

A CURA DI

ITALO ZANNIER



# FOTOSTORICA | GLI ARCHIVI DELLA FOTOGRAFIA 1

CANOVA

ARCHIVIO  
FOTOGRAFICO  
STORICO  
DELLA PROVINCIA  
DI TREVISO



FOTOSTORICA | GLI ARCHIVI DELLA FOTOGRAFIA 1

*A Paolo Fossati,  
tra i pochi in Italia  
a capire la fotografia*



## ARCHIVIO FOTOGRAFICO STORICO

ASSESSORATO ALLA CULTURA DELLA PROVINCIA DI TREVISO

Cento anni di storia  
e di costume veneto  
sistematicamente  
documentati  
dall'occhio della  
fotocamera

*Autore non identificato  
Bepi Fini, Gino Borsato, Sante Cancian  
anni Trenta*

## SOMMARIO

FOTOSTORICA ©  
gli Archivi della Fotografia  
Nuova serie - Trimestrale  
N. 1 Settembre 1998

Cura scientifica di  
ITALO ZANNIER

Direttore responsabile  
ADRIANO FAVARO

Art director  
FRANCO GIACOMETTI

Progetto grafico  
RAFFAELLA VENIER

Segreteria di redazione:  
c/o Archivio Fotografico Storico  
via San Liberale, 8  
31100 Treviso  
Tel. 0422. 656139  
Fax 0422. 410749  
e-mail: fotostorica@tin.it

Comitato scientifico:  
SILVIA BERSELLI  
Centro per il Restauro e la  
Conservazione della Fotografia,  
Milano  
ANNE CARTIER-BRESSON  
Atelier de Restauration et de  
Conservation des Photographies,  
Mairie de Paris  
LAURA CORTI  
Storica dell'Arte  
CHARLES-HENRI FAVROD  
Directeur Honoraire du  
Musées de l'Elysée, Lausanne  
MICHAEL GRAY  
Curator Fox Talbot Museum,  
Lacock Abbey

La responsabilità del  
contenuto degli articoli  
è dei singoli Autori.  
Si collabora alla rivista  
solo su invito.

Coedizione: Edizioni Canova e  
Amministrazione della Provincia di Treviso.  
Copyright © 1998

Autorizzazione del  
Tribunale di Treviso n. 962/95

Stampa  
Grafiche Zoppelli, Dosson - Treviso

in copertina:  
Werner Bischof  
Bombay (part.)  
1951  
Collection Charles-Henri Favrod

- 5 | GLI ARCHIVI DELLA FOTOGRAFIA:  
PROBLEMATICHE  
*Italo Zannier*
- 8 | DES ARCHIVES POUR SAVOIR OÙ NOUS ALLONS  
*Charles-Henri Favrod*
- 11 | LA MERAVIGLIOSA INVENZIONE  
DI DAGUERRE  
*Italo Zannier*
- 16 | LA COLLEZIONE DI FOTOGRAFIE AL MUSEO  
ETNOGRAFICO SICILIANO DI PALERMO  
*Paolo Morello*
- 20 | UN ARCHIVIO: IL FONDO MAZZOTTI  
*Adriano Favaro*
- 26 | INTERVISTA A FERRUCCIO MALANDRINI  
*Daniela Tartaglia*
- 32 | IMMAGINI DIGITALI:  
LA CONSERVAZIONE INVISIBILE  
*Silvia Berselli*
- 34 | ESPERIENZE POLAROID  
*Paolo Gioli*
- 36 | IL LABORATORIO DI RESTAURO DEL  
MUSEO DI STORIA DELLA FOTOGRAFIA  
FRATELLI ALINARI  
*Monica Maffioli*
- 37 | ALINARI E LA SCHEDA DI CATALOGAZIONE  
DEL CONSORZIO "ALINARI 2000 -  
SAVE OUR MEMORY"  
*Emanuela Sesti*
- 38 | INTERVISTA A FRANÇOISE HEILBRÜN  
*Marina Rampin*
- 40 | PAOLO COSTANTINI (1959 - 1997)  
*Françoise Heilbrün*
- 42 | INTERVISTA A DAVIDE FACCIOLI  
DI "PHOTOLOGY"  
*Italo Zannier*
- 44 | LA FOTOGRAFIA NELLA SCUOLA: APPUNTI  
*Italo Zannier*
- 46 | CHI È L'AUTORE DELLA PRIMA FOTOGRAFIA  
DI SANT'AMBROGIO  
*Italo Zannier*
- 47 | VERONICA O LUCIA, CHI È LA PATRONA  
DELLA FOTOGRAFIA  
*Italo Zannier*
- 48 | OGGI ASSENTI  
*Italo Zannier*
- 48 | L'ESSERE DI PARTE  
*Sergio Fregoso*
- 49 | NOTIZIE DALL'ARCHIVIO FOTOGRAFICO  
STORICO DELLA PROVINCIA DI TREVISO  
*Adriano Favaro*

L. ZAIA

Presidente  
della Provincia

M. FAVERO

Assessore  
alla Cultura

EDITORIALE



Con il primo numero del periodico "Fotostorica" l'Amministrazione Provinciale di Treviso dà l'abbrivio ad una vasta operazione culturale che è destinata ad irradiarsi ben oltre i propri confini amministrativi, sia geografici che di mandato temporale. Quello di "Fotostorica", organo dell'Archivio Fotografico Storico, è infatti un progetto a lungo termine le cui notevoli implicazioni culturali si estendono dalla conservazione della memoria storica alla diffusione dei valori estetici inerenti tanto il materiale fotografico in sé, quanto ciò che da esso è significato.

La fotografia è divenuta, in questo secolo, uno fra i più importanti strumenti di trasmissione di conoscenza e di espressione per quell'immediatezza ed efficacia comunicativa che caratterizza i linguaggi iconici. Eppure, a dispetto del fatto che si sia prodigiosamente evoluta nelle forme e nelle tecniche, arricchendosi sul piano delle possibilità semantiche, quella fotografica continua a rimanere la meno tutelata delle arti. In modo particolare, la fotografia storica non è ancora oggetto di iniziative organiche di tutela e valorizzazione. Perciò, difendere dalla consunzione del tempo le opere dei fotografi diventa un imperativo per salvaguardare, con queste, anche la memoria e le testimonianze della nostra terra veneta, ovvero della storia, dell'arte, dei modi di produzione ed organizzazione sociale delle generazioni che ci hanno preceduto.

A questa operazione culturale, promossa con convinzione dall'Ente Provincia, sono stati chiamati a collaborare i più importanti esperti d'Europa nel campo della fotografia, ad iniziare dal Prof. Italo Zannier, che salutiamo e ringraziamo per aver accolto con entusiasmo la proposta di guidare questa ambiziosa intrapresa.

Tuttavia, come ogni iniziativa di largo respiro, anche questa – generata dall'Archivio Fotografico Storico, realtà unica nel Veneto per le sue caratteristiche di museo dell'immagine –, richiede impegni economici rilevanti e necessita di essere partecipata da quelle realtà economiche ed imprenditoriali che sono significativamente presenti nel nostro territorio, tra cui merita sicuramente un cenno di ringraziamento la Editrice Canova di Treviso, che nel progetto "Fotostorica" ha creduto da subito.

In esergo, confermiamo la nostra disponibilità a recepire i contributi, le proposte e i suggerimenti che ci verranno sottoposti, animati dal senz'altro condiviso intento di tutelare e valorizzare la nostra cultura, passata e presente.

A. FAVARO

Direttore  
Responsabile

EDITORIALE

"Fotostorica" non è nata in un solo giorno: alle sue spalle c'è stato un lungo percorso durante il quale si è man mano costruita una struttura, l'Archivio Fotografico Storico della Provincia di Treviso, in grado di svolgere nel territorio un ruolo culturale efficace, per giungere al quale tuttavia è stata necessaria una preventiva riconversione e formazione degli operatori, una accurata selezione dei fondi fotografici da acquisire per primi, un'opera di attenta sensibilizzazione del territorio, attraverso mostre fotografiche, collaborazioni diverse ed il quotidiano rapporto con un'utenza sempre più numerosa.

"Fotostorica" è nata successivamente, come bollettino delle attività di questa struttura.

Grazie alle poche pagine degli esordi, un po' alla volta il messaggio è passato nelle scuole, nelle associazioni culturali, negli enti locali, nelle università.

Nel frattempo i fondi fotografici e le raccolte di immagini concesse da privati si sono sommati gli uni alle altre e si è così pervenuti all'attuale consistenza dell'A.F.S.

È iniziata poi un'opera sistematica di inventariazione, di catalogazione, di costruzione di una banca di immagini digitali: un percorso lungo, che durerà ancora anni.

Nel frattempo l'A.F.S. è divenuto un punto di riferimento anche a livello più ampio, in ambito regionale.

L'attuale edizione di "Fotostorica" nasce, a questo punto, sotto la spinta ed il bisogno degli operatori culturali del territorio di poter disporre di una pubblicazione utile nell'opera di salvaguardia di questo bene culturale che è la fotografia storica.

Ispiratore di fondo di questa politica culturale non poteva essere altri che il prof. Italo Zannier, titolare dell'unica cattedra universitaria di storia della fotografia in Italia, punto di riferimento inevitabile per quanti operano nel settore: non è dunque un caso se oggi abbiamo l'onore di editare "Fotostorica" sotto la sua guida.

Tra poco più di un anno saremo nel 2000: ci lasceremo alle spalle il Novecento, le sue vicende storiche, le sue rivoluzioni tecnologiche, i suoi prodotti nel campo delle attività umane e nei prossimi decenni, in una Europa diversa, generazioni nuove conosceranno altri grandi cambiamenti tecnologici e di costume.

Solo attraverso la fotografia, bene culturale oggi riconosciuto a pieno diritto, per la sua oggettività estetica e per il suo valore di testimonianza, e grazie agli archivi della fotografia, le prossime generazioni potranno conoscere le grandi trasformazioni avvenute nel nostro territorio negli ultimi cent'anni ed osservare ancora opere d'arte dissolte o destinate a dissolversi nel nulla, o quei mutamenti di costume che hanno accompagnato il succedersi dei decenni, la loro storia, le loro radici.

*Pietro Poppi*  
 La fontana delle sirene  
 Bologna, Esposizione 1888  
 Collezioni d'Arte,  
 Cassa di Risparmio, Bologna



Quanti sono gli archivi fotografici in Italia?

Circa seicento, secondo il più recente censimento a cura di Marco Bastianelli per l'Editrice Reflex (senza ovviamente dimenticare il fondamentale volume edito da "AFT" o la "Guida ragionata alla fotografia italiana ed europea" di Rossella Bigi, che ne somma soltanto ottantuno); ma gli archivi fotografici sono comunque moltissimi, tra pubblici e privati, e perlopiù sconosciuti. Circa dieci anni orsono, con Paolo Costantini e per conto di un Assessorato della Regione Veneto, abbiamo avviato la definizione di una mappa degli archivi fotografici in questa Regione, con un'équipe di quattro ricercatori preventivamente "addestrati"; nel solo Veneto ne vennero "schedati" duecentocinquanta, ma non era, né voleva essere, un'indagine esaustiva.

I numeri bisticciano, e gli Archivi della fotografia attendono ancora di essere individuati, riconosciuti, schedati e finalmente studiati; ma non basta!

È necessario prenderne cura e questo problema sarà considerato primario da "Fotostorica", che di volta in volta intende suggerire, ai fini della tutela e della utilizzazione, alcune indicazioni elementari, persino ovvie, ma che purtroppo non sempre risultano conosciute e accettate.

Viavvia ospiteremo specifici articoli di esperti, sui singoli problemi, ma in questo numero speciale di "Fotostorica. Gli Archivi della fotografia" (il primo della "nuova serie", ma il giornale esce dal 1995, a cura dell'Assessorato alla Cultura della Provincia di Treviso), vorrei perlomeno indicare alcuni criteri metodologici, indipendentemente dalle opinioni personali dei saggi che intervengono anche nei prossimi numeri.

Propongo un semplice schema, una sequenza di problemi elementari, dei quali ho valutato mediamente le difficoltà e l'impegno necessario, senza quindi estremizzare operazioni e cautele, che renderebbero impossibile la gestione e la funzione dell'Archivio.

Questi i provvisori “capitoli” di un ipotetico volume (che d'altronde ho in corso), il cui indice può essere inteso come una scaletta operativa, che troverà viavvia spazio in “Fotostorica”, ossia: ritrovamento-individuazione; primo soccorso; trasferimento; riproduzione; catalogazione; archiviazione; conservazione; restauro; veicolazione..., il tutto relativo allo specifico tema dell'Archivio fotografico.

1 - “**Ritrovare-individuare...**”; “scoprire” significa oltretutto capire l'importanza dell'archivio, anche se piccolo e familiare, come può essere un Album conservato in un cassetto; ma per ciò è necessario conoscere la fotografia nei suoi elementi storici essenziali, altrimenti ci si riferisce soltanto all'importanza iconografica, sempre che anche questa sia “riconosciuta”; insomma, è necessaria una “cultura della fotografia” e se questa non c'è bisogna affidarsi all'esperto, ma che sia veramente tale.

2 - “**Primo soccorso**”; non spostare gli oggetti fotografici ritrovati, o perlomeno non sconvolgerne l'assetto, registrarne la loro collocazione, relazione e sequenza, fotografare l'insieme, in modo di poter “ricostruire” la situazione del ritrovamento, che a volte può essere significativa del lavoro e delle intenzioni del collezionista, dello studioso, del conservatore, per i più vari motivi, che non sempre sono importanti, ma che all'occorrenza debbono essere rintracciabili. In sintesi, non intervenire è già un valido “soccorso”.

3 - “**Trasferimento**”; l'Archivio ritrovato andrà probabilmente “trasferito” ed è quindi necessario fare un “progetto”, innanzitutto relativo al “luogo”, anche dello stesso edificio, dove le fotografie – in lastra di metallo, vetro, celluloido o in positivo su carta, che necessitano di una diversa delicatezza di trattamento –, andranno collocate, sia pure provvisoriamente. E senza traumi ambientali di temperatura e di umidità, verificando la situazione in precedenza (meglio in una stanza interna e senza riscaldamento, ecc., in armadi di metallo verniciato a fuoco, ecc., in scatole di cartone a ph neutro, ecc.); se il trasporto è fatto su strada (o in barca, se avviene in laguna), si tenga conto delle vibrazioni e anche dei rischi di improvvisi nubifragi ecc., sistemando in contenitori impermeabili, oltre che ammortizzati.

4 - “**Riproduzione**”; ogni singola immagine va subito fotografata, meglio se con pellicola diapositiva a colori, accoppiandola a un test cromatico; è sufficiente il formato 24x36, economico oltretutto, e che in seguito consentirà molte altre operazioni e utilizzazioni, anche mediante “duplicati”: per l'editoria, la didattica, lo studio iconografico, ecc.; se si tratta di negativi in b/n, ricavare le “impronte” a contatto.

