

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

9

Quaderni di Palazzo Pepoli Campogrande

9

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:
Franco Faranda - Soprintendente Reggente SPSAE BO
Vera Fortunati - Direttore della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Bologna
Pierluigi Manzone, Giuseppina Pesce, Franco Ruscelli

Referenze fotografiche
Ove non diversamente indicato le fotografie appartengono all'Archivio Fotografico di questa Soprintendenza

In copertina:
Prima: Attilio Gigli, Finestra di una architettura dell'inganno, 1981 ca.
Quarta: Attilio Gigli, Prospettiva dipinta da Mauro Tesi nel cortile di Palazzo Banzi, Bologna, ottobre 1983

Redazione:
Via Castiglione, 7 - 40124 Bologna - tel. 051 22.26.93 - Fax 051 27.99.26
E-Mail: cgiudici@beniculturali.it

Collaborazione redazionale: *Cinzia Frisoni*

Grafica ed impaginazione: *Francesco Buttafava*

Stampa: *Tipolitografia Sate - Ferrara*

© 2006, 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

9

Armonizzare stanca

di Corinna Giudici

Mi trovo a scrivere questa breve introduzione proprio nei giorni in cui la Soprintendenza di Bologna (ma con altri colleghi: di Roma, Bari e Foggia, Lombardia,...)(1) cerca di far conoscere la propria protesta contro i tagli, l'assenza di prospettive, la paralizzante burocratizzazione delle procedure. Questa condizione amara non può che condizionare i pochi pensieri che ho in mente di esporre, pur riconoscendo proprio a questo "*Quaderno n.9*" contenuti e valori nei quali particolarmente credo.

Da un anno all'altro si può constatare come da (e sugli?) archivi fotografici si vada sollevando molta polvere. La quale com'è noto, da qualche parte ricade, se non la si occulta. Bene, benissimo fanno gli amici di AFT ad insistere per una più che necessaria costituenda associazione per lo studio e la valorizzazione del patrimonio fotografico. Molto, infatti, si presenta - almeno in convegni e giornate di studio - come "fatto", convenuto, concordato e con soddisfazione raggiunto, e molto, tutto sommato, si "mostra". A piangere ancora troppo, quasi inascoltata, è la tutela, in credito ancora (e pericolosamente sempre più) di attenzioni e dunque investimenti. Questa, con le difficoltà ancora definitorie e con i necessari dibattiti ontologici, ma soprattutto con la opacità giurisdizionale che ne deriva (girando spesso a vuoto) è la criticità massima che vedo permanere specie sul territorio e sui fondi fotografici "figli di nessuna delle grandi istituzioni": né, peraltro, la loro tutela potrebbe non soffrire degli stessi mali che più generalisticamente - politicamente - ci infliggono i molti viceré. Si può dunque parlare, nonostante i dibattiti frequenti di quella che Enzo Minervini da tempo definisce "la compagnia di giro" degli archivi fotografici, di un contesto territoriale ancora in gran parte atrofico e governato in modo "strabico" per la famosa mal risolta triarchia: Tutela, Gestione e Valorizzazione, per la sussidiarietà a dir poco imperfetta.

Trattare la Fotografia, ed in particolare le fotografie di opere d'arte, dovrebbe essere una complessa semplicità, catalogarla dovrebbe essere un modo di rastrellare gentilmente (come in un giardino giapponese) brani narrativi di realtà (di tempo delle cose), esaltarne le capacità testimoniali insieme a quelle autoreferenziali, fino al loro farsi emozioni e valori simbolici.

Occorrerebbe masticare davvero bene prima di inghiottire nelle maglie di un sistema descrittivo.

In ambiti istituzionali nei quali la storia dell'arte fotografata è padrona e comanda il gioco, l'equilibrio tra informazione e trattamento delle informazioni è magari più complesso - ed obbligatoriamente critico - che in contesti più generalistici, ma più emozionante. Spesso la fotografia diventa reliquia, impronta, traccia da seguire e interpretare, (il "paradigma indiziario"). Inevitabilmente e fortunatamente si intrecciano e si contaminano le diverse specializzazioni, le scaglie mne-



1) Bologna, Chiostro del Convento di Santa Cristina, Studio Pym/Nicoletti e Studio Cesari, 2005 (GFS/D 234570).

moniche diverse e diversamente nate. Da un servizio pubblico, come l'archivio di una Soprintendenza si ha diritto di attendersi le canoniche efficienza ed efficacia, e prima di tutto un buon (?) funzionamento, ma anche si deve imparare a pretendere storia dell'arte CON la fotografia, storia della fotografia, tutela della fotografia. Spesso è già di grande importanza portare a galla oggetti fotografici reclusi e preclusi in spazi non dedicati e dunque non consapevoli né noti.

Uno dei problemi che si pongono ora con insistente (ma reale?) urgenza è quello della definizione (fisica, ma anche concettuale) della fotografia digitale o comunque digitalizzata. Si tratta di governare una proliferazione che è un po' come la vitalba, parassita dalla fioritura affascinante, ma non necessariamente salvifico rispetto alla storia critica e materiale dell'opera (o dell'opera fotografica). Oppure, volendo, di fare un po' di ecologia dell'informazione. Dunque prendere una nuova distanza dall' "opera" come presentazione di un proprio mondo, o momento di quella indagine profonda sulla realtà che solo i mezzi dell'arte permettono di compiere, e tornare ad osservare con attenzione, cercare di leggere le relazioni che legano gli elementi, che permettono o caratterizzano la comunicazione, e di questa attività nutrire il nostro fare artistico o storico artistico.

Far sì, poi, che il lavoro che scaturisce da questa attività riesca anche a creare gli strumenti che inducano a ritrovare l'attenzione perduta (v. Tiziana Serena su Gigli).

Da questo punto non si può che spostarsi momentaneamente su parole d'ordine - relative alla conservazione e al restauro - come "ritrattabilità" e "compatibilità", comunque ispirate all'imperativo del *minimum facere* dandone la più ampia delle letture (v. il pezzo di Elvira Tonelli). Rubo le non migliorabili parole di Pierangelo Cavanna: "*La permanenza totale dell'immagine [..] deve diventare oggi il nostro "programma di esistenza" dell'opera, traducendosi soprattutto in consapevolezza del suo significato di bene culturale, obiettivo per il quale non è sufficiente considerare i soli problemi che derivano dalla sua materialità. [..] Non solo la materia si modifica e degrada nel tempo, ma anche il contesto di fruizione e comprensione, in mutazione continua*"(2).

Credo che nel complesso anche questo progetto debba essere definito "di resistenza": ce lo impongono i quasi intimidatori rischi di azzeramento e le non poche polveri dalla incontrollata ricaduta.

Il rapporto tra la/e fotografia/e di un'opera d'arte e *quell'* opera d'arte necessita di un chiarimento sperimentale che, per Bologna si spera di avviare (risolvere?) con l'indagine e la catalogazione dell'immenso (per profondità e rilevanza storiografica) patrimonio del Dipartimento Arti Visive, con la Scuola di Specializzazione diretta da Vera Fortunati. È già una vittoria aver costituito, sotto la responsabilità di Cinzia Frisoni e Giorgio Porcheddu, affiancati da Rosaria Gioia, una "fototeca" in Santa Cristina (luogo, dignità e ricerca compresi: v. il pezzo di Giorgio Porcheddu). La catalogazione delle fotografie di opere d'arte non ha la vanità di un'opera-mondo che contenga (e duplichi) tutto ciò che è dato conoscere, ma va accostata con una cautela che quanto alle proprietà semantiche, formali e combinatorie può prendere a prestito dalla linguistica le attenzioni all'isomorfismo (lì fonetico e lessicale): non è poco suggestivo, per il rapporto fotografia-opera il problema degli omografi (in linguistica ad es. volto o colto) o quello degli omonimi (ad es. sei) pensandoli attribuiti a fonemi, vocaboli e significati della "scrittura" fotografica (v., per un esempio, le traduzioni da Berenson).

Personalmente ripongo ancora molte speranze nella futura - imminente? - scheda Fondo fotografico (che ci permetterebbe di conoscere davvero la mappa della fotografia in Italia - sperando che non sia solo uno dei tanti progetti che si vedono fiorire (di recente, per non parlare del Sigec, Art Past, Aristos, ..) a proposito dei quali la saggezza rural-popolare direbbe: "le

pecore si contano quando ritornano". Questa Soprintendenza si è impegnata in ciascuno di essi, e tuttavia non può fare a meno di chiedersi quando e come torneranno alla dovuta pubblica fruizione i tanti dati che ogni volta ci si impegna a strutturare, digitalizzare, far confluire in percorsi - per ora - senza ritorno. Forse - più che al detto rurale - si può ripensare ai "Nodi" di Roland Laing:

Lastricata di buone intenzioni è la via che all'inferno mena/ Se non vale la pena di farlo, farlo bene non vale la pena.

Infine, trovo importante dichiarare quanta parte dei materiali proposti venga dalle esperienze di tirocinio intra o extra curriculare. L'impegno costante - e in molti sensi costoso - è stato quello di insegnare/condividere una tecnica di approccio, conoscenza, ricerca, descrizione che è particolarmente complessa e insieme - fortunatamente - affascinante proprio se esercitata su questa materia orgogliosamente border line e caparbiamente riottosa ad un'incapsulatura unidisciplinare.

Note

(1) V. in "www.patrimoniosos.it" (febbraio 2006).

(2) *Fotografia Tempo Restauro*, in "M.A.F.O.S. Comunicazioni", Roma ICCD, novembre 2004.

Nota per Ando Gilardi da parte di chi con impertinente interesse lo segue da sempre (l'età della ragione e del lavoro in archivio coincisero con "Il miracolo di San Samuele", per dirne solo una).

Nessuno storico dell'arte ha ritenuto "degno" di recensione il nostro "C'era due volte". Lui sì* (vorrà dire qualcosa?). E ci ha subissato con la solita vertiginosa competenza e con il suo - per me - lusinghiero "sgarbo". Ho un dubbio però: ma davvero ha guardato i "Quaderni" che dal '95 gli spedisco? Davvero ha capito quanto proprio di fotografie (all'interno di una struttura ministeriale che riconosce tutt'altre priorità) cerchiamo di occuparci?

Tre promesse finali:

1) No. Non le mando al macero le 300.000 lastre delle quali nessuno ci finanzia la "resurrezione" in files e relativi metafiles.

2) Sì. I problemi (le paranoie) ci affliggono per tante ragioni, uno degli antipsicotici di cui ci nutriamo è leggerlo, perciò continui a scrivere di noi e a darci dei pazzi.

3) Sì. È chiaro, e lo scriviamo (ma serviva?) in maiuscoletto: TUTTE LE IMMAGINI STAMPATE IN QUESTE PAGINE SONO FOTOINCISIONI DI FOTOGRAFIE CHE RIPRODUCONO X,Y,Z,...

Con affetto - se ne risentirà ? -

c.g.

* mi riferisco alla recensione in "PC photo" n.7-8, 2005, p. 84-85.

La Città Dipinta di Gigli

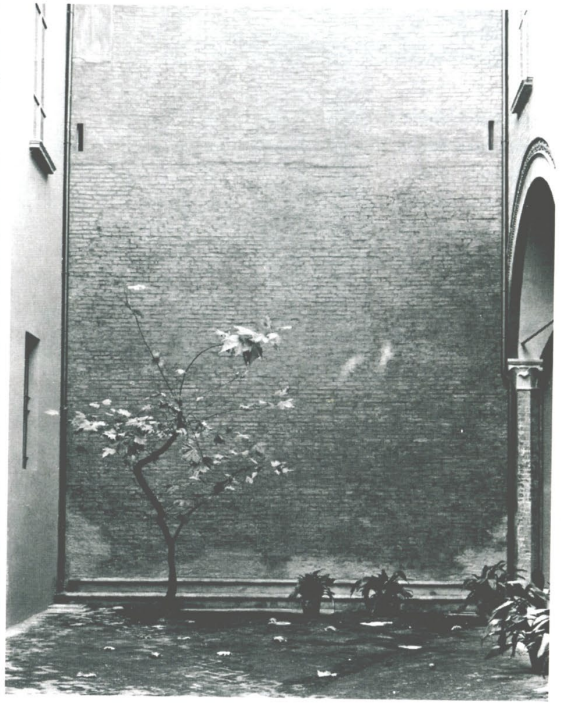
di Tiziana Serena

Alla città reale se ne sovrappone un'altra, quella dell' "impossibile verisimile" dove lo spazio urbano è riproposto nelle prospettive affrescate di forme analogiche di architetture e lussureggianti giardini.

Le fotografie di Attilio Gigli(1), realizzate fra il 1981 e il 1990, intervengono a conservare la memoria delle fragili pareti dipinte, a diffonderne la conoscenza, a predicarne la conservazione(2), mentre al contempo si misurano con un problema linguistico specifico del mezzo impiegato(3): la traduzione della realtà operata dal *tromp-l'oeil* si gira su se stessa e, con una capriola, si duplica (ancora) nello specchio della visione fotografica.

La via per cui si perviene a questo risultato, in cui due linguaggi basati sulla *mìmesis* si confrontano senza cambiare registro, è quella della decomposizione dello stile con cui si è costruita la "città dipinta" al fine di controllarne gli stessi meccanismi costitutivi. Si tratta di una città verticale, vista attraverso la storia dei propri muri, veri e propri palinsesti di una lunga storia dell' "architettura dell'inganno", che fra Cinque e Ottocento elabora sullo sfondo del dispositivo urbano uno spazio alternativo della città, nel quale essa stessa si specchia duplicandosi.

L'immaginario collettivo, che si nutre di scorci e improvvise apparizioni illusionistiche intraviste dai portici, da brevi pertugi, assume così una fisionomia specifica. La città era stata dipinta secondo quel gusto che per sfondare gli spazi angusti medievali delle corti, inventare vedute su pareti disadorne o apporre correzioni sul piano percettivo a spazi irregolari(4), faceva perno sulle capacità di realismo mimetico della rappresentazione prospettica, sperimentata dalle maestranze della "quadratura" che operavano dalle scenografie tea-



1) Attilio Gigli, Cortile interno, 1981 ca - (stampa cm. 30,3x23,8) - (GFS 80562).



2) Attilio Gigli, Prospettiva di Ferdinando Bolognini nel giardino di Palazzo Scarselli, Bologna, 1981 ca. - (stampa cm 30,3x23,8) - (GFS 80566).

trali fino alle decorazioni esterne, realizzando fragili e degradabili pitture *ad interim*(5).

La ricerca di Gigli per il motivo della rappresentazione era stata condotta dapprima autonomamente, poi aveva incontrato le esigenze della committenza pubblica in seno alla operazioni di tutela dei beni artistici, la quale, nel decennio degli anni Ottanta del secolo scorso, a pochi anni dalla costituzione del Ministero per i Beni Culturali, andava preparando una campagna di censimento e catalogazione indirizzata anche agli aspetti minori e meno monumentali dell'arte emiliana, ma facenti parte della stessa complessità culturale, sfociata in una importante mostra dedicata alle *Architetture dell'inganno* presenti a Bologna e nei territori emiliani(6).

Una breve nota dattiloscritta di Gigli su questo lavoro, che occupò un decennio, specifica che il suo intento era stato soprattutto quello di focalizzare il tema delle relazioni fra natura e artificio, fra il giardino reale (anche quando è ridotto al minimo, assurge a simbolo) e la mistificazione operata dalla pittura, o - come potremmo aggiungere - più in generale dalle tecniche di traduzione e trasposizione del reale, fra le quali, appunto, la fotografia(7).

L'interesse per il giardino nelle immagini di Gigli appare duplice. Da un lato, rintracciamo il giardino inteso piuttosto che come un semplice spazio, come oggetto, come entità materiale. Secondo Pericle il giardino risultava essere una sorta di punto di arrivo di un intero percorso che conduceva alle porte di un posto d'incanto. Luogo dell'eccesso, della sovrabbondanza, del *luxus* di sensi e di simboli rappresentava il punto dove l'itinerario della ricchezza si concludeva per consumare il piacere privato(8). Dall'altro lato, ritroviamo il giardino reale come spazio esclusivo, il quale tuttavia nel significato della sua raffigurazione stempera il proprio carattere privato nella dimensione pubblica o semi-pubblica. Va ricordato che a Bologna è la stessa morfologia tipologica degli edifici che permette di articolare gli spazi della suggestione visiva a partire dalla corte, dall'androne o dal cortile d'onore. Pertanto, da questa dimensione privata del palazzo si apre a quella pubblica, grazie alle fruizioni del *tromp-l'oeil* in relazione alle possibilità di visione dall'esterno, durante le urbane "passeggiate ingannate".

È nel dispositivo *interno-esterno* e *privato-pubblico* che il giardino reale, o dipinto, diventa un vero e proprio luogo di incontro



3) Attilio Gigli, Cortile di Palazzo Carandini, Modena, 1990 - (stampa cm. 41,5x30) - (GFS 120783).

fra il desidero e il luogo concreto, fra il desiderio e la simulazione dell'oggetto desiderato. Così in numerose fotografie di Gigli si affaccia sempre una idea di giardino dipinto o reale che sia, colto soprattutto nei suoi elementi minimali, sintetizzati. Nella prima fotografia (Fot.1) un esile albero si erige da una pavimentazione asfaltata in un alto recinto di muri: il simbolo della vita e del giardino stesso è presentato secondo la più antica iconografia sumera; in un'altra è solo una pianta in vaso o l'ombra gettata dal fogliame a ricordarci la relazione indissolubile con lo spazio urbano (Foto 2,3). La formulazione dell'idea di città in effetti è inseparabile da quella di giardino: alle origini la prima è sorta proprio in opposizione al recinto verde, del quale queste fotografie ne ripropongono lo stilema reale e quello illusionistico nella sua iconizzazione. Appare sotto i nostri occhi dagli strati di gelatine al bromuro l'idea dualistica città-giardino tutta all'insegna delle arti della *mìmesis*: una città verticale dipinta e adornata di giardini di Gigli.

Note

(1) Attilio Gigli (Pesaro, 1934 - Bologna, 2005), laureato in Lettere e Storia dell'Arte a Roma, ha iniziato l'attività di

fotografo a Torino e poi si è trasferito a Castel San Pietro, presso Bologna. Accanto all'attività professionale a servizio di enti e istituzioni culturali dell'Emilia-Romagna, ha condotto una ricerca personale partecipando anche alle attività di un gruppo costituito da fotografi emiliani (Cesare Ballardini, Olivo Barbieri, Guido Guidi e Giovanni Zaffagnini) che all'inizio degli anni Ottanta lavoravano sul territorio per conto di enti pubblici. Le sue fotografie sono apparse in numerose pubblicazioni, fra le quali ricordiamo brevemente: *Una città per la cultura. La Rocca Malatestiana a Cesena*, Milano 1985; P. Costantini, I. Zannier (a cura di), *L'insistenza dello sguardo. Fotografie italiane 1839-1989*, Firenze 1989; *La città di Morandi*, Bologna 1989; *Architetture dell'inganno. Cortili bibieneschi e fondali dipinti nei palazzi storici bolognesi ed emiliani*, Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande. Catalogo della mostra a cura di A. M. Matteucci, A. Stanzani, Bologna 1991; *Il tempo dell'immagine. Fotografi e società a Bologna, 1880-1980*, Bologna 1993; inoltre si segnala il volume monografico *Passanti*, Milano 2002.

(2) La sua ricerca collimò con la commissione della allora Soprintendenza per i Beni Artistici. Le fotografie, realizzate principalmente in due fasi fra il 1981 e il 1990 sono conservate presso il Gabinetto fotografico della Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico per le province di Bologna, Ferrara, Forlì-Cesena, Ravenna e Rimini.

(3) Riflessioni sul linguaggio della pittura illusionistica le ho rintracciate in A. Stanzani, "Esercizi di lettura e problemi di identificazione di un oggetto inafferrabile e parassita", *in Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca,* Atti del Convegno internazionale di studi (Lucca, 2005), in corso di pubblicazione.

(4) A. Matteucci, "Architetture dell'inganno", in *Architetture dell'inganno. Cortili bibieneschi*, cit., pp. 17-39, in part. p. 21.

(5) *L'architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Atti del Convegno internazionale di studi (Rimini 2002) a cura di F. Farneti e D. Lenzi, Firenze 2004.

(6) L'omonima *Architetture dell'inganno. Cortili bibieneschi*, cit.

(7) A. Gigli, *Note esplicative del mio curriculum*, dattiloscritto, s.d. [ca. 2003], Castel San Pietro, Archivio Gigli, presso gli eredi.

(8) M. Venturi Ferriolo, *Nel grembo della vita. Le origini dell'idea di giardino*, Milano 1989, *passim*. Sul tema specifico giardino-pittura cfr. A. Stanzani, "Un itinerario nell'architettura dipinta. Illusionismo in giardino", in *Architetture dell'inganno. Cortili bibieneschi* cit., pp. 47-58.

La Scheda F fra soggettazione, autorialità e ontologia. La catalogazione delle specifiche tecniche, delle funzioni e dello stato di conservazione dei beni fotografici

di Giorgio Porcheddu

Perché tirare in ballo un termine prettamente filosofico in un campo d'indagine di tutt'altra natura come la catalogazione? La ragione è esclusivamente di ordine linguistico.

Con la parola ontologia(1) si possono mettere in luce aspetti concreti dell'"essere" della fotografia e discutere di come in alcuni casi la scheda F non lasci sufficiente spazio e rilevanza per la loro trattazione. Ma procediamo con ordine.

