisa "identificazione" del soggetto delle fotografie, che riproducono un gruppo di incisioni, e poi ancora del soggetto di quelle incisioni, finalmente riconosciuto nelle costruzioni del distrutto Yuanmingyuan.

Quelle immagini sono testimoni di monumenti non solo già distrutti (quando nel secondo decennio del Novecento viene realizzato l'album che le contiene) ma addirittura vittime di una sorta di *damnatio memoriae* riconducibile proprio alla volontà di contaminazione e reciproca inseminazione linguistica e stilistica (tra barocco europeo e tradizione cinese) che aveva originariamente presieduto alla loro committenza e progettazione agli inizi del Settecento. Quella stessa multilateralità culturale (oggi giudicabile solo dalle rare incisioni qui riprodotte fotograficamente) ne ha reso incerta l'appartenenza, e attenuato il fascino esotico, ostacolato il tramando e la conoscenza. Solo nel contesto della attuale, non casuale, collocazione (nella cultura dei missionari che hanno costituto il fondo: "soggetti produttori", in una scheda del fondo) la precisa "soggettazione" delle fotografie trova fascino ed interesse.

La copertina di questo quaderno è realizzata invece a partire da una lastra del fondo Croci (del Dipartimento di Arti Visive dell'Università di Bologna). L'importanza per la città di quel fotografo (Felice Croci, 1880-1934) e di quelle fotografie, l'articolata connessione con l'esordiente Istituto di Storia dell'Arte, con Igino Benvenuto Supino e con buona misura della storia dell'arte bolognese almeno fino alla definizione della nuova, saldissima e quasi sostitutiva mappa visiva che ne diede in seguito l'archivio Villani, è paradossalmente ancora da descrivere, nonostante l'intrinseca storica contiguità con l'Istituto. Ed è recentissima la proposta di avviarne la catalogazione, da parte del Dipartimento e della Scuola di specializzazione, con cui la Soprintendenza da alcuni anni collabora sistematicamente. La prima lettura del carattere del fondo che viene qui proposta evidenzia già efficacemente la necessità di affrontare il lavoro con la dovuta, vigile sensibilità al duplice messaggio storico, alla duplice documentazione che in quelle fotografie si leggono: su un volto peraltro fortemente storicizzato del patrimonio artistico e sulla forte intenzionalità ed autorialità delle fotografie stesse. Infine sul modello storico critico che sottende l'esercizio di quelle scelte di forma e di contenuto. Spesso, in questo senso, è il verso

delle fotografie, o sono i materiali collegati (gli indici, le iscrizioni, gli inventari ..) a consentire la piena - *democratica* - lettura del documento.
Tornando al "*C'era due volte*" non si può infatti pensare che spetti alla catalogazione di un seppure vastissimo insieme di fotografie - che dell'opera danno sì testimonianza, ma anche interpretazione, con un proprio linguaggio, con una selezione e un'organizzazione della memoria storicamente determinate - *sostituirsi* , con pesante slittamento semantico, alla catalogazione del patrimonio artistico, della quale, pure, la fotografia è indispensabile strumento(6).
Lavorare per la conoscenza - o il riconoscimento - e per la condivisione (che in fase di informatizzazione diventa interoperabilità) dei diversi fondi fotografici che la storia ha variamente disseminato sul territorio, o quanto meno per la condivisione del metodo, che sia anche garanzia di possibile pubblico accesso, ci sembra una scommessa urgente proprio in ragione della travagliata fase di reciproco straniamento (a volte sovrapposizione, a volte perfino conflittualità) che tutela, disciplina, pertinenza giuridica e competenza istituzionale sembrano attraversare.

Note

(1) C. Giudici (a cura di), Minerva Edizioni, Argelato 2004.
(2) *Strutturazione dei dati delle schede di catalogo - Beni Artistici e Storici Scheda F - prima parte*, Roma, ICCD 1999.
(3) Cfr. C. Giudici, *La scheda per i fondi fotografici*, in: A. Stanzani, O. Orsi, C. Giudici (a cura di), *Lo spazio, il tempo, le opere. Il catalogo del patrimonio culturale*, Cinisello Balsamo 2001, pp.557-559, e S. Vasco Rocca, *Beni culturali e catalogazione*, Roma 2002 (in particolare pp. 88-91).
(4) Fa eccezione la scheda sulle fotografie del primo Museo nazionale ravennate. Le stampe, conservate nel fondo Miscellanee storiche - Ravenna dell'archivio fotografico, insieme, tra l'altro, ad alcuni preziosi esemplari di Luigi Ricci, si connettono alle frequentissime testimonianze, in archivio, di allestimenti museali dell'epoca, in gran parte dovute agli interessi di F. Malaguzzi Valeri per la riformulazione, proprio in quegli anni, dei più rilevanti percorsi museali in regione.
(5) Ricordo che la riproduzione dell' *Autoritratto con la macchina fotografica* di A. Guardassoni è in copertina del numero 4, 1997, di questi *Quaderni*, in cui v. C. Nicosia, *Cesare Masini e il "daguerrotipo". Un artista bolognese e gli esordi della fotografia*, pp. 34-37.
(6) In questo senso devo ricordare l'impegnativo insieme dei contributi in: *Lo spazio, il tempo, le opere*., cit.

L'archivio del fotografo Felice Croci Nemo profeta in patria

di Giorgio Porcheddu

Nel panorama storico artistico bolognese non sono pochi i casi in cui l'identità e la ricostruzione storica di un'opera d'arte sono state accertate o consolidate facendo riferimento soprattutto a riproduzioni fotografiche storiche.
La fotografia d'arte storica, pur mantenendo la sua natura di traduzione (riduzione), in tali occasioni assurge a strumento storico-artistico "totale", poiché, anche se tradotta/tradita, l'immagine che essa porta è il documento visivo esistente più vicino al reale. La forza del suo valore testimoniale offre l'opportunità di svolgere studi che in assenza di altri contributi sarebbero elucubrazioni infondate.
Le fotografie di opere trafugate, deteriorate, disperse o deturpate, acquistano così una tale preziosità che le porta ad essere considerate senza esitazione beni culturali.
Portando il discorso al caso emiliano, salta all'occhio l'importanza che assumono le collezioni di fotografie prodotte prima del secondo conflitto e di numerosi altri accadimenti che,come i restauri, hanno mutato l'aspetto del patrimonio artistico.
Esempi emblematici come le riproduzioni fotografiche di S. Maria dei Bulgari, con gli affreschi del Cesi, o il caso di Mezzaratta con quelli di Vitale da Bologna, o ancora S. Maria del Borgo con le quadrature del Pizzoli, o infine la pala del Perugino della Pinacoteca(1), esemplificano il discorso.
Le fotografie in questione provengono da un repertorio di grande valore storico artistico, il cosiddetto "Fondo Croci". Un fondo fotografico storico, conosciuto da pochi nella sua integrità, le cui copie



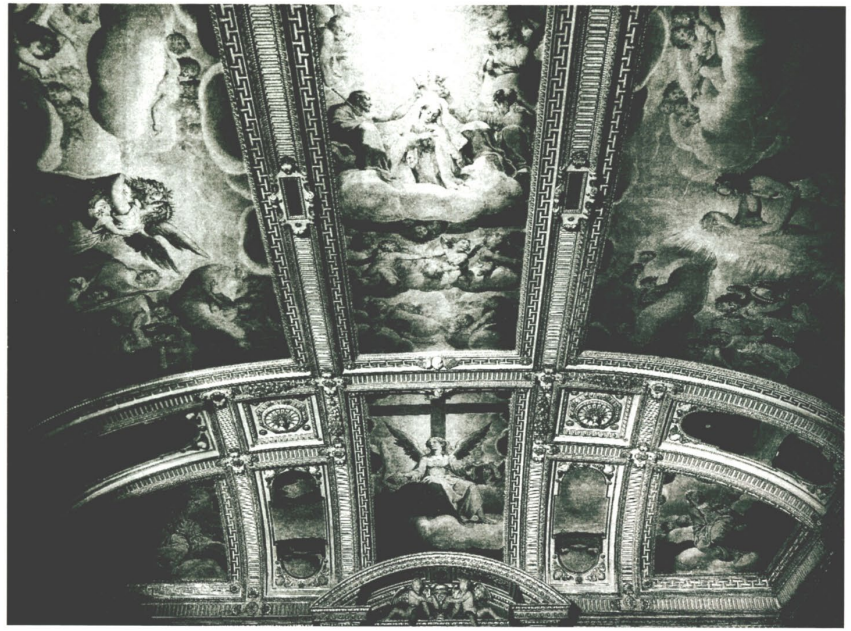
1) Autoritratto di Felice Croci ritoccato e colorato a mano. Positivo da lastra di formato 21x27cm, post 1924 - ante1934.

a stampa sono però presenti nella maggior parte delle fototeche italiane.
L'Università di Bologna, presso il Dipartimento delle Arti Visive, ex Istituto di Storia dell'Arte, conserva da ormai più di mezzo secolo questo archivio di immagini di opere d'arte di tipologie diverse, appartenenti prevalentemente a Bologna, all'Emilia Romagna e ad aree geografiche limitrofe.
Una raccolta di materiali fotografici di circa 10.000 pezzi, fra lastre negative, positivi e diapositive, che necessitano oggi di un pronto soccorso e una decisa valorizzazione.
Il fondo, risalente agli anni '20 e '30 costituisce un importante documento per la storia della fotografia a Bologna, e una fra le poche raccolte che tutt'oggi conservano integra la loro struttura, se pure con grandi problemi di gestione e conservazione.
L'autore delle riprese è Felice Croci, nato a Roma nel 1880 e migrato a Bologna nel 1905.
Dopo alcune disavventure economiche(2), nate da investimenti operati in ambiti al di fuori della fotografia, Felice Croci approda alla professione di "*fotografo in casa*" nel 1911.
A quella data la nuova attività pare non essere di grande fervore né remunerazione.
I primi documenti riguardanti le commissioni affidate al Croci ci indicano, con grosse lacune, il percorso dello sviluppo della sua professione.
Dall'incarico, nel 1923, di riprodurre la scultura di Jacopo della Quercia della lunetta del portale centrale di S. Petronio, registrato nei libri mastri della Fabbriceria della Basilica, e dalle difficoltà ad ottenerne l'autorizzazione, risulta chiara a quegli anni la posizione non ancora solida della figura professionale del Croci. Proprio in questa occasione, dagli atti emerge il nome del prof. Supino, come committente(3).
Pochi anni dopo, due importanti commissioni lasciano pensare ad una decisiva evoluzione della sua carriera.
Heinrich Bödmer, allora direttore del Kunsthistorisches Institut di Firenze, incaricò personalmente Felice Croci di effettuare ben due campagne fotografiche per circa cento riproduzioni ciascuna. Una sulla scultura e i bassorilievi del Duomo, del Battistero e del Museo Civico di Parma (1924) e una sulle decorazioni delle dimore cinque e seicentesche a Bologna (1925).
A partire da queste commissioni l'opera del Croci venne considerata di pari qualità rispetto a quella delle più grandi case italiane di fotografia (Alinari, Brogi, Anderson), fino ad essere ritenuto il massimo esponente della fotografia d'arte a Bologna.
Si può attestare proprio a quegli anni l'intenzione del Croci di ordinare i propri materiali fotografici, in modo da poterli comprendere in un unico catalogo. Uno strumento di lavoro, inizialmente manoscritto, che serviva a rintracciare i numeri di inventario che la memoria non riusciva a localizzare nel folto delle lastre archiviate.
La redazione di una versione a stampa del catalogo avviene nel 1931, e con tale pubblicazione il nome del Croci entrava nelle Soprintendenze e nei Musei, e la sua opera poteva così varcare la soglia della casa-studio di Via Farini 24 e circolare fra le mani degli studiosi. Un ric-



2) *Natività della Vergine*, affreschi di B. Cesi in S. Maria dei Bulgari, oggi distrutti. Positivo da lastra di formato 21x27cm, N. 2043, ante 1931.

chissimo repertorio di immagini e per gli storici dell'arte una preziosa fonte a cui attingere per arricchire i propri studi e corredare di immagini le pubblicazioni.
Dopo la morte del Croci, avvenuta nel '34, fu il figlio Enea, inizialmente suo valido aiutante, ad ereditare la professione e l'archivio.
Lo gestì, fornendo alle istituzioni e a chi ne facesse richiesta le stampe tratte dalle lastre del padre, e inoltre arricchì egli stesso la raccolta, operando come fotografo numerose riprese, non però con la stessa qualità del padre. La ditta (mai registrata, come quella di Felice Croci) prese il nome di "Enea Croci Fotografo Editore" e cessò nel 1941, data in cui Enea fu inviato sul fronte russo, per essere dichiarato disperso due anni dopo.
L'insieme dei materiali fu venduto dagli eredi all'Istituto di Storia dell'Arte nel 1953 e da allora costituisce il cosiddetto "Fondo Croci".
La conformazione della raccolta è apparentemente chiusa e organica, ma al suo interno presenta oggi numerose lacune e alcune difformità.
Il fondo è costituito da insiemi di materiali di tipologia diversa, di cui le lastre di formato 21 x 27 cm costituiscono il nucleo più importante.
Purtroppo non abbiamo la fortuna di possedere i positivi originali del fondo(4), fatto che ci priva della possibilità di avere quello che si può definire un archivio filologicamente unitario.
È per supplire a questa mancanza che, su commissione dell'ex Istituto di Storia dell'Arte, all'inizio degli anni '60 furono realizzate, dalla ditta Fotofast, le stampe su carta baritata smaltata di tutte le lastre di grande formato.
Nel fondo sono presenti anche lastre di varie dimensioni, fra cui circa 700 di formato 10 x 15 cm e più di un centinaio di diverse misure, fra cui anche alcuni 30 x 40 cm.



3) Il soffitto della chiesa di S. Maria dei Bulgari con gli affreschi di B. Cesi, crollato sotto i bombardamenti del '43/'44. Positivo da lastra di formato 21x27cm, N. 2048, ante 1931.