5 - “**Catalogazione**”; le immagini andranno collocate secondo schede omologhe digitalizzate, che si spera vengano presto definite (e “imposte”) a livello globale, ma, per ora, sarà sufficiente affidarsi a uno schema semplice, elementare, dove si indica soltanto: il nome dell'autore dell'immagine (se c'è o, altrimenti, si scriva “non indicato” o “non identificato”), il soggetto, con un titolo originale oppure attribuito, la data (o s.d. senza data o ca., ossia circa), la tecnica (del positivo e, se conosciuta, del negativo), le dimensioni (altezza x base, in millimetri), lo stato di conservazione, la fonte e la committenza (se si conosce, ed è un dato importante), l'eventuale bibliografia, ecc., lasciando al futuro, in una seconda parte della scheda, la descrizione iconografica, che investe molte discipline, non sempre conosciute dal catalogatore.

6 - “**Archiviazione**”; le immagini originali, sia in negativo che in positivo, vanno sistemate secondo le regole convenzionali in un ambiente dal microclima a bassa o media umidità (60% circa) e temperatura (20/24°C), ma senza “drammi”, se i dati oscillano un poco; la consultazione degli originali dovrebbe essere consentita soltanto eccezionalmente, perché l'immagine, perlomeno nella sua iconografia, sarà resa nel contempo leggibile in altro modo, nella diapositiva, o in un CD Rom, ecc.; è però necessaria una verifica dello stato di conservazione, per campione, almeno ogni anno.

7 - “**Conservazione**”; le lastre di vetro, al collodio, alla gelatina, ecc., andrebbero sistemate verticalmente in speciali contenitori, ma in mancanza è preferibile lasciarle nelle eventuali scatole originali, semmai isolandole una dall'altra con un foglietto di carta a ph neutro; i negativi su pellicola di celluloido, come è noto, vanno divisi e allontanati, se si tratta di supporti “antichi” al nitrato di cellulosa oppure più recenti all'acetato, perché i primi sono autoinfiammabili, ecc.; i positivi, soprattutto quelli del secolo scorso, vanno sistemati “in orizzontale”, nelle scatole di cartone a ph neutro, ma non in numero eccessivo, ossia circa venti fotografie per scatola, per evitare, oltre al peso, un'eccessiva opera di “ritrovamento”. Per i dagherrotipi, i calotipi e altre immagini ottenute con rare e delicate alchimie fotografiche, l'isolamento e la sistemazione debbono essere più attentamente curati.

8 - “**Restauro**”; meglio non intervenire, se non si è in grado di affidare l'operazione a chi è veramente competente, ma in ogni caso è meglio “diffidare” e comunque procedere “otticamente” (o via computer, ecc.), e comunque, salvo casi conclamati, non procedere chimicamente e neppure con “semplici” lavaggi in acqua; l'immagine originale, a mio avviso, deve conservare la sua “vecchiaia”, anche lo sbiadimento, perché quella è la sua vita.

Se si vuole individuare meglio gli elementi iconografici, ciò è oggi possibile, entro un certo limite, con mezzi video-elettronici. I tradizionali interventi chimici, fortunatamente in parte abbandonati, snaturano al solito l'immagine; come in altre metodologie di restauro (pittura, architettura...), il problema è "ideologico".

9 - "Veicolazione"; s'intende la diffusione delle immagini fotografiche, che nella maggior parte avviene per via editoriale ed espositiva, o per proiezione e per trasmissione video, Internet, ecc. Dalla "matrice" di riproduzione 24x36 inizialmente ottenuta dall'originale, è possibile offrire immagini sia per la stampa editoriale (monocromatica, bicromatica o a colori), sia per la didattica (con la proiezione dei diacolor, ecc.), sia per la trascrizione elettronica in CD Rom o la veicolazione televisiva e Internet.

Per la esposizione "in mostra", è necessario distinguere tra le rassegne iconografiche "a tema", e quelle invece specificamente "fotografiche".

Nel primo caso è lecito trasferire l'immagine su qualsiasi supporto e dimensione, indipendentemente dall'"originale", funzionale alla esposizione, ma avvertendo il visitatore che si tratta di una "trascrizione" (al solito si dice "riproduzione"), indicandone però gli estremi nella didascalia; se si tratta di una rassegna "specificata" (ossia "sulla fotografia"), le immagini andranno sistemate in cornici assolutamente senza l'uso di adesivi, ma sistemando delicatamente (nel trattamento è d'obbligo l'uso di leggeri guanti di filo bianco) le immagini su di un supporto di cartone neutro, con gli "angolini" applicati in precedenza secondo le misure della fotografia; sono accettabili anche quelli di cellophan che si trovano in cartoleria.

Sopra va sistemato il passepartout, con la "finestra" ritagliata possibilmente a 45°; così l'immagine viene distanziata dal vetro o dal perspex di protezione.

E, per finire, la luce generale dell'ambiente dovrebbe essere inferiore ai 150 lux, ma per i dagherrotipi e i calotipi ed altre delicate immagini antiche, il massimo, a mio avviso, è 50 lux, la cui durata di illuminazione è regolabile con un timer comandato con un pulsante dal visitatore, con cui si evita che le immagini siano costantemente influenzate dal flusso luminoso. Il tempo di lettura potrà essere di circa 10 secondi.

Chi ha maggiore curiosità e interesse, può sempre imprimere un nuovo ordine all'interruttore.

Nel prossimo futuro, comunque, dovremo abituarci a vedere le fotografie soltanto in riproduzione, per evitarne la progressiva distruzione. Ma si dovrebbe sempre esporre un "campione" originale, per assecondare l'interesse scientifico del visitatore e offrire una misura di valutazione; la fotografia è immagine particolarmente delicata, forse non più di altre tipologie grafiche, ma nasce dalla luce e nella luce può anche morire.



Carlo Naya  
Senza titolo  
Capri, 1865 ca.  
Da lastra al collodio  
Archivio Naya-Böhm, Venezia



*Werner Bischof*  
**Bombay**  
1951  
Collection Charles-Henri Favrod

On a longtemps méprisé les archives photographiques, alors qu'à l'époque des pionniers on en appréciait mieux l'importance. Victoria s'intéressa tout de suite au nouveau moyen révolutionnaire de capter la réalité et la qualité de la Windsor Collection en témoigne toujours aujourd'hui. Elle fit partager sa passion à Napoléon III, qui institua le dépôt légal de la photographie, base aujourd'hui de la richesse de la Bibliothèque nationale de Paris. Il y avait là tant d'images que la République, submergée, renonça à accueillir la production photographique quand celle-ci devint industrielle, à la fin du siècle. C'est d'ailleurs le moment où, tant de gens s'étant improvisés photographes, on ne vint à mépriser cette surabondance.

Durant la première moitié du XXe siècle, les institutions tendent à ne plus prendre en compte la valeur de l'opérateur au profit du seul document, inventorié souvent sans nom d'auteur. Il a fallu recourir aux vieux registres d'acquisitions pour identifier les nombreuses photographies d'Atget figurant dans les musées parisiens. J'ai fait la même expérience en héritant soudain de la "collection iconographique" de la Bibliothèque cantonale universitaire de Lausanne, à mes débuts au Musée de l'Élysée. L'aspect documentaire seul était pris en compte: description de la chose photographiée, mais rien ou presque sur l'auteur. Cette manière de faire, typique de la

méthode des archivistes et des bibliothécaires, vaut pour toute l'Europe, à la grande différence des États-Unis et c'est ce qui explique leur énorme avance et leur lucide conscience de l'importance de la photographie.

Au XIXe siècle, les photographes l'emportèrent aussitôt sur les graveurs dans les cabinets graphiques. Mais il fallut attendre 1960 pour Jean-Claude Lemagny fût engagé par la Bibliothèque nationale de Paris, d'ailleurs au sein du Cabinet des Estampes, où il demeura longtemps seul avant que Bernard Marbot ne vint l'appuyer en matière de XIXe siècle. Il dut attendre plus de quinze ans pour qu'on admit officiellement la mention "Cabinet des Estampes et de la Photographie". A Rome, on n'en est pas encore là et Serenita Papaldo dirige toujours et rien d'autre que la seule Calcografia Nazionale, dont le decorum rappelle le temps où c'était encore le domaine de Pio IX, pourtant champion novateur de la photographie. Il avait compris qu'au moment où tout changeait, et même les États de l'Église, il fallait fixer l'état des lieux. Il engagea les frères Alessandri à cette fin, en constituant des archives photographiques parallèles avec des photographes indépendants. Il se souvenait que, premier pape photographié, il était l'auteur d'un mémoire sur la camera obscura, alors jeune photographe opérant à Rome, dès son avènement, en 1846, et jusqu'à sa mort, en 1878.

La nécessité des archives photographiques s'impose aujourd'hui. La technologie en facilite la maîtrise numérique. On sait les restaurer, encore que leur longévité en dit long sur l'efficacité des vieux procédés quand on découvre la fragilité du support vidéographique. L'abondance des images, au fil du temps, permet de mieux visualiser le XIXe siècle, dont la modernité n'apparaît pas dans la gravure qui fut longtemps le seul moyen de reproduction de la photographie. Il faut revenir aux originaux pour mieux com-



*Stillfried and Anderson*  
Enfant acrobates  
Yokohama, 1876  
Collection Charles-Henri Favrod



*Stillfried and Anderson*  
Jongleurs  
Yokohama, 1876  
Collection Charles-Henri Favrod



*John Thomson*  
Prisonniers de la cangue  
Nankin, 1870  
Collection Charles-Henri Favrod



*Photographe inconnu*  
Un juif poursuivi à Amsterdam  
1943  
Collection Charles-Henri Favrod



*Alphonse J. Liébert*  
L'escalier écroulé du palais des Tuileries  
1871  
Collection Charles-Henri Favrod



*Auguste Léon*  
Départ des réservistes  
Gare de l'Est, Paris, 1914  
Collection Charles-Henri Favrod

prendre l'irruption du progrès dès l'établissement des réseaux ferroviaires et la construction métallique, bien antérieure à la tour Eiffel. De même, le XXe siècle a besoin de cet arrêt sur l'image, qu'on imagina à tort dépassé quand le cinéma, puis la télévision mit tout en mouvement. Je dis volontiers que l'histoire de la photographie constitue la photographie de l'histoire, c'est-à-dire un moyen de fixer les protagonistes et des moments de l'événement en cours, de comprendre les conditions et les circonstances.

On dit volontiers que le rôle du photographe est de faire voir autrement. C'est vrai qu'il fait toujours voir à travers sa propre expérience sa sensibilité. D'où l'importance en particulier de ne pas ignorer qui a opéré. Mais il fait voir autrement aussi parce qu'il segmente la réalité, en fournit un aspect significatif, contribue à révéler le réel.

Durant la première partie de son histoire, la photographie est occupée à déchiffrer le réel en le dupliquant. Cet inventaire l'occupe un demi-siècle jusqu'au moment où, en 1900, Emile Zola dit: "On ne peut pas dire qu'on a bien vu une chose tant qu'on ne l'a pas photographiée". Et il a aussi ce mot prophétique: "Rien désormais n'existera qui n'aura été photographié et vu d'abord comme photographie". En d'autres termes, le XXe siècle va être celui dont on verra les images à distance, en temps réel ou différé, sans avoir besoin d'assister à la scène, ou à l'événement, sans être obligé d'être là. C'est une fantastique prévision du rôle de la télévision, qui ne

serait d'ailleurs pas sans l'invention de la photographie, révolution des temps modernes.

Comment maîtriser le réel si on ne sait pas comment les choses sont faites? Tout le développement des sciences est issu de cette capture irréfutable des hommes et des choses, sans parler de la transformation du rôle des beaux-arts. Rien n'est beau que le vrai dit volontiers le XIXe siècle. Le vrai, c'est désormais la science. Le beau, c'est l'art. D'où l'ambiguïté du nouveau médium. Mais Arago, quand il révèle le procédé du daguerréotype en 1839, ne se pose pas toutes les questions à la fois. Il se borne à dire: "Nous allons pouvoir photographier la Lune et en établir enfin une carte qui mettra tous les astronomes d'accord". On sait bien qu'ils avaient auparavant chacun la leur.

Ce rappel en dit long sur l'état du monde au premier tiers du XIXe siècle. C'est aussi un constat qui justifie la constitution d'archives photographiques relatant les différentes étapes de l'inventaire et jusqu'à ce qu'Apollo nous révèle la face cachée de notre satellite. Quant à notre planète, nous savons qu'elle est sous surveillance photographique, nuit et jour, et que nous ne comptons plus nos satellites artificiels aujourd'hui. Est-il nécessaire d'en dire plus pour plaider l'évidence? Un pays moderne doit savoir ce qui a fait et continue de faire sa modernité. La mémoire de ses archives lui est essentielle. Nous ne pouvons ignorer d'où nous venons si nous entendons savoir où nous allons.



Parigi, 19 agosto 1839, all'Istituto di Francia; in una litografia di anonimo, la seduta dell'Accademia delle Scienze e di quella delle Belle Arti, presieduta da F.D. Arago, mentre presenta la dagherrotipia, con accanto Daguerre e Isidore Niépce. Sono ancora i disegnatori a descrivere la cronaca degli avvenimenti, in attesa del "nuovo trovato", che condurrà al moderno fotogiornalismo.



Frontespizio del manuale sul Diorama e la Dagherrotipia, con il ritratto litografico di Daguerre, in un'edizione Giroux del 1839.

Anche in Italia, la notizia dell'invenzione di Daguerre-Niépce, suscitò subito grande entusiasmo e curiosità, come dimostrano gli innumerevoli articoli apparsi nelle "Gazzette" del tempo, prima fra tutte quella "Privilegiata di Milano" (n. 15, p. 59), che diede l'annuncio il 15 gennaio 1839, ossia otto giorni dopo la presentazione ufficiale della dagherrotipia all'Accademia delle Scienze di Parigi, che aveva avuto luogo il 7 gennaio, con le relazioni di Arago, Biot e Humboldt; la notizia, però, era già del giorno prima, quasi uno scoop di H. Gaucherant, ne "La Gazette de France", ma fu soprattutto l'annuncio del "Moniteur Parisien" del giorno 9, spesso con qualche modifica e aggiunta, ad essere ripreso dai giornali di mezzo mondo; viavvia che si ebbe coscienza della singolarità, della magia e infine dell'importanza scientifica oltre che artistica dell'invenzione, i giornali, anche quelli italiani, si impegnarono con sempre maggior lena nell'affrontare i temi dell'ancora misterioso "trovato" (cfr. I. Zannier-P. Costantini, *Cultura fotografica in Italia*, Angeli, Milano 1985, dov'è pubblicato un esaustivo regesto anche di

queste storiche comunicazioni).