La mediazione necessariamente operata tra sistemi catalografici tradizionalmente diversi con l'adozione del formato internazionale di scambio UNIMARC, per giungere ad una formalizzazione e ad una normalizzazione dei dati quanto più possibile omogenea ai fini della loro comunicazione e gestione informatica, ha condizionato l'organizzazione dei paragrafi, dei campi e dei sottocampi della scheda F in modo da declinarne differentemente i contenuti, secondo la tipologia di bene.

Il modello strutturato di rappresentazione che ne deriva stenta in alcuni casi a tradurre con efficacia la natura del bene fotografico.

L'oggetto preso in considerazione dalle norme emanate dall'ICCD nel 1999 assume connotazioni sicuramente più ampie che nel passato (scheda FT) e segue la volontà deontologica di passare da una concezione di fotografia come "documento di" ad una concezione qualificativa di fotografia come bene storico e/o artistico.

Si può dire che dalle modalità di catalogazione della scheda FT, che davano precedenza assoluta alla *referenzialità*, si è passati con la scheda F ad accettare e descrivere, della fotografia, anche la storia, la genesi e la vita.

Questa presa di coscienza ha imposto un'implementazione di campi catalografici che potesse determinare una migliore definizione della ricchezza del bene fotografia.

È proprio quando si è iniziato a parlare di *autorialità* che per il bene fotografia si sono aperte le porte del riconoscimento pieno sia attraverso l'uso del paragrafo AU - Definizione Culturale, ma soprattutto del paragrafo PD - Produzione e Diffusione.

Nel paragrafo AU infatti hanno trovato giusto rilievo le informazioni relative agli autori, nelle loro vesti di fotografi, fotografi "inventori", e così anche ai cosiddetti "altri" autori, gli autori delle opere raffigurate nell'immagine contenuta nel bene catalogato, quindi scultori, pittori illustratori, architetti, registi.

Allo stesso modo e anzi con maggiore ricchezza il paragrafo PD ha consentito di accrescere la conoscenza dei fotografi, delle ditte, e anche di tutta una serie di informazioni riguardanti gli autori di tutti gli interventi o i condizionamenti nella produzione del bene catalogato.

Nel sottocampo PDFR dedicato al ruolo e alla "natura della responsabilità [...] nel ciclo produttivo dell'opera in esame"(2) hanno trovato spazio collezionisti, committenti, distributori, editori, finanziatori, galleristi, librai, sponsor.

Insieme e sullo stesso piano il sottocampo accoglie riferimenti anche a coloritori, ritoccatori, stampatori, fotoincisori, e tutte quelle figure connesse intrinsecamente con la produzione materiale del bene in esame.

Una differenza sostanziale, visto il coinvolgi-

mento tecnico e manuale dei secondi rispetto al tipo di responsabilità dei primi.
La commistione di interventi di diversa tipologia all'interno dello stesso campo può però creare in fase di catalogazione un precedente per l'imprecisa registrazione degli aspetti tecnici nella scheda di catalogo.
Questa scelta ha orientato l'uso della scheda F maggiormente verso il potere referenziale dell'opera fotografica, trascurando la possibilità di descrizione di alcune specificità tecniche degne invece di maggiore rilievo.
È proprio sugli aspetti referenziali e autoriali che è necessario porre maggiore attenzione rispetto all'inizio del "tradimento" (in fase di catalogazione) della natura "ontologica" (tecnica-materiale) della fotografia.
Quando si parla di *autorialità*, in campo catalografico-fotografico, ci si riferisce all'impronta e alla registrazione delle tracce (volontarie o meno) lasciate dall'autore o dagli operatori che in qualche modo hanno condizionato la produzione e la diffusione dell'oggetto in esame.
Questo punto di vista che dà risalto all'intervento di creazione dell'immagine, proprio per evitare di disperdere informazioni altrimenti non codificabili, ha probabilmente travalicato la sua iniziale e giusta intenzione.
Nelle norme per la compilazione della scheda F leggiamo(3):
"Va da sé infatti che ciò che caratterizza la fotografia in quanto tale è unicamente la sua autorialità, ossia, la sua possibilità di trasmettere - in maniera più o meno diretta, convincente ed immediata - un'opinione, un concetto, un sentimento, un'emozione, una testimonianza dell'essere e dell'esistere che i referenti dell'immagine contestualizzano, sotto il profilo storico."
Proprio dalla volontà di codificare ogni intervento a favore di una maggiore definizione dei caratteri autoriali dell'oggetto fotografico si è generato un risultato non completamente soddisfacente, anzi pressoché censurante.
Sarebbe infatti giusto stabilire dove poter inserire nella scheda di catalogazione tutta una serie di informazioni che partono dall'analisi della fotografia come bene storico artistico e che allo stesso tempo sono utilissime per circoscrivere l'autorialità del singolo oggetto catalogato, ma che non hanno uno spazio dedicato fra i campi della scheda F.
Mi riferisco alle informazioni relative ad alcune pratiche tecniche presenti in svariate tipologie di beni oggetto di catalogazione.
Se consideriamo per esempio gli interventi di ritocco condotti sulle lastre fotografiche, a partire dalle scontornature o alle velature con vernici al fine della mascheratura, fino alle pratiche di coloritura, scopriamo che nella catalogazione di una fotografia spesso si omettono informazioni di altissimo livello qualificativo per l'identità del bene, e la maggior parte delle volte ciò accade proprio a causa della carenza di campi dedicati alla descrizione tecnica nella scheda F.
Alcuni fra gli interventi operati manualmente reperibili su lastra hanno inoltre un valore artistico di notevole rilevanza.
È in questi casi che a maggior ragione che si avverte la carenza nella scheda ministeriale di campi espressamente dedicati a questa necessità, soprattutto in relazione alla possibilità di creare un chiaro quadro delle sovrapposizioni di responsabilità nella costruzione di un oggetto fotografico finito.
La tecnica di ritocco tramite velature, o in casi particolari la coloritura a mano di immagini su lastra, fornisce lo spunto per sottolineare questi aspetti i cui particolari sono solitamente e sistematicamente (vista la naturale rigidità dello strumento catalografico) mescolati ad altre informazioni o

inseriti in campi dedicati ad altri scopi.
Fra le modalità di ritocco dei negativi su lastra esistono casi il più delle volte considerabili "consueti", caratterizzati sostanzialmente dall'apposizione sul lato del vetro emulsionato di sostanze colororanti (generalmente rosse) in soluzione con collanti che venivano stese sulle immagini in modo da calibrare l'esposizione in funzione della stampa. È possibile però trovare anche casi piuttosto insoliti e dal carattere sperimentale che devono in fase di catalogazione essere assolutamente descritti e collegati al resto dei dati inerenti le responsabilità o quantomeno le funzioni degli interventi riconosciuti.
Anche scontornature, ritocchi di carattere meno impegnativo, apparentemente semplici interventi volti ad isolare i soggetti fotografici all'interno dell'inquadratura, hanno una notevole varietà di tipologie di esecuzione.
Ognuna di queste poi ha differenti particolarità che possono indicare importanti dati sull'autorialità dell'intervento stesso.
Una delle scontornature più comuni è quella operata sulla lastra con vernice opaca di color rosso.
L'intensità del colore permette di modulare la trasparenza dell'immagine fino ad impedire la sua registrazione in fase di stampa.
Altra tipologia di scontorno facilmente reperibile su lastre negative, quella operata con l'apposizione sulla lastra di schermi opachi composti solitamente da nastro di tela nera gommata, era un espediente più rapido, meno raffinato e dedicato a quadrature con angoli retti, vista la sua caratteristica linearità di forma.
È possibile in alcuni casi controllare la porzione di immagine che l'operatore ha voluto eliminare con la scontornatura. Da questa osservazione si possono scoprire e determinare importanti aspetti relativi alla vera funzione dell'intervento e in alcuni casi perfino individuare le volontà del committente del fotografo.
È difficile nella attuale composizione dei campi della scheda F incastonare questo tipo di informazioni senza perderne la rilevanza.
Altra eventualità (questa meno solita) di intervento selettivo sulle immagini è quella condotta su positivo al fine di indicare la porzione di immagine che il committente intende privilegiare. Sovente è una pratica operata con l'uso di matite colorate e in ogni caso su positivi di prova, spesso per indicare quale taglio dare all'immagine che s'intende pubblicare.
Quando si ha per le mani uno di questi esemplari e il committente (nonché operatore) in questione è per esempio Roberto Longhi(4) , si capisce come dall'analisi e descrizione sia del bene che delle singole caratteristiche dell'intervento su di esso operato, possa dipendere la ricchezza di informazioni che sono a rischio di omissione.
Esistono poi anche altre situazioni analoghe nella descrizione analitica di un oggetto fotografico.
Ulteriori informazioni a "rischio di estinzione" possono essere quelle riguardanti le modalità di inserimento delle didascalie nelle immagini.
I metodi adottati per annotare le informazioni sui negativi, al fine dell'inventariazione, ma condotti soprattutto dagli autori per garantire una forma ordinata di conservazione delle immagini di un archivio, sono molteplici e ognuno di essi ha peculiarità intrinseche degne di essere citate in catalogazione. In realtà nella scheda F, per l'annotazione dei dati relativi ad iscrizioni è previsto il paragrafo DA con i campi ISR (iscrizioni) e STM (stemmi/marchi/timbri) in cui però si stenta ad evidenziare le funzioni e gli aspetti più prettamente tecnologico/storici correlati alle iscrizioni stesse.

Ad esempio le didascalie che si trovano spesso stampate nelle immagini hanno natura tecnica diversa. Ne esistono di manoscritte sul lato dell'emulsione, con vernici colorate o impresse nella gelatina fotosensibile con solventi o mediante una tecnica per cui la didascalia scritta a macchina su un sottile striscia di carta viene applicata a colla alla lastra e fa trasparire in positivo le informazioni in essa dattiloscritte.
Il sottocampo ISRS (Tecnica di Scrittura) contiene solo 50 caratteri ed un vocabolario i cui esempi finora appaiono abbastanza imprecisi.
Nella attuale impostazione della scheda F il campo relativo alle specifiche tecniche MTS, per quanto sia stato previsto un vocabolario aperto a testo libero per il catalogatore, fornisce una soluzione parziale e non soddisfacente per l'evidente natura eterogenea delle informazioni ospitate(5).
Altri "non luoghi", o quanto meno luoghi non sufficientemente definiti per accogliere informazioni tecniche altrove difficilmente racchiudibili, sono il campo DSO ed il paragrafo AN, campo OSS.
Ne risulta una sorta di "sottostima" nella organizzazione delle informazioni, proprio di quegli aspetti materiali, tecnici, insieme fortemente autoriali o determinanti della portata comunicativa dell'oggetto al quale il catalogatore vorrebbe poter dare maggior rilievo e che invece si "perdono" nei campi a testo libero creando paradossalmente disordine e assumendo allo stesso tempo una rilevanza nella scheda pressoché nulla.
Nella stessa prospettiva e in aggiunta agli esempi fatti finora, sono poi da aggiungere alla lista degli "emarginati" i particolari rilevabili sui beni catalogati riguardanti lo stato di conservazione e gli eventuali interventi di restauro.
Le caratteristiche tecniche relative allo stato di conservazione di una lastra fotografica hanno spesso nella loro natura chiare e marcate informazioni sulla storia del bene in esame e sulle sue caratteristiche.
Il deterioramento dei supporti o delle componenti chimiche reperibili sui supporti fotosensibili, come ad esempio il sollevamento delle emulsioni o la semplice quanto drammatica rottura di una lastra fotografica assumono, in un ottica diversamente disposta allo studio dei caratteri denotativi, importanza paritetica rispetto alle informazioni sulla soggettazione o la storia di una ditta o di un autore.
Dietro un'alterazione di un supporto spesso si nasconde una mole d'informazioni di diversissima natura e in alcuni casi strettamente correlate a tecniche specifiche messe in opera dagli autori al fine di un ottimale finissaggio dell'opera(6) .
Il fine di una descrizione sempre più puntuale del bene è quello di raccogliere informazioni e indizi che si coagulino all'interno della scheda di catalogo e diano forma, se attentamente annotati e collegabili a dati analoghi, ad un identikit del loro autore o coautore, perseguendo in questo modo l'iniziale intento della commissione di studio addetta alla progettazione della scheda.
La condizione di dover spesso "tagliare" alcune informazioni in fase di catalogazione o di dover forzare i campi della scheda per contenere dati non propriamente ad essi destinati, ha portato i "frequentatori" del settore, coloro per i quali sostanzialmente la scheda è stata progettata, a prendere in considerazione la forma di altre schede elaborate dall'ICCD al fine di reperire soluzioni possibili al problema.
In diverse occasioni è emerso che per alcune tipologie di bene, nelle relative schede di catalogo esiste una strutturazione dei campi meglio adeguata ad una descrizione sia delle tecniche che soprattutto delle funzioni ad esse collegate.
È il caso della scheda OAC (opere d'arte contemporanea) in cui il campo MTC (materia e tecniche) è maggiormente articolato e comprende sottocampi(7) dedicati a materiali, tecniche, strumentazioni, funzionamento, varianti e specifiche relative.
Anche in altre schede di catalogo come quella PST (patrimonio scientifico e tecnologico) sono presenti campi più articolati per la descrizione del bene che possono dare maggiore spessore alla catalogazione. Ne sono un esempio eclatante il campo DA per la descrizione analitica, tipologica, morfologica e iconografica o l'UTF per la descrizione delle funzioni, modalità e cronologia d'uso.
È naturale che per l'opera d'arte contemporanea come per altri beni oggetto di catalogazione alcune tipologie di campi siano esplicitamente dedicate alla particolarità del bene oggetto della scheda, ed è anche da questa analisi che si dovrebbe partire per sottoporre a revisione la scheda F.
Sarebbe sufficiente l'implementazione della scheda con l'inserimento di alcuni campi dedicati agli aspetti qui discussi per garantire un lavoro di catalogazione completo e attento all'evoluzione delle tecniche e al loro ruolo rispetto alla valorizzazione del bene culturale Fotografia.
Ad oggi possiamo proporre l'esempio di "allegato alla scheda" che la Soprintendenza di Bologna(8) ha elaborato per definire alcuni caratteri/vicende dell'oggetto, con illustrazioni che didatticamente guidino il catalogatore alla compilazione.
Restano evidenti le difficolta "formative", più volte rilevate, con cui il catalogatore /storico dell'arte si scontra nell'avvicinare letture di tale genere, come chiaro appare il condizionamento in fase di compilazione, causato dalle negligenze fin qui esaminate; limitazione che torna a riflettersi, ma allo stesso tempo ad ombreggiare, la multiforme natura del bene.

Note

(1) Prendo a prestito questa forzatura da un lucidissimo intervento sul tema: P. Cavanna, "Oggetti, autori, cataloghi" in O. Goti, S. Lusini (a cura di) *Strategie per la fotografia. Incontro degli archivi fotografici*, Prato 2001, p. 37.
(2) *Strutturazione dei dati delle schede di catalogo - Beni Artistici e Storici Scheda F - Prima parte*, Roma, ICCD 1999. pag. 109.
(3) *ibidem*.
(4) Mi riferisco ad una serie di immagini conservate presso il Dipartimento di Arti Visive, appartenute a R. Longhi negli anni della sua permanenza presso l'ex Istituto di Storia dell'Arte di Bologna. Si tratta per lo più di immagini utilizzate per studio, ma sono anche presenti expertises e numerose fotografie con l'applicazione di sottili striscioline di carta come a scontornare la porzione d'immagine selezionata, quindi probabilmente di indicazioni di stampa per qualche pubblicazione.
(5) Vedi esempi a pag. 129 del manuale.
(6) È il caso ad esempio di alcune alterazioni delle gelatine sensibili a causa di un trattamento non completamente riuscito, come un viraggio, o un peggioramento dei supporti causato nel tentativo di restauro di una lastra rotta.
(7) Nella scheda OAC i sottocampi dedicati alla descrizione della materia e delle tecniche sono: MTCI, MTCS, MTCZ, MTCV.
(8) Scheda elaborata da Corinna Giudici, responsabile dell' Archivio Fotografico SPSAE -BO.

GLOSSARIO DI RIFERIMENTO PER L'OSSERVAZIONE E LA DESCRIZIONE DELLE SPECIFICHE TECNICHE E DI CONSERVAZIONE RELATIVE ALLE LASTRE NEGATIVE SU VETRO.

CARATTERISTICHE TECNICHE - MTS

Ritocchi con vernice trasparente rossa ..... foto 1
Scontornatura con vernice opaca rossa ..... foto 4-5
Scontornatura con vernice opaca nera
Ritocchi con vernice trasparente gialla
Ritocchi ad inchiostro
Ritocchi ad inchiostro sul recto della lastra
Ritocchi (per graffiature sull'emulsione)
Vernice trasparente per attenuare il contrasto
Scontornatura con carta gommata nera ..... foto 6
Scontornatura su positivo a scopo editoriale ..... foto 7
Mascheratura di carta ..... foto 2
Vernice di protezione
Interventi di coloritura ..... foto 3

CONSERVAZIONE - STCS

Graffi
Macchie (di sporco o da umidità)
Impronte ..... foto 10
Vetro di rinforzo con carta nera incollata - o scotch o nastro isolante nero .... foto 11
Lieve ingiallimento del supporto
Macchie brune (da deterioramento chimico)
Piccole macchie argentee
Graffio evidente
Tracce di vernice rossa
Tracce di vernice rossa da impronte
Tracce di colla
Tracce di carta nera incollata
Distacco parziale dell'emulsione ..... foto 12-13
Distacco parziale della carta gommata nera dell'etichetta didascalica
Distacco parziale della carta gommata nera della scontornatura
Leggere sbeccature lungo il lato x
Porzione di pergamino incollata sulla superficie della lastra
Lesione circoscritta dell'emulsione
Ingiallimento
Pergamino incollato alla lastra

SCRITTE - SGLS

Nessuna scritta
Dell'autore, su etichetta tipografica incollata
Dell'autore, dattiloscritto su etichetta incollata ..... foto 9
Scritta a mano su vernice opaca ..... foto 8



1) Foto 1.

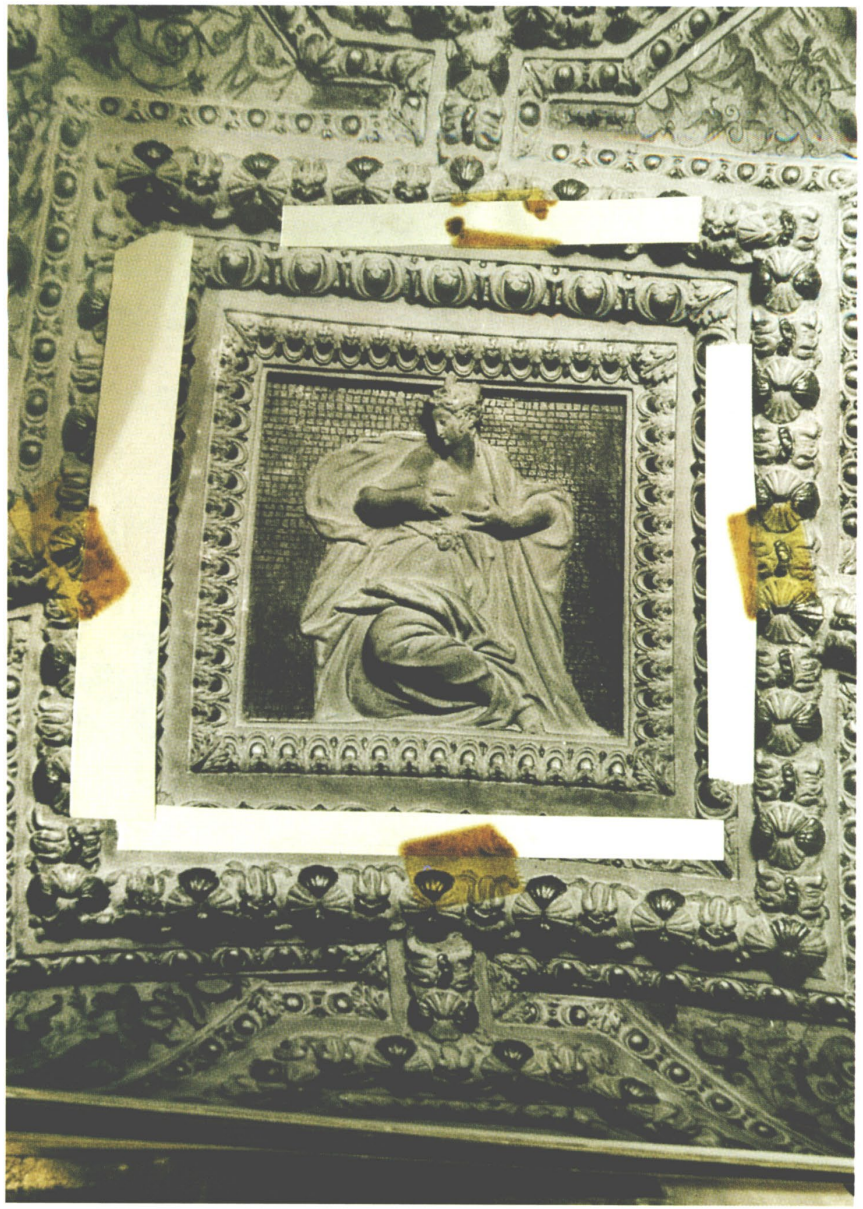


2) Foto 2.