Il vero e proprio archivio è però costituito dalle circa tremila lastre 21 x 27, ovvero le matrici negative da cui, prima Felice Croci, poi il figlio Enea e infine altri pochi stampatori hanno tratto i positivi fotografici.
Le lastre sono inserite in bustoni di carta di pergamino a loro volta inseriti in scatole da conservazione che risalgono ai primi anni '50, probabilmente dopo l'acquisto da parte dell'Università. Un totale di 230 scatole, fra le quali anche piccoli nuclei non ancora numerati o inventariati, in alcuni casi ascrivibili all'opera di Enea.(5)
Nel Fondo Croci una elevata percentuale di lastre presenta pratiche di ritocco.
Le tecniche di ritocco riconoscibili sono essenzialmente due: velature rosse stese sull'emulsione e una vernice semi-trasparente stesa sull'altro verso della lastra. Entrambe hanno lo scopo di armonizzare i toni presenti sul negativo e regolarne i contrasti.
Le velature, stese con pennello sottile, sono composte da una vernice di colore rosso che varia la penetrabilità in funzione della concentrazione, e variamente interagisce con la trasparenza del negativo. Nella riproduzione di un dipinto, per esempio, i colori inattinici, i verdi, i rossi e i gialli, non sempre erano impressi allo stesso modo rispetto ai blu ed ai violetti; ciò si traduceva, variando l'esposizione, in un aumento dei contrasti o ancora peggio, in grigiore diffuso.
Il ritocco pittorico è dunque un intervento manuale che interpreta il colore e che sottrae oggettività alla riproduzione dell'opera d'arte. Le riprese, effettuate nella maggior parte dei casi in assenza di un'ottimale illuminazione, erano generalmente sottoesposte e in alcuni casi l'intervento manuale era l'unica soluzione per una resa equilibrata e, paradossalmente, più verosimile dell'opera riprodotta.
Il fotografo artigiano, entra nell'immagine con le proprie mani, senza l'ausilio dello strumento. È una forte e inconscia presa di posizione dell' arte manuale davanti allo strumento tecnico.
Se si volesse portare un riferimento preciso si potrebbe fare cenno alla già citata serie di riproduzioni della pala del Perugino. Pur essendo state ampiamente ritoccate, infatti, le lastre risultano equilibrate nei toni e nei contrasti, restituendo una ottimale lettura visiva dell'opera.
Anche il nucleo di lastre 10 x 15 costituisce un repertorio di tecniche artigianali di grande interesse.
È una raccolta di riproduzioni tratte dalle stesse fotografie effettuate dal Croci, una sorta di pratica "meta-fotografica" creata a scopo divulgativo. Le stampe tratte da queste lastre infatti divenivano cartoline con soggetti sacri e genericamente storico artistici ma allo stesso tempo con qualche accorgimento tecnico potevano diventare santini votivi di grande qualità.
Entrambe queste produzioni avevano scopo divulgativo e provenivano da due committenti importanti. Le cartoline erano commissionate probabilmente dalla Pinacoteca e erano destinate al bookshop di allora, i santini erano invece commissionati dalle chiese, che richiedevano però al fotografo una riproduzione "devozionale" delle opere d'arte. Davanti ad una richiesta simile, Croci veniva meno alla deontologia del riproduttore e dava spazio invece alle velleità del "fotografo artista", andando ad effettuare tagli e interventi di ritocco volti a sottolineare, nelle opere d'arte riprodotte, gli elementi di carattere liturgico.
Emblematico è l'esempio di una lastra 10 x 15 che racchiude la riproduzione di un pannello celebrativo del VII° Centenario della canonizzazione di San Domenico, nel 1934, composto di tre riproduzioni di opere della Chiesa di S. Domenico incorniciate in un intreccio composto di una foglia di palma ed un giglio disegnati dallo stesso Croci sul supporto.
Questa cartolina, che costituisce un vero e proprio collage artistico devozionale, è forse anche l'ultima produzione di Felice Croci, che morì alla fine di quello stesso mese di gennaio, nel 1934.
Nell'insieme dei materiali ascrivibili all'opera di Felice Croci sono proprio gli elementi di manipolazione e interpretazione che ne identificano la paternità, andando a confermare come le modalità di riproduzione di Felice Croci si possano racchiudere in uno "stile" riconoscibile.
Cinquant'anni ci separano dall'iniziale ed entusiastica collocazione del fondo presso l'ex Istituto di Storia dell'Arte, oggi Dipartimento delle Arti Visive. Dopo l'acquisizione da parte dell'Università, nel 1953, fu operata quella che allora si riteneva un'egregia conservazione, probabilmente frutto di un progetto di valorizzazione, in vista di un esteso

utilizzo(6) del fondo. Per la conservazione delle lastre furono realizzate appositamente le buste e le scatole, in modo da avere un ordine e una reperibilità agevoli.
Fra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60 venne commissionata allo studio Fotofast l'intera riproduzione a contatto delle lastre, effettuata in diversi tempi, a causa dell'elevato costo, e le stampe vennero collocate in uno schedario di alluminio, ordinate progressivamente per numero di inventario.



4) *Testa del S. Michele Arcangelo*, particolare della pala del Perugino della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Sono visibili i ritocchi a pennello per schiarire le ombre e attenuare i contrasti. Lastra negativa di formato 21x27cm, N.5066, ante 1931, (lato emulsione).

A distanza di quasi mezzo secolo lo stato di archiviazione dei materiali del fondo Croci versa in uno stato d'incuria che se non sanato può comprometterne le caratteristiche fisiche.
Le lastre, nel tempo, sono state manipolate in modo non adeguato, così una parte è andata perduta, rotta, dispersa o semplicemente, ma definitivamente, graffiata. Questi danni più rilevanti, oltre all'assenza di controllo e di gestione, hanno contribuito alla lenta degenerazione del fondo.
Fra i fattori minori, ma deleteri, è necessario annoverare il mancato controllo dello stato della pulizia e del microclima dei luoghi deputati alla conservazione dei materiali, il disordine e l'assenza di personale specificamente addetto alla conservazione e alla consultazione, infine la mancata catalogazione ma soprattutto inventariazione dei singoli elementi del fondo.
Molte lastre 21x 27, rotte per incidenti derivanti dalla "normale" consultazione, sono ora impilate fra la polvere degli scaffali. Altre sono state spostate e inserite in scatole diverse, altre ancora, prese "in prestito" per effettuarne la riproduzione, non sono più tornate al loro posto.
Anche delle stampe Fotofast, ora in balia di selvagge consultazioni, si è persa l'originale disposizione numerica e sono molte le lacune.
I negativi 10 x 15, dei quali non è mai stata curata l'inventariazione o la collocazione, sono rimasti all'aria e alla polvere, e in questo stato di incuria hanno subito un deterioramento fisico maggiore rispetto al resto del fondo.
Le lastre di altri formati invece sono rimaste nelle scatole entro le quali è possibile siano state trasportate all'interno dell'Istituto, ma non sempre queste hanno costituito un ottimo riparo.
Un aspetto da non sottovalutare, che deve spingere ad una campagna di recupero di questo patrimonio, è la necessità di valorizzare le potenzialità culturali dei materiali del Fondo, che in alcuni casi non sono conosciuti (materiali al di fuori del catalogo) e rischiano di perdersi nell'indifferenza.
L'ottimale utilizzo del fondo può essere ottenuto esclusivamente attraverso una riqualificazione dei materiali che consenta di ottenere un archivio fotografico ben conservato, ordinato, di facile consultazione, riproducibile.



5) Cartolina commemorativa del VII° centenario della canonizzazione di S. Domenico. Positivo da lastra di formato 10x15cm, 1934.

A partire da questi presupposti, già nella parte conclusiva della mia tesi di laurea(7), ed in collaborazione con la Soprintendenza(8) ho cercato di creare la traccia di un progetto per il recupero e la valorizzazione del fondo Croci. Una schematizzazione delle operazioni da compiere per giungere ai risultati prefissati prevede:

- Ricognizione, riconoscimento dei materiali e inventariazione
- Restauro, riproduzione e digitalizzazione
- Collocazione e Catalogazione
- Veicolazione

Tutti questi aspetti sono necessari ad ottenere un'ottimizzazione dei servizi per l'utenza, ma anche a mantenere il valore della raccolta in modo che diventi un organo importante del patrimonio iconico in possesso del Dipartimento.

Il progetto di valorizzazione deve essere inoltre pubblicizzato, e quale modo è migliore di una mostra organizzata in modo da identificare i materiali più significativi, selezionati per esempio in funzione del reperimento del maggior numero di immagini delle opere d'arte oggi più profondamente trasformate dalle vicende conservative o addirittura ormai scomparse.

Si auspica l'elaborazione di un progetto scientifico, ben lungi da iniziative di tipo municipalistico intese a riscoprire e mitizzare immagini del passato. Un'operazione in grado di offrire l'occasione di vedere e apprezzare un patrimonio fotografico che altrimenti, conservato fra le proprietà dell'Università, rimarrebbe difficilmente fruibile al grande pubblico.

Creare un significativo momento di relazione fra le collezioni, l'operato artigianale e "artistico" di questo fotografo e il pubblico è un'operazione che darebbe ulteriore prestigio all'ex Istituto di Storia dell'arte e che contribuirebbe al soddisfacimento degli ideali con cui negli anni cinquanta era nato.

Sarebbe anche un tributo alla rivalutazione e valorizzazione degli archivi fotografici italiani, in modo tale da incentivare il valore della fotografia come bene storico e culturale così da impedirne la silenziosa distruzione.

In realtà la vera valorizzazione di questo fondo si realizzerà solo nel progetto di riordino e nella possibilità di un suo esteso utilizzo e fruibilità, condizione che si renderà possibile solo dopo un'adeguata politica di rivalutazione e promozione delle ricchezze culturali del patrimonio dell'Università.

Le illustrazioni sono realizzate a partire da scansioni dagli originali fornite dall'autore

Note

(1) Le fotografie delle opere in questione, realizzate prima che fossero profondamente mutate o che scomparissero, contribuiscono a conservare le poche testimonianze visive di produzioni architettoniche, pittoriche e decorative strettamente legate alla storia dell'arte bolognese. La pala del Perugino è un tipico esempio di opera più volte restaurata a cui giova la testimonianza portata dalla documentazione fotografica del Croci per preservare la memoria dello stato di conservazione dell'opera prima degli interventi.

(2) Gli unici documenti di registrazione di Felice Croci alla Camera di Commercio di Bologna sono relativi all'attività di commerciante in Grammofoni. Le pratiche relative al suo fallimento, datato 1911, terminano nel 1914 dopo aver lasciato insoddisfatti gli accordi di concordato e averne ottenuto un secondo con clausola di pagamento al 20% del dovuto da compiere in tre mesi. È però proprio da queste carte che emerge per la prima volta il nome del Croci associato alla fotografia. " *...cessando quel commercio si dedicò all'arte della fotografia, in casa*", e nello stesso documento: "*Coll'esercizio dell'arte del fotografo riuscì a mala pena a mantenere la numerosa famiglia e quindi dovette lasciare insoddisfatti gli impegni del concordato*".



6) La pala del Perugino con *Madonna Bambino e Santi*, della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Sono visibili le leggere pennellate operate al fine della resa armonica dei toni. Lastra negativa di formato 21x27cm, N. 5065, ante 1931, (lato emulsione).

(3) Il Croci trovò in Igino Benvenuto Supino uno dei committenti più assidui. Testimone ne è la nota apposta in seconda di copertina del volume del Supino *L'arte nelle Chiese di Bologna - sec VIII - XIV*, pubblicato da Zanichelli nel 1932, in cui si legge "Le illustrazioni nella loro maggior parte sono state appositamente eseguite per questo volume dal fotografo Felice Croci".

(4) In realtà, fra le fotografie della donazione Supino ancora conservate presso il Dipartimento, sono presenti numerose stampe originali ma non ordinate né consultabili.



7) Particolare tratto dalla pala del Correggio presso la Galleria Nazionale di Parma raffigurante la *Maddalena*. Lastra negativa di formato 21x27cm con interventi di ritocco al fine del recupero delle zone sottoesposte in fase di ripresa. N. 3945, ante 1931, (lato emulsione).

toni erano enfatici e pieni di soddisfazione e fra i beni da mettere a disposizione degli studiosi, grande importanza era data alla raccolta di libri e alle numerose fotografie di storia dell'arte donate dalla famiglia Supino (oltre 8000), ma soprattutto alle migliaia di lastre negative provenienti dall'archivio Croci.

(7) Giorgio Porcheddu, *Il fondo Felice Croci - storia di un fotografo e della sua opera*, tesi di laurea in Storia dell'Arte Medioevale, relatore prof. Massimo Ferretti, sostenuta presso il DAMS indirizzo Arte, I° sessione, A. A. 2000- 2001.

(8) L'intera ricerca da me eseguita a partire dal 1999, ha goduto della supervisione costante di Corinna Giudici, direttrice dell'Archivio Fotografico della Soprintendenza Patrimonio Storico e Artistico di Bologna.

(5) Nel fondo sono presenti nuclei di lastre che hanno caratteri stilistici sostanzialmente diversi, inoltre le didascalie non sono sempre leggibili e le riprese non sono di grande qualità.

(6) Quest'intento emerge anche da un articolo del Resto del Carlino del '54, che annunciava l'apertura del nuovo Istituto. I

Alessandro Guardassoni (1819-1888). Esperienze grafiche e fotografiche, tra stereoscopia, cianotipia e cliché-verre

di Luigi Sani

Tra gli artisti bolognesi dell'Ottocento che furono affascinati dalle novità europee sulla tecnica fotografica e dagli studi sull'ottica, spicca senza dubbio Alessandro Guardassoni, prolifico e poliedrico pittore, incisore e decoratore, ma anche sperimentatore della stereoscopia e della fotografia(1).

Formatosi nell'Accademia bolognese ed avendo appreso nozioni fondamentali per dipingere architetture prospettiche, che ingannavano l'occhio per sembrare vere (specialità per cui gli artisti di questa città erano conosciuti in tutta Europa), ancora giovane iniziò gli studi sull'incidenza della luce e più in generale sull'ottica, temi che lo accompagnarono poi per tutta la vita.

L'artista frequentò le accademie di Bologna, Modena e di Firenze (1840-1847, qui come allievo di Gazzarrini). Realizzò varie copie dai dipinti degli Uffizi in Firenze e dipinse, nel 1846, *La partenza di Tobia dalla casa natale*, tela per la quale chiese il permesso d'esportazione dalla Toscana.

Nella chiesa livornese di S. Maria del Soccorso si conserva una sua tela raffigurante *S. Vincenzo de' Paoli*; lavorò anche nel Tempio Malatestiano (Duomo) di Rimini.

Nel 1848-1849 Guardassoni si dedicò alla copia in litografia di alcuni dipinti di Adeodato Malatesta, di cui era stato allievo a Modena e per il quale lavorerà negli anni successivi.

Risale al 1856 *La conversione dell'Innominato ad opera del cardinal Borromeo*, soggetto che Guardassoni replicò varie volte ed un cui bozzetto espose nel 1857 all'Accademia di Ravenna. Partecipò con assiduità a varie mostre ravennati fino al 1874, presentando nature morte con animali, ritratti, donando nel 1868 alla locale Pinacoteca una sua *Testa di vecchio*, ricevendo in cambio la nomina ad accademico di merito nel 1869.

Tra il 1868 e il 1879 fu impegnato nella realizzazione d'importanti pitture nella Collegiata di Pieve di Cento, assieme a Luigi Samoggia, Giovanbattista Baldi e Marco Tonelli.

Già dal 1859 l'artista intuì possibili affinità tra l'uso della stereoscopia e la pittura. Nel 1873 ne preparò un saggio, con prove e bozzetti, per l'esposizione di Vienna.

Nel 1874 e 1875 Guardassoni partecipò alle mostre ferraresi della Società *Benvenuto Tisi*, con soggetti di genere, paesaggi e ritratti e "sei studi a chiaroscuro per mezzo della stereoscopia". Proprio tra il 1875 e il 1879, in seguito ad ulteriori riflessioni e studi sui principi ottici della stereoscopia e della tecnica di ripresa fotografica, l'artista maturò verso una nuova percezione del rilievo, della luce e del vero. I nuovi concetti applicati alla pittura, produssero nuove opere e riedizioni aggiornate di precedenti realizzazioni: l'*Addio di S. Paolo ai cristiani di Mileto*, *La deposizione di Cristo*, il *Noli me tangere*, il *S. Elia profeta*, questo eseguito per la chiesa di S. Martino di Bologna, dove Guardas-



1) Alessandro Guardassoni, *Autoritratto*, fotografia, Galleria d'Azeglio.

soni ed i fratelli Gualandi, di ritorno da un viaggio a Parigi, fondarono le prime Conferenze di S. Vincenzo.
Tra le chiese arricchite da sue pitture, ricordiamo anche la Cattedrale di Ferrara, le parrocchiali di Anzola, Budrio, Crespellano, Minerbio, S. Giovanni in Persiceto e S. Maria in Duno, nella provincia bolognese e di Mirabello (Fe). Ornò anche, assieme a Guglielmo Minelli, il Teatro del Collegio S. Luigi di Bologna (sipario del palcoscenico e affreschi), che venne poi a lui dedicato.
Guardassoni, come già accennato, fu fortemente legato alla famiglia Gualandi in Bologna. Oltre ai viaggi in Francia e negli stati italiani, con occasioni di contatti per committenze e nuove esperienze in campo artistico e scientifico, l'artista ebbe scambi con Don Cesare Gualandi, con approfondimenti sulla prospettiva nella pittura: da questi riceveva notazioni matematiche e fisiche finalizzate al disegno.
Da Giovanni Gualandi, medico psichiatra a Roma, l'artista ricevette libri, documenti scientifici aggiornati, attrezzature e, su precise richieste, materiali e ottiche per la fotografia, oltre ad incarichi di lavoro.
Con l'architetto-ingegnere Francesco Gualandi, Guardassoni ricevette ulteriori commissioni, seguendolo in diversi cantieri. Tramite Francesco ebbe frequenti contatti con Jean Louis Protche, ingegnere francese, anch'esso legato alla famiglia Gualandi ma per diretta parentela, artefice della ferrovia Porrettana (1864) e progettista della Direttissima Bologna-Firenze. I tre intrecciarono interessi e collaborazioni, come nel caso dei rilevamenti durante i lavori di scavo delle gallerie per la ferrovia Porettana, nella valle del Reno, con uso di strumentazioni di precisione (tra cui il prisma di Porro), dove Guardassoni contribuì nei rilevamenti fotografici, anche in stereoscopia, oltre a realizzare pitture dal vero(2) degli scavi.
Ebbe gran dimestichezza con la fotografia e con le tecniche di sviluppo e stampa. Non venne intaccato dai timori generali che colpirono gli artisti dell'epoca; prese possesso invece di questo nuovo strumento e lo personalizzò per la promozione (anche all'estero) della sua produzione artistica, per il miglioramento della tecnica pittorica e per la realizzazione di multipli di grafica al tratto, con una vasta produzione di "cianotipie" e "clichés-verre".
Merita a questo punto una breve precisazione per meglio comprendere queste due tecniche.