Il primo a sperimentare in Italia la "maravigliosa" invenzione, dandone una dimostrazione pubblica, è stato un ricercatore dell'I.R. Museo di Fisica e Storia Naturale di Firenze, Tito Puliti, il 2 settembre 1839, ma da quel giorno nelle principali città si susseguirono sempre più "sbalorditivi" esperimenti, da Napoli a Trieste, da Torino a Milano a Bologna, per citare soltanto le "prove" più significative, delle quali comunque non rimangono immagini, ma soltanto i resoconti scientifici e le suggestive cronache giornalistiche (cfr. *Cultura fotografica in Italia*, cit.). Anche il termine dagherrotipo ebbe difficoltà di traduzione e subì quindi molte deformazioni: Daguerrotipo, nella forma originale indicata da Daguerre, diventa viavvia Daguerotype, Daguerotype, Daguerrotipo, e, in Italia, daguerrotipo, dagherotipo; dagherottipi, per Guido Gozzano.

Ma la parola, ancora in un'altra versione, daguerrotipo, era già apparsa circa un anno prima della data d'invenzione, in una lettera di Daguerre a Isidore Niépce (il figlio di Nicéphore, suo "socio" dopo la morte del padre, avvenuta nel 1833), del 24 agosto 1833.

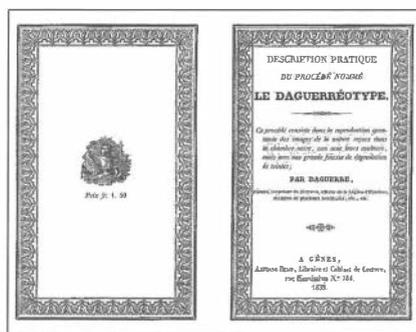
Ma, che cosa è un dagherrotipo?

Per definizione, è una fotografia, ossia un'immagine "disegnata" dalla luce. Più precisamente, si tratta di una fotografia ottenuta sopra una lastra di rame argentato (il *plaqué* francese, che pressapoco corrisponde all'inglese Sheffield), sensibilizzata con vapori di jodio, esposta quindi in una camera ottica, rivelata mediante vapori di mercurio riscaldato e infine "fissata" in un bagno di iposolfito di sodio, ma inizialmente con semplice cloruro di sodio, ossia sale da cucina.

La parola dagherrotipo è tuttora frequentemente confusa come sinonimo di "vecchia fotografia", e così spesso sono definiti i cartoncini in-



Allegoria allusiva alla fotografia di Daguerre (Dagherrotipo), Torino, Jest e Rasetti ottici meccanici compos. e pubblic., Morgari lit. presso Matraire (in A. Comandini, *L'Italia nei Cento Anni del Secolo XIX, 1801-1900 - Giorno per Giorno*, vol. II, Vallardi, Milano-Napoli 1901, pag. 815, in apertura dell'anno 1839).



Copertina della prima edizione italiana, in francese e sintetizzata, uscita a Genova nel 1839, per i tipi di Antoine Boeuf.

gialliti degli album di famiglia, che ora quasi abbondano anche nei mercatini rionali; il dagherrotipo, invece, è un'immagine metallica solitamente chiusa in una elaborata custodia, è di aspetto lucente e quindi riflettente, per cui venne anche suggestivamente chiamato "specchio della memoria". Da non confondere quindi il dagherrotipo con altre tipologie fotografiche, quali i ferrotipi o gli ambrotipi, ottenuti, i primi su lastre di latta, i secondi su un vetro con emulsione fotosensibile, che si appoggia sopra un panno o un cartoncino neri, per cui si crea un falso effetto "positivo". Li descriveremo nei prossimi numeri.

L'invenzione ufficiale della fotografia chiamata dagherrotipo, s'è detto, risale al 7 gennaio 1839, quando venne presentata all'Accademia delle Scienze di Parigi dai Soci Arago, Biot e Humboldt; le successive date significative sono il 15 giugno (il "Projet de Loi", per cui si assegnò una pensione a vita di 6000 franchi a Daguerre e di 4000 a Isidore, figlio di Nicéphore Niépce, con il quale Daguerre aveva avviato la ricerca nel 1829), il 3 luglio (il "Rapport" di Arago alla Camera dei Deputati), il 30 luglio (il "Rapport" di Gay-Lussac alla Camera dei Pari) e il 19 agosto, quando finalmente viene rivelato anche il "segreto" della dagherrotipia, nella storica seduta comune delle Accademie delle Scienze e di quella delle Belle Arti, presieduta da François Dominique Arago, illustre scienziato oltre che deputato francese.

Il giorno successivo era già disponibile il manuale di Daguerre (*Historique et description des procédés du Daguerrotypie et du Diorama*, par Daguerre, Peintre, inventeur du Diorama, Officier de la Légion-d'Honneur, membre de plusieurs Académies, etc., Paris, Alphonse Giroux et C.ie Editeurs, Rue du Coq-Saint Honoré, n. 7, où se fabriquent les Appareils et chez les principales Libraires, Papetiers, Marchands d'Estampes et Opticiens; il volumetto contava 76 pagine), e l'attrezzatura, che a sua volta si chiamava "daguerrotypie", del peso complessivo di circa cinquanta chilogrammi, e che andò subito a ruba.

In Italia fu Alessandro Duroni a portare a Milano e ad esporne un modello nel chiostro di Santa Maria dei Servi l'11 novembre 1839, mentre i Jest di Torino, ne fecero subito una buona copia, con significativi risultati d'immagine; a Trieste Giovanni Mollo espose nella sua bottega in Contrada del Corso la strumentazione per la dagherrotipia, acquistata da Carlo Fontana, che realizzò alcune immagini pubblicamente il 20 e il 21 mediante dello stesso anno (per ulteriori notizie sui primi esperimenti dagherrotipici in Italia, si veda, tra l'altro: I. Zannier, *Storia della fotografia italiana*, Laterza, Bari 1986; AA.VV.,

*Segni di luce*, vol. I (a cura di I. Zannier), Longo, Ravenna 1991; I. Zannier, *L'occhio della fotografia*, Carrocci, Roma 1998).

Louis-Jacques-Mandé Daguerre (Cormeilles-en-Parisis, 1787-1851), pittore e scenografo, inventore assieme a Charles-Marie Bouton dello spettacolo di "Diorama", un'alternativa concorrenziale al "Panorama", aveva ottenuto i primi soddisfacenti risultati nel 1837, ma con tenacia cercò di migliorarli, sperando anche di ricavarne infine dei benefici economici, nonostante la diffidenza dei privati ai quali poi si rivolse, ma con l'entusiasmo fiducioso dello scienziato Arago, che convinse il Parlamento francese all'acquisto del brevetto, che la Francia generosamente "donò al mondo".

Ma qual è, in sintesi, la tecnica per ottenere un dagherrotipo? Riportiamo qui, riassumendo, la ricetta che lo stesso Daguerre, sintetizzò in cinque fasi, com'è riportato nel suo manuale. Il volumetto incontrò un grande successo editoriale (otto edizioni in Francia, soltanto nel 1839), e ovunque fu tradotto; in Italia, tralasciando l'edizione "pirata" dell'editore genovese Antoine Boeuf, che è in lingua francese, *Description pratique du procédé nommé le Daguerrotypie*, di pp. 46 con 6 tavv. litogr. al prezzo di franchi 1,50 (l'Archivio Storico dell'Ansaldo di Genova ne ha edito una eccellente ristampa in occasione del Convegno per il 150° anniversario dell'invenzione della fotografia, del 7 e 8 aprile 1989), la prima parziale traduzione risale al 1840 ed è dovuta al tipografo romano Alessandro Monaldi; comprende 30 pagine e 6 tavole.

Gli studi sul misterioso dagherrotipo furono comunque molteplici, anche in Italia, in primis quelli di Macedonio Melloni, a Napoli, o di Giovanni Minotto a Venezia, sul finire del 1839. Queste, finalmente, le cinque operazioni, che non garantiscono però il successo se qualcuno volesse cimentarsi in questa pratica, perché è necessaria molta esperienza, delicatezza e pazienza: 1 - pulitura e lucidatura del plaqué, con un tampone di cotone imbevuto di acido nitrico diluito e olio d'oliva. Questa operazione è di grande importanza, perché ogni impercettibile striatura si rivelerà poi energica nel risultato; alcuni dagherrotipisti di New York, come Brady e Walcott vinsero medaglie d'oro all'Esposizione Universale del 1850 al Cristal Palace di Londra, soprattutto perché i loro dagherrotipi erano di eccezionale perfezione, merito della lucidatura eseguita non manualmente ma con una "macchina" di levigazione a cilindri!

2 - Sensibilizzazione della lastra di rame argentato, mediante vapori di cristalli di jodio riscaldato, sistemando questa e quelli in una speciale cassetta di legno; il colore della lastra dove si forma lo joduro d'argento, varia dal giallo al

violetto, secondo la durata della “fumigazione”, ma di conseguenza anche il risultato cambia, specialmente il contrasto dell’immagine.

3 - Pronta collocazione della lastra, tenuta nel frattempo quasi al buio, nella camera ottica (ossia nell’apparecchio fotografico), dopo aver inquadrato e messo a fuoco il soggetto sul vetro smerigliato, che viene sostituito dal telaio con la lastra dagherrotipica; quindi si sottopone la lastra a un’interminabile esposizione alla luce del soggetto (precisava Daguerre nel suo manuale, che “ce que l’on obtient à Paris dans 3 ou 4 minutes aux mois de juin et de juillet, exigera 5 ou 6 minutes dans les mois de mai et d’aout, 7 ou 8 en avril et en septembre...”).

Necessitavano parecchi minuti, viavvia ridotti con i perfezionamenti negli anni successivi a quello dell’invenzione; a Napoli o ad Alessandria d’Egitto si poteva fotografare con metà tempo che a Parigi!

4 - Rivelazione dell’immagine, che per il momento è latente, ossia non visibile, ponendo la lastra dagherrotipica esposta, in un’apposita cassetta di legno, sopra una ciotola di metallo riempita di mercurio, circa un chilogrammo, che viene al momento riscaldato con una fiammella, affinché i microscopici suoi vapori raggiungano la lastra, dove aderiscono soltanto nelle parti colpite sufficientemente dalla luce, definendo un inarrivabile, delicatissimo chiaroscuro, nel contrasto tonale con il rimanente argento, dove il soffio di mercurio non si è amalgamato (ma nelle prime esperienze Daguerre prolungava il tempo di esposizione anche oltre un’ora, ottenendo direttamente un’immagine, ossia senza alcuno “sviluppo”, fino a che, casualmente, scoprì il magico mistero dell’immagine potenziale – latente e quindi non visibile –, che andava però rivelata con i vapori di mercurio).

Questa operazione di “sviluppo” richiedeva qualche minuto; il mercurio, evaporando, veniva inconsciamente inalato dagli operatori, ignari allora della pericolosità persino mortale, come spesso narrano le cronache del tempo.

5 - L’immagine così ottenuta deve essere stabilizzata (oggi impropriamente si dice “fissata”), affinché non si alterino con la luce anche le zone precedentemente non esposte; il fissaggio avviene con iposolfito di sodio, ma inizialmente Daguerre usava il casalingo sale marino, cloruro di sodio in soluzione satura e calda.

Infine il dagherrotipo va sottoposto a un delicato lavaggio in acqua corrente. (Per la conservazione, la lastra viene sottoposta a un “viraggio all’oro”, in un bagno galvanico, rinforzando al tempo stesso il chiaroscuro e proteggendo dalle ossidazioni, il tutto infine sotto vetro e chiuso in uno scrigno). Facile tutto questo? Il risultato meraviglioso giustificava la pazienza, la fatica,

la precisione richieste dal procedimento, dopo una lunga esperienza e le inevitabili delusioni. Nessun tipo d’immagine ha raggiunto la bellezza descrittiva del dagherrotipo, la finezza di imprevedibili dettagli, che la lente d’ingrandimento consentiva poi di analizzare ancor più in profondità, e con un effetto che si può già definire virtuale; la nostra Era, che è quella dell’Iconismo, inizia proprio con queste “gemme”, come Ruskin chiamò i dagherrotipi, dei quali è stato il primo collezionista.

Alcuni problemi: i dagherrotipi nascono rovesciati, in copia unica e monocromatici, ossia in bianco-nero.

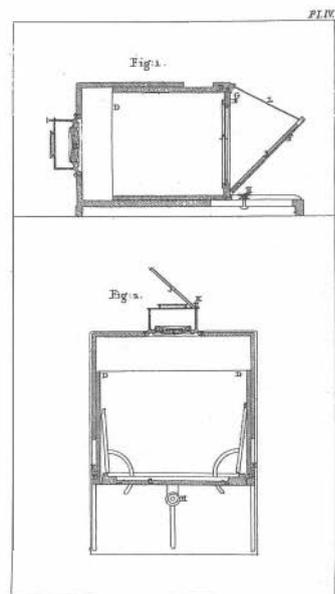
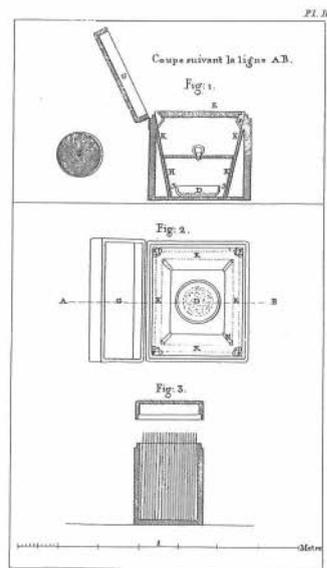
Per quanto riguarda l’immagine “alla rovescia”, che mostra a destra ciò che in realtà è a sinistra, si è spesso fatto ricorso, specie per le architetture, all’uso di un prisma o di uno specchio applicato all’obiettivo, “raddrizzando” quindi l’immagine, con l’inconveniente però di prolungarne la posa.

Il difetto d’essere una “copia unica”, venne invece inizialmente quasi accettato, pensando alla miniatura, specialmente per i ritratti e in effetti non ne soffrì troppo; ma la fotografia era stata inventata per consentire un’ampia diffusione dell’immagine e quindi si cercò subito di “riprodurre” e di “moltiplicare” anche il dagherrotipo, come nel frattempo era possibile con la coeva invenzione del “photogenic drawing” dell’inglese Fox Talbot, che aveva inventato il “negativo” da cui è possibile ricavare infinite stampe positive, anche se per il momento non sembravano di grande qualità.