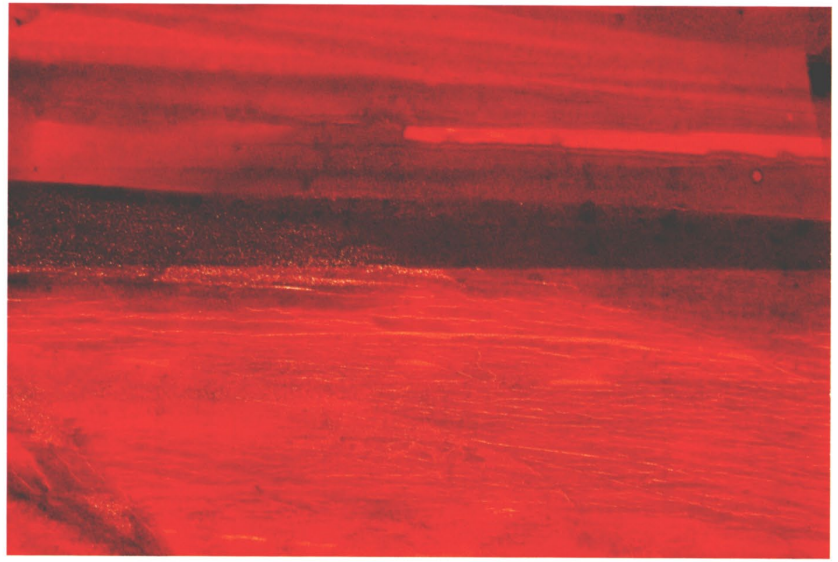


3) Foto 3.

Il fondo di diapositive didattiche del Dipartimento Arti Visive dell'Università degli Studi di Bologna si trova al momento in deposito presso i magazzini sotterranei della Biblioteca di Discipline Umanistiche dello stesso ateneo. Conta circa 20.000 diapositive su vetro, realizzate tramite montaggio di lastra positiva e vetro di protezione con carta gommata incollata ai bordi. A volte prive di etichette didascaliche, più spesso riportano su fascetta prestampata il nome dell'autore, il numero di negativo corrispondente, indicazioni sull'autore e sul soggetto dell'opera raffigurata. Questo insieme è stato certamente per lungo tempo parte integrante e vitale dell'attività didattica dell'Istituto, come sussidio indispensabile alla conoscenza e come supporto all'insegnamento tramite l'approccio visivo dell'opera d'arte.



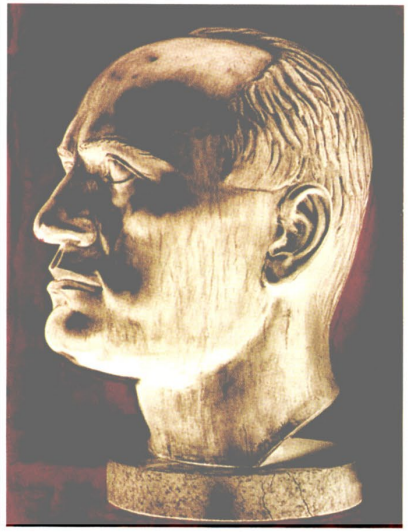
4) Foto 7.



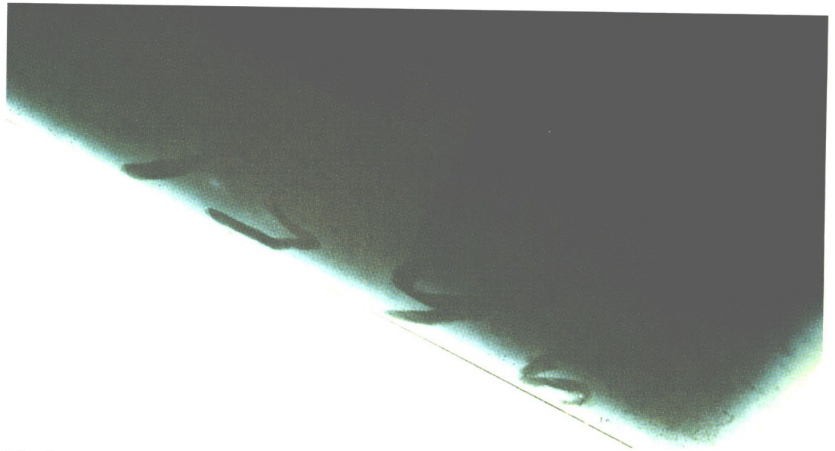
5) Foto 5.



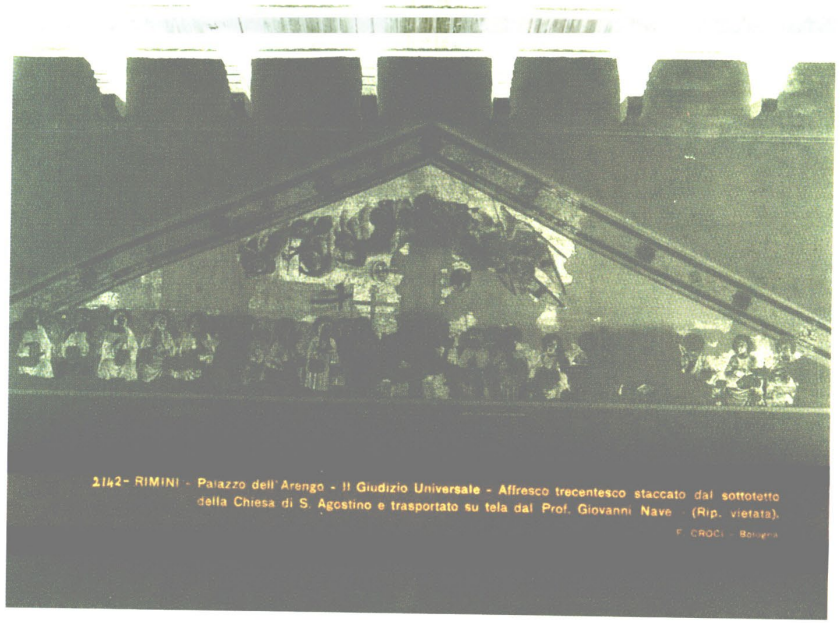
6) Foto 6.



7) Foto 4.



8) Foto 8.



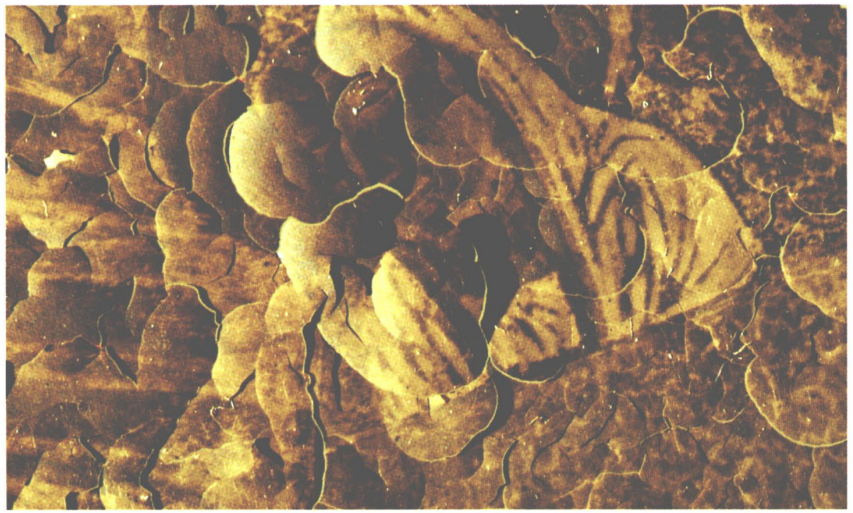
9) Foto 9.



10) Foto 10.



11) Foto 11.



12) Foto 12.

TESTI E DOCUMENTI

Traduzioni da *Art history trough the camera's lens*, a cura di Helene E. Roberts

I due contributi che seguono sono tratti dal volume "Art History trough the camera's lens", a cura di Helene E. Roberts pubblicato da Gordon and Beach Publishers - OPA (Overseas Publishers Association), Amsterdam 1995.
Si tratta del testo di Bernard Berenson "Fotografia isocromatica e dipinti veneziani" apparso nel novembre 1893 su "Nation", Vol.57, n. 1480, pp. 346-347 e di una nota redazionale della curatrice relativo al testo medesimo, che mette in luce l'importanza dell'uso di pellicola isocromatica nella ripresa fotografica di opere pittoriche.
La traduzione dei due brani è stata realizzata da Riccardo Simonazzi, iscritto alla Facoltà di Lingue e Letterature Straniere Moderne, in occasione del tirocinio effettuato presso l'Archivio Fotografico della Soprintendenza tra marzo e maggio 2005.

FOTOGRAFIA ISOCROMATICA E DIPINTI VENEZIANI

(B. Berenson, 1893)

Finalmente stiamo per avere fotografie di buona qualità dei grandi dipinti di Venezia. Coloro che amano l'arte veneziana esulteranno nell'apprendere che alcuni dei migliori fotografi italiani, i fiorentini fratelli Alinari e il romano Domenico Anderson hanno lavorato duramente tutta l'estate e tutto l'autunno a Venezia e nelle città vicine, fotografando i dipinti più interessanti. Le difficoltà in questo campo sono immense e quasi mai comprese dai non addetti ai lavori. In primo luogo, la maggior parte dei più pregevoli quadri che si trovano tuttora dietro agli altari per i quali furono dipinti risultano praticamente invisibili. Persino negli orari di visita consigliati dal Baedeker o dalle guide locali, questi dipinti appaiono solo come oscure sagome, nascoste dall'ombra di archi sporgenti e profonde cornici. Altre volte, invece, il pennello del restauratore li ha trasformati in scintillanti specchi di vernice polverosa, più allettanti che realmente godibili. Tutti ricorderanno l'impossibilità di osservare in modo soddisfacente il bellissimo Bellini della chiesa di S. Zaccaria e il Tiziano della chiesa dei Gesuiti; o il fastidio delle luci accecanti e delle forti ombre che trasformano la visita alla Scuola di S. Rocco in un calice di gioia e sconforto; o ancora la delusione che segue il tentativo di sbirciare attraverso le tenebre che nascondono dipinti del livello del Bellini della chiesa di S. Francesco della Vigna o i Sebastiano del Piombo della chiesa di S. Bartolomeo in Rialto. Le splendide serie di dipinti dei Tiepolo della chiesa di S. Polo sono del tutto invisibili, se non a lume di candela. Il Bellini della chiesa dei Frari, *Le nozze di Canaa* di Tintoretto della chiesa della Salute, nonché centinaia di altri dipinti che sarebbe tedioso elencare, sono posti direttamente di fronte a delle finestre, cosicché il riverbero della luce rende l'occhio praticamente cieco ai dettagli del quadro.
Persino all'Accademia le cose non vanno molto meglio, se non peggio. Quando piove, è tutto buio e, quando c'è il sole, i tendaggi dei lucernari dei saloni vengono immediatamente tirati, riducendo i Carpaccio, i Gentile Bellini, i Tintoretto e i Bonifacio a oscuri spettri e tutto ciò, ovviamente, allo scopo di impedire che un raggio di luce possa cadere sull' angolo superiore del cielo di un Mansueti di quart'ordine! La meravigliosa *Pietà*, ulti-



1) Venezia, Chiesa di Santa Maria dei Frari, Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino*, dettaglio, stampa all'albume, Fot. Anderson 11661, Fondo "Ex Archivio Storico".

Se la maggior parte delle persone è ancora scettica riguardo la possibilità di creare una base razionale e sistematica per la critica d'arte, ciò lo si deve principalmente al fatto che fino a poco tempo fa qualsiasi puntuale confronto tra diversi dipinti era impossibile. La critica d'arte si fonda sull'assunto per cui un artista nella propria opera procede costantemente e gradualmente e non modifica la propria mano d'improvviso e per capriccio, nel dipingere come nello scrivere. Di conseguenza, le opere non firmate vengono attribuite a questo o quel maestro in base a somiglianze vere o presunte con opere firmate o attribuite con certezza con altri metodi, proprio come accade quando vengono scoperti frammenti di opere letterarie classiche. Tuttavia, il confronto è da sempre la principale difficoltà della critica d'arte. Nelle epoche in cui i viaggi erano molto lenti e non esistevano fotografie dei quadri antichi, il critico non poteva che dipendere dalle incisioni. Ma anche un brevissimo confronto tra un originale e un'incisione, per quanto di ottima qualità, mostrerà quanto un simile supporto per la memoria sia assolutamente poco attendibile, se non addirittura fuorviante. Nessun incisore, per quanto ben intenzionato, riesce a non lasciare una profonda traccia di se stesso nelle proprie riproduzioni. La sua incisione non ha quindi più valore di quello di una copia. Di conseguenza, i critici e gli storici dell'arte che si trovano a dipendere dalle incisioni, per quanto possano aver ricavato da questa fonte una buona conoscenza generale delle varie opere di un pittore, finiscono per non possedere alcuna familiarità con i sottili elementi stilistici che lo distinguono da un semplice copista o da uno scaltro imitatore.

mo capolavoro di Tiziano, iniziata quando il pittore era novantaseienne, è posta tra le luci e i riflessi di due finestre, cosicché si può quasi perdonare un critico impaziente come Kenyon Cox per averla paragonata con disprezzo ad un vecchio formaggio.

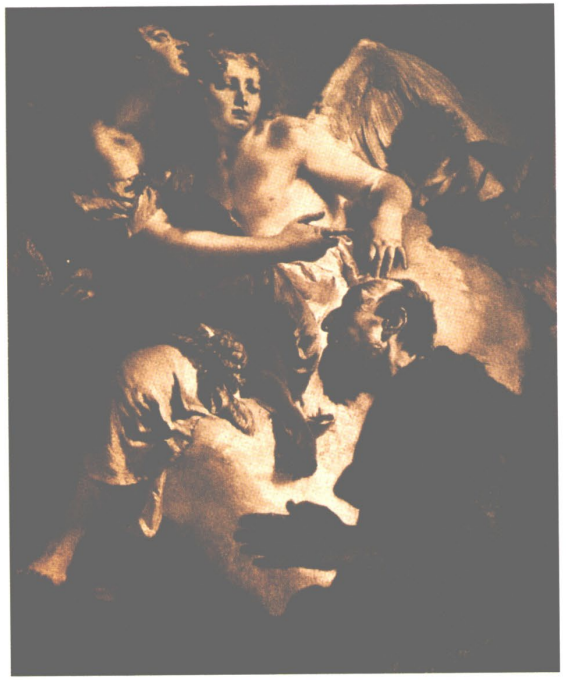
Tuttavia, se questo stato di cose è penoso per il normale visitatore, lo è ancora di più per il fotografo e per il critico. Infatti, fotografi e critici procedono quasi sempre a braccetto. La stessa invenzione della stampa non ebbe un impatto maggiore sullo studio dei classici di quello che la fotografia sta cominciando a produrre nello studio dei maestri del passato.



2) Venezia, Chiesa di San Bartolomeo in Rialto, Sebastiano del Piombo, *San Ludovico*, stampa all'albume, Fot. Anderson 11645, Fondo "Autori" n. 33.625.2.

Ci si deve dunque sorprendere del fatto che una critica d'arte davvero precisa sia una scienza così recente da non avere ancora ricevuto un pieno riconoscimento? In pochi si rendono conto di come la critica d'arte sia totalmente cambiata dopo le invenzioni della ferrovia e della fotografia; prima di quel momento essa era poco più che ciarlataneria e tutti coloro che la praticavano erano poco più che ciarlatani, spesso loro malgrado. Sfortunatamente, la ciarlataneria nella critica d'arte è ancora diffusa come a quei tempi, ma la differenza è che i ciarlatani ormai non hanno più alibi. Al giorno d'oggi, dagli studiosi d'arte ci si aspetta non solo l'intima conoscenza della materia permessa dai moderni mezzi di trasporto, ma anche il paziente confronto di una certa opera con tutte le altre opere dello stesso autore, confronto che la fotografia ha reso più facile. Oggi non è per nulla difficile visionare anche nove decimi delle opere di un grande maestro (ad esempio di Tiziano o di Tintoretto) in una successione così rapida da permettere al critico di averne un ricordo abbastanza fresco e poter determinare di ogni dipinto il valore e il posto da esso occupato nell'opera dell'artista. Quando poi questo studio continuo degli originali è integrato da fotografie isocromatiche, tale metodo di confronto raggiunge quasi l'esattezza delle scienze naturali.

Per rendersi conto del salto di qualità provocato nella storia dell'arte dalle invenzioni della ferrovia e della fotografia è sufficiente confrontare tre studiosi di Raffaello, ognuno dei quali ai suoi tempi ha segnato un'epoca della storia dell'arte. Gli studi di Passavant furono intrapresi prima dell'attuale sviluppo



3) Venezia, Scuola Grande di San Rocco, Giandomenico Tiepolo, *L'apparizione di tre angeli ad Abramo*, stampa all'albume, Fot. Anderson 11641, Fondo "Autori" n. 36.693.20.

della ferrovia e prima che la fotografia venisse applicata ai maestri del passato. La sua opera perciò risulta così fallace da non avere più alcun valore. Persino i suoi giudizi estetici, basati com'erano su una conoscenza dei soggetti del tutto inadeguata, suonano spesso stonati. Anche Cavalcaselle ebbe la sfortuna di aver fatto le sue osservazioni e aver plasmato il suo metodo prima che la fotografia potesse aiutarlo. Di conseguenza, il suo accontentarsi dell'*à peu près* priva il suo lavoro di tutte le sottili distinzioni che separano la critica d'arte dalla lode e dal biasimo immotivati. Il primo critico a fare un uso sistematico delle fotografie fu Morelli e la sua schiacciante superiorità in campo critico è tale che persino i suoi più acerrimi oppositori sono stati costretti ad accogliere la maggior parte delle sue tesi. Tuttavia, come studioso Morelli dedicò un'attenzione in un certo senso sproporzionata allo studio del disegno e dei pittori toscani, mentre si interessò molto meno alla scuola veneziana. Fino a tre o quattro anni fa, difficilmente sarebbe potuto succedere il contrario. Il vecchio sistema di fotografia, anche quando applicato dai migliori artigiani, era incapace di rendere le tonalità dei colori; al massimo era adatto a dare un'idea precisa dei contorni delle figure. Di conseguenza, se le fotografie di disegni con il vecchio sistema risultavano abbastanza soddisfacenti, al contrario le fotografie di dipinti di solito si risolvevano in insuccessi. Tutto ciò è un po' meno vero per quel che riguarda i Toscani, poiché nelle loro opere la linea è nettamente più importante del colore. Ma per i Veneti, che fondano la loro arte più sul colore che sulla linea, questo sistema era totalmente inadeguato. Soltanto la fotografia isocromatica è in grado di conservare le tonalità relative dei vari colori. La fotografia normale, trasformando i blu in bianchi e i rossi e i gialli in neri, stravolgeva e confondeva un ritratto fino a renderlo irriconoscibile. Per ovviare a questo inconveniente, la fotografia veniva ritoccata molto liberamente da semplici artigiani privi di particolare talento artistico, allontanando così sempre di più il risultato dall'originale. Rispetto a fotografie di questo tipo persino delle incisioni, come ad esempio quelle di Naya, davano un'idea più fedele di un Tiziano o di un Tintoretto, dato che le incisioni venivano quanto meno eseguite da persone provviste di qualche pretesa artistica e culturale. Fino a poco tempo fa l'idea di ottenere una buona riproduzione senza ritoccarla sembrava così impossibile da spingere Cole, un celebre incisore, a dedicare il proprio talento a questa impresa; le sue incisioni di opere di maestri italiani non sono altro che fotografie ritoccate da un artista a partire da una tavola d'incisione, invece che da un semplice artigiano a partire da un negativo.



4) Venezia, Chiesa di Santa Maria della Salute, Tintoretto, *Le nozze di Canaan*, stampa all'albume, Fot. Anderson 13690, Fondo "Autori" n. 37.695.35.

Tuttavia, coloro che sognavano riproduzioni fedeli e oggettive delle opere dei maestri del passato dovettero continuare ad aspettare per vedere fotografie di dipinti veneziani simili a quelle scattate da Braun al Louvre, alla National Gallery e a Dresda, da Hanftsangel a Berlino, da Löwy a Vienna e da Marcozzi a Milano. È vero che probabilmente quasi tutti i capolavori veneziani non si trovano più a Venezia; tuttavia, quelli rimasti sono particolarmente utili per gli studiosi a causa della loro quasi sempre sicura autenticità, e anche per i normali turisti, la cui conoscenza della pittura veneziana di solito comincia, e spesso termina, proprio a Venezia. Di conseguenza, è un bellissima notizia sapere che alcuni grandi fotografi si sono appena lanciati in questa impresa. Gli Alinari hanno una fama talmente

vasta da non aver bisogno di presentazioni. Basterà dire che si sono assunti il nobile compito di fotografare isocromaticamente tutti i quadri italiani di valore. Hanno già quasi ultimato il lavoro in Toscana e a Napoli, mentre hanno finito a Padova, Vicenza, Treviso e persino a Castelfranco, cosicché chiunque potrà avere una perfetta riproduzione dell'unica opera attribuita con certezza a Giorgione. Anderson invece, pur raggiungendo livelli artistici più alti, è meno conosciuto. Egli si dedica interamente alla fotografia di soggetti pittorici e le sue riproduzioni, di conseguenza, risultano più soddisfacenti di quelle di qualsiasi altro fotografo. Le sue immagini rendono alla perfezione i rapporti cromatici, mantengono la tonalità generale e sono scrupolosamente fedeli ai contorni. A parte il colore, si tratta dei quadri stessi in scala ridotta. Uno degli elementi dello straordinario successo di Anderson sta nel fatto che sviluppa e stampa le immagini sempre di persona e, grazie alla sua notevole memoria artistica e al tipo di esposizione di volta in volta diverso, è in grado di creare proprio la tonalità che più ricorda l'originale. Stampata più scura, l'immagine perderebbe il giusto effetto; stampata troppo chiara, non assomiglierebbe alla realtà. Tuttavia, le difficoltà non iniziano e finiscono con la stampa. Occorre grandissima pazienza per scoprire esattamente il momento giusto per puntare la luce della finestra o della porta di una chiesa su qualche tesoro nascosto; occorre notevole perizia per calibrare uno specchio evitando che la luce riflessa non si fermi troppo a lungo su un unico punto; e soprattutto occorre grande sapienza per realizzare una messa a fuoco che sia uniforme e chiara in tutte le parti del quadro! Fotografare un dipinto è molto di più che un'operazione meccanica, come invece la considera il governo italiano. Esso, infatti, non fa che porre ogni sorta di ostacolo sulla strada dei fotografi, imponendo tasse ridicole, come se si trattasse di un lavoro non qualificato, e non assicurando loro doverose garanzie per i diritti d'autore. Alla luce di tutte queste difficoltà e considerando l'importanza della fotografia nella storia dell'arte, fotografi come gli Alinari e Anderson sono visti dagli studiosi con la stessa gratitudine che i letterati del Cinquecento provavano per Aldo Manuzio e i suoi figli.