LA CIANOTIPIA è una tecnica di stampa appartenente al gruppo di "stampe ai sali ferrici", che sfruttavano le caratteristiche del ferro trivalente di ridursi sotto l'azione dei raggi ultravioletti.
E' un procedimento semplice ed economico scoperto nel settembre 1839 da Sir John Herschel, matematico, astronomo e scienziato, collaboratore di Talbot nell'invenzione della fotografia. Egli fu il primo a verificare la sensibilità dei sali ferrici alla luce, in particolare del potassio ferrocianuro. Herschel produsse un'immagine su carta, sensibilizzata con una soluzione di cloruro ferrico e potassio ferrocianuro, esposta poi alla luce solare e fissata in acqua corrente. Dato il caratteristico colore



2) *Presentazione di Maria al tempio,* foto in cianotipia del dipinto presente nella chiesa di S. Maria Annunziata in Vedrana, Budrio.

blu di Prussia o azzurro, dominante nella stampa ottenuta, decise di chiamare il procedimento "cianotipia".
Con la perfetta padronanza di questo procedimento Guardassoni realizzò una notevole produzione di stampe fotografiche in cianotipia, avendo come matrici lastre di vetro in formati reperibili commercialmente (particolarmente usato il vetrino di cm. 9 o 9,5x12, compatibile con i dorsi delle fotocamere dell'epoca).
Per le sue continue sperimentazioni grafiche, elaborò le stesse riprese fotografiche dei quadri realizzati, con implementazioni al bulino (paesaggi, in particolare), incidendo al tratto sul pigmento di collodio stabilizzato, nella continua ricerca di un miglioramento dell'immagine, con ombreggiamenti al tratto o nuovi particolari aggiunti.

Il CLICHÉ-VERRE era una tecnica di disegno unica nel coniugare mezzi espressivi così diversi, come pittura e fotografia. Mediante questo procedimento, immagini disegnate o dipinte su lastre di vetro venivano riprodotte su carta fotografica, o più comunemente, su carta sensibilizzata.
Si realizzavano incisioni a bulino o a raschietto su matrice di vetro verniciata ad olio, affumicata o pigmentata con uno strato di collodio sensibilizzato; le immagini prodotte sui vetrini erano stampate a contatto su carta sensibile, tramite esposizione diretta alla luce solare.
Il procedimento fu ideato, poco dopo l'annuncio di F. Talbot sul "disegno fotogenico", da tre pittori e incisori - William e John F. Havell e J.T. Wilmore- nel 1839. Altre notizie non sono riportate dalle cronache di quegli anni, finché non furono divulgati i primi lavori attorno al 1851.
Pochi anni dopo, Guardassoni, sempre attento alla stampa tecnica proveniente da Francia e Regno Unito, praticava a Bologna i procedimenti della stampa fotografica, personalizzando la cianotipia con tecniche totalmente manuali per la produzione prolifica di clichés-verre. Con l'uso di tecniche miste, l'artista si avvicinava allo stile delle acqueforti ed acquetinte, tipiche della grafica tradizionale, in soggetti figurativi e di paesaggio.

LA MATRICE IN VETRO.
Nella vasta produzione di Guardassoni, si hanno poche notizie della sorte dei vetri incisi, che hanno fatto da matrice di stampa alla vasta produzione giunta fino a noi.
Dalla testimonianza di padre Aldo Natali (Bologna, 1909-2002), vera memoria storica nell'Istituto Gualandi a Bologna, della famiglia e dello stesso Guardassoni, sembra che gran parte del materiale appartenuto all'artista, fosse conservato nel palazzo della famiglia



3) *Figura di ragazza con mano destra sul fianco…,* incisioni da cliché-verre, primo e secondo stato, Galleria d'Azeglio.



4) *Il gioco della morra*, lastra in vetro cliché-verre, Bologna, collezione privata.

Gualandi di via dei Mille, fino agli anni della seconda guerra mondiale. Proprio il bombardamento lungo via Irnerio e via dei Mille del settembre 1944 causò, tra le tante distruzioni, la perdita o il danneggiamento di materiali rimasti sotto le macerie e sotto l'acqua dei pompieri. È immaginabile quindi il destino dei delicatissimi vetrini!
Un'unica lastra di vetro incisa è attualmente conosciuta è conservata presso una collezione privata, nella provincia di Bologna e rappresenta *Il gioco della morra*(?); sono rappresentati due giocatori seduti su una panca, con un terzo che osserva. Venne catalogata dalla Galleria d'arte del Caminetto nel 1997, in occasione di una mostra sull'artista, curata da Alessandro Zacchi. Il pezzo era descritto alla scheda n° 30, come un "raschietto su vetro tinteggiato"...mm. 82x102. Ora possiamo ridefinirlo più precisamente un cliché-verre, matrice grafica in ottimo stato di conservazione e fondamentale per capire la tecnica utilizzata per la mascheratura a fine grafico del supporto trasparente. La stesura di un doppio strato, bianco di biacca a contatto del vetro ed una tinta ocra in superficie, consentiva il controllo della pressione sul bulino, per una calibratura ottimale del tratto inciso.

Questo soggetto era probabilmente uno studio di massima per un'opera ad olio, oggi conservata presso una collezione privata di Bologna, che raffigura gli stessi giocatori sulla panca, cui si aggiunge un bambino seduto, in disparte a sinistra del gruppo.

I FORMATI.
La sensazione visiva che risulta evidente stendendo sul tavolo una serie di stampati in ciano da cliché-verre, è la differenza dei formati o tagli dei vetri; questo è un aspetto ulteriore che aiuta a distinguere l'opera "manuale", incisoria, propria del cliché-verre, dalla pura stampa fotografica in cianotipia. Mentre per quest'ultima, infatti, i formati sono quelli derivati dalle lastre standard (cm. 9x12 o 12x18 ca), conformi per l'inserimento nel dorso della fotocamera, per la preparazione del cliché-verre, Guardassoni privilegia una scelta libera del formato, utilizzando sì, anche gli standard (per la facile reperibilità), ma ricorrendo frequentemente a tagli stretti e lunghi, per una "gabbia" ideale ai suoi soggetti figurativi. Una discreta quantità di personaggi in piedi a tutt'altezza, uomini e donne con abiti di costume, pastorelli e figure del clero ecc. sono composti in verticale con un formato vicino al 75x160 mm. Altre misure "anomale" ricorrenti: 80x83, 78x167, 78x170 ed ulteriori larghezze come i 54 o 127 mm.

LA PRODUZIONE.
L'originalità della produzione di clichés-verre del Guardassoni, consiste sicuramente nella quantità di riproduzioni e di soggetti originali. Oltre duecento stampe in cianotipia da matrice in vetro, sono state studiate e catalogate dalla Galleria d'Azeglio di Bologna e appartengono alla stessa o a collezioni pubbliche e private. Innumerevoli sono i soggetti originali, stampati spesso in multipli modificati, ad esempio tramite aggiunta di particolari o tratti d'ombreggiatura, dando così origine ad una classificazione scientifica, che ne distingue l'evoluzione in differenti stati successivi.
Purtroppo i soggetti stampati dall'artista non sono mai datati. Le ricerche sono ancora in corso, per stabilire la data di realizzazione di alcune opere significative. E' comunque lecito dedurre che questa attività grafica, sia stata intrapresa dal Guardassoni successivamente al 1859, data a cui, come già detto, il pittore riferisce dei suoi primi interessi sulla possibilità di utilizzare, per la pittura, le immagini stereoscopiche risultanti dalla contemporanea visione binoculare di due riprese fotografiche dell'identico soggetto(3).
Gli anni intorno al 1875, sembrano comunque i più indicati per la datazione d'opere grafiche impostate sulla ricerca matura e sulla sperimentazione.
Per comprendere più chiaramente l'unicità e l'importanza di questo patrimonio grafico, è da tener presente che le produzioni d'artisti coevi come J.B. Camille Corot (1796-1875) (sessantasei soggetti di clichés-verre realizzati), F. V. Eugene Delacroix (1798-1863) (un unico esemplare conosciuto, datato 1854), Francois Daubigny (1817-1878), J. F. Millet (1814-1875), Théodore Rousseau (1812-1867) (due soli soggetti), sono certamente inferiori nella

quantità, alla produzione di Guardassoni conosciuta finora e fin qui catalogata.
Auspichiamo che questo modesto contributo nelle ricerche sull'artista, sia da stimolo per il recupero di nuovo materiale artistico ed informativo, determinante per una ancor più sistematica attività di conoscenza e classificazione.

Le illustrazioni sono realizzate a partire da scansioni dagli originali fornite dall'autore. Esemplari conservati presso collezioni private.

Note

(1) La fotografia stereoscopica fece il suo esordio non prima del 1841, quando Sir Charles Wheatstone, membro della Royal Society, dopo esperienze con disegni e figure geometriche, affidò al calotipista Henry Collen la realizzazione di ritratti fotografici stereoscopici. Nello stesso anno vennero effettuate splendide immagini di grande formato da Fox Talbot.
La stereoscopia suscitò l'interesse del pubblico, solo quando si affermò lo stereoscopio lenticolare di Sir David Brewster (Parigi 1850 ed esposizione universale di Londra, 1851).
(2) Ved. Opere n° 46) e 47), catalogo *Alessandro Guardassoni - Ispirazione e arte sacra nell'800*, testi di S. Battistini, Galleria d'Arte d'Azeglio, Bologna 1998.
(3) A. Guardassoni, *Della pittura, della stereoscopia e di alcuni precetti di Leonardo da Vinci,* Bologna 1880.

Bibliografia

H. Gernsheim, *Storia della fotografia. 1850/1880. L'età del collodio*, Milano 1981-1987.
A. Paviot, *Corot - Delacroix - Millet - Rousseau - Daubigny, Le cliché verre. Musee de la vie romantique,* Parigi 1994.
Corot, le génie du trait - Estampes et dessins, Bibliothéque nationale de France, Parigi 1996.
S. Richter, *L'arte della dagherrotipia*, Milano 1989.
C. Poppi, *Presentazione*, in *Alessandro Guardassoni e i fratelli Gualandi. Esperienze e sperimentazioni bolognesi nell'800 tra fisica, fotografia, architettura*, testi di S. Battistini, Galleria d'Arte d'Azeglio, Bologna 2000.

Alessandro Guardassoni, cianotipie e dipinti

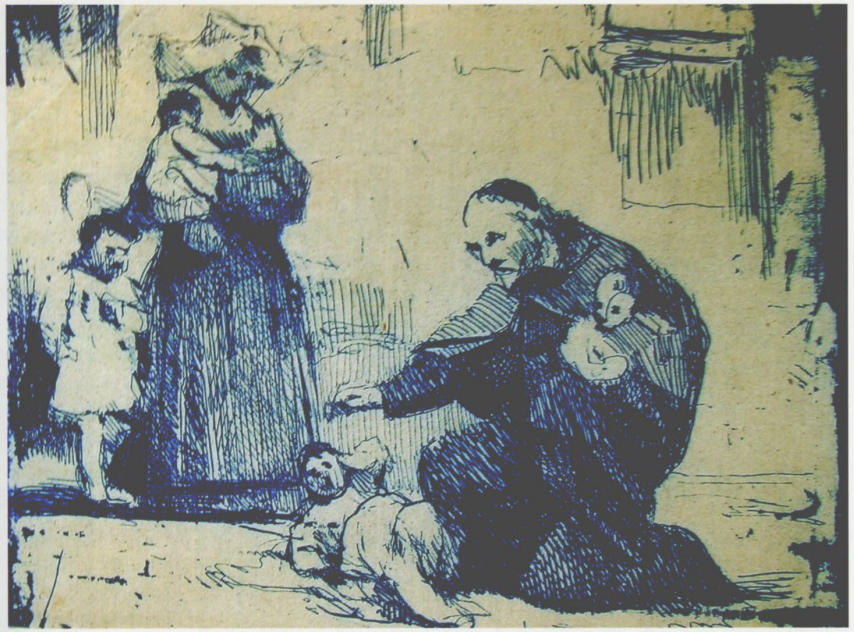
di Silvia Battistini

La rinnovata attenzione che negli ultimi anni è stata prestata all'opera grafica d'Alessandro Guardassoni, ha portato a scoprire un'ingente quantità di materiale, realizzato dall'artista ricorrendo a tecniche che utilizzavano in parte gli stessi procedimenti della fotografia. In particolare grande impegno in questa direzione è stato mostrato da Francesca Donati, titolare della Galleria d'Arte D'Azeglio, che con sensibilità e competenza ha rinvenuto presso collezionisti privati numerose opere ancore inedite di Guardassoni.
Particolare attenzione merita una nutrita serie di foglietti dal caratteristico colore blu, ottenuti per stampa dall'incisione di una matrice in vetro (cliché-verre), su cui in alcuni casi Guardassoni intervenne più volte per aggiungere particolari all'immagine raffigurata: il segno sottile e spesso insistito convive in queste prove accanto a larghe stesure fluide, così che il risultato finale appare una traduzione, alquanto vicina all'incisione, di un disegno acquerellato.
Guardassoni realizzò con questa tecnica un gran numero di paesaggi e di ritratti, tra i quali alcuni suggestivi autoritratti, ma anche soggetti che traspose nelle opere pittoriche, o comunque particolari di esse. Proprio dalla tipologia dei temi raffigurati nei clichés-verre si può intuire come l'artista li utilizzasse per verificare l'equilibrio compositivo di un'opera prima di iniziarne l'esecuzione su scala maggiore (procedimento che spiega anche l'esistenza d'esemplari modificati solo in alcuni dettagli); ma soprattutto le numerose stampe della stessa matrice con effetti diversi - dall'azzurro molto intenso al blu di Prussia - documentano come la sperimentazione tecnica fosse asservita allo studio dei differenti risultati luministici, tema che, come ormai è noto, appassionò l'artista per tutta la durata della sua carriera.
Lo studio e la comparazione di queste immagini permettono di gettare ulteriore luce sul processo creativo di quest'artista, prolifico disegnatore anche dei più minuti particolari - secondo l'insegnamento e la tradizione accademica bolognese - che si aprì comunque con coraggio alla sperimentazione di procedimenti tecnici, la cui diffusione non sembra attualmente documentata in alcun modo nel contesto artistico bolognese.
Senza dubbio però il materiale che più interessa chi studia la produzione di Guardassoni pittore, sono le numerosissime fotografie in cianotipia e le poche fotografie su carta all'albumina, che raffigurano bozzetti ad olio (che frequentemente l'artista realizzava di grandi dimensioni prima di iniziare l'opera definitiva) e tele, spesso collocate ancora nello studio del pittore; si ha così a disposizione una straordinaria documentazione d'opere andate perse o di cui a tutt'oggi non si conosce l'ubicazione. Pale d'altare, quadri di soggetto religioso, scene di genere, ritratti, bozzetti di affreschi (si vedano per esempio quelli della chiesa di Santa Caterina in via Saragozza) e di quadri da stanza (*L'Addio di san Paolo ai greci di Mileto*) sono fotografati o a piena inquadratura o ambientati, come si è detto, nello studio dell'artista, dove si scorgono dietro altre opere, che contribuiscono a precisare la scansione cronologica della produzione di Guardassoni.
Da ciò si evince anche l'esigenza dell'artista



1) *Battesimo di Gesù*, stampa cianotipica, mm. 90x55.