Scienziati come Donnè e Fizeau, che misero in atto anche procedimenti di viraggio all’oro, tentarono quindi ingegnosamente di ottenere direttamente un cliché – come un timbro inchiostabile – dal dagherrotipo inciso, con risultati però modesti, fin dall’ottobre 1839; sembrò invece vincente la soluzione di Lerebours, editore parigino, che pensò di ricavare altrettante incisioni all’acquainta, “lucidando” i dagherrotipi e quindi riportando il loro “vero” disegno sulla lastra di rame, arricchito manualmente da scenette di vita, che altrimenti non sarebbe stato possibile riprendere, data la lunga posa necessaria a ottenere quelle fotografie.

Lerebours pubblicò *Les excursions daguerriennes* tra il 1840 e il 1841, illustrando per la prima volta «d’après daguerrototype» (“d’après nature”, “da fotografia”, ecc., come in seguito in altre pubblicazioni) le bellezze del Grand Tour mediterraneo (per una ulteriore informazione, si veda: *Fotologia*, N. 10, Alinari, dove sono riprodotte tutte le immagini di Lerebours relative all’Italia, e di I. Zannier, *Le Grand Tour*, Canal & Stamperia, Venezia 1996).

Qualche mese prima, comunque, era stato pub-



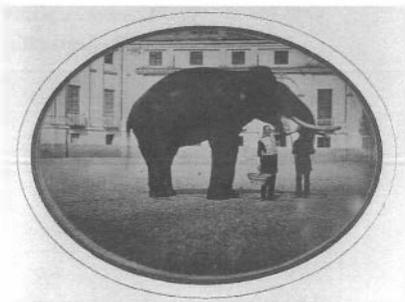
Due tavole dall’edizione Boeuf, che riproducono comunque le illustrazioni del manuale originale di Daguerre; nella Tav. II, la fase della jodizzazione della lastra di plaqué, nella Tav. IV, sezione e pianta dell’apparecchio dagherrotipico.



Panorama di Gerusalemme, in una tavola all'acquatinta dalle *Excursions daguerriennes* di N.P. Lerebours, nel tomo II, 1842. Collezione Malandrini, Firenze.



J. Hobbes (John Ruskin?)  
Portico sud della Basilica di San Marco, dalla Loggia di Palazzo Ducale Venezia, 1849 ca.  
Dagherrotipo  
L'immagine risulta rovesciata, Ruskin Galleries, Bembridge.



Autore non identificato  
L'elefante Fritz, nella menagerie di Stupinigi 1850  
Collezione Simeon, Archivio Storico Comunale, Torino.

blicato a Parigi un album dal titolo *Paris et ses environs*, con riproduzioni di dagherrotipi, però in litografia.

Infine, al dagherrotipo mancava il colore: all'inizio venne inteso come un limite specifico della tecnica, e ciò oltretutto tranquillizzò molti miniaturisti che temevano di perdere la clientela, attratta ora dalla "verosimiglianza" magica del dagherrotipo. Ma il problema ovviamente non poteva essere così banalmente superato; in effetti il "bianco-nero" (ma sarebbe meglio definirlo "monocromatismo") era il grado zero della fotografia, che si sarebbe in seguito arricchita di sempre ulteriori possibilità di ricezione e di trascrizione, nell'ideale fac-simile della realtà, che è a colori.

I tentativi furono molteplici e lo stesso Daguerre vi si cimentò, nei mesi precedenti la sua scomparsa, nel 1851, utilizzando polveri fosforescenti, ma senza alcun risultato; nel frattempo i dagherrotipisti, con l'aiuto di ex-miniaturisti (che in tal modo potevano trovare, come ritoccatore, una nuova occupazione) ricorrevano alla coloritura manuale, con vernici e pigmenti spesso segreti. Il colore veniva steso abilmente su alcune zone della lastra dagherrotipica (il viso, il vestito, lo sfondo...), oppure sul vetro di protezione, con risultati spesso accattivanti, che perlomeno toglievano all'immagine l'atmosfera cadaverica, specialmente nei ritratti.

Va ricordata comunque la controversa vicenda dell'americano Levi L. Hill, che nel 1850 annunciò di aver inventato un metodo di dagherrotipia a colori (Hillotype) pubblicando addirittura un manuale: *Heliochromy; the Production of Pictures, by Means of Light, in Natural Colours*, ma senza spiegare il procedimento. Venne accusato di millanteria, ma i dagherrotipi tuttora conservati, sembrano veramente realizzati direttamente "a colori", ossia senza trucchi e interventi pittorici (circa Hill, si veda: M.G. Ja-

cob, *Il dagherrotipo a colori*, in "Fotologia", N. 14-15, Alinari, Firenze).

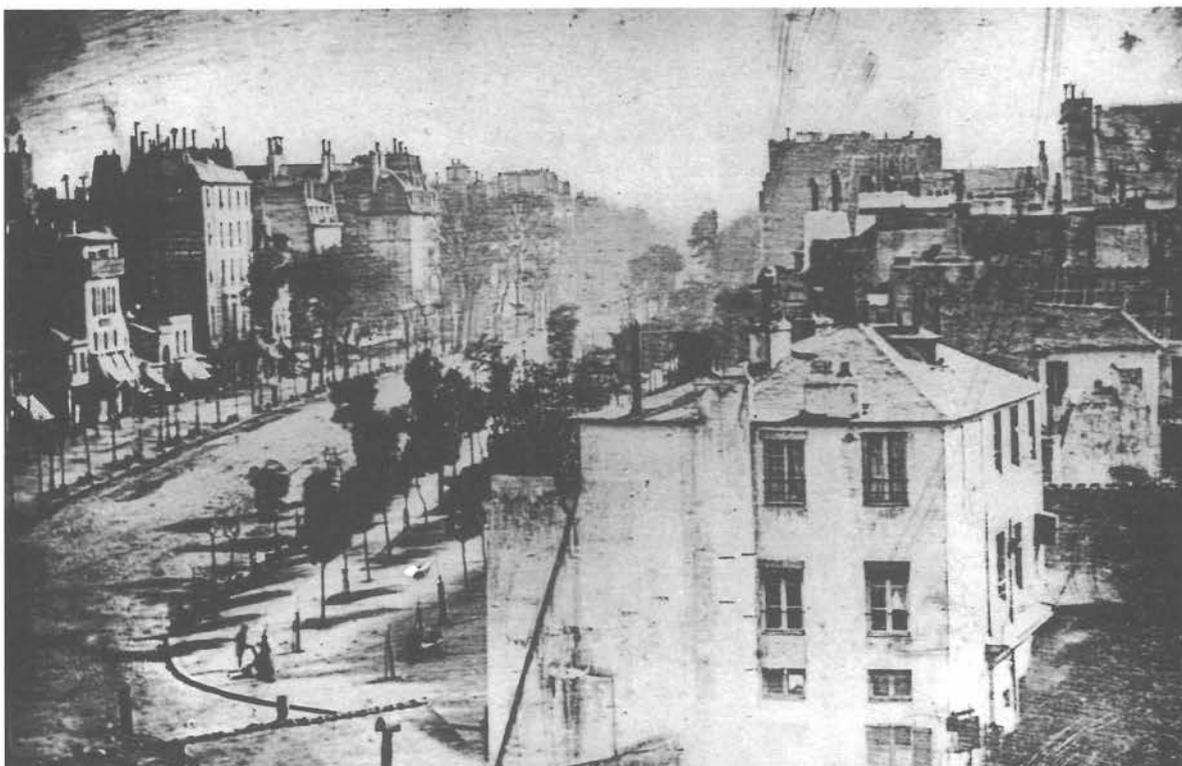
Nel frattempo la fotografia si avviava verso il procedimento del collodio umido, che ben presto sarà quindi vincente, con la stampa positiva su carta albuminata, anche rispetto alla calotipia di Talbot che per circa dieci anni era stata in concorrenza con il dagherrotipo; l'invenzione della fotografia a colori dovette invece attendere vari decenni, e solo dopo molte sperimentazioni (da Maxwell a Lippman, da Cros a Ducos du Hauron a Joly...), i fratelli Lumière riuscirono a brevettare nel 1904 un metodo chiamato Autochrome, che venne commercializzato nel 1907, quando la dagherrotipia era già stata dimenticata, oltre che abbandonata e nessuno più ricordava, tra le altre, l'impresa pionieristica dei Jests di Torino, dei quali però il "cronista del secolo, giorno per giorno", Alfredo Comandini, così citava il lavoro compiuto l'11 ottobre 1839: "In Torino Enrico Jest, macchinista della regia Università, assistito dal proprio figlio e dall'allievo Antonio Rosetti, con apparecchi alla Daguerre da esso fabbricati, fa in casa di Felice Romani (sotto i portici della fiera, vicino alla Meridiana) la riproduzione dagherrotipica della piazza Castello con vista della cupola della chiesa di S. Lorenzo e dell'angolo del corso di Dora grossa fino all'angolo che mette a palazzo reale" (cfr. A. Comandini, *L'Italia nei cento anni del secolo XIX. 1826-1849*, vol. II, Vallardi, Milano 1902, p. 854).

Nel 1851, mentre la fotografia abbandonava le tecnologie dagherrotipiche e calotipiche per quella del moderno collodio, echeggiavano però ancora le parole del poeta "O Daguerre sommo, della Senna onore / Se dal genio sperar tutto è concesso / Fammi una lente che dipinga il cuore" (A. Pontillo, *Il Daguerrotipo*, in "Foglio di Verona", 26 marzo 1845).

#### Bibliografia essenziale

*Historique et description des procédés du Daguerrotipo et du Diorama*, par Daguerre, Peintre, inventeur du Diorama, Officier de la Légion-d'Honneur, membre de plusieurs Académies, etc., Paris, Alphonse Giroux et C.ie Editeurs, Rue du Coq-Saint Honoré, n. 7, où se fabriquent les Appareils et chez les principales Libraires, Papetiers, Marchand d'Estampes et Opticiens, Parigi 1839 (di quest'opera esistono ristampe, come l'"*Edition Roumeur des Ages*, La Rochelle, del 1982). M.A. Gaudin, *Trattato pratico di fotografia*, (traduzione dal francese di Carlo Jest),

Torino 1945, ristampa a cura di Arnaldo Forni Editore, 1987. H. and A. Gernsheim, *L.J.M. Daguerre, the history of the Diorama and the Daguerrotype*, Dover, New York 1968. F.D. Arago, *Il Dagherrotipo* (trad. italiana di Martine Henrion, introduzione di G.F. Arciero), Arnica Editor, Roma 1979. AA.VV., *Les miroirs qui se souviennent*, Syros, Paris 1987. S. Richter, *L'Arte della dagherrotipia*, Rizzoli, Milano 1989. M.G. Jacob, *Il Dagherrotipo a colori. Tecniche e conservazione*, Nardini, Firenze 1992. (E inoltre i capitoli sulle origini della fotografia, nelle varie *Storie generali*).



*L.J.M. Daguerre*

Parigi

Veduta del Boulevard du Temple dalla finestra  
dello studio di Daguerre, eseguita nel luglio 1838,  
in una prova precedente l'annuncio ufficiale dell'invenzione.

In questo dagherrotipo, per la prima volta, è registrata l'immagine  
di un uomo, che, ignaro, è rimasto "in posa" dal lustrascarpe per  
almeno una decina di minuti, mentre il traffico stradale  
risulta invisibile.



*Autore ignoto*  
Il brigante Gioachino Di Pasquale  
1875 ca.  
10x5,9 cm  
Collezione fotografica del  
Museo Pitrè, cont. 7, inv. 573,  
per concessione del  
Comune di Palermo.



L. Capuana  
La tomba gallica  
Mineo, 4 marzo 1885  
10,7x7,5 cm  
Collezione fotografica del Museo Pitrè,  
cont. 8, inv. 1767, per concessione  
del Comune di Palermo.  
Reca la firma autografa dell'autore  
"L. Capuana fotografo" e la dedica  
"All'amico don Giuseppe Pitrè /  
affettuosamente / 4 Marzo 1885".



E. Interguglielmi  
Taglio della scorza dei limoni  
1881  
Ristampa da negativo originale dei  
tardi anni Novanta.  
17,8x24,6, cm  
Collezione fotografica del  
Museo Pitrè, cont. 9, inv. 1901,  
per concessione del  
Comune di Palermo.

Al Museo Etnografico Siciliano di Palermo si conserva una notevole collezione di fotografie: 872 stampe, 37 lastre e 50 più moderne diapositive; poco studiate, ancora: inopinabilmente.<sup>2</sup>

Il primo nucleo del Museo Etnografico rimonta al 1881: costumi ed utensili, raccolti da Giuseppe Pitrè per l'Esposizione industriale di Milano. Dieci anni più tardi, 1891-1892, all'Esposizione nazionale di Palermo, Pitrè ordinò una grande Mostra Etnografica Siciliana, ricca, pare, di alcune migliaia di oggetti.<sup>3</sup> Seguì, nel 1902, una nuova mostra all'Esposizione Agricola, ancora a Palermo: ormai la collezione del Museo era formata. Questo venne istituito nel 1909; inaugurato l'anno seguente, in tre locali di via Maqueda, ai quali era pressoché impossibile l'accesso: tale era l'ammasso delle opere. Né vide mai il Pitrè (morì nel 1916) la sua collezione ordinata in una vera mostra: che si poté allestire solo nel 1935, quando al Museo vennero destinati – auspice Giuseppe Cocchiara – gli annessi del borbonico casino di caccia della Favorita, o Casina Cinese.<sup>4</sup>

Non si hanno, ancora, notizie precise sui modi e i tempi di acquisizione delle fotografie (lo spoglio della corrispondenza e dell'archivio del Museo darà, al riguardo, molti risultati); sebbene vari indizi ne leghino la maggior parte allo stesso Pitrè.

Dell'importanza di questa collezione si può dare resoconto, sommariamente, per nuclei tematici. V'è intanto, quasi d'obbligo, un piccolo gruppo di ritratti di Pitrè: al lavoro, nello studio di piazza Sant'Oliva (inv. 2296); o, piccozza in pugno, dinanzi ai graffiti dei carcerati dell'Inquisizione, rinvenuti nel 1906 sotto gli intonaci di palazzo Chiaramonte; o a passeggio per i bassi di Palermo, a caccia di spunti per le sue ricerche (inv. 2289).