BERNARD BERENSON E LA PELLICOLA ISOCROMATICA

(H. Roberts, 1995)

Le prime pellicole utilizzate erano sensibili soltanto alla luce blu. I colori, perciò, non venivano resi con le stesse tonalità monocromatiche della stampa fotografica a cui siamo abituati oggi. Il giallo tendeva ad essere reso come nero, e i blu, per quanto scuri, come bianco. Il problema non era evidente nella fotografia di soggetti architettonici, caratterizzata dall'enfasi su luci ed ombre, mentre era assai evidente nei primi tentativi di fotografare soggetti pittorici. Negli anni Ottanta dell'Ottocento Attout Tailfer, un chimico francese, realizzò una pellicola sensibile ad un più vasto spettro luminoso. Questa pellicola venne chiamata inizialmente isocromatica, mentre ai giorni nostri i termini utilizzati più frequentemente sono ortocromatica e pancromatica.

Nel 1893 Bernard Berenson scrisse un articolo su *Nation* in cui lodava la nuova pellicola isocromatica (Nov. 1893, Vol. 57, n° 1480, pp. 346-347). In questo articolo, inoltre, descriveva l'importanza della fotografia per la nuova scienza della critica d'arte, paragonando i suoi effetti a quelli dell'invenzione della stampa nello studio dei classici. Lodava poi la fotografia dei fratelli Alinari e di Domenico



5) Frate Angelico e aiuti, *Cristo che porta la croce* dalla serie *Scene dalla vita di Cristo* del Museo San Marco, Firenze (per concessione di Saskia / Risorse d'arte).

Anderson e descriveva le difficili condizioni in cui lavoravano e il livello artistico da essi raggiunto. Il suo articolo fornisce una vivida immagine della situazione ottocentesca della documentazione fotografica di soggetti pittorici e mostra l'importanza dell'invenzione di una pellicola più sensibile all'intera gamma dei colori.

Due fotografie che riproducono il *Cristo che porta la croce* di Frate Angelico (dalla serie *Scene dalla vita di Cristo* appartenente al Museo di San Marco di Firenze) mostrano il salto di qualità rappresentato dalla pellicola isocromatica (vedi figura 5 per una riproduzione a colori moderna). Una, scattata prima dell'invenzione della pellicola più sensibile, riproduce la veste blu della Vergine come se fosse bianca e la tunica gialla dei soldati con tonalità scure (figura 6). La fotografia più recente (Anderson 6677) inverte le tonalità, riproducendo le tuniche gialle come se fossero bianche e la veste blu della Vergine con tonalità scure (figura 7).



6) Riproduzione fotografica precedente che mostra l'effetto di una pellicola sensibile alla luce blu. Da notare che la veste blu della Vergine risulta bianca, mentre le tuniche gialle dei soldati risultano molto più scure (per concessione della Fine Arts Library [Visual Collections], Università di Harvard).



7) Fotografia isocromatica dello stesso dipinto in cui la veste della Vergine è resa con tonalità grigie, mentre le tuniche gialle dei soldati appaiono quasi bianche (per concessione di Fratelli Alinari / Risorse d'arte).

Le immagini allegate al primo dei due saggi presentati non sono tratte dall'articolo di Bernard Berenson. Sono state individuate, seguendo la traccia del testo, all'interno del fondo di positivi storici denominato "Autori" presente in questo archivio (1).
Le considerazioni positive di Berenson sul prezioso lavoro di documentazione svolto dai fotografi Alinari ed Anderson, sono da riferirsi alle campagne fotografiche avviate già in quegli anni (2). Anche se la prima vasta ricognizione su Venezia dello studio Anderson risale al 1896 (3) l'intervento di riproduzione, benché parziale, delle opere d'arte veneziane aveva già preso il via negli anni precedenti. E fu proprio questa ottima campagna fotografica lo stimolo che spinse anche la ditta Alinari a produrre nuovi negativi di opere già precedentemente riprese, con una nuova sensibilità luminosa ed atmosferica che rendesse finalmente giustizia a quella straordinaria pittura.

Note

(1) Per un approfondimento vedi C. Giudici, "Gabinetto e Archivio fotografico di una Soprintendenza", in A. Stanzani, O.Orsi (a cura di), *Lo spazio, il tempo, le opere. Il catalogo del patrimonio culturale*, Cinisello Balsamo 2001, pp. 66-75
(2) A.Conti, "Storia di una documentazione" in *Gli Alinari - Fotografi a Firenze 1852-1920*, Firenze, Forte di Belvedere. Catalogo della mostra a cura di W. Settimelli e F. Zevi, Firenze 1977, p. 160.
(3) S.Paoli in *1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano: il ricetto fotografico di Brera*, Milano, Pinacoteca di Brera, Sala della Passione. Catalogo della mostra a cura di M. Miraglia e M. Ceriana, Milano 2000, p. 169.

Immagini della famiglia Tozzoni: un percorso di restituzione

di Claudia Pedrini
Direttore Musei Civici di Imola

Da queste stesse pagine dei Quaderni di Palazzo Pepoli Campogrande, è già stata data notizia dei primi interventi di conoscenza e inventariazione del cospicuo fondo fotografico conservato presso l'archivio della casa-museo di palazzo Tozzoni, in Imola. Nello scorso numero l'articolo di Cinzia Frisoni rendeva conto di una delle prime, sistematiche esplorazioni sul fondo mentre oggi Elvira Tonelli de "La Fototeca" si addentra nell'esposizione della metodologia di restauro e nell'identificazione dei materiali.
Il doveroso interesse verso palazzo Tozzoni e i materiali che vi sono conservati non è, ovviamente, cosa nuova per i Musei Civici di Imola.
A partire dal 1995 e con cadenza costante diversi lavori di ripristino hanno interessato i locali della casa-museo Tozzoni : dapprima le stanze a piano terra, quindi il piano nobile con l'appartamento barocchetto e il grande salone d'onore mentre le prossime annualità saranno riservate allo scalone d'ingresso e alla loggia sottostante. Uguale trattamento, compatibilmente con le risorse disponibili, è stato riservato alle opere che vi sono conservate, in particolare i dipinti(1) mentre il cospicuo lavoro intrapreso dalla Soprintendenza libraria sull'imponente mole di carte conservate in archivio ne permetterà, in futuro, una fruizione agevolata. Un primo approccio inventariale ha coinvolto anche la biblioteca del palazzo, ricca di libri anche particolarmente preziosi, come alcune cinquecentine.
L'intervento sui fondi fotografici, coordinato da Oriana Orsi, arriva ad incrementare questa lunga stagione di restituzione alla conoscenza del luogo e degli oggetti che ne fanno parte. La prima sequenza di ricognizione sui materiali e quindi la successiva, iniziale, *tranche* di restauro è stata accompagnata dall'impegno alla custodia e cura, sancito dall'acquisto di cassettiere, scatole, buste, adeguate alla conservazione dei materiali fotografici storici.
Restituendoci quasi intatto il "sentimento del tempo e del luogo" la fotografia, con la forza che è propria delle immagini, consentirà un approccio immediato ad un passato a cui ci riconduce con la forza dell'appartenenza e delle radici comuni. In questo i Musei Civici di Imola si avvicinano ad un percorso intrapreso da altre realtà culturali, che, nel recupero e divulgazione delle collezioni fotografiche private, intessono privato e pubblico nell'unico ordito della storia comune.

Note

(1) Voglio ricordare, accanto alle operazioni di costante manutenzione e di vero e proprio restauro operate dal laboratorio di restauro dei Musei Civici, condotto da Marilena Gamberini, anche gli interventi straordinari, frutto del contributo di privati. L'ultimo episodio è quello del restauro del nucleo di dipinti settecenteschi di Antonio Beccadelli, voluto dalla Cooperativa Ceramica di Imola. Al proposito si veda: A. Mazza, *I dipinti di Antonio Beccadelli a palazzo Tozzoni*, Imola 2004; per i restauri del palazzo: L.Bitelli, M.Cuoghi Costantini, *Restauri a palazzo*, in "IBC. Informazioni, commenti, inchieste sui beni culturali" (IX,I,2001

Il fondo Tozzoni ovvero la nobile arte della fotocamera

di Elvira Tonelli

I Musei Civici del Comune di Imola, nel 2004, ci hanno interpellate per avviare un progetto di manutenzione e valorizzazione sui materiali fotografici della collezione Tozzoni, fino ad allora conservata presso l'omonimo Palazzo sito nel centro storico di Imola. L'intervento sul Fondo Fotografico Tozzoni costituisce una sorta di "unicum" nella storia della nostra esperienza di conservazione e restauro di materiali fotografici.

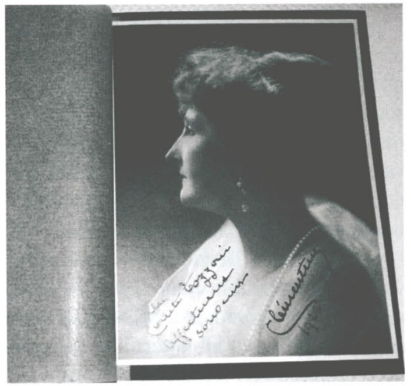
Nel grande palazzo, contenitore di innumerevoli oggetti di grande rilevanza storico artistica, i materiali fotografici dell'attuale corpus iconografico, erano custoditi per la maggior parte nell'archivio storico, assieme alle carte di famiglia e in nuclei minori in altre stanze che fungono da deposito per gli arredi esclusi dal percorso di visita della casa-museo. Queste modalità di conservazione hanno significato per gran parte dei materiali un sicuro rifugio, se non dalla polvere e dal naturale invecchiamento dei supporti e delle emulsioni, almeno da maldestre manipolazioni e dai frequenti utilizzi che spesso provocano ai materiali danni a volte irreparabili.

Come non notare al primo sguardo e soprattutto sulle immagini più direttamente fruibili, i positivi, la sorprendente differenza rispetto a collezioni coeve?

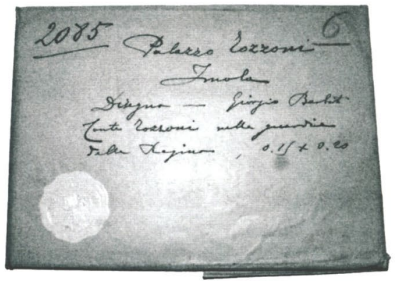
La raccolta Tozzoni copre un arco di tempo di almeno sei decenni, ma numerosi positivi sorprendono per l'impeccabile stato conservativo.

Questo dato, ossia la "freschezza" del materiale, è tanto più importante in quanto si riflette sull'affascinante varietà di tagli e tecniche dell'intera collezione, che svaria dai ritratti ufficiali della nobiltà e dell'altissima borghesia internazionale a vedute documentaristiche di viaggi e città lontane, fino a più intime occasioni di svago e ritrovo di taglio assai privato.

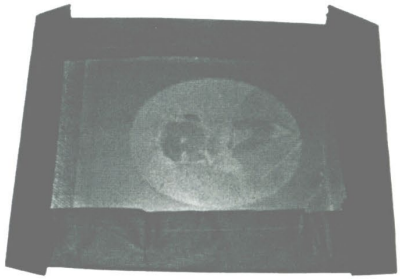




1) Ritratto Femminile, *Clementine*, Autore Jean Lemaire, stampa alla gelatina protetta da velina e racchiusa in cartella in cartoncino, mm 230 x175. Dedica manoscritta a inchiostro, 1926 (Toz.R.49).



2) Busta originale contenente la lastra 2085 con marchio del fotografo in rilievo.



3) Lastra alla gelatina d'argento con ampia mascheratura ripiegata.

Protetti da pregevoli montaggi, da semitrasparenti veline o inseriti in cartellette, affascinanti e autorevoli personaggi ci si propongono, ritratti da prestigiosi studi fotografici nelle tecniche di stampa più preziose. Abbiamo identificato platinotipie, cianotipie, stampe al sale, albumine, ma anche stampe alla gomma e al carbone, mediamente in condizioni conservative molto buone.

La varietà delle tematiche della collezione, cui lo stesso Conte Francesco Giuseppe Tozzoni partecipa con altissimo "dilettantismo", esalta la vitalità del patrimonio iconografico e lo svincola del tutto da attribuzioni riduzionistiche (ritrattistica ufficiale, marineria, documentazione geografica, antropologica, sociologica) facendo intravedere una miriade di percorsi in cui addentrarsi.

Materiali negativi

L'intervento sui negativi, lastre in vetro e pellicole flessibili, era mirato alla pulitura dei supporti ed alla sostituzione dei contenitori per l'archiviazione che, malgrado presentassero una certa originalità, erano realizzati con carte inidonee alla lunga conservazione.

Già dall'involucro delle lastre appariva chiara l'importanza data a questi materiali, le buste in carta, provviste di sigillo in ceralacca erano numerate, ripiegate con cura e complete di annotazioni relative al loro contenuto.

All'interno delle buste lo stato conservativo delle lastre appariva piuttosto vario. A parte le immancabili fratture del supporto vetro, abbiamo rilevato diverse emulsioni profondamente graffiate, impronte provocate al tempo dello sviluppo della lastra e interventi atti ad aumentare il livello di contrasto.

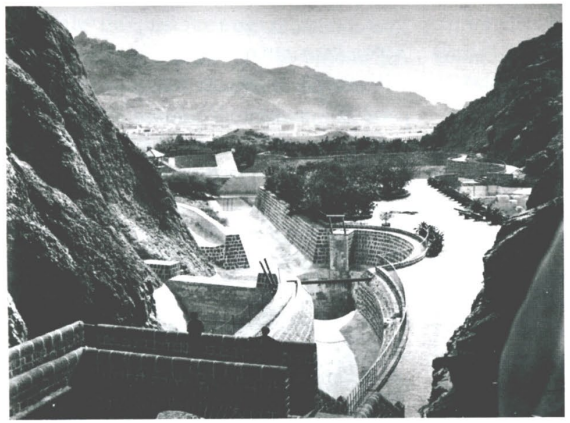
Un altro ritrovamento alquanto particolare è stato quello di una lastra che presentava una mascheratura molto ingombrante, ripiegata sul lato emulsione eseguita con carta gommata di colore nero.

I negativi su lastra di vetro sono stati sottoposti a pulitura mediante l'utilizzo di pennelli, microaspiratore e miscela idroalcoolica.

Le lastre sono state riposte in buste a quattro falde realizzate con carta idonea alla conservazione di materiali fotografici e collocate verticalmente sul lato maggiore all'interno di robuste scatole in cartone

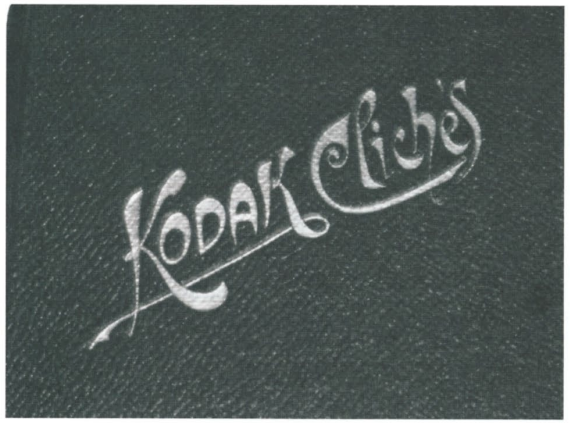


4) Vittoria Tozzoni in automobile, con dedica "A Beppino, Vittoria in ricordo delle piacevoli gite in automobile", aristotipo, Fot. Roberto Venturi Ginori, 1901 (Toz.Misc.135).



5) Veduta di Aden, stampa all'albume incollata su cartoncino (Toz.V.95).

conservazione rivestite in tela.
Quelle che presentavano rotture o incrinature sono state riposte in buste a quattro falde e scatole orizzontali, in attesa di intervenire con un restauro conservativo.
I negativi con supporto flessibile erano conservati in due tipologie di contenitori, normali buste da fotografo e un delizioso contenitore in cartone denominato kodak clichés.
Lo stato di conservazione dei supporti flessibili, malgrado l'instabilità del supporto in nitrato di cellulosa di cui sono costituiti, è tutto sommato discreto, se si escludono alcuni originali che sono stati rinvenuti piegati e altri che portano macchie di residui del trattamento. Anche questi materiali sono stati puliti e collocati in contenitori idonei alla conservazione.
La conclusione di questa prima fase di operazioni effettuate sui negativi non è assolutamente da ritenersi conclusiva. È necessario infatti, ai fini di studio, tutela e valorizzazione che sono alla base del progetto conservativo, realizzare al più presto e urgentemente una campagna di digitalizzazione e restauro manutentivo dei materiali.
Gli interventi di manutenzione conservativa, concentrati sulle lastre in vetro con supporto rotto, sono fondamentali per tutelare gli operatori da eventuali infortuni e le lastre da ulteriori pericoli.
La digitalizzazione ad alta risoluzione



6) Portanegativi a soffietto "Kodak clichés". Le tasche interne, siglate con un numeratore contenevano più di 40 negativi su pellicola flessibile, alcuni dei quali con pieghe importanti.



7) Ritratto di gruppo all'aperto a Villa Bartolini, 1863, Autore anonimo. Sono ben visibili alcune tracce di colla sul passe partout irregolarmente tagliato. Quasi perfette le condizioni conservative della stampa all'albume (Toz.Misc.83).

dell'intero corpus di negativi renderà accessibili e identificabili i soggetti raffigurati permettendo di effettuare collegamenti tra i materiali negativi e i positivi presenti nel fondo. Si limiterà così l'accesso agli originali evitando maldestre manipolazioni e stress fisici soprattutto ai supporti flessibili in nitrato.

Album fotografico "R. Nave Trinacria"

L'album Trinacria è un delizioso e raffinato oggetto realizzato con attenzione e maneggiato con cura che è pervenuto fino a noi, malgrado alcune scelte di montaggio non esattamente fisicamente sicure, in ottimo stato conservativo (si segnala solo la presenza di modeste impronte). I positivi sono stati apposti con l'inserimento degli angoli all'interno di fessure praticate direttamente sulle pagine che presentano sempre minute annotazioni descrittive del soggetto ritratto nell'immagine presentata.
L'album è stato spolverato e riposto in una scatola in cartone conservazione e per preservarne l'ottimo stato conservativo è stato realizzato un facsimile digitale per la consultazione a video.

Materiali positivi

Un primo intervento di pulitura e collocazione in buste e scatole conservative ha interessato alcuni lotti di positivi riguardanti ritratti, vedute e una miscellanea composta da immagini di diverso soggetto, vuoi prodotte da fotografi professionisti che dallo stesso Tozzoni. A questo lavoro andrebbe



8) Ritratto di Giulia Torrigiani nel salone di palazzo Torrigiani , autore anonimo, 1919. Stampa ai pigmenti (Toz.Misc.68).

va degli studi fotografici e dei professionisti impegnati, provenienti da laboratori non soltanto europei ma anche orientali, nordamericani e sudamericani.
I panorami mediorientali mozzafiato sembrano appena usciti dall'atelier del fotografo e si propongono a noi corredati dalle immancabili annotazioni manoscritte, che caratterizzano anche gran parte delle immagini di gruppo, nelle quali l'invadenza delle scritte e dei tratteggi, utilizzati per identificare i personaggi ritratti, danno un' idea di vissuta confidenza e familiarità con l'immagine fotografica che raramente nella nostra esperienza abbiamo riscontrato.
È auspicabile affrontare, in un futuro non lontano, anche la cospicua sezione delle *carte-de-visite* di vario formato presenti nel fondo, per dar loro la giusta visibilità e offrire al contempo un'adeguata sistemazione conservativa a materiali tanto preziosi.