di documentare la propria produzione, sia quella commissionata da istituzioni religiose o pubbliche e quindi destinata a non essere più in possesso dell'artista, sia quella legata ad un'ispirazione più personale - senza dubbio la produzione migliore e più originale di Guardassoni - che venne conservata nello studio del pittore fino alla sua morte o realizzata per farne dono ad amici. A questo proposito non si può escludere che tale documentazione fosse utilizzata dall'artista come veicolo di promozione della sua attività artistica, sebbene nell'ambito bolognese sembra sempre più chiaro che le commissioni pubbliche e private, religiose e laiche, facessero capo a quella fitta rete di relazioni che si intesseva attorno alla famiglia Gualandi e alla Piccola Missione per i Sordomuti da loro fondata, di cui Guardassoni era intimo amico e collaboratore (si veda a questo proposito il catalogo della mostra *Alessandro Guardassoni e i fratelli Gualandi* tenutasi nel 2000 presso la Galleria d'Arte D'Azeglio). Del resto alcuni clichés-verre riproducono due volte la stessa opera, per lo più a soggetto religioso, una nel suo formato originale, un'altra inserita in un *passepartout*, che la incornicia e la rende già pronta per la divulgazione (per es. *San Giuseppe e il Bambino Gesù*). Non va dimenticato comunque che egli cercò di promuovere le sue opere anche al di fuori del contesto



2) *S. Vincenzo De Paoli con suora e bambini*, incisione da cliché-verre, mm. 80x110, Galleria d'Azeglio.

locale, sfruttando in parte gli stessi canali di diffusione delle riproduzioni della Società Pontificia di Olografia Religiosa, fondata a Bologna dal conte Acquaderni e per la quale Guardassoni realizzò alcune delle tavole a soggetto religioso, che tale ditta vendeva in tutta Europa. In particolare una lettera del 1877 documenta una certa consuetudine del pittore con il rappresentante della Società Oleografica a Parigi, il sig. Malaguti, il quale si interessava di divulgare e - da quello che si può dedurre da poche righe - di collocare sul mercato francese opere dell'amico bolognese; non è certo un caso che nella stessa lettera Malaguti informi Guardassoni anche delle fotografie che si trovavano allora in vendita nei negozi parigini.
Acquistano così un significato diverso gli autoritratti nei quali il pittore si ritrae a fianco di una macchina fotografica (uno conservato presso la Fondazione Gualandi, un altro in una collezione privata), veri e propri manifesti di un modo di concepire la fotografia finalizzata ad ottenere risultati migliori nella pittura, ma anche nella grafica: sono numerosi infatti i clichés-verre che hanno come soggetto episodi della vita di san Vincenzo De' Paoli, che confluirono poi in una incisione, divulgata come santino, forse parte di una più articolata serie.
Proprio da queste apparecchiature scaturiscono frammenti dell'umanità che circondava il pittore, ritratti 'meccanici' destinati ad essere rielaborati per diventare prima disegni e poi quadri ad olio, questi ultimi poi talvolta nuovamente fotografati: uomini



3) *Autoritratto dell'artista in piedi che legge*, incisione da cliché-verre, mm. 150x95.

to delle Stampe e dei Disegni della Pinacoteca di Bologna (inv. 6579*r*).

Come emerge da questo rapido accenno, appare necessario approfondire lo studio del composito percorso artistico di Alessandro Guardassoni, la cui abbondante e talvolta ripetitiva produzione di frescante ha causato per anni la sua emarginazione da parte della critica, che si è occupata della pittura bolognese del secondo Ottocento. La rinnovata attenzione che negli ultimi anni si presta alla sua personalità, trova nuove motivazioni proprio nel recente reperimento di altre opere pittoriche, ma soprattutto di questi particolarissimi 'prodotti fotografici', che documentano una cultura e una perizia tecnica ancora tutta da indagare. Proprio questi argomenti saranno prossimamente al centro di una mostra che si terrà presso la Galleria d'Arte D'Azeglio, nella quale verranno esposti e pubblicati in catalogo numerosi materiali ancora inediti.

distinti, prelati e, caso particolarissimo, una modella in posa - corpulenta donna di mezza età vestita all'antica - che torna subito alla mente guardando disegni e schizzi di sante e profeti, ma in particolare trova un confronto alquanto calzante nello *Studio per l'illustrazione di Fabiola* nel romanzo del cardinale Wiseman, disegno appartenuto alla collezione Massacesi ed ora al Gabinet-

Alle origini di Ravenna "neobizantina"

di Massimiliano David

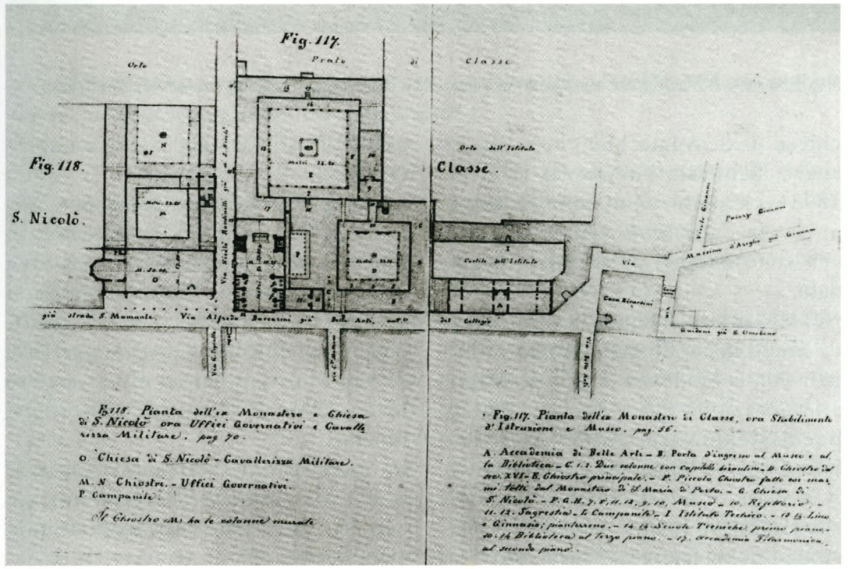
Presso la Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico di Bologna è conservato un fondo di fotografie databili tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento che illustrano alcuni tra i beni archeologici all'epoca considerati più rappresentativi della storia di Ravenna come il Velo di Classe o la cosiddetta Corazza di Teodorico (1).

Alcune di queste immagini consentono di intraprendere una sorta di visita "virtuale" del primo Museo Nazionale ravennate che occupò tra il 1887 e il 1913 gli spazi interni della chiesa di S. Romualdo quando il monastero dei Camaldolesi aveva assunto il ruolo di polo culturale della città (2).

Nella prima immagine vediamo l'interno della chiesa e al centro l'altare: i materiali lapidei tardomedievali e rinascimentali disposti lungo i muri perimetrali.

Al di là dell'altare, nelle due scarselle laterali, si concentrano i materiali "bizantini" considerati più sacri per la storia della città.

Al centro (fig. 3), offuscato dai riflessi della luce, è un tratto rettangolare di mosaico pavimentale strappato di non poco interesse: è uno di quei "campioni" asportati dalla pavimentazione originaria di fine V secolo della



1) Planimetria disegnata da Gaetano Savini del monastero di S. Nicolò e del monastero di Classe adibito a sede del Museo Nazionale di Ravenna (inizi '900). Ripr. da AA. VV., Ravenna, la Biblioteca Classense, 1, a cura di M. Dezzi Bardeschi, Bologna 1982, p. 341.



2) La chiesa-museo di S. Romualdo nel monastero di Classe. Interno (fine '800). Foto Luigi Brandolini, Ravenna (GFS 225641/D).

chiesa di S. Agata Maggiore (3). Lo scavo di questo pavimento risale al 1893 e ciò permette di definire meglio anche la datazione delle fotografie che sono dunque posteriori a questa data.

Nel lato destro campeggia il sarcofago di Isacio decorato sulla fronte principale con la Madonna che offre il figlio all'adorazione dei Magi, ma famoso per la doppia iscrizione in greco e latino che si legge sul coperchio (4). A sinistra di questa tomba marmorea sono altri due famosi sarcofagi: il sarcofago della famiglia Traversari (5) e il sarcofago con il Cristogramma e due araldici agnelli (6). Nel lato sinistro è ben evidente il sarcofago detto della "Traditio legis" (senza coperchio)(7).

Le fotografie documentano anche l'interno del chiostrino e del chiostro: in questi ambienti erano concentrati i materiali romani. Nel chiostrino si vedono distribuiti i materiali fittili, mentre nel chiostro è una vera galleria di materiali lapidei (sculture a tutto tondo, lastre di sarcofago, bassorilievi funerari, ecc.).

In realtà, mentre il complesso classense era così ordinato, Ravenna iniziava con Corrado Ricci un'eccezionale metamorfosi (8).

A partire dal 1897 nessun edificio storico sarà mai più come prima: allora venivano isolati e ridisegnati edifici



3) Interno della chiesa-museo di S. Romualdo nel monastero di Classe, sezione "bizantina" dietro l'altare (fine '800). In evidenza il sarcofago della "Traditio legis". Foto Luigi Brandolini, Ravenna (GFS 225636/D).

come il San Vitale, il mausoleo di Galla Placidia, il battistero Neoniano, il mausoleo di Teodorico, la chiesa di San Francesco e il quadrarco di Braccioforte. Il mosaico di Sant'Agata è finito nel cosiddetto Palazzo di Teodorico, nascostissimo e prezioso museo del mosaico, quasi sempre al riparo dal flusso delle odierne orde turistiche.

Fuori città cambiava totalmente l'aspetto di Sant'Apollinare in Classe che erediterà, forse nel modo più incisivo, il ruolo di chiesa-museo avuto da S. Romualdo dopo il trasferimento del Museo nel complesso di San Vitale tra il 1913 e il 1914.

Soffermiamoci sulla destinazione dei pezzi visibili nelle fotografie di S. Romualdo qui riprodotte.

Il sarcofago di Isacio, esarca armeno, è ora all'interno della chiesa di S. Vitale, il sarcofago dei Traversari è sotto il Quadrarco di Braccioforte, il sarcofago degli agnelli è conservato nel prato di S. Vitale e il sarcofago della "Traditio legis" è ancora in Museo, ma - ovviamente - a San Vitale.

Questo campione pare sufficiente per documentare una singolare modalità d'uso di questi materiali. In una girandola di destinazioni diverse, i sarcofagi sono distribuiti qua e là come ele-

menti di arredo di una scenografia a scala urbana o vetrine di un museo in un grandioso sforzo di regressione all'età d'oro di Ravenna.
La città antica vagheggiata da Ricci è una città "neobizantina" di fine Ottocento: un misurato paesaggio di mattoni bruni e rossi (mai intonacati), dove si cancellano le "superfetazioni" e si ridisegna anche la campagna, reinventando la solitaria Sant'Apollinare in Classe.
Dunque l'interesse di queste immagini nasce pure dal fascino di questo particolarissimo momento storico che vede Ravenna al centro delle sperimentazioni dell'idea di città-museo.

Note

(1) Desidero ringraziare Corinna Giudici che mi ha generosamente affidato l'incarico di un'indagine su questo nucleo di materiali fotografici di estremo interesse.
(2) AA. VV., *Ravenna, la Biblioteca Classense, I: la città, la cultura, la fabbrica*, a cura di M. Dezzi Bardeschi, Bologna 1982; L. Martini, *Cinquanta capolavori nel Museo nazionale di Ravenna*, Ravenna 1998; L. Nista, *Ravenna: il Museo Nazionale. Sistemazione e nuovi allestimenti dagli inizi del Novecento agli anni Settanta*, in "Acta Photografica", n. 1, 2004, pp. 44 - 48.
(3) R. Farioli, *Pavimenti musivi di Ravenna paleocristiana*, Ravenna 1975.
(4) AA. VV., *Corpus della scultura paleocristiana, bizantina ed altomedievale di Ravenna, II: I sarcofagi a figure e a carattere simbolico*, a cura di G. Valenti Zucchini e M. Bucci, Roma 1968, n. 13, pp. 32-33.
(5) AA. VV., *Corpus...*, op. cit. n. 26, p. 44.
(6) AA. VV., *Corpus...*, op. cit. n. 25, p. 44.
(7) AA. VV., *Corpus...*, op. cit. n. 10, pp. 29-30.
(8) AA. VV., *Corrado Ricci. Nuovi studi e documenti*, a cura di N. Lombardini, P. Novara e S. Tramonti (atti del convegno: Ravenna, 1997)(Biblioteca di Ravenna. Studi e ricerche, 4), Ravenna 1999.

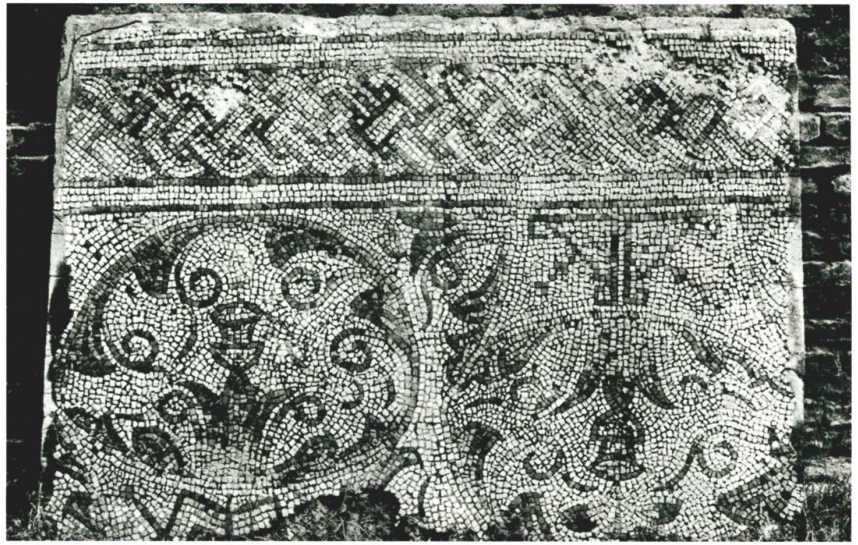
Le fotografie pubblicate, escluse le figure 1, 6 e 7, sono contenute nel fondo Miscellanee Storiche-Ravenna e fanno parte di una serie di nove stampe all'albume di formato 18x24 del fotografo ravennate Luigi Brandolini "negoziante fotografo", come riportato esattamente nel timbro a inchiostro presente sul verso dei fototipi.



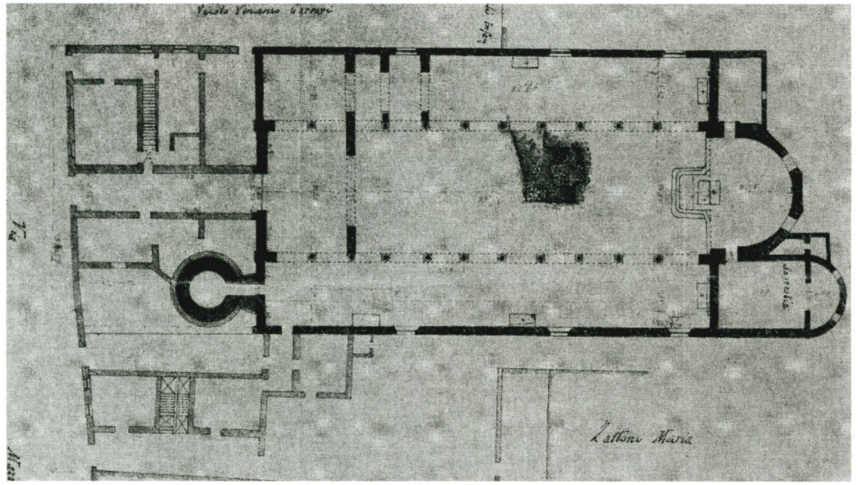
4) Interno della chiesa-museo di S. Romualdo nel monastero di Classe, sezione "bizantina" dietro l'altare (fine '800). A destra è visibile il sarcofago di Isacio con l'adorazione dei Magi. Foto Luigi Brandolini, Ravenna (GFS 225635/D).



5) Interno della chiesa-museo di S. Romualdo nel monastero di Classe, sezione "bizantina" dietro l'altare (fine '800). A sinistra è visibile il sarcofago di Isacio con l'adorazione dei Magi. A terra, in primo piano, il mosaico di S. Agata. Foto Luigi Brandolini, Ravenna (GFS 225633/D).



6) Campione di pavimento a mosaico scoperto sotto la chiesa di S. Agata nel 1893 allo stato attuale. Ripr. da R. Farioli, Pavimenti musivi di Ravenna paleocristiana, Ravenna 1975.