Nutrito, ma assai variato è il gruppo di fotografie, il cui soggetto presenta un interesse per la ricerca antropologica: costumi tipici, mestieri, feste popolari e religiose. Non v'è dubbio che fotografie del genere avessero un valore principalmente documentario, accanto alle incisioni e alle altre fonti iconografiche. È il caso, per esempio, di una splendida immagine dei Giganti Zanglo e Zangla, (cont. 9, inv. 1842) protagonisti della festa del 15 agosto a Messina: del medesimo soggetto esistono, al Museo, varie altre incisioni. Questa fotografia venne pubblicata dal Pitrè in *La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano*,<sup>5</sup> venticinquesimo ed ultimo volume della Biblioteca di tradizioni popolari, illustrato da ben 173 tra fotografie ed incisioni, molte delle quali conservate ancora nell'archivio del Museo. Molte fotografie di questo primo gruppo recano annotazioni di mano del Pitrè; molte, databili tra il 1895 e il 1912, sono montate su cartoncini grigi, come a formare uno schedario; molte, infine, pur mostrando interessanti scorci di feste popolari, sono prove di una tecnica assai approssimativa: di certo opere di un dilettante – forse, dello stesso Pitrè.<sup>6</sup> Tre, fondamentalmente, erano i canali attraverso i quali Pitrè si procurava le fotografie per il suo archivio: le riprese sul campo, quali che fossero i risultati; acquistati dai professionisti locali, Uzzo, Incorpora, Interguglielmi ed altri, come testimoniano le squisite serie di venditori ambulanti (inv. 1640 e 1641); e i doni di un gran numero di amici e corrispondenti, tra i quali è da ammirare una piccola stampa autografa di Luigi Capuana. Reca questa dedica: "L. Capuana fotografo / La tomba gallica in Mineo. / All'amico don Giuseppe Pitrè / affettuosamente / 4 Marzo 1885" (cont. 8, inv. 1767). Di questa fotografia, fino ad oggi inedita, non ho trovato alcuna menzione nelle lettere di Capuana a Pitrè, conservate al Museo Etnografico a Palermo;<sup>7</sup> né tra le lettere di Pitrè a Capuana conservate alla Biblioteca-Museo



*E. Interguglielmi*

Kalsa, famiglia di pescatori

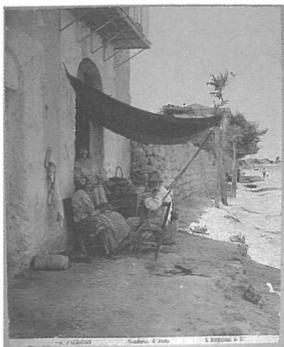
Palermo, 1881

Ristampa da negativo originale  
dei tardi anni Novanta.

24x18,7 cm

Collezione fotografica del Museo Pitrè,  
cont. 9, inv. 1910, per concessione  
del Comune di Palermo.

Questa fotografia venne pubblicata da Pitrè  
in *La famiglia, la casa, la vita del popolo  
siciliano*, Palermo 1913, p. 401.



E. Interguglielmi

Venditrice di frutta

1881

Ristampa da negativo originale

dei tardi anni Novanta.

23,9x19,6 cm

Collezione fotografica del Museo Pitrè,

cont. 9, inv. 1906, per concessione del

Comune di Palermo.



Autore ignoto

I giganti Zanglo e Zangla

Messina, 1900 ca.

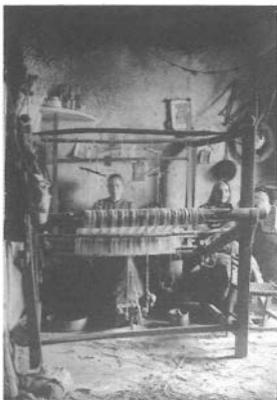
20x25,6 cm

Collezione fotografica del Museo Pitrè,

cont. 9, inv. 1842, per concessione del

Comune di Palermo.

Questa fotografia venne pubblicata da Pitrè in *La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano*, Palermo 1913, p. 311.



Autore ignoto

Tessitrice all'arcolajo rustico

1900 ca.

17,9x12,8 cm

Collezione fotografica del Museo Pitrè,

album XV, inv. 1885,

per concessione del Comune di Palermo.

Capuana a Mineo (Catania); mentre figura nell'elenco autografo, di mano di Capuana, intitolato *Mineo illustrato*, conservato a Mineo,<sup>8</sup> e nel volume di Corrado Di Blasi, *Capuana originale e segreto*.<sup>9</sup>

Una menzione a parte meritano quindici splendide stampe dalla serie dei "Costumi siciliani", realizzate da Eugenio Interguglielmi intorno al 1880 che valsero all'autore, l'anno successivo, la medaglia di bronzo all'Esposizione Industriale di Milano (cont. 9, inv. 1800-1808; 1900-1913; la n. 1808 e la n. 1900 sono tratte dallo stesso negativo; così anche le nn. 1802 e 1912).<sup>10</sup> Rappresentano scene agresti o scene di costume nei quartieri popolari di Palermo: "La raccolta delle ulive", "La raccolta di sabbia al fiume Oreto", "Il taglio della scorza di limoni", "Lavandaia", "Ricamatrici", "Monelli a Porticello", "Famiglia di pescatori" ed una mirabile "Venditrice di frutta", tra gli altri soggetti.

Alla Mostra etnografica del 1890-1891 va forse ricondotto un altro nucleo di fotografie (cont. 6, inv. 643-660 e 1177-1187), che raffigurano vari ambienti dell'Esposizione nazionale di Palermo. Opera anche questa di E. Interguglielmi, malgrado il non perfetto stato di conservazione, assai notevole per qualità tecnica (particolarmente quelle dell'ingresso principale e del salone delle feste) e per valore documentario.

Un diverso nucleo comprende 103 stampe di Emmanuele Giannone, che minutamente documentano i vicoli e i cortili dei quartieri di Palermo destinati ad esser stravolti dalle modificazioni urbanistiche di fine Ottocento (cont. 1 e 2, inv. 1558-1661). Pare verosimile che questa campagna di documentazione sia nata in occasione del piano di risanamento di Felice Giarrusso, redatto nel 1885: così avvenne a Londra,

#### Note

1 Assai di rado mi è successo di trovare in un museo persone così disponibili, premurose, affabili, come quelle che ho incontrato al Museo Pitrè di Palermo. Non è dunque per dovere di forma, se desidero ringraziare Eliana Calandra, che del Museo è direttrice, Salvatore Ciulla, gli assistenti Luigia Trombetta ed Enzo Oliveri e, in modo particolare, Rosalia Donati, responsabile della biblioteca. Parimenti amabile e preziosa, per questa ricerca, è stata la signora Maria Giovanna Cafiso, bibliotecaria della Biblioteca-Museo Luigi Capuana di Mineo (Catania): anche a lei desidero esprimere la mia più viva gratitudine. Desidero infine ringraziare Mario Giorgianni, Palermo, per avermi permesso di consultare una sua breve relazione inedita sulle fotografie di E. Giannone.

2 Diciassette fotografie delle collezioni del Museo Etnografico Siciliano (otto ritratti di briganti e nove della serie dei "Costumi siciliani" di E. Interguglielmi) vennero esposte alla mostra Fotografia italiana dell'Ottocento, svoltasi a Firenze da ottobre a dicembre 1979 e poi a Venezia, da gennaio a marzo 1980. Cfr. nel catalogo della mostra *Fotografia italiana dell'Ottocento*, Milano-Firenze 1979, in particolare la scheda di Marina Miraglia sulla fotografia nel Regno delle due Sicilie, alle pp. 132-135.

3 Cfr. il *Catalogo illustrato della Mostra etnografica siciliana*, Palermo 1892.

4 Cfr. Giuseppe Cocchiara, *La vita e l'arte del popolo siciliano nel Museo Pitrè*, Palermo 1938.

a Glasgow, a Parigi. Il 1885 rappresenterebbe dunque il termine post quem per le fotografie in questione, realizzate forse in varie riprese, ma entro il 1922, quando fu completato il taglio della via Roma.<sup>11</sup>

Infine, è da segnalare un gruppo di 126 ritratti di briganti, quasi tutti databili agli anni settanta dell'Ottocento (cont. 7, inv. 477-584, 1470-1483, 1502-1507, 1555). Il maggior numero è in formato carte de visite: ottantadue; in pochissimi esemplari rimane il nome del fotografo: Incorpora e Mersanne di Palermo; Brocato di Cefalù. Diciassette costituiscono una serie autonoma (inv. 504-510; 513-523; gli inv. 1502-1507 sono duplicati di alcuni di questi), omogenea per dimensioni (10x13,5 cm), per tecnica di ripresa ed impostazione grafica: con certezza attribuibile ad Enrico Seffer. Un'altra serie omogenea è composta da quattordici ritratti (inv. 1470-1483, 1555; di 10x14 cm, databili intorno al 1880); di autore ignoto, recano sul tergo una vera fedina penale.

Pressoché tutti questi ritratti recano annotazioni manoscritte: che specificano il nome del soggetto, il nomignolo, la paternità, il paese di provenienza, la banda di appartenenza; e poi lo stato: arrestato, costituitosi, ucciso in conflitto, e la data e il luogo dell'arresto o della morte. E, invero, o vivo o morto può essere fotografato il brigante – in manette, in posa o conzato: appoggiato a un tronco, o sostenuto da un genarino, o seduto con il tronco denudato e le ferite bene in vista: essendo estremamente labile il confine che separa, in queste immagini, la funzione puramente identificativa da quella, più profonda e più complessa, psicologica, di ostensione di un trofeo e di rassicurazione per un pericolo sventato.

5 Giuseppe Pitrè, *La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano*, Palermo 1913, p. 311.

6 L'unica occasione – a me nota – nella quale Pitrè abbia scritto di fotografia è la recensione al libro di Hermann Vogel, *Gli effetti chimici della luce e la fotografia nelle loro applicazioni alla scienza, all'arte e all'industria*, Milano 1876, in "Nuove Effemeridi Siciliane", III serie, vol. IV, 1876, pp. 359-360.

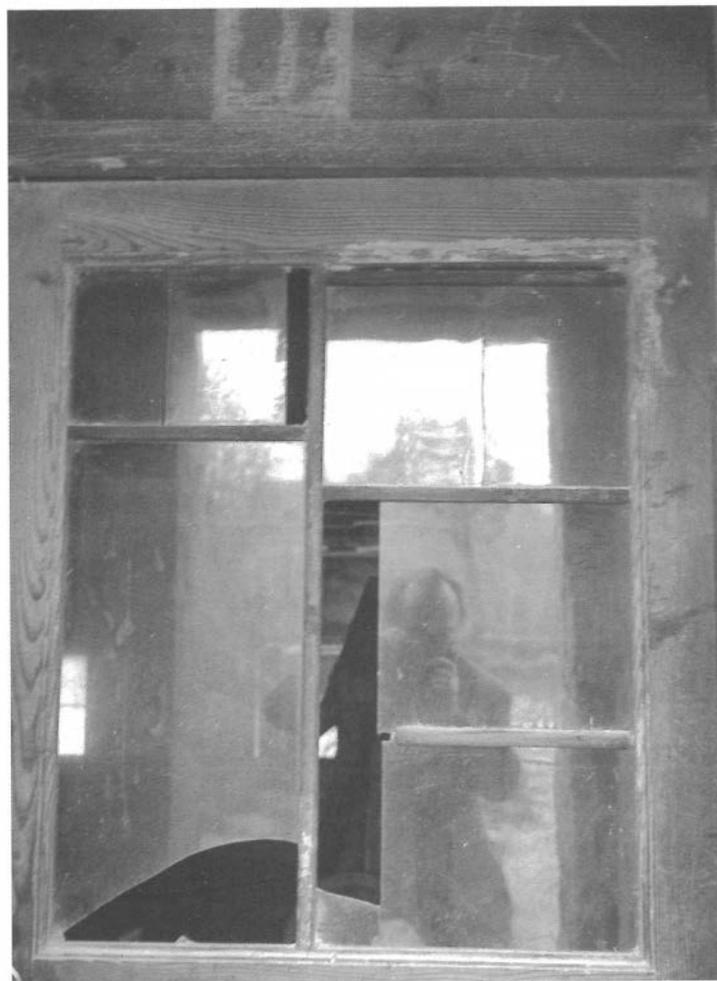
7 Le 82 lettere di Capuana a Pitrè conservate presso il Museo Etnografico, Palermo, sono integralmente pubblicate in *Lettere di Luigi Capuana e Giovanni Verga a Giuseppe Pitrè*, a cura di Santina Tarantino, Palermo 1996.

8 Presso la Biblioteca-Museo Capuana di Mineo (Catania) si conserva un elenco manoscritto (inv. 2770), di mano di Capuana, che reca un elenco di fotografie da lui stesso eseguite. L'elenco è in tre fogli, il primo dei quali intitolato "Ritratti di famiglia"; il secondo e il terzo "Mineo illustrato"; al secondo foglio, n. 2, figura il titolo "Tomba gallica e mura pelasgiche".

9 Corrado Di Blasi, *Capuana originale e segreto*, Catania s. d., p. 25.

10 Su E. Interguglielmi, certamente il maggiore tra i fotografi attivi a Palermo tra Otto e Novecento, qualche notizia si può leggere in *Fotografia italiana dell'Ottocento*, cit., p. 159.

11 Sul piano Giarrusso, cfr. *Cesare De Seta e Leonardo Di Mauro*, Palermo, Roma-Bari 1988, pp. 159-160. Un'altra, identica serie di stampe di E. Giannone è nella collezione di Enzo Sellerio, Palermo.



*Bepi Mazzotti*  
Finestra di un rustico  
Anni Sessanta

Una fotografia ci rappresenta in modo esemplare Bepi Mazzotti fotografo e lo immortalata nell'attimo, davvero fuggente, dello scatto della sua Ikonta: è una fotografia nella quale egli appare riflesso sul vetro sbrecciato della finestra che aveva inquadrato e che stava riprendendo, conservata nel Fondo Fotografico da lui costituito in anni di lavoro e di ricerca. Di Bepi Mazzotti fotografo credo non esista immagine più eloquente ed incisiva.

La fotografia ci propone Mazzotti in un momento del suo peregrinare nella Marca Trevigiana, per documentarne usi, costumi e tradizioni, per studiare in particolare le ville patrizie ed i vecchi rustici delle nostre campagne, di cui fotografava anche quelle povere finestre che ebbe più tardi a descrivere: "Finestre orlate di calce (del bianco di calce che vien dall'interno e sporge sul muro di fuori, come i polsini della camicia di bucato dalle maniche delle giacche dei contadini nei giorni di festa); le doppie imposte delle piccole finestre, in quelle più piccole le imposte si incassano in un rettangolo intorno alla finestra ad arco; altre invece hanno una unica imposta ad arco, cosicché, aperte, formano una macchia oscura a fianco alla finestra, tanto da creare - se si guardano da lontano - l'illusione di una bifora, come in una casa cinquecentesca a Biadene di Montebelluna"<sup>1</sup>.