Tutte le immagini riprodotte a corredo del saggio sono tratte dagli originali conservati presso la Pinacoteca Civica di Imola.

affiancata al più presto un'operazione di digitalizzazione e catalogazione, affinché questi originali, che immaginiamo consultati nel secolo scorso da aristocratici in guanti bianchi, siano preservati dagli stress della manipolazione e contemporaneamente possano essere fruiti informaticamente da un largo pubblico.
Le fotografie sono di qualità ottima e i problemi conservativi si limitano agli inevitabili sbiadimenti delle albumine e macchie di foxing trasmigrate su alcune stampe dai cartoni di supporto i quali si presentano, a loro volta, in singolare buona forma (scarsi segni di puntine e strappi, macchie di colla o di altro genere).
Una prima analisi di alcuni splendidi ritratti ufficiali rivela poi la presenza di finissimi tratti di maquillage in sede di "positivo", ulteriore prova, quando già non bastasse la firma, dell'eccellenza qualitati-

La collezione di Cartoline della Pinacoteca Nazionale di Bologna e i nuovi percorsi della memoria

di Lorenzo Biagini e Rosaria Gioia

Con il presente lavoro si è inteso rendere conto complessivo di un'esperienza di catalogazione effettuata presso l'Archivio Fotografico di Palazzo Pepoli Campogrande tra il dicembre 2004 e il marzo 2005 ad opera di un gruppo di tirocinanti (universitari in corso e neolaureati)(1). La schedatura ha avuto come oggetto una collezione fotografica di notevole interesse storico relativamente alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, collezione la cui attendibilità scientifica (e dunque opportunità di studio) è giustificata dalla non comprovata esistenza, in altri archivi locali, di raccolte tematiche similari per natura, per soggetto e per consistenza. Tale attività è stata condotta in conformità agli standard richiesti dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione afferente al Ministero per i Beni Culturali, e dunque si è basata sulla scheda F. Una novità degna di rilievo, tuttavia, è da riscontrarsi nella metodologia di ricerca adottata in vista di un completamento dei campi catalografici che fosse il più analitico e puntuale possibile: la natura stessa degli oggetti in esame, infatti, ha permesso di improntarne l'analisi nel senso di un proficuo sfruttamento delle nuove tecnologie.

Il fondo denominato "Cartoline della Pinacoteca Nazionale", custodito presso l'Archivio Fotografico della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico di Bologna, raccoglie 264 oggetti (inventariati PN Cart. 1-263): nella quasi totalità si tratta di cartoline postali - di cui alcune timbrate e viaggiate - la cui produzione è da collocare tra la fine del XIX secolo e gli anni Ottanta del XX(2) . Il fondo ha cominciato a costituirsi in maniera autonoma all'inizio degli anni Novanta per iniziativa congiunta di Gian Piero Cammarota - direttore dell'Archivio Storico Iconografico della Pinacoteca Nazionale - e di Franco Ruscelli: quest'ultimo, all'epoca impiegato presso la Soprintendenza e già allora da una quindicina d'anni impegnato nell'attività di collezionista di cartoline, intese inizialmente donare all'Archivio Fotografico i pezzi della propria collezione aventi per soggetto la Pinacoteca Nazionale di Bologna e le opere ivi esposte o custodite(3); il fondo è tuttora in crescita, grazie a episodiche acquisizioni. Trattandosi di donazioni spontanee e di acquisizioni estemporanee effettuate a titolo personale, non si è riusciti a risalire a una documentazione scritta che attesti la progressiva formazione del fondo(4) .
Il criterio della pertinenza del soggetto alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, si è detto, è il collante di questa collezione. Ai fini dell'acquisto di ogni singola cartolina, dai curatori del fondo non è stata tenuta in conto come deterrente la ripetizione di un soggetto (quindi neanche la derivazione da un medesimo negativo), bensì - più correttamente - si sono considerati "doppioni", e come tali esclusi, soltanto i casi di edizioni identiche (i casi, cioè, in cui si dessero identici soggetto, editore/stampatore e cronologia); questo ha portato ad avere per una stessa opera, o per il medesimo particolare di essa, anche fino a dieci oggetti di diversa origine, produzione e cronologia:

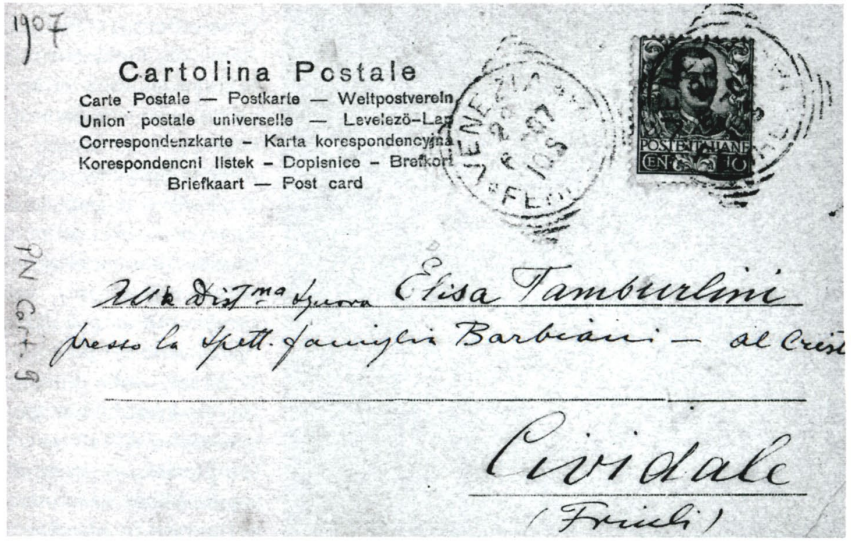


1) NCTN (NUMERO DI CATALOGO GENERALE): 00378884 - Inv. PN Cart. 9; COLLOCAZIONE: Archivio Storico Iconografico della Pinacoteca Nazionale di Bologna - Fondo Cartoline - Album n. 1; TITOLO: R. Pinacoteca - S. Frediano ed altri (Nicolò da Foligno) (Inv. PN 569); DATAZIONE: 1874-1905; AUTORE DELLA FOTOGRAFIA: Anonimo; EDITORE DELLA CARTOLINA: Jurizza, Antonio; LUOGO E DATA DI EDIZIONE: Bologna, 1874-1905; MATERIA E TECNICA: stampa fotomeccanica, collotype marrone; MISURE: mm 138x88.

difatti, le prime 250 cartoline raffigurano complessivamente 104 opere presenti nell'inventario della Pinacoteca. Riguardo a questo primo gruppo, ordinato - per quanto è stato possibile - cronologicamente in base al soggetto, va detto che non è implicito che l'opera raffigurata sia attualmente in esposizione, né addirittura che sia depositata a Bologna(5) . Chiudono la collezione 14 cartoline (PN Cart. 250-263) raffiguranti l'edificio in cui, a partire dalla sua istituzione, la Pinacoteca ha ancora oggi sede(6) , e particolari degli allestimenti di alcune sale.

Il valore della raccolta emerge innanzitutto - è ovvio - dal raffronto che si può istituire tra l'opera nell'assetto raffigurato e in quello attuale: come sempre molto interessanti, infatti, si rivelano i riscontri diacronici, non solo nel caso di restauri(7) , ma anche qualora si vogliano seguire gli sviluppi "extra-accademici" di alcune vicende critico-attributive(8) . Bisogna tenere presente, tuttavia, che la datazione degli scatti risale perlopiù alla prima metà del XX secolo, e che perciò questa particolare tipologia di oggetti fotografici è da correlare a una ben più vasta quantità di materiale già esistente sugli stessi soggetti, e nel complesso già approfonditamente studiato per la storia di ogni singola opera.

Inoltre, però, secondo noi la raccolta può



2) NCTN (NUMERO DI CATALOGO GENERALE): 00378884 - Inv. PN Cart. 9 - COLLOCAZIONE: Archivio Storico Iconografico della Pinacoteca Nazionale di Bologna - Fondo Cartoline - Album n. 1 - TITOLO: R. Pinacoteca - S. Frediano ed altri (Nicolò da Foligno) (Inv. PN 569) verso - DATAZIONE: 1874-1905 - AUTORE DELLA FOTOGRAFIA: Anonimo - EDITORE DELLA CARTOLINA: Jurizza, Antonio - LUOGO E DATA DI EDIZIONE: Bologna, 1874-1905 - MATERIA E TECNICA: stampa fotomeccanica, collotype marrone - MISURE: mm 138x88.

caricarsi di maggior valore nel caso in cui essa venga considerata una sorta di "cartina al tornasole" della fortuna critico-esegetica di un determinato autore o di quella iconografica di una determinata opera. Un tale approccio scientifico deve certo tenere conto delle problematiche intrinseche dell'oggetto-cartolina, e innanzitutto della sua natura di *medium* dotato di precise e ineludibili caratteristiche fisiche: ciò potrebbe avere portato gli editori a una cernita della possibile soggettazione (a seconda che il rapporto dimensionale dell'opera si avvicinasse o meno a quello del supporto), o potrebbe per esempio avere orientato la scelta verso la raffigurazione di determinati tagli di particolari piuttosto che dell'insieme.

In aggiunta a ciò, si tenga fermo quanto già accennato, cioè che gran parte delle cartoline della collezione si datano con certezza *ante* 1946, e che tra queste molte risalgono ai primi due decenni del XX secolo(9) ; è dunque all'interno di un così ben definito orizzonte culturale che, scorrendo un elenco quantunque sommario del numero di cartoline per ciascun soggetto, si nota come certi momenti figurativi siano stati particolarmente privilegiati. Sicuramente per alcune scelte si possono addurre motivazioni di carattere latamente devozionale, quando non puramente decorativo: possono essere i casi della *Pala Felicini* del Francia (PN Cart. 33-41 e 234), o dell'*Estasi di santa Cecilia* di Raffaello (PN Cart. 56-74 e 232). Questa sistemazione,

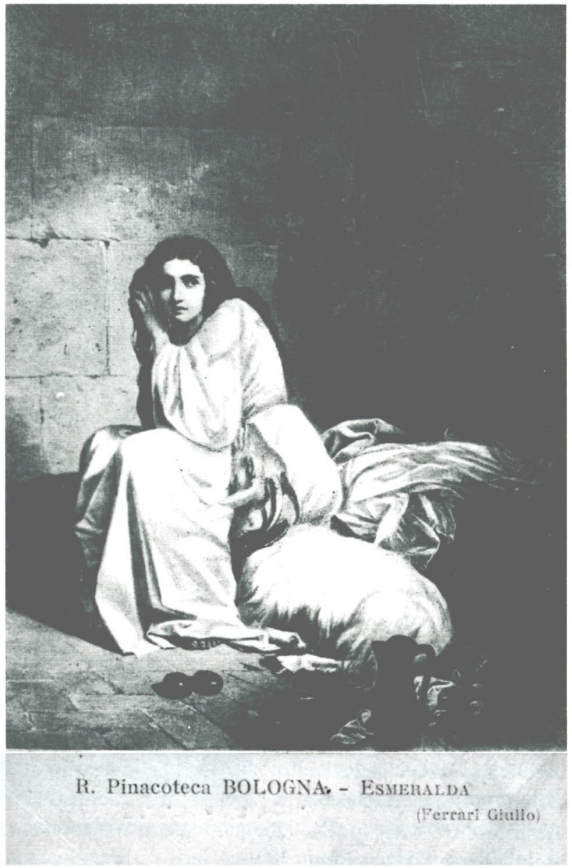


3) NCTN (NUMERO DI CATALOGO GENERALE): 00378905 - Inv. PN Cart. 30 - COLLOCAZIONE: Archivio Storico Iconografico della Pinacoteca Nazionale di Bologna - Fondo Cartoline - Album n. 1 - TITOLO: La Vergine e i Santi Agostino Giovanni e Stefano (F. Raibolini) - Bologna R. Pinacoteca (Inv. PN 589) - DATAZIONE: 1874-1905 - AUTORE DELLA FOTOGRAFIA: Anonimo - EDITORE DELLA CARTOLINA: Ed. B. A. J. - LUOGO E DATA DI EDIZIONE: Dresda, 1874-1905 - MATERIA E TECNICA: stampa fotomeccanica, collotype verde - MISURE: mm 140x93.

però, si rivela insoddisfacente e incompleta di fronte, ad esempio, al *Sansone vittorioso* del Reni (PN Cart. 156-159bis e 242), fino al punto da rendere sospetta la reiterazione dell'ottocentesca *Esmeralda* di Giulio Cesare Ferrari (PN Cart. 222-228). Fondamentale diviene dunque rifarsi all'indagine compiuta da Giuseppina Benassati, su come la fotografia (e dunque anche il formato *carte de visite*) abbia costituito l'evoluzione tecnica del metodo incisorio nel campo più ampio della riproduzione di opere d'arte: ad uno stadio primigenio (a volte addirittura sperimentale) della tecnica fotografica, le scelte di soggettazione risentirono del carattere già allora secolare delle pratiche incisorie e si informarono a una serie di dettami accademici ormai istituzionalizzati riguardo ai canoni estetici di riproducibilità(10) . Da una parte fu quindi notevole "l'influenza dei modelli compositivi e iconografici proposti dagli insegnamenti accademici"(11) , i quali "[privilegiarono] opere cinqueseicentesche ed [esclusero] i cosiddetti 'primitivi', [...] eccezion fatta per alcuni autori del tardo Quattrocento quali Francesco Francia, Lorenzo Costa e Perugino"(12). D'altro lato (sebbene tale aspetto non sia dalla Benassati approfondito) bisogna riconoscere anche una consistente "incidenza delle stampe francesi sulle scelte di gusto e di stile" dei maestri

litografi(13) , e presumibilmente dei loro più diretti eredi artistici, i fotografi e i loro editori(14) .

L'avvento di Internet(15), alla fine degli anni Sessanta, e successivamente del World Wide Web(16) hanno dato il via ad una grande rivoluzione, che ha inciso significativamente sia sul modo di comunicare che sulla vita tradizionale dell'uomo. Non solo. Internet è diventato il motore di trasformazioni sociali, culturali, politiche ed economiche di vasta portata.
Naturalmente una tale rivoluzione non poteva non incidere sulla sensibile comunità degli storici e in particolare sulle loro modalità di lavoro. La Rete infatti è divenuta un indispensabile strumento di condivisione e scambio delle conoscenze, nonché efficace strumento di ricerca.
Lo storico ha la possibilità di "entrare" nei Siti di autorevoli archivi on line o in banche dati ufficiali, in cui è possibile consultare documenti, risultati di ricerca e approfondimenti di notevole valenza scientifica, ma può anche imbattersi, volontariamente o involontariamente, nei cosiddetti "archivi inventati"(17) o in Siti amatoriali.
I vantaggi che ne derivano sono tantissimi. Internet è un potente strumento di archiviazione che consente un rapido recupero delle informazioni disponibili, senza richiedere allo storico di spostarsi nel luogo in cui esse sono conservate.



4) NCTN (NUMERO DI CATALOGO GENERALE): 00379559 - Inv. PN Cart. 225 - COLLOCAZIONE: Archivio Storico Iconografico della Pinacoteca Nazionale di Bologna - Fondo Cartoline - Album n. 2 - TITOLO: R. Pinacoteca Bologna - Esmeralda (Ferrari Giulio) (Inv. PN 642) - DATAZIONE: 1874-1905 - Autore della fotografia: Anonimo - EDITORE DELLA CARTOLINA: Cruari, G. - LUOGO E DATA DI EDIZIONE: Bologna, ante 1905 - MATERIA E TECNICA: stampa fotomeccanica, collotype - MISURE: mm 138x88.

Inoltre, una volta entrato in un sito, il navigatore può effettuare dei movimenti trasversali, utilizzando i link ipertestuali disponibili, e magari approdare a preziosi risultati non previsti(18) .

Ma come ricorda Vitali, "la Rete non è solo strumento di ricerca ma si propone essa stessa come strumento di accesso diretto a documenti, archivi, materiali bibliografici trasposti in qualche formato digitale"(19) . Essa infatti consente la diretta visibilità di qualsiasi tipo di materiale documentario: fotografie, materiali audiovisivi, manoscritti, ecc.

La novità forse più significativa che è possibile riconoscere in Internet, in quanto rivoluzionario strumento di comunicazione, rispetto ai più comuni *mass media*, è la possibilità di assistere e assimilare ma anche di poter partecipare. "Vivere un evento su Internet può significare dare un contributo in prima persona a costruirlo come tale, non solo attraverso la propria diretta testimonianza, ma attraverso la manifestazione delle proprie reazioni, la discussione di quelle degli altri, la proposta della propria interpretazione e l'ascolto di quella degli interlocutori"(20). Significativi, infatti, si rivelano forum on line, mailing list o liste di discussione.

A questi vantaggi si aggiungono, però, una serie di condizioni negative.

Le notizie rese disponibili dai Siti Internet sono soggette ad una obsolescenza che ne determina il carattere di volatilità. Questo rende incerto l'accesso agli stessi dati nel corso del tempo, per cui una risorsa on line può, ad esempio dopo un mese, non essere più disponibile all'indirizzo indicato(21).

Inoltre le pagine Web sono, *per loro natura, estremamente dinamiche*(22) e sono soggette a continue trasformazioni, che riguardano la grafica ma soprattutto i contenuti. Questi aspetti mettono in discussione l'autenticità delle informazioni fornite, sia per la loro incerta identità che per la incapacità di mantenersi integre nel tempo.

Il problema cruciale dei contenuti del *Web* e della loro scientificità riguarda proprio l'attendibilità delle fonti. Secondo il senso comune esistono sufficienti controlli di affidabilità in Rete per cui spesso si dà per certo quello che si trova, in realtà è necessaria una critica severa e rigorosa da parte di colui che naviga.

Un primo elemento che può essere utile all'interno di un sito è una presentazione esaustiva, riguardante l'origine del sito o informazioni affidabili sui propri responsabili, ciò renderebbe conto del contesto all'interno del quale un determinato sito è stato creato e delle finalità che possono averlo ispirato(23) .

Non bisogna dimenticare inoltre che i *Siti Web hanno tanto più valore quanto più sono aggiornati*(24). Un aggiornamento non è necessariamente l'ampliamento dei contenuti del sito ma è indicativo del fatto che quel sito ha ancora validità per chi lo ha aperto e continua a mantenerlo.

Maggiori sono le informazioni, maggiore è l'attendibilità dei contenuti delle pagine Web.

Naturalmente bisogna non dimenticare che i contenuti non sono contenuti oggettivi. Essi subiscono la soggettività dello storico che le genera, attraverso la scelta dei materiali che intende presentare e il loro montaggio.

Nella catalogazione delle cartoline della Pinacoteca il Web si è rivelato e riconfermato un considerevole archivio in cui sono disponibili e si sedimentano indispensabili informazioni. Soprattutto di fronte al problema dell'attribuzione di una cronologia alle cartoline, Internet ha fornito importanti indicazioni che altrimenti non sarebbe stato possibile recuperare.



5) NCTN (NUMERO DI CATALOGO GENERALE): 00378945 - Inv. PN Cart. 70 - COLLOCAZIONE: Archivio Storico Iconografico della Pinacoteca Nazionale di Bologna - Fondo Cartoline - Album n. 1 - TITOLO: R. Pinacoteca - Bologna - Santa Cecilia di Raffaello (Inv. PN 577) - DATAZIONE: 1874-1905 - AUTORE DELLA FOTOGRAFIA: Anonimo - EDITORE DELLA CARTOLINA: Stab. Fratelli Pozzo - LUOGO E DATA DI EDIZIONE: Torino, ante 1905 - MATERIA E TECNICA: stampa fotomeccanica a retino - MISURE: mm 142x92.

In un primo momento abbiamo consultato i siti degli archivi storici più autorevoli e conosciuti, come ad esempio quelli degli Archivi fotografici dei Fratelli Alinari(25) e della Fototeca Nazionale(26), ma era necessario un approfondimento degli argomenti e la ricerca di fonti più mirate, che facessero non da esempio ma fornissero utili strumenti di lavoro.

Ci siamo quindi affidati ai più comuni motori di ricerca (Google e Altavista), effettuando una semplice ricerca e digitando parole come "cartoline", "francobolli", "editori di cartoline", e così via. Il risultato della *query* ci ha permesso di catturare una quantità enorme di documenti, fino ad arrivare, dopo un'attenta analisi e una scelta consona alle nostre esigenze, alle pagine Web che per noi sono state veramente significative.

Per datare una cartolina non basta fare riferimento alla data della ripresa della fotografia riprodotta, alla quale si può risalire, ad esempio, attraverso un'attenta indagine, utilizzando i file contenenti le notizie storico-critiche relative all'attività dei fotografi e una ricca bibliografia(27) disponibili nell'Archivio Fotografico di Palazzo Pepoli. La cartolina potrebbe essere stata stampata in un qual-

siasi momento successivo. Un importante riferimento per poter restringere l'arco cronologico relativo ad ogni singola cartolina può essere invece riconoscere la firma o il marchio dell'editore o dello stampatore e capire in quali anni questi venivano utilizzati.

L'impresa non era certamente facile. Riuscire ad avere un elenco degli editori, corredato di marchi e date, avrebbe richiesto un'attività di ricerca e dei tempi non indifferenti.

Ma ecco ritornare Internet, che ci ha accompagnati all'ingresso del sito http://www.misterkappa.it, un archivio virtuale, realizzato da un collezionista di libri, giornali, cartoline e materiale filatelico su Trieste, che si occupa di cartoline e della storia postale di Trieste.

Per poter riconoscere e utilizzare il sito come fonte, è stato necessario valutarne l'attendibilità, prendendo in considerazione tutti quegli aspetti a cui abbiamo fatto riferimento prima. I risultati di questa analisi ci hanno consentito di validare il lavoro di MisterKappa.

La homepage(28) del sito presenta tutta una serie di notizie sulla nascita, le motivazioni che hanno spinto l'autore e gli obiettivi del sito stesso.