7) Pianta della chiesa di S. Agata con area interessata dallo scavo del 1893. Ripr. da R. Farioli, Pavimenti musivi di Ravenna paleocristiana, Ravenna 1975, p. 109.



8) Veduta di uno dei lati del chiostrino del complesso di Classe con materiali fittili di epoca romana (fine '800). Foto Luigi Brandolini, Ravenna (GFS 225640/D).



9) Veduta di uno dei lati chiostro del complesso di Classe con materiali lapidei di epoca romana (fine '800). Foto Luigi Brandolini, Ravenna (GFS 225638/D).



10) Interno della chiesa-museo di S. Romualdo nel monastero di Classe (fine '800). In primo piano i materiali rinascimentali. Foto Luigi Brandolini, Ravenna (GFS 225639/D).

Fotografie di missionari francescani in Cina e memorie dello Yuanmingyuan

Di Costanza Gagliano
e Federica Vagnucci

Presso l'Archivio Fotografico della Soprintendenza, sono attualmente conservati due album fotografici che provengono dall'Archivio del Convento delle Grazie, appartenente al complesso del Santuario di Santa Maria delle Grazie di Rimini. Il primo album è composto da 28 carte in cartoncino leggero grigio chiaro, la copertina è in cartone pesante con disegno a motivi vegetali e legatura a colla. I positivi incollati e montati tramite fustellatura sono 158, tre per il recto e il verso di ogni carta. Un positivo è incollato sulla copertina e uno sul recto della carta di guardia in fondo all'album. Il secondo è composto da 24 carte in cartoncino leggero grigio chiaro, la copertina in cartone pesante bordeaux e legatura a colla. I positivi incollati e montati tramite fustellatura nell'album sono 252, in raggruppamenti da un minimo di 2 a un massimo di 10 per facciata. Si tratta per la maggior parte di stampe alla gelatina-bromuro e cloruro d'argento, più raramente di stampe al carbone, aristotipi e cartoline.

Gli album sono stati citati e studiati per la prima volta da Filippo Salviati nell'ambito della mostra "Memorie d'Oriente" tenutasi presso il Museo della Città di Rimini dal 25 luglio al 31 ottobre 1999(1) e successivamente esposti nella mostra *Lo Spazio il Tempo le Opere. Il catalogo del patrimonio culturale*, Bologna, 2001(2).

Secondo Padre Giovambattista Montorsi, priore del Convento delle Grazie di Rimini, alcuni dei positivi di questi album potrebbero essere stati scattati o solo raccolti da un frate, Ugolino Arconi, che agli inizi del '900 era cappellano su una nave da crociera ed era stato diverse volte in Cina. Questa tesi sarebbe supportata dal timbro sulla pagina di guardia in fondo all'Album "Cina 1". Al momento comunque, la ricerca per risalire ai nomi degli autori delle fotografie o, se non altro, ai destini che attesero i francescani durante quella missione, è ancora in corso.

Certamente i francescani vissero la loro esperienza evangelica in una Cina che in quegli anni, tra il 1911 e il 1921, era pronta ad accoglierli in un clima rinnovato(3), che nonostante grandi incertezze, cominciava a rifamiliarizzare con la presenza dello straniero(4) e con quei religiosi le cui missioni ebbero in precedenza vicende travagliate(5).

I rapporti tra l'Occidente e la Cina erano divenuti incandescenti intorno alla fine del sec. XIX, non solo a causa della spedizione anglo-francese contro Pechino (1860) ma soprattutto quando nella regione dello Shantung ebbe origine il movimento dei *boxer*. Giapponesi, tedeschi, ed inglesi avevano alimentato nello Shantung una xenofobia feroce, e quando intorno al 1895 le confraternite del "Loto Bianco"(6) convinsero la Regina Madre Yehonala a combattere per sostenere i mandchou e distruggere gli stranieri, le prime vittime furono proprio i missionari ed in particolare i cinesi che avevano abbracciato la fede cristiana.

In questo clima rovente, non tutti i governatori delle numerose province appoggiarono la Regina Madre e i *boxer* contro le potenze straniere. Fra questi vi era anche il vicerè della provincia del Chili, Yuan Shih-K'ai, colui che avrebbe appoggiato la rivolta del 1911, che sarebbe diventato presidente della Repubblica cinese al tempo della spedizione dei nostri missionari; ed è proprio grazie alla presa di posizione di Yuan Shih-K'ai contro i *boxer* e a favore delle potenze straniere, che queste ed i loro portavoce, tra cui probabilmente i francescani autori delle nostre preziose fotografie, poterono rientrare in Cina.

Fra il 2 dicembre 1911 e il 6 Giugno 1916, le spedizioni francescane vissero nella Cina restaurata della Repubblica proclamata a Nanchino, in un clima di grande fermento. Secondo uno studio effettuato sugli album, questi missionari assistettero ad alcuni dei momenti più significativi della vita politica del primo presidente della Repubblica cinese.

Ad esempio una fotografia raffigura la cerimonia del 6 Ottobre 1913 quando Yuan Shih-K'ai fa confermare la sua elezione alla presidenza del nuovo Parlamento. L'immagine coglie Piazza Tienanmen(7) gremita dalla folla, mentre il presidente fa giuramento di fedeltà a Pechino (Fig. 1).

Il 1914 è un anno fondamentale per Yuan Shih-K'ai che come presidente viene investito a tutti gli effetti dei privilegi, che nel 1908 la Regina Madre aveva riservato al trono, assumendo il titolo di "protettore della fede" per sostenere la campagna di restaurazione monarchica con il ritorno al culto di Confucio. Un'altra delle fotografie documenta la presenza dei francescani il 21 dicembre 1914 a Pechino durante la Cerimonia di Adorazione al Tempio del Cielo presieduta dal presidente(8) (Fig. 2).

In questi anni difficili, fra il 1911 e il 1921, anno del primo Congresso Nazionale del Partito Comunista cinese, la missione francescana visitò, e fotografò, moltissimi luoghi significativi e "topici" tra i quali il Palazzo Imperiale a Pechino, il complesso statuario di Longmen, le Tombe Ming, la Grande



1) Cerimonia di proclamazione di Yuan Shih-K'ai alla presidenza del nuovo Parlamento. Pechino, Piazza Tienanmen, 6 Ottobre 1913. (GFS 212225).



2) Particolare della Cerimonia di Adorazione al Tempio del Cielo presieduta dal presidente Yuan Shih-K'ai. Pechino, 21 Dicembre 1914. (GFS 212255).

Muraglia e i Palazzi Imperiali dello Yuanmingyuan.

All'aspetto per così dire turistico e alla cronaca dei più rilevanti eventi politici si accostano inoltre numerose immagini di vita più "feriale" e quotidiana, quali quelle di monaci, bambini e donne in costume tipico, e altre che riportano momenti caratteristici della vita della comunità come processioni e rappresentazioni teatrali.

Ma un nucleo del tutto speciale è costituito dai venti positivi (gelatina cloruro e gelatina bromuro d'argento con viraggi seppia)(9) che riproducono le incisioni eseguite nel 1783 dai discepoli cinesi del Castiglione(10) rappresentanti l'insieme dei Palazzi Europei edificati per volere dell'imperatore Quianlong all'interno del poderoso complesso dello Yuanmingyuan (Fig. 3).

Lo Yuanmingyuan ("Giardino della chiarezza perfetta"), nasce sotto il segno dell'ultima dinastia regnante in Cina, quella dei Qing (1644/ 1911). Dal 1690 fino alla fine del XVIII secolo i più grandi progetti architettonici di questa dinastia si concentrarono sulla costruzione delle residenze estive.

I cosiddetti palazzi-giardino, dove del resto gli imperatori Mandchous trascorrevano la maggior parte dell'anno, erano dislocati in aree non lontanissime dalla città di Pechino (a dieci chilometri il più vicino fino a duecentocinquanta il più distante) e videro la luce in momenti differenti(11).

Lo Yuanmingyuan venne edificato su un terreno nei pressi del palazzo Changchunyuan, offerto dall'imperatore Kangxi ad uno dei suoi figli (il futuro imperatore Yongzheng) nel 1709.

Quest'ultimo lo ingrandirà nel 1725 e ne farà la sua principale residenza, allevandovi il figlio, futuro imperatore Qianlong, che mise molta passione nell'estensione ulteriore e nell'abbellimento del terzo e più famoso fra i palazzi d'estate della dinastia dei Quing.

Il parco dello Yuanmingyuan copriva una superficie di 350 ettari e si componeva di tre insiemi principali. I palazzi ufficiali e le sale delle udienze si elevavano a sud vicino all'entrata. Più a nord erano raggruppati i padiglioni abitativi dell'imperatore, mentre le biblioteche, i templi, i teatri e i padiglioni del piacere si trovavano dispersi formando ogni volta il cuore di un paesaggio autonomo. All'interno di questi palazzi infatti, trovavano posto le collezioni d'arte dell'imperatore, fornitissime raccolte di libri e un' innumerevole quantità di oggetti preziosi e rari.

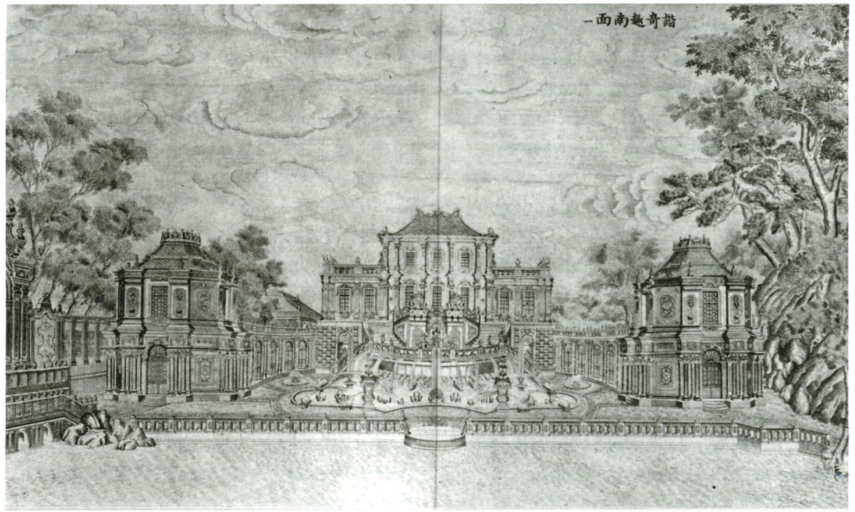
Tutto era organizzato sotto il segno dell'acqua: laghi, cascate e sorprendenti voli d'acqua costituivano il panorama fondamentale intorno al quale si sviluppavano i rigogliosi giardini e i palazzi imperiali.

E' fondamentale a questo punto ricordare che lo Yuanmingyuan non comprendeva solo giardini e costruzioni "alla cinese".

Nel 1747 Qianlong vi fece edificare un palazzo in stile europeo a completamento di un'area nella quale aveva voluto la costruzione di un getto d'acqua ispirato ad una pittura proveniente dall'Europa. L'imperatore, esaltato dal progetto, decise di dedicare un'area a forma di T, dislocata a nord del complesso esistente, all'edificazione di un gruppo di palazzi europei a cui diede il nome di Xiyanglou.

Numerosi missionari Gesuiti (soprattutto francesi ed italiani) lavorarono così alla più straordinaria impresa cino-europea mai realizzata.

Ricordiamo soprattutto F. Giuseppe Castiglione(12) e P. Michel Benoist(13), pittore e architetto il primo, matematico, astronomo e



3) Incisione che raffigura la veduta frontale del Palazzo Xieqiqu (Palazzo delle delizie e dell'armonia), appartenente al complesso dello Yuanmingyuan. (GFS 218109).

soprattutto ingegnere idraulico il secondo. Oltre a loro, architetti, pittori, ingegneri cinesi collaborarono al progetto, per non parlare dell'innumerevole stuolo di scultori, artigiani, decoratori, intagliatori e giardinieri che lavorarono alla realizzazione del complesso.
I palazzi europei dello Yuanmingyuan sono una deliziosa fusione di due mondi fino a quel momento distanti. Infatti se i giochi d'acqua sono di concezione occidentale, gli edifici associano due modi diversi di costruzione: cinese per la struttura in legno, i muri di mattoni grezzi rivestiti di rosso, le coperture dalle tegole verniciate e smaltate; occidentale per le forme esteriori, gli elementi-colonne, i pilastri, le trabeazioni, le scalinate e le balaustre in pietra grezza e marmo bianco. I giardini infine erano un esempio della combinazione di arbusti, aiuole e piante all'europea e rocce tipicamente cinesi. L'insieme, che fu costruito tra il 1747 e il 1759, vide un'addizione nel 1767 voluta dallo stesso Qianlong per ospitare sei tappezzerie di Beauvais della serie cinese eseguite sugli schizzi di F. Boucher. E fu proprio dalla soddisfazione generata nell'imperatore dalla costruzione di questo nuovo palazzo, chiamato Yanyinguan, che scaturì la volontà d'immortalare l'insieme dei palazzi Europei con le incisioni oggetto dei nostri positivi.
La funzione principale dei palazzi diveniva sempre più quella di "magazzino" per le collezioni europee dell'imperatore Qianlong, potremmo definirlo il suo "gabinetto di curiosità"(14), nel quale erano conservati la maggior parte degli oggetti -mobili, pitture, incisioni, orologi, telescopi, gioielli- offerti dai missionari e dagli ambasciatori, comprati a Canton o fabbricati dai gesuiti della corte.
Fu quindi ancora più penoso il declino che i palazzi europei subirono dopo la morte di Qianlong ma soprattutto la distruzione che avvenne a causa dell'intrusione dell'occidente. Nel 1860 infatti le truppe franco-inglesi comandate da Lord Elgin, incendiarono e saccheggiarono lo Yuanmingyuan cancellando un patrimonio paesaggistico, monumentale ed artistico di ricchezza incomparabile. La distruzione fece entrare lo Yuanmingyuan nella leggenda come simbolo culturale dell'impero, luogo esemplare che conteneva quello che di più bello e raro la cultura cinese aveva prodotto e insieme costituiva un modello ridotto dell'universo personale dell'imperatore, a cui il popolo non aveva mai avuto accesso. Pochi eletti ebbero infatti la fortuna di penetrare nello Yuanmingyuan nella sua ora di gloria, quasi sempre architetti, studiosi o intellettuali coinvolti nell'edificazione, l'accrescimento e la glorificazione del fantastico complesso.
Di tutto questo oggi restano le rovine (fig.4), testimonianza della grandiosità dell'opera perduta, e alcune scarse fonti rappresentate da pitture, riprese in seguito dalle riproduzioni a stampa, o descrizioni letterarie tratte da poemi imperiali. In particolare nelle incisioni, che sono l'oggetto dei nostri positivi, si nota come gli artisti cinesi non abbiano familiarità con il linguaggio incisorio e con l'architettura europea, e si concedano grosse libertà sulle regole della prospettiva occidentale di cui chiaramente fanno uso. Possiamo notare lo sforzo di mostrare tutte le parti più rilevanti della facciata di un edificio in una sola inquadratura, se necessario sovrapponendo anche porzioni diverse e non contigue, senza rinunciare mai all'inserimento dell'edificio nel contesto paesaggistico. Anche l'enfatizzazione di alcuni aspetti e l'alterazione dei rapporti proporzionali, fanno sì che queste incisioni diano un'immagine del complesso piuttosto distorta, rispetto ai nostri canoni percettivi. Nonostante il parziale sovvertimento della pratica prospettica e una certa ingenuità rappresentativa, restano comunque documenti importantissimi perché offrono spunti di comprensione verso una complessità architettonica a noi culturalmente così lontana.



4) Particolare delle rovine del Ponte Xianfa, facente parte del complesso dello Yuanmingyuan, attualmente conservate presso l'Universtà di Perchino. (GFS 212283).