Scrisse nel 1991 Andrea Cason: "è commovente osservare, oggi, queste immagini da lui raccolte in lunghi anni di amorosa e puntigliosa ricerca: è come se rivedessimo, dietro gli occhiali, i suoi occhi miopi, che avevano lampi, ma anche teneri abbandoni quando parlava con entusiasmo di qualcuno, o di qualcosa, che amava e che voleva difendere..."<sup>2</sup> (da *La fotografia come mezzo di ricerca*, in "Giuseppe Mazzotti, Atti del Convegno", Treviso, Casa dei Carraresi, 29 marzo 1991; Rotary Club Treviso.

Ci vorrà del tempo per poter studiare filologicamente la sterminata opera fotografica di Bepi Mazzotti (Bepi Mazzotti - nacque a Treviso nel 1907 dove cessò di vivere nel 1981 - ci ha lasciato una raccolta di oltre 120.000 immagini sue e di altri trecento fotografi) dato che l'operazione filologica, capace di far luce nel rapporto tra la realtà ed il fotografo, fra il fotografo e la cultura in cui era inserito, fra le sue fotografie e il sistema di comunicazione di cui era parte (Bepi Mazzotti era molto attento alla comunicazione ed usava molto spesso lo stratagemma di inviare articoli, anche se non richiesti, con accompagnamento di fotografie alle redazioni dei giornali, contando sul fatto che le redazioni, quando erano a corto di articoli pronti, trovavano conveniente pubblicare ciò che avevano già in casa) non può quasi mai applicarsi ad una singola immagine, che viene così ad apparire come una frase, uno spezzone, pur di senso compiuto, di un più ampio testo costituito dall'intera sequenza, dalle campagne fotografiche all'interno delle quali si inserisce quella sequenza e dall'intero archivio di immagini da lui prodotte: si tratta dunque di comprendere il contesto nel quale "la ripetizione del concetto attraverso forme diverse permette di decifrare quella che possiamo chiamare la matrice ideologica, progetto concettuale".

Anche se questo suo progetto concettuale è di massima noto in partenza, non si può dare per scontato che esso sia semplicemente delimitato in ciò che conosciamo oggi, e dobbiamo invece considerarlo un capitolo aperto, suscettibile di continui apporti e arricchimenti.

Nell'operazione di analisi e studio dell'opera di Bepi Mazzotti sarebbe infatti limitante una analisi delle sue fotografie andando ad occuparsi di queste solo per il loro soggetto, quasi fossero semplici illustrazioni, come sarebbe limitante considerare l'autore a sé stante, senza inserirlo in quel dato contesto culturale<sup>3</sup>.

La fotografia infatti è un modello di interpretazione critica della realtà e vanno dunque ricercate di volta in volta le motivazioni che hanno guidato la sua rappresentazione del reale, in un modo piuttosto che in altri: il fatto poi che Maz-



*Bepi Mazzotti*  
Villa Barbaro ora Volpi  
Maser (TV)



*Bepi Mazzotti*  
Villa Agostini  
Cusignana di Giavera del Montello (TV)

zotti abbia voluto quell'immagine accompagnata da quella data didascalica e sia stata impaginata e poi utilizzata in un dato modo, nel quadro culturale dell'evento fermato sulla pellicola, sono tutti dati che propongono spunti per ipotesi di lavoro utili allo storico.

E rimangono presso la famiglia ancora gli impaginati originali dei suoi libri, con le correzioni di suo pugno alle didascalie ed al testo, commenti sulle fotografie e indicazioni per la riduzione del formato delle stesse... materiale prezioso per lo studio dell'opera di Bepi Mazzotti. Dunque una importanza fondamentale avrà un giorno la riunione, anche in forma virtuale (per uno studio globale di Bepi Mazzotti fotografo, ma anche scrittore) della sua opera, della sua Fototeca e della grande raccolta di volumi conservati presso l'Archivio di Stato di Treviso, libri che gli appartennero e nei quali queste fotografie vennero spesso pubblicate.

Mazzotti fotografava avendo consapevolmente scelto di stare da una certa parte della nostra cultura (mentre molti altri avevano scelto di stare dalla parte dell'incoscienza, della distruzione della memoria e del territorio) e questa sua scelta è il vero soggetto della sua fotografia, scelta condivisa anche dalla cerchia dei suoi amici e da quella corrente culturale che ruotava attorno al C.T.I. ed alla rivista *"Le Vie d'Italia"* (rivista mensile della Consociazione Turistica Italiana) che già negli anni '30 (in quell'epoca egli divenne direttore dell'Ente Provinciale per il Turismo di Treviso) diffondeva i grandi temi del turismo, della difesa e riscoperta del nostro patrimonio artistico, dell'amore per la montagna e delle tradizioni popolari.

Una rivista nella quale si ritrovano le firme di grandi nomi della nostra letteratura, che promuoveva periodici concorsi fotografici e che aveva finito per diventare inevitabilmente un punto di riferimento culturale per l'intera Italia. Bepi Mazzotti aveva in mente un progetto<sup>4</sup>, è chiaro, possedeva una sua personale poetica e sapeva anche come e cosa trasmettere a chi queste immagini avrebbe visto: sapeva che queste immagini sarebbero state destinate spesso a fini di documentazione, di denuncia, anche di verità storica ed era ben conscio che da certe immagini (si vedano ad es. le sue fotografie delle ville venete deturpate e zeppate di attrezzi agricoli e di pannocchie) un giorno sarebbe derivato un pesante giudizio sul tipo di società che aveva permesso questo scempio.

E' scorrendo le sue fotografie che ci appaiono, aspre, le immagini di denuncia, i segnali stradali che deturpano il paesaggio, i monti violentati dagli insediamenti urbani e dalla pubblicità, le case coloniche "mascherate" da villini.

Osserviamole quelle immagini nelle quali si è rappresa la realtà vista dagli occhi di Mazzotti<sup>5</sup>,

vi si legga la sua poetica, si osservino quelle nuvole, quel paesaggio, quel cartellone; percepiamo ancora una volta il disagio, la rabbia o la tenerezza che l'autore provò allora e che ha voluto rappresentare.

La poetica di Bepi Mazzotti sta lì, in quelle sue immagini a volte liriche, ma spesso brutali ed imperfette, che trasmettono tutto il disagio, per non dire angoscia, brutalità e violenza che egli stesso aveva ben compreso esser state usate a quella natura che amava, a quel paesaggio, a quell'opera dell'arte e dell'ingegno dei nostri antenati... lui, testimone colto e attento della grande trasformazione che stava avvenendo sotto ai suoi occhi, nei monti, nelle campagne, nelle città, dove purtroppo non c'erano altrettanti occhi attenti.

Poco noto è il "manifesto" di Bepi Mazzotti sulla fotografia, il suo credo fotografico:

"L'autore pensa di prendere per mano il lettore per mostrargli qualcosa di ciò che può vedere chiunque abbia occhi per guardare, passando semplicemente per la strada, senza entrare nelle chiese o nei musei; suggerendogli ogni tanto quello che occorre per fargli meglio comprendere il carattere dei luoghi o la ragione di una immagine: una specie di commento parlato di un documentario cinematografico; libero, per quanto possibile da retorica.

La fotografia non è arte, si sa. Può rendere un clima, un ambiente; può rappresentare un soggetto da inconsueti punti di vista, con prospettive originali, con luci ed ombre suggestive, tanto da consentire una personale interpretazione della realtà. Può dar la misura del gusto dell'operatore nella scelta dei soggetti; può rendere uno stato d'animo; può arrivare a dare una emozione di carattere artistico; può suggerire motivi poetici; ma non può essere opera d'arte, perché l'immagine fotografica, anche quando riesce a dare una visione artistica o poetica della realtà, non può trasfigurare l'emozione suscitata dal soggetto e portarla sul piano lirico. Si ferma alla superficie; e invecchia presto.

Lo si dice soprattutto per evitare possibili errate interpretazioni del carattere di quest'opera. L'autore poi, non è neppure un fotografo. Non conosce la tecnica. Ha una idea molto vaga dei "tempi", dei "rapporti", delle "emulsioni"; non sa cosa significhino certe parole e certe misteriose formule ricorrenti nel linguaggio dei veri fotografi; se deve dire la verità, ne è anzi un poco sbigottito. Si serve di un apparecchio piuttosto primitivo e si limita a fotografare il "soggetto", così come lo vede, quando gli sembra che ne valga la pena. E' molto se qualche volta adopera uno schermo per scurire il cielo.

È perciò superfluo dire che questo libro non è una raccolta di fotografie "artistiche". È semplicemente – o vorrebbe essere – un racconto a

mezzo immagini... ma qui si è voluto con uno sguardo d'insieme rendere l'idea di una terra, senza il deliberato proposito di fotografare ogni soggetto meritevole... senza considerare che ogni soggetto può essere considerato da infiniti punti di vista; e che da ciascun punto di vista, lo stesso soggetto può apparire diverso ad ogni variazioni della luce..."<sup>6</sup>.

Non convince affatto l'affermazione di Bepi Mazzotti quando dice "non sono un fotografo" e neppure quella del grande vecchio della fotografia trevigiana, Bepi Fini, recentemente scomparso, che più volte affermò: "Mazzotti non è un fotografo", o ancora: "... il Mazzotti è una persona coltissima, ma tutto fuorché un fotografo...".

È evidente come con queste affermazioni Fini non intendesse denigrarlo bensì solo evidenziare, con orgoglio, la storia del suo studio e marcare la distanza professionale che lo separava da Mazzotti.

Bepi Mazzotti nelle immagini della sua Fototeca dimostra invece la sua valentia di fotografo, conscio di esserlo, al corrente di sufficienti dettagli fotografici tanto da poter esprimere con coerenza la sua visione del mondo, la sua poetica, se è vero che è proprio nel "... momento della scelta, dell'inquadratura, della luce, delle ottiche, del taglio, (che) veniva sempre più definendosi (il) fotografo come... artista che si serve della fotografia e la usa per esprimere la propria visione estetica e la propria posizione critica nei confronti del dato naturale"<sup>7</sup>.

Quando nel 1989 iniziai ad occuparmi dell'Archivio Fotografico Storico della Provincia di Treviso, la prima preoccupazione fu quella di coinvolgere Bepi Fini in lunghi colloqui, che si tenevano alla pasticceria trevigiana "Da Nascimben", per conoscere un po' più da vicino la storia del suo studio fotografico: in quelle occasioni ebbi modo di registrare innumerevoli nastri nelle quali Bepi Fini racconta la storia del suo studio, le sue esperienze, di pittore prima, di fotografo poi, sulla scia dell'attività del padre, i suoi interessi: arte, fotografia, antiquariato, il tutto condito da confidenze e qualche illazione. Ne emergeva la storia del suo studio fotografico, erede diretto della grande fotografia ottocentesca e di questa storia portava tutto l'orgoglio di un mestiere d'élite, che amaramente vedeva negli ultimi anni della sua attività massificarsi e stravolgersi.

Fini mi parlò a lungo anche di Bepi Mazzotti, di come si fossero conosciuti sui banchi di scuola, all'Istituto Tecnico, di come fosse stato proprio grazie a Mazzotti che ritrovò l'interesse per la fotografia dopo un periodo di sbandamento, del lungo sodalizio che li legò per decenni, di quanto Mazzotti fosse un committente difficile da accontentare: "...intendiamoci, il Mazzotti era

zotti abbia voluto quell'immagine accompagnata da quella data didascalica e sia stata impaginata e poi utilizzata in un dato modo, nel quadro culturale dell'evento fermato sulla pellicola, sono tutti dati che propongono spunti per ipotesi di lavoro utili allo storico.

E rimangono presso la famiglia ancora gli impaginati originali dei suoi libri, con le correzioni di suo pugno alle didascalie ed al testo, commenti sulle fotografie e indicazioni per la riduzione del formato delle stesse... materiale prezioso per lo studio dell'opera di Bepi Mazzotti. Dunque una importanza fondamentale avrà un giorno la riunione, anche in forma virtuale (per uno studio globale di Bepi Mazzotti fotografo, ma anche scrittore) della sua opera, della sua Fototeca e della grande raccolta di volumi conservati presso l'Archivio di Stato di Treviso, libri che gli appartennero e nei quali queste fotografie vennero spesso pubblicate.

Mazzotti fotografava avendo consapevolmente scelto di stare da una certa parte della nostra cultura (mentre molti altri avevano scelto di stare dalla parte dell'incoscienza distruzione della memoria e del territorio) e questa sua scelta è il vero soggetto della sua fotografia, scelta condivisa anche dalla cerchia dei suoi amici e da quella corrente culturale che ruotava attorno al C.T.I. ed alla rivista *"Le Vie d'Italia"* (rivista mensile della Consociazione Turistica Italiana) che già negli anni '30 (in quell'epoca egli divenne direttore dell'Ente Provinciale per il Turismo di Treviso) diffondeva i grandi temi del turismo, della difesa e riscoperta del nostro patrimonio artistico, dell'amore per la montagna e delle tradizioni popolari.

Una rivista nella quale si ritrovano le firme di grandi nomi della nostra letteratura, che promuoveva periodici concorsi fotografici e che aveva finito per diventare inevitabilmente un punto di riferimento culturale per l'intera Italia. Bepi Mazzotti aveva in mente un progetto, è chiaro, possedeva una sua personale poetica e sapeva anche come e cosa trasmettere a chi queste immagini avrebbe visto: sapeva che queste immagini sarebbero state destinate spesso a fini di documentazione, di denuncia, anche di verità storica ed era ben conscio che da certe immagini (si vedano ad es. le sue fotografie delle ville venete deturpate e zeppe di attrezzi agricoli e di pannocchie) un giorno sarebbe derivato un pesante giudizio sul tipo di società che aveva permesso questo scempio.

E' scorrendo le sue fotografie che ci appaiono, aspre, le immagini di denuncia, i segnali stradali che deturpano il paesaggio, i monti violentati dagli insediamenti urbani e dalla pubblicità, le case coloniche "mascherate" da villini.

Osserviamole quelle immagini nelle quali si è rappresa la realtà vista dagli occhi di Mazzotti<sup>5</sup>,

vi si legga la sua poetica, si osservino quelle nuvole, quel paesaggio, quel cartellone; percepiano ancora una volta il disagio, la rabbia o la tenerezza che l'autore provò allora e che ha voluto rappresentare.

La poetica di Bepi Mazzotti sta lì, in quelle sue immagini a volte liriche, ma spesso brutali ed imperfette, che trasmettono tutto il disagio, per non dire angoscia, brutalità e violenza che egli stesso aveva ben compreso esser state usate a quella natura che amava, a quel paesaggio, a quell'opera dell'arte e dell'ingegno dei nostri antenati... lui, testimone colto e attento della grande trasformazione che stava avvenendo sotto ai suoi occhi, nei monti, nelle campagne, nelle città, dove purtroppo non c'erano altrettanti occhi attenti.