Seguendo uno ordine cronologico, precisato per data, nella pagina "Cronologia" l'autore racconta la nascita e le diverse fasi di sviluppo del sito:

- nell'Agosto del 2000 decide di trasformare il catalogo della sua collezione di cartoline, nato molti anni prima come documento Word, in una serie di pagine Html, usando MS frontpage 3 prima e Dreamwave sedici mesi dopo;
- nel Gennaio del 2002 comincia a costruire intorno al catalogo un sito completo, completando la trasformazione in Html 4.01 e CSS2. Comincia così a pubblicare cartoline, aggiunge pagine di storia, aggiorna il catalogo delle affrancature meccaniche, introduce notizie su Trieste;
- nel 2003 comincia ad inserire la storia delle cartoline ed il glossario e aggiunge "Vere fotografie" e le serie patriottiche;
- il 25 gennaio 2003 inizia la catalogazione degli editori di cartoline e relativi marchi.

In una mail(29) MisterKappa dichiara che l'idea di trattare l'argomento "Editori di cartoline" nasce proprio dalla finalità *di datare, anche se grossolanamente, le cartoline*. L'elenco dei marchi e le date d'uso sono ricavati dagli scan che egli fa alle cartoline della sua collezione; le notizie più dettagliate, che compaiono invece nell'ultima pagina dell'elenco, *provengono soprattutto da Internet o da qualche libro o catalogo*.

Il sito continua ad evolversi e ad arricchirsi di contenuti, dal momento che anche la collezione si espande continuamente; le pagine del sito sono oggi 11526, le cartoline pubblicate arrivano ad essere oltre ottocento. Naturalmente questo aspetto valida ancora di più la sua affidabilità.

MisterKappa aggiunge nuove immagini e approfondimenti a cadenza settimanale(30) e le sezioni pubblicate, non complete di tutto il materiale che egli possiede, si arricchiscono anche dei suggerimenti dei visitatori. Significativa risulta la voce del Menù "Novità", in cui vengono segnalati gli inserimenti ultimi di editori e le nuove vedute fotografiche digitalizzate.

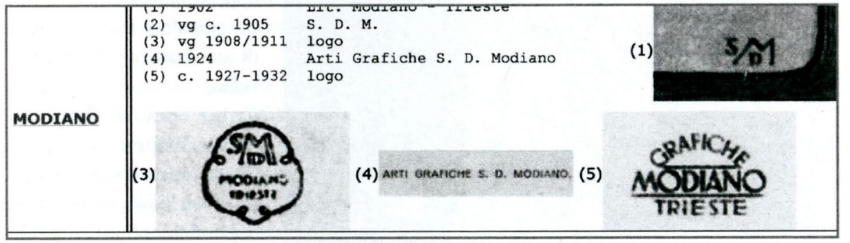
Un esempio significativo del fatto che il sito è in continua evoluzione riguarda il caso dell'editore Modiano, al cui riguardo le notizie sono risultate maggiormente approfondite con il passare dei mesi.

Seguono i risultati della nostra ricerca del Gennaio del 2005 e ciò che appare oggi sul sito (figg. 7-8).

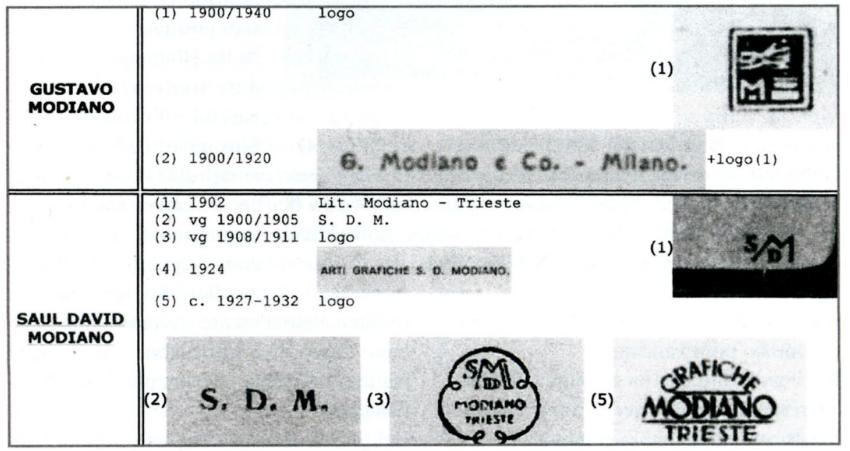
Confermano l'affidabilità del Sito la Webgrafia, che contiene gli "Aspetti tecnici" (cioè l'elenco delle risorse consultate con maggiore frequenza durante la costruzione del sito) e gli "Avvisi ai naviganti" (cioè una serie di indicazioni circa gli strumenti per la navigazione, i collegamenti nel corpo del testo, lo zoom delle immagini e le chiavi di accesso), nonché le "Note tecniche".

Importante è anche lo spazio riservato all'Usabilità, che garantisce all'utente di poter interagire senza sforzo con l'interfaccia grafica e di trovare agevolmente quello che sta cercando. In questa pagina l'autore afferma di voler garantire una corretta visualizzazione delle pagine in modo indipendente dal tipo di piattaforma usata, di voler mantenere una coerenza interna e rispettare gli standard.

Per ulteriore scrupolo abbiamo pensato di verificare la presenza della registrazione del dominio del suddetto Sito in



6) Risultati del collegamento al Sito di MisterKappa del 25 gennaio 2005.



7) Risultati del collegamento al Sito di MisterKappa del 20 novembre 2005.



8) NCTN (NUMERO DI CATALOGO GENERALE): 00378924 - Inv. PN Cart. 49 - COLLOCAZIONE: Archivio Storico Iconografico della Pinacoteca Nazionale di Bologna - Fondo Cartoline - Album n. 1 - TITOLO: Bologna - R. Pinacoteca. Maddalena (T. della Vite) (Inv. PN 590) - DATAZIONE: 1905-1907 - AUTORE DELLA FOTOGRAFIA: Anonimo - MATERIA E TECNICA: stampa fotomeccanica, collotype marrone - MISURE: mm 138x88.

costantemente aggiornati con le nuove emissioni, e di avere tutte le informazioni tecniche relative ad essi. Attraverso un motore di ricerca il sito consente di cercare un francobollo tramite la sua descrizione o il suo numero di catalogo, inoltre permette di scaricare pagine d'album da stampare gratuitamente e di consultare pagine di approfondimento sulla storia postale e sulle tecniche di realizzazione del francobollo.

Come per il Sito di MisterKappa, anche in questo caso è stato necessario verificare la presenza degli elementi e dei contenuti che rendono un Sito degno di attenzione e di affidabilità. I risultati sono stati positivi.

Nella Homepage vengono date indicazioni sulla nascita e l'evoluzione del Sito: esso nasce nell'estate del 2000 come semplice e scarna raccolta di immagini di francobolli, come supporto per i collezionisti filatelici dell'area italiana.Velocemente diventa un importante luogo di informazione filatelica, le pagine diventano sempre più complete e complesse.

Nel giro di un anno vengono inserite tutte le immagini insieme ai numeri di catalogo e pian piano migliora anche l'aspetto generale del sito. Viene introdotta la modalità di caricamento dinamico delle immagini, prime responsabili della lentezza nei collegamenti Internet.

Nel 2002 il suo contenuto viene tradotto in inglese e tutti i francobolli vengono presentati con le loro caratteristiche tecniche complete di quotazione. Viene poi introdotto un motore di ricerca, prima uno script CGI poi la versione definitiva sottoforma di pagina php.

Recente è l'ampliamento del sito relativo a "Notizie e articoli", che rappresentano una finestra sul mondo dei francobolli ed un approfondimento sulla storia e la tecnica alla base della filatelia.

Le pagine di questo Archivio virtuale vengono costantemente aggiornate(32) . Significativo, infatti, dell'attendibilità del sito, è il progetto di sviluppo di iBolli.it: in una delle pagine Web del sito viene espressamente dichiarato che esso assicura il mantenimento e l'aggiornamento dei contenuti esistenti e delle nuove aree di catalogazione previste (colonie ad occupazione italiana, San Marino ed emissioni locali).

La serietà metodologica del sito è avvalorata dalla presenza di informazioni tecniche relative alla risoluzione delle immagini e alle modalità di digitalizzazione utilizzate per esse. Ci sono poi dettagliatissime informazioni sulla classificazione delle emissioni, elencate in rigoroso ordine cronologico, e su ogni francobollo, di cui sono indicati la dentellatura, la filigrana, il metodo di stampa, i colori, la quotazione e i numeri di catalogo.

Inoltre nella Home sono segnalate le caratteristiche tecniche del Sito e compaiono indicazioni circa i browser testati finora con successo.

A riscontro dell'affidabilità del Sito, nella pagina "Condizioni d'uso", viene dichiarato che tutto il materiale contenuto in esso è pubblicato *sotto una licenza Creative Commons 2000/2005*, di cui è possibile consultare la licenza e i relativi dettagli.

Anche in questo caso, per ulteriore scrupolo, abbiamo verificato e potuto confermare l'esistenza della registrazione del dominio su www.sosdomini.it.

Queste, sopra dettagliatamente analizzate, si sono rilevate le pagine Web più interessanti e veri e propri strumenti di lavoro. A questi due si aggiungono altri Siti come:

- www.cartolineantiche.it, collezione di cartoline di Alfonso e Giovanni Persico;
- www. ilpostalista.it, rivista on line(33) di cultura filatelica e storico postale. Le pagine sono state realizzate grazie al contributo gratuito di lettori e collaboratori e contengono un sommario di aggiornamenti in home page;
- www.lapiazza.rn.it, mensile di informazione della provincia di Rimini (redazione di Misano Adriatica). Il Sito, che presenta un Forum e un Archivio news che è possibile consultare, viene costantemente aggiornato (compaiono infatti le date di aggiornamento). Noi lo abbiamo utilizzato come riferimento bibliografico digitale perché in esso è presente un articolo, di Dorigo Vanzolini, dal titolo "Cartoline di Gabicce nel mondo"(34) (Redazione 10/1/2003 15:29:30) in cui viene indicato "Rotalfoto", in quanto stampatore di cartoline.

www.sosdomini.it(31) . Anche questo riscontrato positivamente.

Il secondo Sito che ha incontrato il nostro interesse, riguarda invece i francobolli, ed è stato www.iBolli.it. Si compone di 40705 pagine e 7642 immagini e consente di visualizzare tutti i francobolli d'Italia,

Note

(1) Sotto la supervisione di Cinzia Frisoni e Rosaria Gioia: Lorenzo Biagini, Serena Carbone, Ilaria Francia, Armida Ghi, Jen-

nifer Jenkins, Jenny Argentin, Alexandra Koch .

(2) La maggior parte del fondo risale alla prima metà del XX secolo (vd. *infra*, nota 9). All'interno della collezione sono conservate due fotografie (PN Cart. 56 e 143) assimilabili per dimensioni e soggetto a tale tipologia, ma forse meglio qualificabili come immagini devozionali, essendo prive dell'apparato paratestuale a corredo degli oggetti destinati alla spedizione: a queste, quasi sicuramente afferenti al fondo di fotografie d'arte della ditta Croci di Bologna, si affiancano PN Cart. 78, 131, 156, 161s. e 199, le quali sul *recto* accanto al titolo recano la dicitura che le assegna a tale ditta, mentre sul *verso*, in tutte originariamente anepigrafo, presentano un timbro posticcio che ne ribadisce la provenienza: "CARTOLINA POSTALE / EDIZIONI CROCI" (ma leggermente diverso è il timbro di PN Cart. 162). Va poi sottolineato che PN Cart. 132-149 costituiscono una raccolta unitaria: stampata e prodotta dall'editore Mengoli di Bologna per essere venduta indivisibilmente, questa vera e propria 'antologia' pittorica è conservata nell'astuccio cartaceo originale, che reca il titolo "Raccolta di 18 capolavori/ esistenti nella/ R. PINACOTECA/ DI BOLOGNA".

(3) La collezione di Franco Ruscelli si è poi concentrata, negli ultimi anni e fino ad oggi, sulla soggettistica riguardante la storia locale di Monterenzio, suo paese di origine e residenza (situato nella valle del fiume Idice, sulle colline a sud-est di Bologna); su tale soggetto la collezione è stata anche parzialmente pubblicata (126 cartoline nel volume a cura della Banca di Credito Cooperativo di Monterenzio: F. Ruscelli, *Monterenzio. Immagini di un territorio*, 2001). Sempre di argomento storico-territoriale sono i contributi di Ruscelli apparsi sui periodici pubblicati dal Comune di Monterenzio o da altri enti locali (alcuni di essi, tratti dalla rivista "Quaderni Bisanesi", sono visibili all'indirizzo: http://www.comune.monterenzio.bologna.it/cultura/fr-cultura-quaderni.htm).

(4) Le notizie fin qui riportate provengono da comunicazioni orali (novembre 2005) degli stessi Cammarota e Ruscelli. Basti aggiungere che solo in due casi (in ordine di acquisizione PN Cart. 252 e 159bis) nella formazione del fondo entrano altri soggetti in qualità di donatori, rispettivamente Cesare Mari e Corinna Giudici.

(5) Per quest'ultimo caso è emblematica la *Santa Maria Maddalena* di Tommaso Viti (PN Cart. 49 e 240), che solo a partire dal 1983 è in deposito a Urbino, presso il Museo Nazionale delle Marche.

(6) L'ex convento gesuita di Sant'Ignazio (XVII secolo), ora via Belle Arti 54/56.

(7) A titolo di esempio, si tratta dei casi - palmari - della *Madonna col Bambino* di Marco Palmezzano (cfr. PN Cart. 42s.) o dell'anconetta di Niccolò l'Alunno (cfr. PN Cart. 44s. e 77s.), entrambi sensibilmente restaurati in epoche successive agli scatti.

(8) Si vedano, ad esempio, PN Cart. 51s. (entrambe datate post 1905; per la seconda si può parlare con sicurezza degli anni tra il 1905 e il 1908): le didascalie che indicano il Bugiardini come autore della *Madonna col Bambino* si rifanno evidentemente alle notazioni critiche da cui dipende anche il catalogo 1906 della Pinacoteca (A. Guadagnini, *R. Pinacoteca di Bologna. Catalogo dei quadri*, Bologna 1906, 55), mentre l'attribuzione al Franciabigio è solo successiva (come riportato da E. Mauceri, *La Regia Pinacoteca di Bologna*, Roma 1935, p.65). Altre volte, invece, si può parlare di veri e propri errori da parte di editori/stampatori: in due oggetti di identica produzione raffiguranti opere che non hanno mai sollevato problemi attributivi, PN Cart. 9 (Giacomo e Giulio Raibolini, *San Frediano fra i santi Giacomo, Lucia, Orsola e un devoto*) e 77 (Niccolò di Liberatore detto l'Alunno, *Stendardo processionale* [verso]. *Annunciazione*), le didascalie degli autori sono da supporsi semplicemente invertite.

(9) Ben 206 oggetti (78% sul totale di 264) si datano con certezza *ante* 1946: tale discrimine temporale è di facile identificazione grazie alla presenza o meno dell'eventuale dicitura "R[egia] Pinacoteca". All'interno di questo già nutrito gruppo sono 147 le cartoline *ante* 1920 (55% sul totale); di queste, 64 (24% sul totale) sono con ogni probabilità ante 1905: è questo un altro discrimine facilmente identificabile in base alla forma più o meno evoluta in cui il paratesto si presenta (D. Mormorio, *Paesaggi italiani del '900*, Milano 1999, p. 12, nota 4).

(10) G. Benassati, "La tradizione incisoria e la fotografia", in G. Benassati-A. Tromellini (a c. di), *Fotografia & fotografi a Bologna. 1839-1900*, Bologna 1992, pp. 29-36 (e schede I/56-61, pp. 150-155).

(11) Benassati, *op. cit.*, p. 31.

(12) *Ibid.*, p. 152s. (ad I/59).

(13) *Ibid.*, p. 30.

(14) Questo ci sembra essere il motivo recondito della presenza dell'*Esmeralda* di Ferrari (vd. *supra*), o di *I vecchi cercano, i giovani trovano* di Paolo Bedini (PN Cart. 230s.).

(15) La prima apparizione di questa forma d'interconnessione risale al 1969, quando il Ministero della Difesa Statunitense creò un'agenzia, l'Arpa, preposta allo sviluppo di una rete che potesse reggere al bombardamento nucleare, garantendo la continuità di comunicazione tra località diverse. Il progetto coinvolse centri di ricerca, università e qualche azienda privata, tutti in qualche modo legati all'attività militare e dotati di computer che all'epoca costituivano quanto di più moderno la tecnologia informatica americana potesse offrire. Nel 1991 il Cern (Consiglio Europeo per la Ricerca Nucleare) poneva le basi per una nuova architettura capace di semplificare enormemente la navigazione di Internet, il World Wide Web. Nel 1993 è stato inventato il primo strumento grafico per esplorare Internet, il programma Mosaic. A partire dal 1994 il World Wide Web ha trasformato Internet in un fenomeno di massa e oggi esistono dorsali alternative a nsfnet che servono sia per aumentare la quantità di traffico che può circolare su Internet sia per consentire la presenza di servizi commerciali che sono vietati nel contesto accademico definito dalla National Science Foundation (tratto da www.allstudio.it/internet.htm).

(16) Il www è l'interfaccia grafica che facilita la navigazione su Internet. La vera novità che lo caratterizza sta nella introduzione di un nuovo protocollo Hypertext Transfer Protocol (HTTP) e di un nuovo formato HyperText Markup Language (HTML) che offrono la possibilità di poter visualizzare la grafica e la multimedialità in rete.

(17) Vitali parla nel suo libro di archivi virtuali o "inventati", esemplari degli interessi storiografici e dei percorsi di studio dei loro curatori. In essi si assembla materiale documentario di varia natura e di provenienza diversa, che viene estratto dai propri contesti di origine al fine di ricrearne

dei nuovi. (S. Vitali, *Passato digitale. Le fonti dello storico nell'era dei computer*, Milano 2004, p. 117).
(18) *Ibid.*, p. 85.
(19) *Ibid.*, p. 97.
(20) *Ibid.*, p. 217.
(21) È necessario, nella citazione di un Sito come fonte bibliografica digitale, indicare, oltre al nome, la data in cui il collegamento, per raccogliere determinate informazioni, è avvenuto. Ancora meglio specificare la data di creazione del documento e quella di ultimo aggiornamento (se conosciuta). Solo con tutti questi dati, una volta che il sito è scomparso dal Web, lo si può, in qualche modo, recuperare.
(22) S. Vitali, *op. cit.*, p. 143.
(23) *Ibid.*, p. 204.
(24) *Ibid.*, p. 199.
(25) I siti consultati sono www.alinari.it, www.edu.alinari.it (catalogo digitale online rivolto a coloro che utilizzano le immagini ai fini di studio, documentazione e ricerca) e www.alinariarchives.it (sito rivolto ai professionisti che usano le immagini per scopi editoriali).
(26) L'indirizzo del sito web della Fototeca Nazionale dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione è http://fototeca.iccd.beniculturali.it.
(27) Le fonti di bibliografia cartacea più significative si sono rivelate: D. Mormorio, *op.cit.* e P. Callegari, E. Sturani, *L'Italia in posa. Cento anni di cartoline illustrate*, Roma 1997.
(28) Sulla Home a sinistra appaiono una serie di menù: Home, Novità, Cartoline (che contiene Storia della cartolina, Glossario, Tariffe Postali, Editori), AM (Affrancature Meccaniche), Storia minima, Links (selezione dei siti interessanti o insoliti nei quali MisterKappa si è imbattuto), Webgrafia (aspetti tecnici del sito), Usabilità, Area Test (che mostra cartoline per le quali MisterKappa cerca informazioni). Compare anche il form per la ricerca nel sito con Google, inserito nel 2003. C'è poi la possibilità di scrivere al webmaster, di aggiungere un commento e di leggere i commenti inseriti.
(29) Tue, 11Oct 2005 21:00:52+0200, da webmaster@misterkappa.it a rosaria.gioia@tiscali.it. Le modalità di inserimento della citazione di una mail derivano da S. Vitali, *op. cit.*, p. 165.
(30) Il sito il 20 novembre risulta aggiornato al 6/11/2005, mentre le novità al 13/11/2005.
(31) Si tratta di uno dei manuali autorevoli e affidabili per le citazioni delle risorse elettroniche e, in particolare, per quelle accessibili via Internet. Importanti sono anche www.nic.it e l'americano www.iana.org .
(32) L'ultimo aggiornamento di http://www.ibolli.it al 20/11/2005 è del 10/11/2005.
(33) Direttore Responsabile della rivista è Roberto Monticini, Aut. Trib. Di Arezzo n°1326/04 del 28/09/2004
(34) D. Vanzolini, *Cartoline di Gabicce nel mondo*, in www.lapiazza.rn.it, Redazione 10/1/2003 15:29:30.

scheda 1

di Gian Piero Cammarota

Ieri, l'Accademia



1) NCTN (NUMERO DI CATALOGO GENERALE): 00378876 - Inv. PN Cart. 1- COLLOCAZIONE: Archivio Storico Iconografico della Pinacoteca Nazionale di Bologna - Fondo Cartoline - Album n. 1 - TITOLO: Bologna. Regia Accademia di Belle Arti - La Vittoria di Samotracia - DATAZIONE: fine sec. XIX - inizio sec. XX (ante 1926) - AUTORE DELLA FOTOGRAFIA: Anonimo - Editore della cartolina: Vettori, S. - LUOGO E DATA DI EDIZIONE: Bologna, ante 1946 - MATERIA E TECNICA: gelatina bromuro d'argento/carta - MISURE: mm 133x85.

"Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità [...] un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della *Vittoria di Samotracia*".
Il manifesto futurista di Filippo Tommaso Marinetti- pubblicato a Parigi nel 1909- precede forse di una manciata d'anni la nostra cartolina, mentre il gesso della *Nike*, con le sue linee di tassellatura non mascherate (si trattava pur sempre di uno strumento della didattica), era stato acquistato dall'Accademia probabilmente un decennio prima, negli anni di Enrico Panzacchi o forse di Edoardo Collamarini, a breve distanza di tempo, quindi, dal ritrovamento del marmo (terzo secolo a.C.) nel 1863 a Samotracia, e probabilmente soltanto dopo la sua definitiva collocazione, nel 1881, sullo scalone Daru del Louvre.
I (pochi) studenti di scultura dell'Accademia si impegnavano a disegnarlo, forse, nel corso delle lezioni dei veristi Salvino Salvini ed Enrico Barbèri, o del 'floreale' Diego Sarti, che di certo non avrebbero consentito alcun traviamento dei giovani allievi. Ancora l'accademia come "registro di slanci troncati"...
Alle spalle del grande gesso si vedono i testi della storia e di ogni erudizione, al riparo da

indiscrezioni non consentite, protetti come sono dalle (dorate) griglie metalliche delle grandi librerie. Eppure - in uno spazio altrimenti claustrofobico - si immagina un vasto lucernario a permettere il bagno di luce in cui è immersa la *Vittoria*. L'intelligenza e l'audacia di un architetto, Giovan Battista Martinetti, un secolo prima avevano 'ghigliottinato' la cupola del Torreggiani, così da consentire alla luce di inondare la vasta aula che iniziava una nuova vita come cuore della nuovissima Accademia bolognese, frutto non minore delle riforme napoleoniche.

Ma un secolo è trascorso ed ogni linfa vitale pare esaurita: la cartolina-ricordo, affrancata ma non spedita, è di nuovo un'immagine bloccata, pare non avere interlocutori nel suo presente. Oggi sappiamo che, a quelle date, un manipolo di giovani studenti dell'accademia (ma non solo) trovava piuttosto all'esterno gli spazi dove dibattere delle novità italiane o europee - proprio a partire dalle 'giornate futuriste' bolognesi del 1913 e '14 - già pronti però a riversarle con irriverenza fra le mura di Sant'Ignazio.

Leggiamola allora come intreccio di storia per appropriarci della vicenda bicentenaria del massimo istituto d'istruzione artistica della città (ma anche del museo che le appartenne), rifiutando (magari) che con un atto di asfittica filologia si 'riconsacri' il noviziato gesuitico, accettando di non aver vissuto.

Note

Attualmente (gennaio 2006) l'Aula Magna dell'Accademia, già chiesa intitolata a sant'Ignazio (arch. Alfonso Torreggiani, 1727 e 1750), è oggetto di un radicale intervento di restauro.

Il gesso dell'accademia bolognese è citato in F.Haskell, N.Penny, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica* [1981], tr. it. Torino 1984, p. 504, e in M.L.Pagliani, *L'orma del bello*, Bologna 2003, p. 100.

Per la vita dell'Accademia fra Otto e Novecento, oltre al prezioso testo di G.Lipparini, *La R.. Accademia di Belle Arti di Bologna*, Firenze 1941, in particolare alle pp. 52-61 e 72-75, si vedano almeno i saggi di F. Farneti, "Fra naturalismo, simbolismo e postimpressionismo"; di S.Evangelisti, "Dall'avanguardia a Novecento"; di A.Panzetta, "Scultura: dal primo Novecento al Figurazionismo contemporaneo", tutti in *Figure del Novecento 2. Oltre l'Accademia*, Bologna Accademia di Belle Arti. Catalogo della mostra, Carpi 2001, rispettivamente alle pp. 21-29, 85-101, 257-273.

scheda 2 *di Cecilia Cavalca*

Riguardo al recupero del Rinascimento Padano. Alcune cartoline del Fondo Storico della Pinacoteca Nazionale

A chiusura dei lavori, la scuola dottorale "Oeuvres et méthodes", organizzata dai Dipartimenti di storia dell'arte delle Facoltà di Lettere delle Università di Ginevra e Losanna, ha dedicato un'apposita sezione di seminari al delicato tema dell'integrazione dell'eredità del passato nel contesto culturale e urbano del mondo moderno e contemporaneo. In quell'occasione chi scrive ha presentato una relazione(1) tesa a porre attenzione su come, nel rapido progredire della prospettiva storiografica, le modalità di reintegrazione (e spesso di mancata o "fraintesa" reintegrazione) di un'assieme di espressioni artistiche afferenti ad un determinato momento storico, entro l'ambiente culturale della città per la quale esse furono realizzate, segnino e condizionino la moderna percezione che noi abbiamo del valore di quello stesso fenomeno artistico. E ciò non solamente in rapporto allo specifico espressivo locale, ma più in generale dell'intera area di cui quella cultura è parte. Esemplare, in tal senso, la vicenda della produzione pittorica bolognese della seconda metà del Quattrocento. Paradigmatica in primo luogo perché la capacità dell'arte bolognese di accogliere ed elaborare in modo autonomo col progredire del XV secolo forme espressive d'eccellenza, fa sì che la non adeguata individuazione delle motivazioni che ne hanno condizionato la corretta divulgazione, sia causa ancora oggi di insidiosi slittamenti di giudizio nel più generale assetto della cultura rinascimentale padana. In secondo luogo perché a Bologna agiscono a livello istituzionale nel periodo nel quale la conoscenza dell'arte rinascimentale dell'Italia settentrionale si emancipa dal retaggio municipalista tardo ottocentesco, facendo suoi più moderni parametri di lettura, figure di primo piano: Corrado Ricci, Francesco Malaguzzi Valeri, poi Roberto Longhi, e Cesare Gnudi.

La collaborazione con Corinna Giudici, e l'indagine sulla documentazione fotografica del momento, sono state importante motivo di riflessione riguardo il riconoscimento di come i modi della reintegrazione dell'oggetto artistico del passato nel moderno circuito culturale, vengano echeggiati nella reiterazione fotografica, che, mai neutra, anche per condizionamento strumentale, resta per tanti versi il tramite principale della nostra conoscenza su ampia scala di un oggetto artistico.

Bologna si affaccia al Novecento, potendo contare sulla presenza in loco di pochi importanti pezzi rinascimentali, essendo le testimonianze quattrocentesche gravemente ridotte di numero, non soltanto dalla drammatica distruzione della memoria del dominio bentivolesco operata per volontà di Giulio II e, quasi tre secoli dopo, dalle soppressioni d'epoca napoleonica, ma anche e soprattutto dal fiorente mercato di opere antiche e dal rapido rinnovarsi del gusto. Per tali ragioni, già entro la metà del Settecento, capolavori quali la pala con l'*Annunciazione* del Cossa e il polittico Griffoni, dipinto dallo stesso pittore ferrarese in collaborazione col de' Roberti, vengono smembrati e dispersi.

Dalla fine dell'Ottocento il capoluogo emiliano è impegnato nell'attuazione di una complessa strategia, tesa a restituire alla città un ruolo nazionale. Dopo anni non esaltanti di governo pontificio, il richiamo, sostanziato dal pensiero del Carducci e del Pascoli, è tutto all'autonomia civica. Rimontano il mito della civiltà comunale e il culto dello Studio che nel 1888 si appresta a celebrare l'ottavo centenario; con loro la ricerca del documento e il tentativo romantico di ridare forma ad un ambiente perduto. Il nuovo orgoglio municipalistico incentiva all'abbellimento della città, di cui artefice principale è Alfonso Rubbiani (1848-



50. Raibolini Francesco detto il Francia di Bologna.
(n 1450 m. 1517.)
La Madonna di Casa Felicini
Nella R. Pinacoteca di Bologna.

busti da porre sopra le ancone, "quasi ritratti dal vero, come usatasi talvolta dai maestri del primitivo Rinascimento"(2). L'occasione è sfruttata per accostare con libertà elementi autentici ad altri rifatti in stile, pezzi provenienti da contesti diversi con opere sempre rimaste in loco. Un'operazione fortemente personalizzata che nell'intelligenza dell'attuazione, incrina in modo irreversibile la percezione dell'originaria funzione e con essa della corretta valutazione dell'identità storica dell'oggetto artistico.

Il gusto per l'intonazione della foggia dei pezzi allo scopo di rievocare, attraverso la progettazione dell'allestimento, lo spirito che aveva animato i tempi passati, sostanzia, per esplicita dichiarazione, anche l'attività di Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928). Il Malaguzzi, dopo l'importante parentesi milanese che lo vede succedere a Corrado Ricci nella responsabilità della conduzione di Brera, nel 1914 torna a lavorare in Emilia, nominato Soprintendente alle Belle Arti. Il fondamentale periodo trascorso a Milano(3) frutta allo studioso reggiano oltre al bel catalogo della galleria braidense (1908), la monumentale opera *La corte di Ludovico il Moro*, pubblicazione in più volumi (il primo esce nel 1913), dove il lusso editoriale, sposando l'evocazione suggestiva del trascorso splendore rinascimentale, palesa in grande stile un preciso indirizzo di ricerca storica. La

1) NCTN (NUMERO DI CATALOGO GENERALE): 00378915 - Inv. PN Cart. 40; COLLOCAZIONE: Archivio Storico Iconografico della Pinacoteca Nazionale di Bologna - Fondo Cartoline - Album n. 1; TITOLO: Raibolini Francesco detto il Francia di Bologna. La Madonna di Casa Felicini. Nella Regia Pinacoteca di Bologna; DATAZIONE: 1885-1915 ca.; AUTORE DELLA FOTOGRAFIA: Mengoli, Giovanni; EDITORE DELLA CARTOLINA: Edizione G. Mengoli - Bologna LUOGO E DATA DI EDIZIONE: Bologna, 1905-1915; MATERIA E TECNICA: stampa fotomeccanica/ collotype marrone; MISURE: mm 90x138.

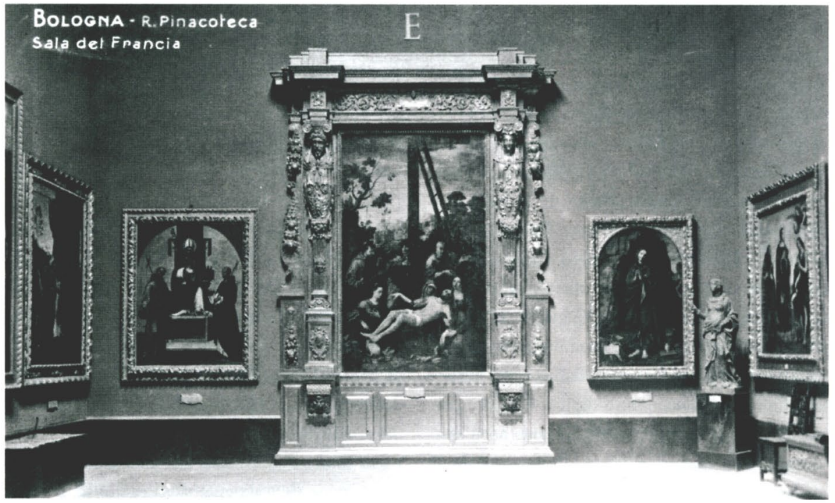
1913). Al rifacimento e all'integrazione della struttura delle fabbriche monumentali cittadine, si unisce una cura particolare nella rivisitazione degli arredi. Seguendo i progetti della Direzione dei restauri, la "Gilda" di artisti che affianca il Rubbiani nei lavori esegue cornici "in stile della Rinascenza primitiva", candelieri "tipo sec. XV",

maturata vocazione museografica si applica da subito nel capoluogo emiliano attraverso la progettazione di una nuova presentazione delle opere d'arte della Pinacoteca, volta alla trasformazione dell'ormai inaccettabile ammasso espositivo in un'adeguata distribuzione nello spazio dei pezzi. Del suo lavoro siamo informati dalla guida da lui redatta nel 1928, ma mai data alle stampe, e da alcune testimonianze fotografiche. Nella prima immagine (fot.2) - una delle poche fotografie d'epoca riservate all'allestimento, ed evidentemente legata alla seconda cartolina (fot. 3), che inquadra la parete attigua(4) - è evidente come la nuova razionalizzazione spaziale, punta ad imporre l'opera all'attenzione dello spettatore con una modalità d'aggregazione dei pezzi, in chiara corrispondenza di gusto con quella adottata per ambientare i dipinti sugli altari delle cappelle gentilizie cittadine. Una vistosa tappezzeria, con un motivo decorativo che echeggia l'impaginazione a maglie ovali d'epoca rinascimentale, mette in rilievo la pala Felicini del Francia. Si tratta, con ogni probabilità, della prima opera monumentale a tutt'oggi nota del pittore bolognese, che sappiamo in origine provvista di una cimasa quadrangolare (Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 573) e di una bellissima predella tripartita (divisa tra i musei Kelvingrove di Glasgow, Calouste Gulbenkian di Lisbona, e una collezione privata). Qui è presentata coronata da una cimasa circolare, sempre dipinta dal Francia, ma più tarda e parte di un diverso complesso d'altare (il tondo con il *Cristo deposto* proviene infatti - in deposito - dalla cappella Bentivoglio in San Giacomo). Il dipinto è inoltre collocato sopra di un altare evidentemente anch'esso d'esecuzione successiva ed incongruo alla pala; il motivo a racemi vegetali che percorre senza soluzione di continuità la fascia della cornice posta a racchiudere lo scomparto centrale, richiama quello che impreziosisce il paliotto, radicalizzando un effetto di ricercata eleganza nella corrispondenza tra i diversi elementi, del tutto estraniante rispetto all'originario assetto dell'assieme. L'utilizzo spregiudicato degli accostamenti, messo in atto dal Malaguzzi mischiando opere prelevate da differenti depositi cittadini ad altre acquistate sul mercato antiquario, anima significativamente negli stessi anni il progetto di un nuovo museo bolognese delle "arti decorative", integrativo del Civico che "potrebbe chiamarsi il Museo Archeologico e del Rinascimento"(5) .

Nonostante i ripetuti attacchi del giovane Roberto Longhi, da subito - sostenuto da Adolfo Venturi - in aperta polemica con l'operato del funzionario reggiano, è opportuno tenere presente, come fa notare Massimo Ferretti, che "museografia e storiografia (la nuova storiografia dell'arte, s'intende) non marciarono insieme negli anni Venti e Trenta. La realizzazione di un museo secondo un criterio di pura "cultura estetica" toccherà alla generazione nata intorno al 1910; per intenderci quella di Brandi, Gnudi, Salvini, Pallucchini. [...]. Ciò significherà la definitiva scomparsa dei precedenti allestimenti, come quello malaguzziano della Pinacoteca di Bologna"(6) . Non è questa la sede per delineare il percorso storico critico - sempre complesso e fino ad oggi solo parzialmente risolto - che passa attraverso l'opera di studiosi come Longhi, Arcangeli e Volpe, tra gli altri. Tuttavia, quali simbolicamente rappresentative di un'ancor oggi difficile "questione del Rinascimento padano", del ruolo non secondario giocato - come si diceva - dalla fraintesa o mancata reintegrazione opera/contesto - prima di tutto dipinto/cornice - e della incoerente, diacronica, museografia che ne deriva, si possono almeno citare le vicende dell'*Adorazione Bentivoglio* del Francia(7) . Lo scomparto principale, esposto in Pinacoteca, è attualmente circondato da una bella cornice ad edicola, di tarda epoca bentivolesca. L'operazione di incorniciatura è stata effettuata nel 1988 in occasione della mostra *Bologna e l'Umanesimo*, ma l'ancona, pur armoniosamente accostata al dipinto, è "spuria" e di ignota provenienza. Del resto anche



2) Pinacoteca Nazionale di Bologna Veduta parziale dell'allestimento della Sala del Francia, al centro la Pala dei Felicini, AFP.



3) NCTN (NUMERO DI CATALOGO GENERALE): 00379696 - Inv. PN Cart. 254; COLLOCAZIONE: Archivio Storico Iconografico della Pinacoteca Nazionale di Bologna - Fondo Cartoline - Album n. 3; TITOLO: BOLOGNA - Regia Pincoteca. Sala del Francia; DATAZIONE: 1914-1940 ca.; AUTORE DELLA FOTOGRAFIA: Anonimo; EDITORE DELLA CARTOLINA: Face - Bologna; LUOGO E DATA DI EDIZIONE: 1914-1940 ca.; MATERIA E TECNICA: stampa fotomeccanica; MISURE: mm 138x89.

la pala Scarani di Perugino, già in San Giovanni in Monte, è in Pinacoteca sprovvista della propria cornice (rimasta fino a tempi recentissimi semisconosciuta in loco)(8); e Raffaello stesso è esposto con una copia della superba struttura ad intaglio che in antico lo racchiudeva, l'originale della quale - in chiesa - ospita una copia del dipinto.

Per tornare al fondo di cartoline della Pinacoteca Nazionale risalenti per lo più giusto agli anni del Malaguzzi, è facilmente rilevabile come le ultime opere citate, oggetto nel corso del tempo di così radicali manomissioni, sono proprio le più largamente riprodotte e diffuse. Né si può escludere, per chiudere con una curiosità tutta fotografica, che la ricca messe di interi e particolari della pala Felicini sia debitrice non solo al proprio fascino dolcemente devozionale, ma anche alla centralità ed efficacia celebrativa conferitale dal "pastiche" di Malaguzzi, e forse - infine - ad una spazialità facilitante la ripresa fotografica, senza che occorresse rimuovere l'opera.

Note

(1) *Il recupero (difficile) del primo Rinascimento padano*; conferenza tenuta presso l'Università degli Studi di Ginevra; III seminario (*Intégration et réintégration du monument dans la cité*; 10-12 novembre 2005), scuola dottorale, "*Ouvres et mèthodes*". *La connaissance des oeuvres d'art et leur étude*, Università degli Studi di Ginevra e Losanna, a.a. 2003-2005.

(2) Cfr. *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, Bologna, Galleria d'arte Moderna. Catalogo della mostra a cura di F. Solmi, M. Dezzi Bardeschi, Bologna 1981.

(3) Su Malaguzzi e l'ambiente milanese, A. Rovetta, "Gli esordi della 'Rassegna d'arte', Milano 1901-1907", in G. C. Sciolla (a cura di), *Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea. Forme, modelli e funzioni*, Ginevra-Milano 2003, pp. 101-122, in particolare pp. 104-105.

(4) La fotografia, legata alla cartolina per caratteristiche tecniche e morfologiche, aveva certamente la stessa destinazione d'uso anche se presso L'archivio Fotografico della Pinacoteca si conserva solo la stampa alla gelatina.

(5) R. Grandi, "L'Opera Pia Davia Bargellini di Bologna", in *Arte e Pietà. I patrimoni culturali delle Opere Pie*, Bologna, Museo Civico, Palazzo Pepoli Campogrande, Conservatorio del Baraccano. Catalogo della mostra, Bologna 1980, pp. 352-356, in particolare p. 354.

(6) M. Ferretti, "Un'idea di storia, la realtà del museo, il suo demiurgo", in *Museo Civico d'Arte Industriale e Galleria Davia Bargellini*, Bologna 1987, ed. 1999, p.18; sul tema, più di recente, anche *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, atti del convegno a cura di F. Lanza, Quaderni della Galleria d'arte moderna "Carlo Rizzarda" 2, Feltre 2003.

(7) La pala, come noto, adornava in origine la cappella maggiore della chiesa di Santa Maria della Misericordia. Durante le soppressioni del 1797-1810, scomparto principale e predella sono incamerati dagli Accademici Clementini. Entrambi i pezzi vengono scelti da Andrea Appiani e trasferiti a Milano. Nel 1816, è restituito a Bologna il solo scomparto principale. Ancora oggi resta in loco la cimasa tripartita con la sottostante incorniciatura, che racchiude una copia dell'*Adorazione* e un'incoerente predella con *Sant'Orsola e le Vergini compagne*.

(8) M. Ferretti, "Il Perugino di Bologna", in *Pietro Vannucci, detto il "Perugino"*, atti del convegno a cura di L. Teza (Perugia- Città della Pieve, 25-28 ottobre 2000), Perugia 2004, p. 128.

scheda 3 *di A. Colombi Ferretti*

Una fotografia di Mathieu Le Nain: un acquisto mancato per lo Stato

Un dipinto dei Le Nain, o più precisamente di Mathieu Le Nain, avrebbe potuto entrare a far parte delle collezioni di qualche grande museo italiano. Invece ne resta soltanto la fotografia, conservata presso l'Archivio Fotografico della Soprintendenza di Bologna (GFS 234059/D). Il dipinto, a cui infine non è stato negato l'attestato di libera circolazione, chissà dov'è e a chi appartiene. Eppure, quando venne presentato all'Ufficio Esportazione della Soprintendenza di Bologna il 15 settembre 2004, era stato riconosciuto, anche se la descrizione e il valore riportati sul modulo di richiesta lo nascondevano sotto vesti anonime, con il valore dichiarato di 12.500 Euro. Subito all'interno dell'ufficio si erano avviate le riflessioni sul partito migliore da prendersi, navigando tra le scogliere sommerse del Codice Urbani, per trattenere in Italia lo smagliante e inedito quadretto, assicurandolo alla proprietà pubblica.