La distruzione operata dagli eserciti anglo-francesi sommata a cento trent'anni di tempo e di negligenza, insieme alla scarsità di documenti a riguardo, rendono molto difficile la ricostruzione e lo studio di questo immenso complesso imperiale. Le poche rovine rimaste sono state oggetto di fotografie che, insieme alle famose incisioni, costituiscono la base di studi effettuati da un'équipe cino-francese sui Palazzi d'Estate e in particolare sugli edifici di ascendenza europea(15).
Ma questo è stato uno dei rarissimi tentativi di interessamento allo Yuanmingyuan e i motivi del generale, precedente disinteresse vanno cercati nell'influenza nettamente barocceggiante che si riscontra negli edifici, che non esprimevano una tipicità di stile ma più che altro una "non cinesità"(16), un mancato esotismo che non attirava di certo il visitatore europeo in cerca di qualcosa di più peculiarmente cinese.
Acquistano quindi un valore documentario ancora più rilevante le fotografie scattate o acquistate dai nostri francescani, che inquadrano le rovine, e le venti incisioni dei Palazzi Europei. Queste costituiscono così un contributo importante nello studio di quello che non è solo una grandiosa opera architettonico-ambientale ma soprattutto un eccezionale incontro artistico, culturale e umano tra la Cina imperiale e l'occidente europeo, il risultato più concreto della cooperazione e dello scambio fra i missionari italo-francesi e la tradizione cinese.

Note

(1) Per l'Album "Cina 2" sono state esposte alla mostra le riproduzioni di 12 positivi poi riprodotti sul catalogo a cura di F. Salviati. L'album è stato schedato da Michela Pasini tra il 2001 e il 2002 sul modello di scheda ministeriale F, presso L'Archivio Fotografico della SPSAE di Bologna.
(2) A. Stanzani, O. Orsi, C. Giudici, (a cura di) *Lo spazio il tempo le opere. Il*

catalogo del patrimonio culturale, Bologna, 2001, pp. 200-207.
(3) Per approfondimenti sulla storia della Cina dal sec.XIX si veda M. Bastid, M. C. Bergère, J. Chesneaux, *La Cina. Dalla guerra franco cinese alla fondazione del Partito Comunista Cinese, 1885-1921*, Einaudi, 1974.
(4) C. Bulfoni, A. Pozzi (a cura di), *Cina perduta nelle fotografie di Leone Nani*, Skira Editore, 2003.
(5) Dobbiamo ricordare che dopo la sconfitta militare della Cina subita nel 1860, durante la spedizione anglo-francese, non solo si era creato un odio radicato nei confronti dello straniero, ma vennero aperte le porte ad un nuovo tipo di missionario, orgoglioso ed autoritario che non si faceva scrupolo di ignorare le tradizioni dei suoi ospiti. Nel giugno del 1870 a Tientsin un grande tempio di questa città, già occupato dai francesi durante la loro spedizione, venne raso al suolo ed al suo posto venne costruita una cattedrale cristiana. Per approfondimenti sulla storia della Cina moderna e sui rapporti tra cinesi e missionari cattolici si veda H. McAleavy, *Storia della Cina moderna*, Rizzoli, 1969.
(6) Il "Loto Bianco" era un gruppo per il culto ritualistico delle arti del pugilato e della scherma col bastone che ricevette l'appellativo di "Boxer" da cui derivò il nome della famosa rivolta.
(7) cfr. GFS 212224 - 212225 , Album Cina 1, gelatina bromuro d'argento, 87x142 mm.
(8) cfr. GFS 212244 gelatina bromuro d'argento, viraggio seppia 93x299 mm,GFS 212255, gelatina bromuro d'argento, 85x142, Album Cina 2.
(9) cfr.Album Cina2, GFS da 212209 a 212228.
(10) M. Pirazzoli t'Serstevens, *Les Palais Européens Histoire et légendes* in «Le Yuanmingyuan. Jeux d'eau et palais européens du XVIII siècle à la cour de Chine», editions Recherche sur le Civilisations, Paris 1987.
(11) Del 1690 è lo Changchunyuan ("Giardino dove regna una piacevole primavera") edificato ad una decina di chilometri dalla capitale per volere dell'imperatore Kangxi; tra il 1703 e il 1709 a 250 chilometri da Pechino venne edificato lo Bishushanzhuang ("Ritiro dove si fugge dal caldo").
(12) Giuseppe Castiglione (1688- 1774, nome cinese Jiang Youren) nato a Milano e arrivato in Cina nel 1715, passò più di cinquant'anni a Pechino, molto stimato soprattutto da Qianlong di cui fece numerosi ritratti.
(13) Michel Benoist, nato a Digione, consacrò almeno trent'anni del suo soggiorno in Cina ad abbellire i palazzi europei di ogni possibile forma dell'idraulica.
(14) M. Pirazzoli t' Serstevens, cit., p. 5.
(15) Nel 1983 il governo Cinese diede il via, in collaborazione con storici, esperti di arte cinese e barocca, architetti e documentaristi francesi allo studio dei Palazzi Europei.
Questa, chiamata "Missione Palazzi d'Estate", era diretta da Michèle Pirazzoli-t' Serstevens e si servì, oltre che delle incisioni, delle fotografie di Felice Beato e J.A. Papillon.
(16) R. Thiriez, *Old Photography and the Yuanmingyuan,* p. 278, in H. E. Roberts (edito da), *Art History through the Camera's Lens*, Gordon and Breach Publishers, 1995.

Le fotografie di casa Tozzoni tra documentazione e sentimento

di Oriana Orsi

L'archivio dei conti Tozzoni è conservato al piano nobile del palazzo, in una stanza affiancata all'approdo delle due eleganti rampe dello scalone d'ingresso, quietamente sorvegliate ai due tornanti dalle statue in stucco di Francesco Janssens(1). Le pareti sono ricoperte da armadi a muro alti fino al soffitto, stipati di registri, vacchette, libri, fogli sparsi.
I documenti, custoditi sotto lo sguardo vitreo del simulacro in cartapesta e stoppa della contessa Orsola Bandini Tozzoni, raccontano le vicende famigliari e gli avvenimenti legati al possesso e alla gestione delle terre che hanno fatto la ricchezza, per cinque secoli, della nobile famiglia di lontana origine toscana(2).
In uno scomparto angolare dell'imponente armadio, chiuse in casse in legno, sono conservate le testimonianze di una precoce passione dei Tozzoni per un'arte nuova, di cui dovettero essere, in Imola, pionieri ed esponenti di qualità: la fotografia. Lastre, negativi, albumine, aristotipi, presentano in sequenza immagini coinvolgenti ed eterogenee: negli scatti dei fotografi - sicuramente tra questi è possibile annoverare il conte Francesco Giuseppe Tozzoni, il cui album con le foto del viaggio attorno al mondo compiuto come sottotenente di vascello a bordo della corvetta "Vettor Pisani" costituisce un *unicum* straordinario(3) - si susseguono gli avvenimenti politico-mondani (le visite del re Vittorio Emanuele III di Savoia al palazzo imolese, i fastosi matrimoni nobiliari, le feste in costume, i *dejeneur sur l'herbe*) oppure i ritratti (il nobile profilo della contessa Vittoria Torregiani Tozzoni, lo sguardo sognante delle contessine nei loro abiti da debuttanti, i neonati distesi sulla pelle d'orso, il virile atteggiamento dei soldati in uniforme) nonché la documentazione partecipata e quasi sentimentale della vita a palazzo e nelle terre di famiglia dove al conte Francesco Giuseppe che carezza il collo dell'amata puledra Fortunata, alla contessa Vittoria ritratta in cortile, accanto al pozzo, oppure al cuoco di famiglia timidamente affacciato alla porta della cucina, si affiancano le scene dei braccianti intenti a sarchiare, falciare, seminare, chini sulle zolle dei possedimenti di famiglia al Monte, all'Orto delle Lastre, al podere Bicocca o Guernella.
Sono forse queste, le immagini private, che possiamo immaginare scattate dal conte Francesco Giuseppe, mentre per alcune altre, stampati sul retro delle eleganti *carte de visite*, sono i nomi dei più famosi studi fotografici d'Italia e del mondo: Alinari e Brogi di Firenze, Wulz di Trieste, la Steroscopic & Photographic Company di Londra, solo per citarne alcuni.
Con ogni probabilità le foto non facevano parte del nucleo strettamente documentale dell'archivio; è possibile che venissero tolte dai cassetti del mobilio di palazzo, dove erano conservate tra i ricordi di famiglia, forse sfogliate distrattamente o con curiosità (lo stupore per i vestiti della bisnonna e per i baffi all'insù del prozio) ancora a ridosso della devoluzione del palazzo al Comune di Imola, avvenuta nel 1978(4).



1) Palazzo Tozzoni, Scalone d'accesso - Foto Bovesi, Imola

Una donazione illuminata, voluta dalla contessa Sofia Serristori Tozzoni, che ha consentito a tutti di varcare la soglia della residenza, diventata una delle più importanti case-museo della Regione, di percorrere l'infilata di stanze dell'appartamento barocchetto e di quello Impero, di scendere nella biblioteca, nelle cucine e nei sotterranei, e, attraversando le stanze "d'apparato" e quelle "domestiche", incontrare gli arredi e gli oggetti conservati nell'aspetto e nella disposizione originaria, come appena abbandonati e pronti di nuovo all'uso(5). I Musei Civici si sono trovati così a gestire un patrimonio eterogeneo, fatto di dipinti, mobili, arredi minuti (dalle stoviglie, ai catini per la toilette, dalle tovaglie alle pesanti stadere per granaglie) ognuno dei quali richiede cura, manutenzione, studio e attenzione didattica.

L'archivio, con il suo prezioso carico di documenti, rimane stanza appartata, segreta, in cui si consuma il lavoro dell'inventario, dell'indicizzazione, del riconoscimento tipologico, in una parola della conoscenza dei materiali.

Così è anche per le fotografie, per le quali i Musei, hanno avviato, nel 2003, un primo scandaglio d'indagine: una volta stabiliti i criteri metodologici specifici, grazie anche alla consulenza dell'Archivio Fotografico della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico, si è proceduto al lavoro, di cui darà conto in questa stessa sede Cinzia Frisoni, che lo ha realizzato. Anticipo solo un elemento: un dato fondamentale, che si è cercato di stabilire è la definizione dello stato di conservazione dei pezzi. Questo permetterà di affrontare i passi successivi, che non possono eludere l'aspetto della buona conservazione e del restauro, congiuntamente ad una catalogazione analitica che speriamo d'avviare al più presto, per garantire la più ampia fruizione delle fotografie dei conti Tozzoni, materiali culturali d'interesse pubblico, che chiedono attenzione e memoria.

Note

(1) Per una rapida carrellata sul palazzo e sulle opere che contiene, si veda: Mario Chierici, Giuliano Giovannini, Angelo Mazza, Alfredo Taracchini, *Imola. Palazzo Tozzoni. Raccolte e collezioni d'arte*, Imola s.d [1978]; Oriana Orsi, *Una visita a palazzo Tozzoni,* in *Restauri a Palazzo. Il recupero della residenza imolese dei conti Tozzoni* in "IBC Informazioni", commenti, inchieste sui beni culturali, IX,1, 2001, pp.64-69. Informazioni dettagliate sulla quadreria: in Angelo Mazza, *La collezione di palazzo Tozzoni a Imola. Ipotesi per un catalogo*, Istituto per i Beni Artistici, Culturali e Naturali della Regione Emilia Romagna, Bologna 1981.

(2) Il fantoccio che ritrae le fattezze della contessa Orsola "grande al naturale rivestito ed ornato con gli stessi suoi panni e capelli", fu voluto, alla morte della sposa adorata, dal conte Giorgio Barbato Tozzoni. Le informazioni sulla famiglia sono state efficacemente trattate dal conte Francesco Tozzoni nel testo *Genealogia della famiglia dei Conti Tozzoni*, anch'esso conservato in Archivio. Un efficace compendio della storia dei Tozzoni è in: Claudia Baroncini, *Storia di una famiglia*, in *Restauri a Palazzo*...2001, op.cit. pp.70-73. Attualmente l'archivio Tozzoni è in fase di riordino e inventariazione. Per una prima esposizione delle carte relative allo sviluppo dell'azienda agricola Tozzoni si veda: Laura Berti Ceroni, *Nascita e sviluppo dell'azienda agricola Tozzoni nelle carte d'archivio di famiglia, in Palazzo Tozzoni: spazi domestici e sotterranei*, Album n.5 dei Musei Civici di Imola, Bologna, 2003, pp. 9-21.

(3) L'album è conservato nell'archivio del palazzo. Per la figura di Giuseppe Tozzoni e per il suo *reportage* attorno al globo si veda il catalogo della mostra: *Tra meridiani e paralleli: viaggio introno al mondo della corvetta Vettor Pisani, 1882-1885*, Imola 1998.

(4) Ringrazio per le considerazioni sulla formazione dell'Archivio Laura Berti Ceroni, che ne sta curando il riordino, grazie al contributo della Soprintendenza ai Beni Librari e dall'Istituto Beni Culturali.

(5) Per lo statuto "culturale" delle case-museo e in particolare per palazzo Tozzoni, si veda Claudia Pedrini, *Nobili dimore e case-museo*, in *Restauri a palazzo...* 2001, op.cit. pp. 60-63. In questi anni, il Comune di Imola, grazie al contributo economico e scientifico dell'Istituto Beni Culturali, ha provveduto al restauro di alcuni settori del palazzo: conclusosi quello delle sale al piano terreno e quello assai impegnativo dell'appartamento barocchetto, è attualmente in corso quello del salone d'onore. Per i restauri dell'appartamento barocchetto: Luisa Bitelli, *L'appartamento barocchetto: metodologia e criteri guida del restauro*, in *Restauri a palazzo*...2001, op.cit. pp. 74-78.

Il fondo fotografico Tozzoni

di Cinzia Frisoni

Se vogliamo considerare la fotografia uno strumento di comunicazione sociale che ci fornisce dati descrittivi su quel flusso sotterraneo, ma vitale e fondamentale, legato agli aspetti economici e ambientali, che scorre dietro ai grandi eventi storici, dobbiamo metterci in ascolto per percepire la voce del documento, la sua narrazione. Ripercorrere la storia della famiglia Tozzoni attraverso la documentazione fotografica sarebbe lavoro estremamente interessante e certamente significativo per inquadrare modalità e convenzioni sociali tipici della classe agiata di fine Ottocento. E' materiale che spinge all'indagine conoscitiva, che porta a cercare di ricostruire quella fitta e complessa rete di relazioni interpersonali giunta a noi solo attraverso i volti dei protagonisti.

Il primo impatto con il fondo fotografico Tozzoni è stato di immediata fascinazione. Aprendo le scatole polverose ho visto scorrere in progressione, davanti ai miei occhi, una galleria di personaggi, fatti e luoghi straordinari. In gran parte si tratta di fotografie di grande qualità tecnica, nate dalla mano di operatori di fama internazionale, prodotte in un arco cronologico che va dalla metà del XIX secolo ai primi decenni del novecento, con una vasta gamma di tecniche fotografiche: dalla corposa presenza di positivi all'albume e di aristotipi alle più recenti stampe alla gelatina bromuro d'argento, passando per le più rare carte salate, platinotipi, cianotipi o ferrotipi.

Sono inoltre da segnalare numerose riprese amatoriali, (aristotipi e gelatine di piccolo formato) indice della familiarità con il mezzo fotografico soprattutto da parte di Francesco Giuseppe Tozzoni, che aveva compreso la portata di questo nuovo strumento appropriandosene con estrema disinvoltura e documentando viaggi, incontri sociali, luoghi esotici e lontani, (sue sono molte delle foto che illustrano il viaggio intorno al mondo della corvetta Vettor Pisani, di cui era ufficiale)(1), ma anche semplici momenti del vivere quotidiano (Fig. 1).

Il mio contributo alla gestione del fondo è stato di natura tecnica, una prima ricognizione per individuare quali siano gli interventi più urgenti ai fini di una buona conservazione e un migliore utilizzo dei materiali. Si tratta comunque di una ricognizione parziale, poiché altro materiale fotografico si trova ancora nei locali di Palazzo Tozzoni, in attesa di essere trasferito presso il Museo Civico.



1) Francesco Giuseppe Tozzoni e Vittoria Torrigiani, Foto Giacomo Brogi, Firenze, 1889, *carte de visite* formato Album

Il nucleo analizzato è costituito da una serie di album di varie dimensioni e di diversa natura, da un cospicuo numero di positivi sciolti (circa 1500), 266 negativi su vetro, per lo più di piccolo formato e alcuni negativi su pellicola, 10 ritratti incorniciati e documentazione varia non fotografica (biglietti augurali, cartoline, biglietti da visita, piccole incisioni con personaggi illustri o vedute).