Poco noto è il "manifesto" di Bepi Mazzotti sulla fotografia, il suo credo fotografico:

"L'autore pensa di prendere per mano il lettore per mostrargli qualcosa di ciò che può vedere chiunque abbia occhi per guardare, passando semplicemente per la strada, senza entrare nelle chiese o nei musei; suggerendogli ogni tanto quello che occorre per fargli meglio comprendere il carattere dei luoghi o la ragione di una immagine: una specie di commento parlato di un documentario cinematografico; libero, per quanto possibile da retorica.

La fotografia non è arte, si sa. Può rendere un clima, un ambiente; può rappresentare un soggetto da inconsueti punti di vista, con prospettive originali, con luci ed ombre suggestive, tanto da consentire una personale interpretazione della realtà. Può dar la misura del gusto dell'operatore nella scelta dei soggetti; può rendere uno stato d'animo; può arrivare a dare una emozione di carattere artistico; può suggerire motivi poetici; ma non può essere opera d'arte, perché l'immagine fotografica, anche quando riesce a dare una visione artistica o poetica della realtà, non può trasfigurare l'emozione suscitata dal soggetto e portarla sul piano lirico. Si ferma alla superficie; e invecchia presto.

Lo si dice soprattutto per evitare possibili errate interpretazioni del carattere di quest'opera. L'autore poi, non è neppure un fotografo. Non conosce la tecnica. Ha una idea molto vaga dei "tempi", dei "rapporti", delle "emulsioni"; non sa cosa significhino certe parole e certe misteriose formule ricorrenti nel linguaggio dei veri fotografi; se deve dire la verità, ne è anzi un poco sbigottito. Si serve di un apparecchio piuttosto primitivo e si limita a fotografare il "soggetto", così come lo vede, quando gli sembra che ne valga la pena. E' molto se qualche volta adopera uno schermo per scurire il cielo.

È perciò superfluo dire che questo libro non è una raccolta di fotografie "artistiche". È semplicemente – o vorrebbe essere – un racconto a

mezzo immagini... ma qui si è voluto con uno sguardo d'insieme rendere l'idea di una terra, senza il deliberato proposito di fotografare ogni soggetto meritevole... senza considerare che ogni soggetto può essere considerato da infiniti punti di vista; e che da ciascun punto di vista, lo stesso soggetto può apparire diverso ad ogni variazioni della luce..."<sup>6</sup>.

Non convince affatto l'affermazione di Bepi Mazzotti quando dice "non sono un fotografo" e neppure quella del grande vecchio della fotografia trevigiana, Bepi Fini, recentemente scomparso, che più volte affermò: "Mazzotti non è un fotografo", o ancora: "... il Mazzotti è una persona coltissima, ma tutto fuorché un fotografo...".

È evidente come con queste affermazioni Fini non intendesse denigrarlo bensì solo evidenziare, con orgoglio, la storia del suo studio e marcare la distanza professionale che lo separava da Mazzotti.

Bepi Mazzotti nelle immagini della sua Fototeca dimostra invece la sua valentia di fotografo, conscio di esserlo, al corrente di sufficienti dettagli fotografici tanto da poter esprimere con coerenza la sua visione del mondo, la sua poetica, se è vero che è proprio nel "... momento della scelta, dell'inquadratura, della luce, delle ottiche, del taglio, (che) veniva sempre più definendosi (il) fotografo come... artista che si serve della fotografia e la usa per esprimere la propria visione estetica e la propria posizione critica nei confronti del dato naturale"<sup>7</sup>.

Quando nel 1989 iniziai ad occuparmi dell'Archivio Fotografico Storico della Provincia di Treviso, la prima preoccupazione fu quella di coinvolgere Bepi Fini in lunghi colloqui, che si tenevano alla pasticceria trevigiana "Da Nascimben", per conoscere un po' più da vicino la storia del suo studio fotografico: in quelle occasioni ebbi modo di registrare innumerevoli nastri nelle quali Bepi Fini racconta la storia del suo studio, le sue esperienze, di pittore prima, di fotografo poi, sulla scia dell'attività del padre, i suoi interessi: arte, fotografia, antiquariato, il tutto condito da confidenze e qualche illazione. Ne emergeva la storia del suo studio fotografico, erede diretto della grande fotografia ottocentesca e di questa storia portava tutto l'orgoglio di un mestiere d'élite, che amaramente vedeva negli ultimi anni della sua attività massificarsi e stravolgersi.

Fini mi parlò a lungo anche di Bepi Mazzotti, di come si fossero conosciuti sui banchi di scuola, all'Istituto Tecnico, di come fosse stato proprio grazie a Mazzotti che ritrovò l'interesse per la fotografia dopo un periodo di sbandamento, del lungo sodalizio che li legò per decenni, di quanto Mazzotti fosse un committente difficile da accontentare: "...intendiamoci, il Mazzotti era



*Bepi Mazzotti*  
Villa Almerico Capra ora Valmarana  
detta "la Rotonda"  
Vicenza



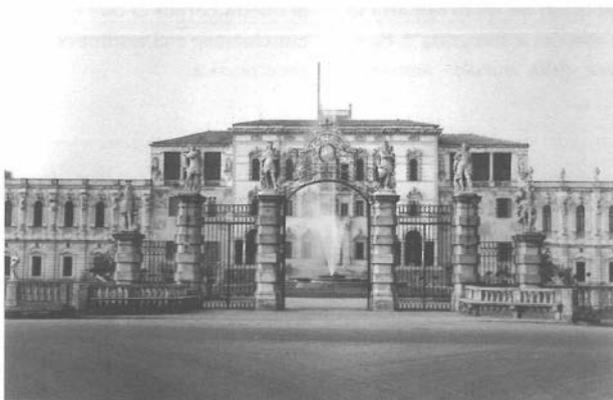
*Bepi Mazzotti*  
Villa Giustinian  
Noventa Padovana (PD)



*Bepi Mazzotti*  
Villa Imperiali ora Trevisani Lampertico  
Anconetta (VI)



*Bepi Mazzotti*  
Villa Contarini degli Armeni  
Asolo (TV)



*Bepi Mazzotti*  
Villa Contarini  
Piazzola sul Brenta (PD)



*Bepi Mazzotti*  
Villa Cordellina ora Lombardi  
Montebelluna (VI)



Bepi Mazzotti  
Villa Guarnieri  
Tomo - Feltre (BL)



Bepi Mazzotti  
Villa Sernagiotto  
Fossalunga di Vedelago (TV)

un committente molto difficile e se le fotografie non avevano la sua approvazione dal punto di vista della luce o per il taglio di quadro, le rifiutava. Era veramente difficile e duro lavorare con lui...”, di come ci fossero interminabili discussioni tra i due sui problemi relativi alla qualità di stampa negli ingrandimenti, di quanto si arricchissero entrambi in questi scambi di idee<sup>8</sup>.

Molte polemiche accompagnarono la poliedrica attività di Bepi Mazzotti, attività che stuzzicava inevitabilmente la gelosia di bottega di questo o talaltro professionista, così gli si rinfacciava di non essere ora un fotografo professionista, ora un alpinista estremo, nemmeno un conservatore. Scrisse Pietro Rossi: “...non mancò qualche permaloso che, sentendosi leso... non trovò di meglio che affermare che, come non essendo il Mazzotti un arrampicatore estremo di punta, non avesse voce in capitolo per interloquire sul moderno alpinismo estremo...”<sup>9</sup> ed ancora: “Bepi Mazzotti, come arrampicatore, ha provato di persona le emozioni, le gioie, le ansie, le fatiche, i rischi delle ascensioni difficili e, proprio per i suoi limiti di arrampicatore, queste esperienze sono state per lui profondamente significative poiché in esse egli ha raggiunto i limiti soggettivi delle sue possibilità... se a ciò si aggiungono la sua profonda cultura, l’intelligenza, la sensibilità, l’umanità, l’amicizia con tanti altri scalatori, una fedeltà ininterrotta alla montagna, crediamo di concludere che egli avesse il diritto di dissentire sull’alpinismo”.

In realtà crediamo di poter concludere che Bepi Mazzotti avesse il diritto di sentirsi non solo fotografo a tutti gli effetti, ma molto più: più che alpinista, più che fotografo, o conservatore, o giornalista.

Fu molto di più perché possedeva l’insieme di quelle rare qualità che riescono a creare attorno a sé cultura, opinione, storia.

Come fotografo la sua sensibilità si esprime maggiormente nei momenti nei quali egli alza lo sguardo al cielo ed osserva e fotografa<sup>10</sup> l’inesauribile mutevolezza delle nuvole: immagini

che lascerà poi negli scritti e che rivelano questa sua particolare attenzione: “nel suo cielo si incontrano venti marini e montani e le ombre delle nuvole portate dai venti trascorrono sulle colline che nel variar della luce rivelano forme continuamente mutevoli”<sup>11</sup>.

Ed ancora: “Fra i monti azzurri e la pianura distesa verso il mare, questi colli, orlati qua e là da una fila di sottilissimi cipressi hanno una grazia che si direbbe toscana, se non fosse temperata e fatta più dolcemente veneta dalla morbida luce del cielo”<sup>12</sup>.

Il cielo, si sa, “...è il luogo della leggerezza, della luce, del volo, dell’ansia di elevazione, della fantasia, dell’instabilità, dell’infinito, dello sconosciuto... il luogo privilegiato dal più spirituale dei pittori”<sup>13</sup>.

Mazzotti fotografo vede la realtà attraverso il filtro della memoria di opere di grandi artisti quali Tiziano, Cima da Conegliano, Giambellino, Giorgione, Lotto e Veronese: vi è una grande cultura dunque in quell’occhio che scruta attraverso l’obiettivo, di cui sostiene di non conoscere tutti i segreti ed è quella cultura che, distillandosi attraverso il mezzo tecnico e la sensibilità artistica che era un suo appannaggio (Mazzotti da giovane fu anche pittore, assieme a Borsato, con il quale divideva anche lo studio in via Commenda e frequentò l’Accademia di Belle Arti a Venezia), dà vita a quella grande narrazione composta da tanti singoli fotogrammi, che ritroviamo oggi all’Archivio Fotografico Storico della Provincia di Treviso.

Una grande unità percorre l’intero corpus fotografico mazzottiano, una unità dettata dalla sua ideologia e le sue fotografie manifestano quei segni che allora la maggioranza non coglieva (forse nemmeno oggi e su questo terreno si batte la Fondazione Giuseppe Mazzotti per la Civiltà Veneta): cercò di trasmettere la sua visione del mondo e ogni fotogramma, ogni frammento di questo corpus ci dice qualcosa della sua Weltanschauung e ci restituisce intera la sua ideologia e poetica.

#### Note

1 Bepi Mazzotti, *Case rustiche e architetture spontanee nella Marca Trevigiana*, 1970.

2 Da *La fotografia come mezzo di ricerca*, in “Giuseppe Mazzotti, Atti del Convegno”, Treviso, Casa dei Carraresi, 29 marzo 1991; Rotary Club Treviso.

3 Vedi Comisso, M. Botter, Cancian, Buttazzi, Simoni, Monelli ed altri.

4 “...il caso di uno scrittore che con assoluto disinteresse, da parecchi anni dedica il cuore e le giornate (e molte notti anche) per la difesa dell’arte, delle belle tradizioni, di quante cose giuste, intelligenti e grandi ci hanno lasciato i padri...” (Dino Buzzati in *Le Vie d’Italia* marzo 1958), concetti riproposti da Bepi Mazzotti anche in *“Case rustiche e architetture spontanee nella Marca Trevigiana”* (1970) dalla quale trassi una sua frase che mi aveva particolarmente colpito “bisogna trovare il modo di rallentare al massimo la distruzione di un mondo in cui siamo nati e vissuti, che ci ha nutrito e potrebbe continuare a nutrirci...” e che volli riportare sul mia opera *“Terra di Villorba”* (1989), lavoro con il quale tentavo in quella piccola frazione del trevigiano di contribuire a fermare quelle distruzioni che invece hanno stravolto il paese.

5 “...non diversamente dalla fotografia di questo o quell’immobile, di questo o quel paesaggio, dunque: segni tangibili di una sorta di intenzione totale, di trascinante passione, direi in

fondo di arte come vita e conseguenza di vita come estrema opera d’arte... attendiamo con una certa trepidazione di mettere finalmente mano alle sue fotografie che per la metodologia adottata e la dichiarata rinuncia all’artisticità (il che non significa affatto che non siano immagini esteticamente di valore) ci daranno l’emozione di guardare con gli occhi di Giuseppe Mazzotti un mondo, un paesaggio, le cose che egli amava e difendeva, così come quelle che detestava e abborriva, con la consapevolezza, il più delle volte, di osservare cose situazioni paesaggi che non esistono più” (Luca Baldin, *Con gli occhi di Giuseppe Mazzotti*, in *“Fotostorica”* n. 1-2/1996).

6 G. Mazzotti, *Immagini della Marca Trevigiana*, Silvana Ed., Milano.

7 Marina Miraglia, *Note per una storia della fotografia italiana*, in *“Storia dell’Arte Italiana”*, Einaudi Ed., Torino 1981.

8 In *“Casamarca”* 2/91.

9 In Pietro Rossi, Prefazione a G. Mazzotti, *La Montagna presa in giro*, Ed. Nuovi Sentieri, pag. VII.

10 Vedi le fotografie “Nuvole sul Cansiglio” e “Nuvole di primavera sulla campagna trevigiana”: in *Immagini della Marca Trevigiana*.

11 Da G. Mazzotti, *Immagini della Marca Trevigiana*, pag. 105.

12 Da *I paesi di Canova*, in *“Provincia di Treviso”* n.1, 1958.

13 Roberto Tassi, in Postfazione a Caspar David Friedrich, *Scritti sull’Arte*, Ed. SE, pag.121.

Bepi Mazzotti nacque a Treviso il 18 marzo 1907 e fu una delle personalità più significative della cultura veneta contemporanea, con due grandi passioni, la "Marca gioiosa" ed in particolare la montagna.

Per trentasette anni fu direttore dell'Ente Provinciale per il Turismo di Treviso: divulgatore e difensore delle bellezze paesaggistiche, storiche culturali ed artistiche, si battè per la riscoperta delle tradizioni popolari e della cultura gastronomica.

Il suo nome è legato a grandi mostre da lui organizzate, come quella sul Cima da Conegliano, sul Giorgione, Arturo Martini, Gino Rossi ecc.

Fu scrittore brillante, colto e rigoroso: ricordiamo tra i suoi tanti scritti "Treviso: Piave, Grappa, Montello", "Immagini della Marca Trevigiana", un grande volume dedicato a Feltre, il monumentale catalogo delle "Ville Venete" ecc.

Giovanissimo si accostò alla montagna divenendo esperto scalatore, compiendo anche l'ascensione della parete Est del Cervino (1932).