Per continuare con la metafora della navicella, dopo aver sfidato i venti contrari, alla fine lo scafo è naufragato. Evitando di fare commenti a questa vicenda, basta il semplice resoconto dei fatti, fin dove mi sono noti.

La foto dell'opera fu subito inviata a Pierre Rosenberg, che confermò il riconoscimento ai fratelli pittori di Laon, in particolare a Mathieu. Il problema attributivo sulle tre diverse mani è infatti rimasto per lungo tempo non analizzato, e i maggiori meriti sulla distinzione delle loro personalità spettano all'illustre studioso. Sempre dalle sue comunicazioni si è appreso che il dipinto era sconosciuto e per suo consiglio è stato anche accuratamente setacciato l'apparato documentario della sua monografia (1993), per cercare se mai esso avesse lasciato qualche traccia negli inventari e nei cataloghi di vendita da lui registrati in abbondanza. Infatti le occasioni in cui sono state lasciate in antico tracce scritte sulle opere dei Le Nain si dimostrano altamente informative sulla considerazione che esse godevano, perché tutte sono descritte con grande attenzione al numero delle figure, ai gesti che esse compiono, all'ambientazione, ed anche al supporto pittorico. Nel nostro caso si trattava di un dipinto su rame, di cm. 30 x 38. Una lastra abbastanza grande, pregiata, e conservata benissimo. Di quest'opera non si è trovato nessun riferimento.

Sempre più sembrava opportuno tentare l'acquisto del quadro, e alla fine è stata scelta la strada meno diretta, ma apparentemente più sicura. La normativa del Codice Urbani lascia aperte due possibilità: proporre l'acquisto dell'opera, oppure notificarla. Dal punto di vista della tutela, non si tratta purtroppo di strumenti, per così dire, di precisione. La situazione non è sostanzialmente mutata dagli anni in cui la base legislativa era rappresentata dal Testo Unico, e proprio sui tentativi di acquisto di opere d'arte la Soprintendenza di Bologna ha avuto recenti dispiaceri.

Al presente, se qualche visitatore o qualche studioso chiederà di vedere un bel quadro di Andrea Vaccaro e un altro della cerchia di Claudio Francesco Beaumont, acquistati tramite prelazione nel 1997, pubblicati come recenti acquisizioni della Pinacoteca Nazionale di Bologna, non potrà ritrovarli. Le due opere, presentate dapprima in un catalogo ministeriale di acquisti a vantaggio dello Stato, poi inserite nel percorso espositivo del museo bolognese (*Percorsi del Barocco*, a cura di J. Bentini, Bologna 1999, pp. 76,82, in cui le schede di A. G. De Marchi ripercorrono fin qui la vicenda) subito dopo vennero fatte oggetto di un ricorso e restituite al proprietario. Tra i punti contestati in quell'occasione vi era il valore troppo basso in base al quale lo Stato aveva esercitato la prelazione, che era tuttavia il valore stesso dichiarato sul modulo presentato all'Ufficio Esportazione.



1) Mathieu Le Nain, Una cucina con figure di contadini, olio su rame, cm.30 x 38, (GFS/D 234059).

Il caso di questi due bei quadri, di autori riconoscibili, ma sottoposti alla commissione come anonimi senza pregio, presentava punti di grande somiglianza con la vicenda del Le Nain.

Sembrava più sicura la via della notifica, soprattutto perché rispettosa di un valore di mercato dell'opera: lo Stato avrebbe potuto subentrare con la prelazione in base ad una transazione già avviata. Inoltre, se al primo colpo l'operazione non fosse riuscita, restava aperta la possibilità di tentare di nuovo, perché un'opera notificata rimane rintracciabile.

La relazione contenente la proposta di notifica, redatta e spedita nei tempi imposti - che una volta di più sono stati trovati assurdamente ristretti, per via della nutrita serie di indagini e verifiche occorrenti - aveva dapprima sortito l'effetto sperato: l'attestato di libera circolazione veniva negato e l'opera doveva essere automaticamente vincolata.

Il 12 gennaio 2005 veniva inviata dal Ministero una comunicazione: il proprietario del dipinto contestava le motivazioni del nostro provvedimento di tutela valendosi di uno studio legale famoso, particolarmente specializzato nelle questioni di natura artistica. Il ricorso parlava di "inconfigurabilità di un danno al patrimonio culturale nazionale" e di "contradditorietà (sic) della motivazione": l'autore in definitiva, essendo un francese, non avrebbe a che fare con la nozione di "patrimonio culturale nazionale" italiano.

Le argomentazioni espresse nella relazione della Soprintendenza bolognese venivano recepite solo per la metà. Erano indicate come "valide e pregevoli" quelle che riportavano le posizioni di Pierre Rosenberg: l'umanità intensa e profonda espressa nelle opere dei fratelli Le Nain mostra di avere radici in una comprensione non superficiale della pittura del Caravaggio a Roma e la mediazione principale va indivi-

duata nella persona di Orazio Gentileschi nei suoi anni parigini (intorno al 1624). Un collegamento individuabile in base a precisi dati di stile (e qui il linguaggio usato nel ricorso avvolge intorno al punto della lettura dello stile un alone di indeterminatezza: si tratta pur sempre di ipotesi!).

Il resto delle argomentazioni delineava il filone di gusto in cui va considerata l'opera dei tre fratelli francesi, nata dalla committenza di un pubblico colto ed elitario, e subito divenuta punto di appoggio dello svolgersi dei temi più rappresentativi della vera e propria moda caravaggesca, tra Roma e il Nord: vero cardine dello spostamento che conduce la dimensione anche plebea dell'umanità, come la espresse lo stesso Merisi, verso la pittura di genere.

Se tutto questo complesso mutamento di orizzonti sulla scena della pittura seicentesca ha come stella polare Roma, per via del fitto andirivieni di una moltitudine di pittori stranieri, nel caso dei Le Nain questo aspetto si può trascurare, secondo il ricorso prodotto dal proprietario del quadro. Di fronte al tracciato di un disegno storico di ampio raggio, concretamente basato sulla capacità specifica di leggere i dati di stile, e di fronte alla valutazione critica di diverse grandezze artistiche, viste dalla prospettiva di un presente non passivamente subito, vale a dire gli aspetti più responsabili e più specifici che abbia raggiunto la disciplina storico-artistica nel breve arco del suo sviluppo moderno, non è data voce a chi ritiene (ancora) che le più vere ragioni della tutela debbano affondare in questo terreno. Qui è parso più importante il dato contingente che i tre fratelli di Laon a Roma non siano mai andati.

Contro la capziosità di tali posizioni la Soprintendenza è stata formalmente invitata ad esprimere le sue controdeduzioni. Nuove inutili parole sono state spese per esplicitare tali convinzioni, evidenziando come sia anche di radice italiana il recupero critico dell'ampio capitolo di pittura seicentesca che è stato appena delineato come sfondo per il dipinto in questione, perché la relazione tra il sorgere di quelle posizioni innovative in campo pittorico e la modernità come veniva intesa nel Novecento è merito di Roberto Longhi. Proprio la partita del dare e dell'avere tra l'Italia e la Francia, nei suoi studi, rimane un fenomeno di importanza fondamentale.

Infine, al di là della diaspora mondiale che oggi ha sparso lontano i dipinti dei Le Nain, è lo stesso indice dei luoghi della monografia di Rosenberg a testimoniare come opere che portavano il loro nome siano state collezionate anche in Italia. Quelli rimasti agli Uffizi non sono i più belli. Il Granduca Ferdinando de' Medici pare abbia avuto una mano un po' sfortunata nell'acquisto. Un dipinto come quello qui riprodotto avrebbe potuto figurare in maniera ben diversa, e avrebbe costituito un tassello significativo entro un disegno organico delle cosiddette scuole pittoriche, del collezionismo, delle vicende critiche di una disciplina, come i grandi musei italiani ancora possono testimoniare. E avrebbe potuto essere guardato liberamente. Ora invece il ricorso è stato accolto e il provvedimento di tutela che avrebbe potuto consentire di non perdere le tracce dell'opera è stato cancellato. A questo ufficio rimane il compito di custodire la fotografia.

INDICI E REPERTORI

Autori dell'Italia settentrionale presenti nel fondo fotografico Tozzoni

a cura di Cinzia Frisoni

Prosegue, dopo l'indice degli autori stranieri, la pubblicazione dell'elenco dei fotografi presenti nel fondo Tozzoni di Imola. Visto il numero rilevante abbiamo optato per una suddivisione geografica che parte dall'Italia settentrionale seguendo un percorso prima regionale e poi urbano, all'interno del quale gli autori sono proposti in ordine alfabetico, riportando in testa l'indicazione del fotografo nella forma normalizzata cognome e nome e a seguire la dicitura esatta riscontrata sul fototipo, (secondo la vigente normativa ICCD per la compilazione della scheda F).

In conclusione alcune annotazioni cronologiche, difficili da offrire in maniera sintetica data la complessità delle vicende legate alla nascita e allo sviluppo degli stabilimenti fotografici, al succedersi di proprietari, scioglimenti o creazioni di nuove società, trasferimenti di sede anche all'interno della stessa città. Ci limitiamo a fornire, ove sia stato possibile il reperimento dei dati, estremi anagrafici dell'operatore o arco cronologico dell'attività dello studio o ditta, con eventuali precisazioni nel caso di compresenza dello stesso studio in varie città o in quello di ditte conosciute con una pluralità di nomi.

PIEMONTE

Fotografia Alfieri - Ecclesia, Vittorio
Fotografia Alfieri - Ecclesia Vittorio
Specialità di vedute architettoniche di monumenti antichi e medievali
Asti - Via S. Martino N. 19 casa Piano
attivo 1872-1920

Garaffi, Giacinto
Cav. Giacinto Garaffi Fotografo delle L.L.M.M.
Fotografo di S.M. Umberto I, Re d'Italia
Cuneo
attivo dal 1880
studio conosciuto anche come Reale Fotografia Alpina. Cuneo, via Saluzzo 22



Carte de visite formato Album, Ritratto femminile, Foto Devèze, Milano.



Verso di carte de visite formato Album, Fotografie Alfieri - Ecclesia Vittorio, Asti.

Assale, Giovanni
Giovanni Assale
Torino
Succede a Sasso nel 1887 nello studio di Torino in Via Mazzini 40. Del fotografo non si hanno notizie sino al 1900, anno in cui lo stabilimento fotografico Assale si trasferisce in Corso Vittorio Emanuele II, 96.

Berra, Giovanni Battista
G.Berra - Fotografia Subalpina
Corso Siccardi 6, Via Cernaia 18
Torino
attivo 1874-1911

Boistier, D.
Boistier D. - Piazza Castello 26,
angolo della Via Po
Torino
attivo nel 1869

Di Chanaz, Edoardo
E Di Chanaz - Via S.Francesco di Paola 18
Torino
dilettante, notizie 1860-1870

Le Lieure, Henry de l'Aubepin
Le Lieure - Photographie parisienne
Turin - Jardin Public
1861-1870 (Torino)
1871-1908 (Roma)

Lovazzano, Fratelli
F.lli Lovazzano - Galleria Geisser,
già Natta 1, Via S.Teresa n.2
Torino
studio attivo dal 1860 ca.

Mazzocca
Conjugi Mazzocca- Piazza Castello n. 22
Torino
studio attivo 1855-1873

Montabone, Luigi
Montabone- Piazza San Carlo 2
Torino
attivo 1860-1877
dopo il 1870 possiede diverse succursali: a Milano in Piazza Durini 7 (sotto la direzione di E. Moretti), a Firenze in Via dei Banchi 3, e altre a Roma: in Piazza di Spagna 9 almeno dal 1876, poi in Via Condotti 28, e Via Nazionale. Nel 1874 lo studio torinese si trasferisce in Piazza S. Carlo sotto la Galleria Natta.



Carte de visite formato Album, Foto Montabone, Torino.

Schemboche, Michele
Schemboche- Piazza Castello 25
Torino
Firenze - Borgognissanti 38 (dal 1871)
Roma - Via Gregoriana 20 (dal 1869)
studio attivo 1865-1906

LIGURIA

Degoix, Celestino
C. Degoix - Via Carlo Felice 10
Genova
attivo 1860-1890

Rossi, Giulio
Salita delle Battistine 6,
Via Nuova Palazzo Doria
Genova
1854 ca.- 1884

LOMBARDIA

Comerio, Luca
Fot.Luca Comerio - Via Solferino 11
Milano
1878-1940

Comoletti, G.
G.Comoletti - Successore Guigoni e Bossi
Milano

Deveze, Elie
Elie Deveze - Corso Venezia 11
Milano

Duroni, Alessandro
A.Duroni- Corso Vittorio Emanuele II
Milano
Paris - Rue Vivienne
1807-1870
attivo 1850-1866

Guigoni & Bossi
Guigoni & Bossi
Corso Vittorio Emanuele 13
Milano
studio attivo dal 1888

Marcozzi
Marcozzi, Successo a Montabone
Piazza Durini 7
Milano

Monti, Giovanni
G. Monti Fotografo - Via Bagutta 14
Milano
attivo dal 1880

Ricci, Leone
Ricci L. - Corso Vittorio Emanuele 22
Milano
attivo dal 1885 ca.
subentrato a Montabone

Rossi, Giulio
Giulio Rossi- Via dei Bigli 7,
Corso Vittorio Emanuele 20
Milano
1854 ca.-1884

Sebastianutti & Benque
Piazza del Carmine 4
Milano
Benque Francesco e Sebastianutti Guglielmo premiati all'Esposizione Universale di Parigi del 1867, dal 1875 Francesco Benque rimase unico titolare dello studio.

Sommariva, Emilio
Emilio Sommariva - Studio di fotografia artistica - Via S. Paolo 10
Milano
1883-1956

Torrigiani F. G.M. &M.
Torrigiani F. G.M. &M
Milano

VENETO

Fiorentini, Luigi
Luigi Fiorentini - Via San Luca 1713
Padova
attivo 1880

Bertoja, Pietro
P.Bertoja -Place de St.Marc n. 69
Venise
attivo 1873

Contarini, Giovanni
Gio. Contarini/ Contarini e Giacomelli
S. Moisè 2090
Venezia
attivo 1895

Dal Mistro, Alessandro
Stabilimento Fotografico
Alessandro Dal Mistro Calle dell'Angelo N. 403, vicino Calle Larga S. Marco
Venezia



Carte de visite formato Boudoir, Ritratto del Conte Francesco Giuseppe Tozzoni, Foto Contarini, Venezia, 1893.

Giacomelli
Contarini e Giacomelli
S. Moisè 2090
Venezia

Naya, Carlo
Carlo Naya
Piazza S.Marco n.75/76/77/78/79 bis
Venezia
1816-1882

Scattola, Federico
F. Scattola
Campo San Bartolomeo, 5256
Venezia
attivo a Venezia in S. Marco
Calle Vallaresso n. 1341
"approdo con vaporetto"
e in Campo S. Bartolomeo 5256.
Vincitore alle Esposizioni
Riunite di Milano nel 1894.

Sorgato, Antonio
Sorgato A. - Via San Zaccaria 4674
Antonio Sorgato
S. Zaccaria Campiello del Vin n. 4674
Venezia
1825-1885

Vianelli, Fratelli
Fratelli Vianelli
Campo San Provolo 4711
G.e L. Fratelli Vinelli
San Zaccaria Campo San Provolo
Venezia
studio attivo 1860-1890 ca.



Carte de visite formato Album, Ritratto femminile, Foto Galassi, Imola.

TRENTINO ALTO ADIGE

Pasquali, B.
B. Pasquali - Arco e Levico

Unterveger, Giovan Battista
Unterveger G.B. - Fotografia trentina
Via della Stazione
Trento
1833-1912
attivo 1854-1896

FRIULI VENEZIA GIULIA

Sebastianutti & Benque
Sebastianutti & Benque
Via dell'Annunziata 5
Trieste
Benque Francesco e Sebastianutti Guglielmo: attivi a Trieste in via dell'Annunziata "dietro S. Antonio Vecchio", e poi in piazza della Borsa n. 10.

Sorgato, Antonio
Via Rauscedo 1
Udine
1825-1885

Wulz, Giuseppe
Giuseppe Wulz - Stabilimento fotografico
Corso n. 9 - IV piano
dirimpetto l'Aquila Nera
Trieste
1843-1880

EMILIA ROMAGNA

Angiolini e C.
M.lles Angiolini
Angiolini e C. - Via Castiglione 1339
Antico Palazzo Pepoli (v. Castiglione n.6)
Bologna
1881-1901
Fratelli Angiolini
Corso Vittorio Emanuele 6
Firenze
1870 ca.

Anriot, Emile
Fotografia Anriot
Bologna
1861-1869



Verso di carte de visite formato Cabinet americano, Società Fotografica Bolognese, Bologna.

Bertinazzi, Carlo e nipote
Fotografia Bertinazzi - Via Venezia
Bologna
studio attivo 1855-1895

Casanova, Camillo
Casanova - Via Ghirlanda n. 1,
portico della gabella
Bologna - Napoli
attivo dal 1853

Deroche, Ippolito
Deroche - Rue Cavalliera 1468 et 1469 et
Place S.Martino 1470 - Bologne
attivo 1864-1872

Fotografia Romana - Grandona, Giacomo
Fotografia Romana - Mercato di Mezzo
Voltone delle Cimarie 1272
Bologna
attivo 1867-1875

La Moderna
Fotog. La Moderna
Via Indipendenza 22 p.1°
Bologna
Fratelli Bolognesi, Alfredo e Angelo, studio attivo col nome "La Moderna" dal 1911

Peli, Roberto
Peli Roberto - Piazza Cavour 1° P no
Via Farini N.10
Bologna
1840-1910
attivo 1864-1876

Società Fotografica Bolognese
Società Fotografica Bolognese
Via Venezia n. 5 (anche Via Venezia 1749)
Bologna
studio attivo 1863-1910 ca.

Sorgato, Fratelli
Fratelli Sorgato- Via Miola n. 1079
Bologna
Venezia
studio attivo 1864-1867

Storni, Canillo
Canillo Storni e figlio, negozianti
Bologna
attivo dal 1870

Campagnoli, Domenico
Fotografia Artistica
Domenico Campagnoli
Imola

Galassi, Francesco
Francesco Galassi
(anche Galassi Francesco e figlio)
Via Giovenca n.17
Imola
1826-1896
attivo dal 1860,
dal 1883 la ditta prende il nome di Studio fotografico Francesco Galassi e figlio

Tamburini, Ugo
Stabilimento Fotografico Ugo Tamburini
Imola

Mariola
Fotografia di Mariola
Casa Facchinetti, n. 211-212
Ravenna

Mazzoni, Clemente
Clemente Mazzoni- Via Sevveroli n. 211
Faenza

Zaccaria, G.
G. Zaccaria - Via Manfredi n. 166
Faenza

Agli, Michele
fotografia del pittore Michele Agli
Rimini
attivo 1860



Verso di carte de visite formato Album, Fratelli Contessi, Rimini.

Contessi, Fratelli
Fratelli Contessi
Premiato Stabilimento Fotografico
Via Gamba Lunga n. 1106
Rimini
studio attivo 1886-1939

Contessi, Vincenzo
Vincenzo Contessi
Via Castelfidardo 840
Rimini
1859-1886

Lettimi, Andrea
A. Lettimi
Rimini
1814-1896

Montanari, Gherardo
Gherardo Montanari
Rimini

Società Fotografica
Società Fotografica
Rimini

Trevisani, Ruggero
R. Trevisani
Rimini
attivo 1871
premiato a Parigi nel 1879 dalla Società francese degli archivi fotografici storici e monumentali

Galassi, Alfonso
Alfonso Galassi - Contrada San Paolo, Palazzo Orlandi
Modena
attivo 1894

Porta, Ruggero
Ruggero Porta
Via Emilia Cont.da San Michele n. 903
Modena
attivo 1880

Moreschi, G.
Cav. G. Moreschi
Salsomaggiore
Sanremo
notizie 1875-1886

Indice

Introduzione: Armonizzare stanca ..... pag. 5
di Corinna Giudici

CONTRIBUTI
La città dipinta di Gigli ..... pag. 9
di Tiziana Serena

La Scheda F fra soggettazione, autorialità e ontologia
La catalogazione delle specifiche tecniche, delle funzioni e dello stato di conservazione dei beni fotografici. ..... pag. 13
di Giorgio Porcheddu

TESTI E DOCUMENTI
Traduzioni da "Art history trough the camera's lens"
Fotografia isocromatica e dipinti veneziani ..... pag. 25
Bernard Berenson e la pellicola isocromatica ..... pag. 30

Immagini della famiglia Tozzoni: un percorso di restituzione .. pag. 33
di Claudia Pedrini

Il fondo Tozzoni ovvero la nobile arte della fotocamera ..... pag. 34
di Elvira Tonelli

La collezione di Cartoline della Pinacoteca Nazionale di Bologna e i nuovi percorsi della memoria ..... pag. 39
di Lorenzo Biagini e Rosaria Gioia

SCHEDE
Ieri, l'Accademia ..... pag. 53
di Gian Piero Cammarota

Riguardo al recupero del Rinascimento Padano. Alcune cartoline del Fondo Storico della Pinacoteca Nazionale ..... pag. 55
di Cecilia Cavalca

La fotografia di Mathieu Le Nain: un acquisto mancato per lo Stato ..... pag. 60
di Anna Colombi Ferretti

INDICI E REPERTORI
Autori dell'Italia settentrionale presenti nel fondo fotografico Tozzoni ..... pag. 63
a cura di Cinzia Frisoni