Il materiale sciolto era collocato in scatole di cartone non idonee, all'interno delle quali è stata rilevata la presenza di insetti, responsabili di numerose lacune sulla gelatina dei positivi. Le fotografie erano talvolta raccolte in piccoli gruppi, suddivisi per formato e legati con spago, ma più spesso sparpagliate alla rinfusa.

E' stata eseguita in primo luogo una valutazione complessiva del materiale per rilevare dati quantitativi e qualitativi, cercando di non snaturare le scelte originali di aggregazione dei pezzi e mantenendo intatti i nuclei già accorpati. Successivamente si è operata una suddivisione tematica per tipologie di soggetti, individuando alcune categorie generali che collegassero materiali difformi tra loro per paternità, tecnica, formato e datazione.

RITRATTI

Il gruppo più corposo è sicuramente quello dei ritratti, generalmente *carte de visite*, ovvero ritratti fotografici eseguiti in studio su carta all'albume e supportati da cartone resistente, variamente decorato, che porta stampigliate sul retro le generalità del fotografo: venivano utilizzati alla stregua di biglietti da visita ed ebbero straordinaria diffusione. Complessivamente sono stati stimati circa 650 pezzi sciolti; se n'è mantenuta la parziale suddivisione per formato, indipendentemente dai soggetti raffigurati. Le misure variano dalle più grandi in formato Cabinet (mm.250x175) e Boudoir (mm. 220x133) alle più piccole formato Pochet (mm.75x37), le più numerose, circa 500, sono comunque di medie dimensioni (Album - mm.165x110 - e Visite con o senza filetto - mm. 104x62).(2)

E' una galleria di volti che restituisce la mappa delle relazioni sociali della famiglia, più spesso di natura formale, a volte con implicazioni di carattere affettivo. Le tappe del lungo viaggio compiuto da Francesco Tozzoni intorno al mondo, si possono ripercorrere attraverso le splendide vedute dei luoghi, ma anche attraverso il viso delle persone conosciute. La ricchezza di questa esperienza si assapora nelle immagini quasi irreali di città come Montevideo, Hong Kong o Valparaiso che ci appaiono deserte e silenziose ma anche nei lineamenti dei volti, nelle parole scritte che accompagnano l'immagine, le fotografie dedicate, donate come ricordo, memoria di un incontro o di un'amicizia. Attraverso percorsi differenti, la documentazione e le relazioni private si intrecciano e concorrono a offrire un quadro multiforme.

In gran parte si tratta di ritratti fotografici da studio, con impostazione classica, in cui il dato descrittivo o il dettaglio dell'abbigliamento prevalgono su ogni indagine di tipo psicologico e la sapienza tec-



2) Carmigliano, Villa Torrigiani, veduta di gruppo nel parco, stampa all'albume incollata su cartoncino.

nica del fotografo sta proprio nella capacità di esaltare la componente "di rappresentanza", preferendo una rigidità di posa che sacrifica una lettura più intima ed espressiva del soggetto. Ci sono divertentissimi ritratti di carnevale, in cui i personaggi sono ripresi con improbabili costumi e l'aria di bambini troppo cresciuti. Molti i ritratti infantili o gli interi gruppi familiari, spesso accompagnati da iscrizioni dedicatorie manoscritte. Purtroppo alcune fotografie sono in cattive condizioni e i volti appaiono difficilmente leggibili perché sbiaditi o ricoperti da macchie, in altri casi il contatto con cartoni di colore scuro ha provocato la perdita di definizione dell'immagine che risulta ricoperta da un alone opaco, omogeneo e compatto.

Sono presenti inoltre circa ottanta ritratti di gruppo, stampe di grande formato molto varie nei soggetti legate ad eventi privati o più mondani (matrimoni o visite ufficiali, balli, inaugurazioni, picnic, gruppi di marinai, feste di carnevale...), molto interessanti per un'indagine più approfondita sulla ritrattistica fotografica e il suo importante ruolo sociale (Fig. 2).

VEDUTE

Sono circa 120 le vedute di città o paesaggi stampate su carta all'albume e incollate su cartoncino formato cartolina. Non deve stupire la presenza di soggetti urbani o paesaggistici in un fondo familiare. Dal 1870 la circolazione di immagini dei luoghi-simbolo del nostro paese, secondo quelli che diventeranno stereotipi riprodotti quasi fino ai giorni nostri, diventa progressivamente consuetudine e strumento divulgativo per una conoscenza diffusa del territorio. Sono immagini a volte convenzionali ma di grande qualità e suggestione, come la Genova di Alfredo Noack, la Venezia di Carlo Naya o Napoli vista da Giorgio Conrad.

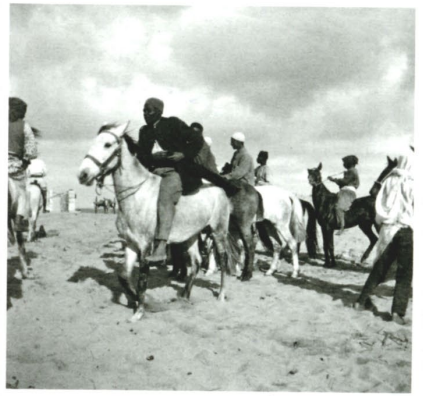
La famiglia Tozzoni era dedita ai viaggi e proprio in quelle occasioni era facile acquistare direttamente da distributori locali le foto ricordo da conservare e riguardare al ritorno a casa.

A queste immagini d'autore più tradizionali vanno affiancate anche le riprese effettuate dal conte Francesco Giuseppe in più occasioni. Tra tutte ricordo un gruppo di istantanee di piccolo formato scattate in Libia nel 1911, durante la guerra italo-turca, quando egli stesso chiese di rientrare in servizio presso la Marina Militare e realizzò questa documentazione informale, priva di velleità artistiche ma ormai vicina al reportage di attualità (Fig. 3).

ALBUM

Le varie tipologie di album presenti nel fondo ripercorrono lo sviluppo che questo oggetto ha avuto nel tempo con il modificarsi delle tecniche di stampa. Con la progressiva scomparsa del supporto secondario dell'immagine (tipico delle *carte de visite*) si ha uno snellimento dell'album, inizialmente concepito come struttura robusta, di dimensioni medio-piccole, spesso con copertina in cuoio operato o decorazioni in metallo e pagine con tasche sagomate, adatte alla collocazione in sede di fotografie con supporto rigido. In seguito, la possibilità di applicare i positivi direttamente alla pagina dell'album lo rende inevitabilmente più sottile e svincolato dai formati standard tipici della ritrattistica, permettendo di accorpare anche immagini d'altro soggetto.

Nel fondo Tozzoni sono presenti nove album di varie dimensioni e nati da intenzionalità diverse. Alcuni di essi rispondono pienamente alla necessità di autorappresentazione di una famiglia della piccola nobiltà terriera di fine secolo di possedere una galleria di ritratti di personaggi prestigiosi, per sottolineare la familiarità e il profondo senso di appartenenza a una élite sociale, per creare "una specie di genealogia simbolica, con figure di riferimento"(3) che ponga solide basi morali ai singoli percorsi familiari. E' il caso di un album di grande formato, rilegato in pelle impressa, che contiene nove ritratti ufficiali della famiglia reale e della nobiltà di maggior spicco. Il rapporto con i Savoia fu peraltro effettivo e concreto per la famiglia Tozzoni, poiché il conte Francesco Giuseppe, dal 1896, era stato nomi-



3) Bengasi, Indigeni , stampa alla gelatina bromuro d'argento, foto Francesco Giuseppe Tozzoni.



4) Ritratto della cantante Tescher, Fotografia Schemboche - Firenze *carte de visite* formato Promenade.

nato da Umberto I° Maestro delle cerimonie di Corte e in questo ruolo aveva stretto rapporti con i sovrani e le aristocrazie di tutta Europa meritandone stima, fiducia e discreta familiarità. Sempre in questo contesto rientrano tre piccoli album in pelle: il primo fabbricato a Vienna dalla ditta Breul e Rosemberg che contiene ventidue ritratti, in gran parte prodotti dalla Ditta Alinari, a figura intera o con il solo viso sagomato da una mascheratura ovale in cartoncino, che richiama la tipologia della ritrattistica pittorica. Il secondo, sulla cui copertina spiccano le iniziali del conte Francesco Tozzoni sormontate da una corona, con piccoli ritratti femminili su albumina incollati direttamente sulle pagine. Si tratta di dame della nobiltà - marchese, principesse, duchesse, contesse - alcune affiancate dal marito ma più spesso sole, il nome manoscritto sotto l'immagine. Accanto ad esse alcune donne straniere, prive di titolo nobiliare, dai nomi suggestivi e dai volti ricchi di bellezza, a confermare il costante interesse di Francesco Giuseppe per il genere femminile (elemento che emerge anche dai suoi minuziosi appunti di viaggio), ma anche l'ingresso a pieno titolo nei cataloghi fotografici di cantanti, attrici, ballerine, riconosciute come personaggi pubblici di spicco in virtù della loro celebrità (Fig. 4).

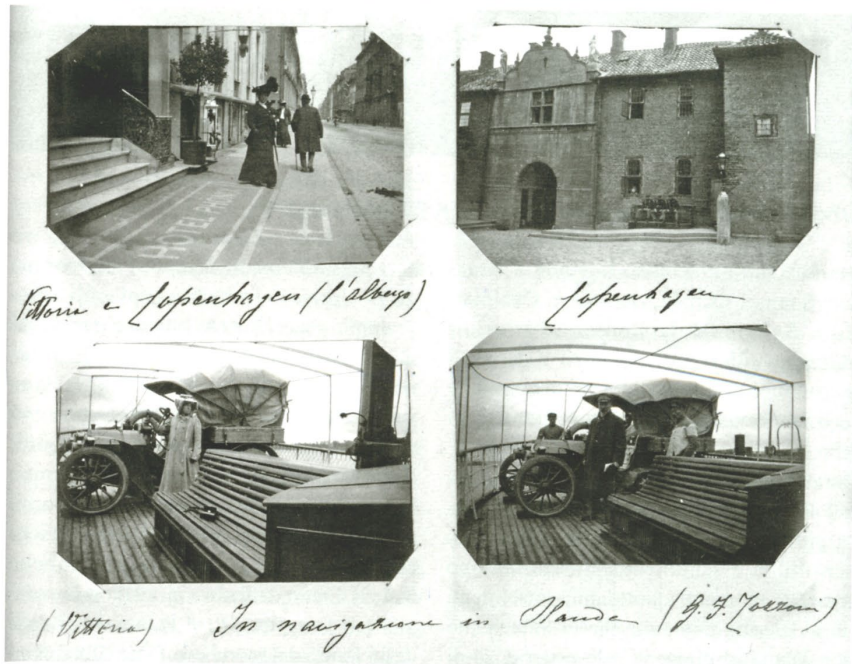
E' presente un terzo album, con ritratti dello stesso tipo, uomini e donne, singolarmente o in coppia, privo però di riferimenti anagrafici e parzialmente deformato da un eccessivo uso di colla.

Un quarto album si discosta dalla tipologia più ufficiale per traghettarci verso quelle aggregazioni di immagini più informali sia nell'estetica dell' "oggetto album" - meno appariscente, più dimesso e semplice - che nei soggetti raffigurati, di natura strettamente familiare e quotidiana.

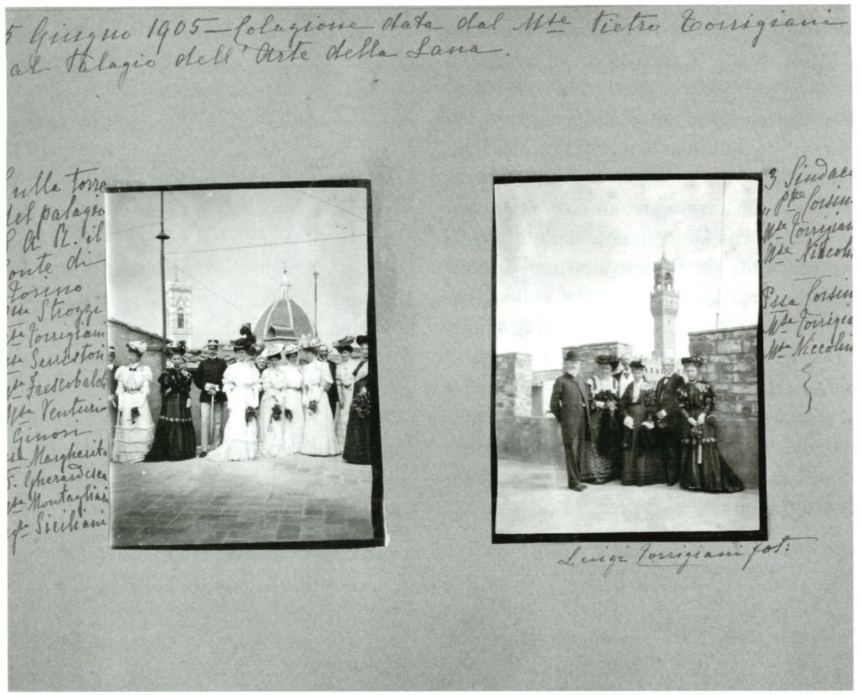
Si tratta di un album in pelle, con angoli decorati in lamina di metallo, purtroppo in mediocri condizioni conservative per rottura del dorso e della chiusura, numerosi strappi interni e gravi alterazioni di alcuni positivi. E' un oggetto complesso realizzato allo scopo di accogliere formati di *carte de visite*, diversi per forma (rettangolare, ovale) e per dimensioni. Contiene ricordi del lungo viaggio del conte Francesco Giuseppe, in prevalenza ritratti femminili, alcuni di grande fascino e qualità tecnica, con dediche manoscritte sul verso. Numerosi anche i marinai, ripresi singolarmente o in gruppo, personaggi incontrati in luoghi lontani, mescolati a immagini di famiglia in quello che sembra un ordine casuale, forse dovuto a rimaneggiamenti, a sottrazioni o aggiunte di materiali susseguitesi nel tempo.

Alcuni degli album Tozzoni non nascono come oggetti compatti e con un percorso visivo precostituito, ma crescono progressivamente con l'incremento delle immagini, seguendo un criterio del tutto individuale e proponendo specifiche indicazioni di lettura: "Lo scorrere delle immagini diviene racconto e testimonianza della sensibilità o delle opportunità di chi le ha realizzate, raccolte, riunite."(4) Il primo di quelli che chiameremo album "informali" ha una semplice copertina in cartoncino chiusa con legacci in raso azzurro, le pagine interne sono di grammatura leggera, le fotografie, quasi tutti positivi alla gelatina bromuro d'argento di piccolo formato, sono inserite nelle pagine grazie a tagli sul supporto in corrispondenza dei quattro angoli. All'interno dell'album è ancora conservato un pezzo di cartoncino con l'iscrizione "Ufficio del prefetto di Palazzo" utilizzato come rinforzo nell'operazione di taglio per evitare di rovinare la pagina sottostante.

Il senso della narrazione è particolarmente forte in questo album che racchiude i ricordi di viaggio, dal 1899 al 1913, del conte Francesco Giuseppe e della moglie Vittoria. Accompagnati dall'immancabile automobile, che diventa spesso protagoni-



5) Pagina di album, Viaggio in Danimarca e Olanda, 1909, foto Francesco Giuseppe Tozzoni.



6) Pagina di album, Colazione al Palazzo dell'Arte della Lana, Firenze, 1905, foto Luigi Torrigiani.

sta, essi attraverseranno Inghilterra, Francia, Spagna, Olanda, Germania, Danimarca e Svezia, documentando svariati momenti più o meno gioiosi e densi di avventura, con un occhio ironico anche agli imprevisti, agli inconvenienti e ai guasti meccanici (la "Prima panne" durante il viaggio al Santuario di Lourdes nel 1908). Ogni gita in automobile diventa pretesto per un nuovo racconto: con sensibilità e sentimento affettuoso sono riportati momenti quotidiani, sottolineati da didascalie puntuali, che ci avvicinano con maggiori elementi alle esperienze di persone tanto lontane nel tempo (Fig. 5).
Lo stesso senso di intimità pervade un secondo album, in semplice cartoncino grigio, dove si alternano piccoli fotogrammi, generalmente otto per pagina, di alcuni possedimenti di famiglia. Risalgono ai primi anni del '900, sono in gran parte aristotipi e positivi alla gelatina e ci riportano una grande varietà di soggetti: l'allevamento di pointer, i contadini, i bambini ripresi nell'atto di giocare con il cerchio, le famiglie di umili condizioni che lavoravano nelle tenute, ma anche S.A. il Conte di Torino in visita o la colazione data a Firenze, al Palazzo dell'Arte della Lana, dal marchese Pietro Torrigiani (Fig. 6), con un'alternanza di eventi che non implica più alcun senso di gerarchia

ma ingloba tutte le esperienze, a più livelli, nella stessa unica grande esperienza di vita, con la stessa dignità e diritto alla memoria. Un altro album, più recente, raccoglie immagini di grande formato. Albumine, stampe fotomeccaniche colorate e incollate che raffigurano paesaggi alpini, vedute urbane e opere d'arte.
Per ultimo citiamo il magnifico album di viaggio della Corvetta Vettor Pisani di cui si è già ampiamente parlato(4) ma è doveroso ricordare ancora una volta la bellezza di alcune immagini e l'importanza documentaria del resoconto di un percorso che ha toccato luoghi così remoti e tanto diversi. Così l'importanza e "la forza dell'album fotografico è proprio tutta lì: in quel consegnarsi alla fotografia, alla sua capacità di evocare, di essere memoria organica più forte di qualsiasi sforzo dell'intelletto".(5)

FOTOGRAFI

Un filone di ricerca che merita assolutamente un approfondimento è quello relativo alle personalità degli autori presenti nel fondo. Ad una prima indagine, di certo suscettibile di ulteriori ampliamenti, sono presenti circa 200 nominativi di fotografi, in gran parte italiani attivi tra la metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. Ugualmente rilevante e particolare è la presenza straniera, dovuta soprattutto a materiale acquisito da Francesco Tozzoni nel corso del suo viaggio di circumnavigazione intorno al mondo, con numerose tappe in oriente e in Sud America. E' stato elaborato un elenco informatizzato con l'indicazione dei singoli autori, i rispettivi indirizzi e le località delle varie sedi degli stabilimenti fotografici, che testimonia l'estrema varietà e ricchezza del fondo e che potrebbe essere il punto di partenza per la creazione di un repertorio completo, arricchito da dati anagrafici, storici e bibliografici, da implementare in Authority file e divulgare come prezioso strumento di ricerca e documentazione.

INTERVENTI AUSPICABILI

Il problema principale del fondo è certamente di natura conservativa: molti dei pezzi hanno bisogno di un intervento di pulizia, alcuni, in pessimo stato, necessitano inoltre di un intervento di restauro urgente. Tutto il materiale dovrebbe essere riposto in carpette di carta cotone, successivamente raccolto in scatole di materiale adatto alla conservazione da collocarsi in un armadio o scaffale metallico. L'ambiente ideale sarebbe un'apposita stanza climatizzata, con temperatura costante. Le variazioni di calore sono infatti estremamente dannose per la stabilità di questi materiali e facilmente determinano un'accelerazione dei processi di degrado già in atto. L'obiettivo dovrebbe invece essere quello di arrestare ogni fenomeno degenerativo e mantenere una discreta condizione di equilibrio, rimovendo quando necessario i cartoncini originali di montaggio, ricchi di impurità e causa frequente di fenomeni corrosivi, separando ogni fotografia dalle altre per evitare alterazioni da contatto diretto e cercando di eliminare ogni possibilità di trauma dovuto a un' incauta manipolazione.
Il riconoscimento preciso delle tecniche fotografiche è necessario per intervenire nella maniera più appropriata sui singoli pezzi. Questa operazione richiede molta perizia, tempo e strumentazioni adeguate.

Di conseguenza si auspica un approfondimento accurato in concomitanza ad un primo e imprescindibile lavoro di inventariazione del materiale. Il primo passo è la redazione di una scheda complessiva del fondo, secondo il modello ancora in fase di elaborazione presso l'Istituto Centrale per il Catalogo, riconoscendo all'intero insieme la valenza di bene culturale a se stante e sintetizzandone gli aspetti costitutivi, tecnici e storico-fotografici. Successivamente, con la realizzazione di un database con i dati essenziali per ogni fotografia (autore, tecnica, soggetto, datazione, misure, stato di conservazione, iscrizioni) si otterrebbe un quadro più analitico del fondo sia dal punto di vista qualitativo che quantitativo, allineandosi per quanto è possibile agli standard catalografici vigenti. Per quanto riguarda gli album, la normativa ministeriale sulla schedatura fotografica consente di elaborare schede di oggetti complessi, che comprendano tutte le informazioni significative relative all'insieme.
A tutto ciò dovrebbe accompagnarsi un lavoro di digitalizzazione delle immagini che permetta di accedere al fondo riducendo la consultazione degli originali e agevolandone la conservazione. Questa operazione, apparentemente semplice e meccanica, necessita di un percorso di lavoro ben progettato che tenga conto di molteplici fattori. Nella scelta dei documenti bisogna valutare i possibili e differenti livelli di utenza: si possono ad esempio offrire percorsi tematici all'interno della collezione o scegliere di realizzare un prodotto completo. A questo scopo è necessario verificare la possibilità effettiva di digitalizzare, data dalle condizioni dei materiali e dalle attrezzature a disposizione; nel caso di grandi formati, materiali rari o particolarmente fragili è auspicabile una politica di selezione volta a preservare gli originali. Ogni immagine potrebbe accompagnarsi alla scheda informativa con i dati relativi alla fotografia, in un processo di implementazione e integrazione con il database.
Questo il risultato di una prima veloce ricognizione che ha portato alla luce un fondo vario e ricco di materiali preziosi, meritevoli di cura e attenzione, che aspettano solo di tornare allo scoperto per raccontare anche a noi una piccola parte di storia.

Tutte le immagini riprodotte a corredo del saggio sono tratte da scansioni degli originali conservati presso la Pinacoteca Civica di Imola

Note

(1) AA.VV. *Tra meridiani & paralleli: viaggio introno al mondo della corvetta "Vettor Pisani", 1882-1885*, Imola 1998.
(2) AA.VV. *Fotografia. Manuale di catalogazione*, Appendice E, pag. 90, Bologna 1990.
(3) A.C. Quintavalle, *Ritratto, messa in scena e racconto di genere*, in *Gli Alinari*, Foligno 2003.
(4) S. Coppa, *L'album nella storia della fotografia. Aspetti, ruolo, funzione*, in "AFT", Dicembre 2002, n. 36.
(5) A. Mignemi, *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Torino 2003.

INDICI E REPERTORI

Autori stranieri del fondo Tozzoni

a cura di Cinzia Frisoni

Pubblichiamo di seguito l' elenco di alcuni autori presenti nel fondo Tozzoni di Imola. Si tratta di fotografi stranieri di provenienza molto varia, operativi nella seconda metà del XIX secolo, che rappresentano pienamente la varietà e ricchezza dell'insieme.
Al momento, per esigenze di spazio, abbiamo volutamente escluso i fotografi italiani e gli stranieri attivi con numerosi atelier nel nostro paese.
L'elenco è strutturato molto semplicemente riportando in testa l'indicazione del fotografo nella forma normalizzata cognome e nome, (ove sia stato possibile reperire i dati) secondo la vigente normativa dell'Iccd per la compilazione del campo AUFN (autore personale) o AUFB (ente collettivo) della scheda F. A seguire la dicitura esatta riportata generalmente nella didascalia o sul verso delle fotografie con l' indicazione di responsabilità dello studio, gli eventuali indirizzi delle varie sedi, seguendo la modalità di compilazione del campo AUFI (indicazione del nome e dell'indirizzo) che ci permette di individuare dati precisi sulla dislocazione degli atelier e gli eventuali passaggi di proprietà da uno studio all'altro.
Il lavoro di individuazione delle coordinate cronologiche precise riferite all'arco di attività degli atelier e ai dati anagrafici dei singoli operatori è tuttora in corso.

Abdullah, Frères
Abdullah Frères Photographes
Costantinople
Caire (12)

Atelier Adèle
Atelier Adèle K.K. Hof
Wien,Wallfischgasse 11/ I. Graben 19

Augspurg, Anita
Atelier Elvira von Anita Augspurg & Sophia Goudstikker
Munchen,Tannstrasse 15

Barkanoff
Photographie Barkanoff
Tiflis, Maison Karazoff



Carte de visite formato Album, Ritratto femminile, Abdullah Frères, Costantinopoli, Cairo,1879



Verso di carte de visite formato Promenade, Foto Pascal Sebah, Costantinopoli, Cairo, 1887

Bascones, Julio
Julio Bascones Fotografo pintor
Guayaquil (Perù), Calle de Colon

Beer, Alois
Alois Beer - K.K. Hof Photograph
Klagenfurt

Benque
Benque & C.
Paris, 33 Rue Boissy d'Anglas

Bergamasco, Ch.
Bergamasco Ch.
San Pietroburgo, Perspective de Nevsky 12

Boesch, C.
Atelier de photographie C. Boesch
Genève, 10 Place des Alpes au Ie

Bohringer
Bohringer - Kgl. Hofphotograph.
Athen

Boissonnas & Taponier
Boissonnas et Taponier
Paris, 12 Rue de la Paix

Bondonneau, E.
Phot. A. Ken - E. Bondonneau, Succ.
Paris

Boute
Boute Photograph du Roi
Bruxelles,134 Rue Royale

Cayol, Frères
Frères Cayol
Merseille, Rue st. Ferréol 50

Chutte, Charles Wallace
Estudio Fotografico De Chute & Brooks
Montevideo, Calle 25 de Majo 300
Buenos Aires, Calle Florida 74

Courret, Eugène
Courret y C. Fotografos
Lima,197 Calle de la Union (Mercaderes), 71 Calle del Palacio

David, J.
J. David
Paris, 50 Rue Gravel à Levallois

De Mezer, Fr.
Fr. De Mezer
Kieff



Verso di carte de visite formato Album, Abdullah Frères, Costantinopoli, Cairo, 1879

Disderi, André Adolphe Eugène
Disderi e C.
Paris, Boulevard des Italiens 8

Elegante
Fotografia Elegante
Valparaiso, Calle de San Juan de Dios, 42

Garreaud, Pedro Emilio
Fotografia Garreaud
Santiago, Calle Huerfanos
Valparaiso, Cruz de Reyes

Goudstikker, Sofia
Atelier Elvira von Anita Augspurg & Sophia Goudstikker
Munchen, Tannstrasse 15

Guesquin, A.
Anc. Photographie Numa Blanc Fils A. Guesquin de Paris Successeur
Menton, Rue Partouneaux - Villa Tramu

Gulmez, Frères
Gulmez Frères
Costantinople, 305 Grand Rue de Péra

Heiss, W.H.
W.H. Heiss Photograph and Ferrotype Gallery
Philadelphia, 429 North 2nd Street

Henschel, Alberto
Alberto Henschel & C.
Pernambuco, 52 Rua do Barao de Victoria
Rio de Janeiro, Rua dos Ourives 40

Hess, Wilhelm
Wilhelm Hess
Bonn, Coblenzer Strasse 25

Imbert, I.
I.Imbert
Paris, 17 Rue Vavin

Jagerspacher, Carl
Carl Jagerspacher
Gmunden, Ober Osterreich

Ken, A.
A. Ken
Paris, Boulevard Montmartre, 10

Koller, K.
Koller K. Tanar
Budapest

Korpen, Carl
Carl Korpen
Pressburg, Heumarkt 15

Legros
Paris ?, 116 Palais Royal

Leimgrub, Ludwig
Ludwig Leimgrub
Wurzburg, Kapuzinerstr. N. 21

Le Jeune
Le Jeune - L. Joliot Succ.
Paris, 350 Rue St. Honoré

Lesmeister, Carl
Carl Lesmeister - Kunstanstalt
Colonia, Passage 22B

London Steroscopic & Photographic Company
The London Steroscopic & Photographic Company
London, 110, 108 Regent Street
and 54 Cheapside

Lopez, Manuel
Manuel [.] Lopez - Pintor Fotografo
Reproduciones, Ampliaciones - Retratos de todo genero
Callao, 101 Calle de Lima

Lowy, J.
J. Lowy
Wien



Carte de visite formato Album, Ritratto femminile, Foto Eugène Courret, Lima, 1883

Mansell, W.A.
W.A.Mansell
London

Marx, Arthur
Arthur Marx
Frankfurt am M., Bleichstrasse 28
Homburg, Untere Promenade 27

Mayer & Pierson
Maison Mayer & Pierson
Paris, Boulevard des Capucines, 3

Mulnier, F.
F. Mulnier
Paris, Boulevard des Italiens 25

Numa Blanc Fils
Anc. Photographie Numa Blanc Fils - A. Guesquin de Paris Successeur
Menton, Rue Partouneaux - Villa Tramu

Photographie Saint Thomas d'Aquin
St. Germain, 44 Rue St. Dominique

Pollot, W.
W. Pollot - Hofphotograph
Darmstadt

Portier, C.
C. Portier Photographe paysagiste
Alger, Magasin de Vente
Rue Bab-Auzon

Pulmann, Joseph
Joseph Pulmann
Paris, Photographe

Pun Lun
Pun Lun - Photographer
Hong Kong, Queen's Road n. 56



Carte de visite formato Album, Ritratto femminile, Foto Gulmez Frères, Costantinopoli, 1887

Pusch
U (N?) Pusch
Warszawie, Ulica Miodowa n1

Regis, A.
A.Regis
Nice, 27 Avenue de la Gare

Reutlinger, Ch.
Ch. Reutlinger
Paris, 21 Boulevard Montmartre

Rosati & C.
Rosati & C. Photographers
Valletta Malta, Strada Stretta n. 134



Carte de visite formato Pochet, Foto Sebah e Joailler, Costantinopoli, 1889

Russel & Sons
Russel and Sons - Photographers to H.M. the Queen
Southsea, 50 Clarendon Road
17 Baker Street

Sebah, Pascal
Pascal Sebah
Costantinople sur l'Esbekieh,
Rue de Péra, 439
Le Caire

Sebah e Joaillier
Sebah & Joaillier
Costantinople, Grande Rue de Péra, 439

Silli
Silli
Nice, 13 Quai St. Jean Baptiste
Vichi, Boul.d National

Silvy, C.
C. Silvy
Bayswater. W., 38 Porchester Terrace

Smale & Son
Smale & Son, Royal naval Photographers
Dartmouth

Suck, Carl
Carl Suck
Berlin, n. 24 Unter den Linden

Teufel, C.
C. Teufel - kgl. Bayer. Hoffotograf
Munchen

Truchelut
Truchelut
Paris, 17 Rue de Grammont

Varga, G.
G. Varga
Zagreb, Jlica Br.25

Varonne, Juan B.
Juan B. Varonne - Fotografo - Fotografia del puerto
Montevideo, Calle del 25 de Agosto n. 112

Wing - Chong
Wing-Chong. Portrait Painter and Photographer
Hong Kong, 74 Queen's Road, opposite the Central Market

Indice

Introduzione
di Corinna Giudici ..... pag. 5

CONTRIBUTI

L'archivio del fotografo Felice Croci
Nemo profeta in patria ..... pag. 9
di Giorgio Porcheddu

Alessandro Guardassoni (1819-1888)
Esperienze grafiche e fotografiche,
tra stereoscopia, cianotipia e cliché-verre ..... pag. 19
di Luigi Sani

Alessandro Guardassoni,
cianotipie e dipinti ..... pag. 27
di Silvia Battistini

Alle origini di Ravenna "neobizantina" ..... pag. 31
di Massimiliano David

Fotografie di missionari francescani
in Cina e memorie dello Yuanmingyuan ..... pag. 38
di Costanza Gagliano e Federica Vagnucci

Le fotografie di casa Tozzoni
tra documentazione e sentimento ..... pag. 45
di Oriana Orsi

Il fondo fotografico Tozzoni ..... pag. 48
di Cinzia Frisoni

INDICI E REPERTORI

Autori stranieri del fondo Tozzoni ..... pag. 57
a cura di Cinzia Frisoni