L'amore per la montagna lo spinse a dar vita a numerose opere di soggetto alpino che lo pongono tra i più importanti scrittori del genere in Europa: ricordiamo "La Montagna presa in giro" 1931 - "Grandi imprese sul Cervino" 1934 - "La grande parete" 1938 - "Introduzione alla Montagna" 1946 - "Alpinismo e non alpinismo" 1946 ecc.

Fu un fotografo d'istinto e geniale che ci ha lasciato decine di migliaia di sue immagini scattate ovunque lo portassero i suoi molteplici interessi.

Bepi Mazzotti cessò la sua esistenza il 28 marzo 1981.

Costituitosi in quasi cinquant'anni di attività di Bepi Mazzotti, il Fondo Fotografico che porta il suo nome è custodito presso l'Archivio Fotografico Storico della Provincia di Treviso, esplora gli ambiti più diversi della storia, dell'arte e tradizioni del triveneto: i temi principali del Fondo Fotografico sono le Ville Venete, fotografate e catalogate con rigore scientifico, i castelli, i rustici, le opere d'arte e d'artigianato, le manifestazioni del folclore, le Alpi e l'alpinismo, recuperando inoltre fotografie di numerosissimi altri fotografi, raccogliendo anche immagini d'epoca, con una ansia di documentazione che ha permesso di costituire una raccolta di circa 120.000 immagini.

Dei tanti fotografi dei quali Mazzotti raccolse le fotografie (si tratta di oltre 300 autori, tra i quali ad es. Guido Rey, Fulvio Roiter ecc.) nel corso della sua attività, è possibile ricercare rapidamente le opere grazie alla banca dati/immagini dell'Archivio Fotografico Storico della Provincia di Treviso.

Ricorda Giulio Vecchiato, anziano fotografo operatore nello studio fotografico G. Fini, che collaborò spesso anche con Mazzotti, che egli aveva l'abitudine di caricare preventivamente tutte le sue macchine fotografiche, poi, di fronte ad uno scorcio interessante, ad un rustico, un capitello od altro, chiedeva al suo autista di passargli una macchina fotografica: scattava a raffica, dopodichè, una volta esaurito il rullino, ne impugnava un'altra e così via, con l'ansia appunto di documentare, di fermare sulla pellicola tutto ciò che aveva interesse per lui.

Usava un apparecchio fotografico Ikonta e successivamente una Super Ikonta: utilizzava dunque pellicole da 120 formato 6x9, ne ricavava 16 fotogrammi 4,6x6 cm. Disponeva anche di una Rolleiflex 6x6, pellicola da 120.



*Bepi Fini*  
Giuseppe Mazzotti nello studio  
fotografico di Giuseppe Fini  
Anni Trenta  
Proprietà privata Mazzotti



*Fratelli Alinari*

Fotografia artistica nella sala di posa

"I Sepolcri" di U. Foscolo

Firenze, 1900 ca.

Stampa al carbone, 140x110 mm

Collezione Malandrini, Firenze.

*D.T.: La domanda è un po' scontata ma vorrei sapere come inizia la tua passione per il collezionismo fotografico e per la fotografia in generale.*

F.M.: Il mio interesse per la fotografia inizia attorno al 1948, mediato da quello per il cinema. Verso i diciotto anni – età in cui si comincia ad uscire dal bozzolo della famiglia e degli amici, in cui si cominciano ad intravedere altre dimensioni del mondo – fui preso dall'interesse per il cinema, dall'impegno culturale e politico.

In quegli anni seguire il cinema significava impegnarsi culturalmente poiché nel dopoguerra la cultura cinematografica era la cultura dell'impegno sociale. Tutto ciò ti portava a seguire certe riviste – *Cinema nuovo*, *Il Contemporaneo*, *Il Politecnico*, ad esempio – che avevano una forte caratterizzazione ideologica.

*Cinema nuovo*, diretta da Aristarco, era una rivista emblematica per chi si occupava di cinema in quegli anni. Non era solo la rivista di Antonioni, di De Sica, di Visconti, di De Santis ma anche una rivista su cui si pubblicavano i foto-documentari di Pinna e Sellerio, le prime fotografie realizzate da Paul Strand in Italia, le immagini di New York di William Klein.

La rivista – attenta alle vicende della fotografia – mi coinvolse molto e saldò il mio amore per il cinema con la fotografia.

Attraverso queste ed altre pubblicazioni tra cui il libro di Mollino, *il Fotoquaderno N. 1* con le fotografie di Invernizzi e Moncalvo, i libri di Cartier-Bresson e Klein pubblicati da Feltrinelli, si costruì – attorno agli anni 1950-1955 – un corpus di immagini, personalità e luoghi della fotografia essenziale al mio coinvolgimento sempre più stretto con questo mezzo espressivo.

Con il tempo, grazie anche alle ore passate nelle librerie a cercare libri di cinema, questo terreno si allargò sempre più. Trovai pochi, ma per me fondamentali, libri di fotografia: i ritratti ambientati di Carlo Mollino, i microlibri di Scheiwiller.

Ma è *Il messaggio della camera oscura* (1949) di Carlo Mollino che mi dà un'apertura, che mi fa conoscere le problematiche estetiche e filosofiche della fotografia, che mi fa conoscere i fotografi fondamentali da lui segnalati: Atget, Man Ray, Nadar, Alvarez Bravo.

Ricordo che rimasi affascinato da queste fotografie e dalla scoperta della dimensione artistica della fotografia.

Ancora oggi, a tanti anni di distanza, posso dire che le direttrici da lui individuate furono fondamentali per la mia formazione futura.

Poi ci fu *Un paese* (1955) di Paul Strand. Il libro – che allora non ebbe alcuna fortuna editoriale – mi entusiasmo a tal punto che mi prefissi di fare altrettanto, di fotografare tutti i miei compagni di lavoro e i luoghi della fabbrica, accompagnando le immagini con una didascalia. Naturalmente non realizzai niente di tutto ciò.

*D.T.: Tra le riviste citate non figura Life che pure, in quegli anni, era un passaggio obbligato per chi voleva occuparsi di fotografia. Come mai?*

F.M.: Perché non la conoscevo. I miei punti di riferimento erano altri, più italiani. Come ho già detto: *Il Contemporaneo*, *Il Politecnico*, *Lavoro* (settimanale della CGIL).

Mi sono avvicinato anche a *Ferrania*, in quegli anni, ma non la trovavo interessante. E mi sbagliavo. Allora avevo un concetto troppo intellettualistico della fotografia.

Preferivo *Camera* che, a partire dal 1958, cominciai ad acquistare regolarmente: lì trovavo corrispondenza di gusto, di interessi, di linguaggio.

*D.T.: Ma, esattamente, quand'è che nasce il tuo coinvolgimento diretto con la fotografia? Quand'è che inizi a fotografare?*

F.M.: Grosso modo attorno al 1962. Ricordo che comprai una Rolleiflex 6x6 ed una macchina fotografica formato Leica con cui iniziai, immediatamente, a fotografare, di tutto. Portavo le macchine fotografiche sempre con me, anche al lavoro, tanto che le persone della piccola città di Siena mi indicavano ormai come “quello con la macchina fotografica”.

In quell'anno ci fu poi un viaggio in Cecoslovacchia che, dal punto di vista fotografico, mi impegnò molto. Credo che i risultati siano ancora oggi apprezzabili.

*D.T.: A chi – allora – facevi vedere il tuo lavoro? Con chi ti confrontavi?*

F.M.: Sostanzialmente con i miei amici che erano sempre esageratamente entusiasti ed estraevano problematiche di tipo esistenziale dalle mie immagini. Non era ovviamente un confronto ma solo un apprezzamento automatico. Era, comunque, un modo di trasmettere delle immagini a delle persone interessate a vederle.

*D.T.: Non ti interessava entrare in contatto con i critici fotografici di allora?*

F.M.: Ero fondamentalmente un “isolato”: non partecipavo ai concorsi fotografici né compravo riviste di settore, salvo quelle di cui ti accennavo prima. Unica eccezione la mia partecipazione al concorso fotografico bandito da *Lavoro*, il settimanale della CGIL, dal titolo “Un giorno della vita”. Non si trattava del solito concorso fotoamatoriale perciò partecipai inviando cinque fotografie di contenuto esistenziale. Fotografie che furono tutte pubblicate su una pagina speciale e ricevettero il primo premio. È uno dei ricordi più simpatici della mia vita.

*D.T.: Come avviene il passaggio da questa dimensione fotoamatoriale a quella professionale? Com'è che decidi di lasciare il lavoro e di trasferirti a Milano per tentare l'avventura del fotoreporter?*

F.M.: Non userei il termine fotoamatoriale per definire l'attività fotografica di quegli anni. Non dimenticare che negli anni Sessanta – oltre a fotografare per conto mio e a realizzare dei foto-



Gustave Le Gray  
Dall'Album "Salon de 1852"  
Paris, 1852  
Carta salata da negativo di  
carta cerata, 165x250 mm



Scherer e Narholz  
Basilica di San Basilio  
Mosca, 1870 ca.  
Albumina, 338x270 mm



Luis Pozzi  
Carte de visite  
Buenos Aires, 1890 ca.  
Albumina

documentari – assolvevo anche a compiti di tipo commerciale: fotografavo oggetti per cataloghi industriali, realizzavo servizi fotografici per architetti che dovevano documentare la loro opera. Insomma: facevo un po' di tutto ma sempre professionalmente.

Una volta arrivato a Milano il problema era di trovare lavoro e di guadagnare abbastanza per potersi mantenere. Cosa che nel giro di pochi mesi mi riuscì. Naturalmente vivevo in una camera d'affitto, mangiavo alla mensa de *L'Unità*; avevo insomma una vita minimale!

D.T.: *Mi stupisce, tuttavia, la tua capacità di apprendimento e realizzazione in tempi così brevi. Se non ricordo male ti trasferisci a Milano – pronto ad iniziare la tua avventura fotografica da free-lance – nel marzo 1964, appena due anni dopo aver iniziato a fotografare. Una scelta che comporta di sapersi anche rapportare alla committenza.*

F.M.: Allora io mi buttavo nelle situazioni anche se – intendiamoci – avevo abbastanza paracaduti; non ero così incosciente da trasferirmi a Milano senza conoscere nessuno. Ricordo, anzi, che nei mesi precedenti la mia partenza, presentato da amici di amici, avevo avuto parecchi incontri con personalità milanesi della fotografia. Uno degli incontri più interessanti, che meriterebbe una riflessione a parte, fu senza dubbio quello con Ugo Mulas.

Ma una volta arrivato a Milano, di questi contatti e di questi discorsi non seppi che farmene. Lì avevo le mie piccole preoccupazioni giornalieri legate ai servizi di cronaca che dovevo realizzare per *L'Unità* o *Vie Nuove*.

Ricordo che verso le dodici ricevevo dal giornale le indicazioni relative alle fotografie da realizzare: andavo a farle, saltando da un tram ad un taxi, e poi scappavo a svilupparle e stamparle per poterle consegnare in tempo. Molto spesso aspettavo fino alle tre di notte per poterle vedere, fresche di stampa, sul giornale. A quel punto andavo a letto, pronto a ricominciare una nuova giornata. Anche se non rifuggivo gli altri ero immerso in un bozzolo tutto personale. Non avevo tempo per gli altri (anche se agli altri risultavo sempre simpatico), non avevo tempo per i discorsi, per i consigli. Ero sommerso dal mio giornaliero e poi più che altro avevo da fare.

D.T.: *Trovavi il tempo per realizzare le tue fotografie?*

F.M.: Sì, certamente. Non dimenticare che portavo sempre la macchina fotografica con me e che anche quando fotografavo su committenza cercavo di realizzare delle immagini personali. Nella maggior parte delle fotografie di Milano, quelle che ancora oggi mantengono un certo fascino, sono sicuramente quelle realizzate in assoluta libertà. Tuttavia si possono trovare degli

scatti interessanti anche nelle fotografie eseguite per la cronaca e commissionate dai diversi giornali e giornaletti della Sinistra.

L'evento più coinvolgente dal punto di vista del reporter resta comunque, nel 1964, la partecipazione ai funerali di Togliatti, a Roma. Pensa, che nel decennale della morte di Togliatti – il cui mito resiste ancora oggi – il partito mi incaricò di organizzare una grande mostra a Siena. Una mostra di forte impegno, anche economico.

D.T.: *Parliamo adesso della tua attività di raccoglitore di vecchie fotografie. Quando e dove hai iniziato ad acquistare fotografie? Ti ricordi qual è stata la prima fotografia che hai comprato?*

F.M.: Un nucleo consistente delle mie fotografie è stato da me acquistato tra il 1975 e il 1980, grazie all'aumentata disponibilità economica derivante dall'attività di fotografo ed organizzatore di mostre fotografiche svolta a lato di quella di elettrotecnico. In realtà però avevo già comprato fotografie a Lione, nel 1958, dove mi ero trasferito per motivi di lavoro.

L'appartamento in cui vivevo a quel tempo era situato nella piazza dove si svolgeva il tradizionale "marché aux puces" che, nella mia vita solitaria, frequentavo forzatamente e assiduamente. Lì, un giorno, un camion scaricò un'enorme massa di fotografie formato Gabinetto provenienti da importanti studi fotografici francesi dell'Ottocento. Ricordo che, in quell'occasione, ne acquistai alcune decine. Comunque già al mio ritorno a Siena, nel 1959, avevo con me circa trecento fotografie. La mia avventura nel campo del collezionismo fotografico inizia tuttavia molto più tardi, attorno al 1980, quando per una serie di vicende personali, ormai libero da quotidiani impegni di lavoro, decido di trasferirmi a Firenze.

Avevo molto tempo a disposizione, allora, e cominciai ad impiegarlo con successo nella raccolta di materiale fotografico.

Non bisogna dimenticare che a Firenze c'era un terreno fertile. Basti pensare alla sua posizione geografica, al ruolo di attrazione rivestito nel corso dell'Ottocento, alle realtà intellettuali ed economiche che ci sono state fin dai primi anni della nascita della fotografia. Alludo al Granducato di Toscana, alla presenza di molti stabilimenti fotografici importanti tra cui gli ancor noti Alinari e Brogi, all'operato della Società Fotografica Italiana. Tutto questo ha lasciato delle tracce, dei reperti che affiorano ancora oggi e massimamente affioravano nei primi anni Ottanta, data del mio arrivo a Firenze.

D.T.: *Nella tua collezione attuale, ma anche in quella che nel 1987 hai ceduto al Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari, è rara la presenza dei "maestri" della fotografia. Come mai?*

F.M.: Semplicemente perché io sono sempre



Pietro Semplicini  
Statua in marmo del  
Prof. Giovanni Duprè  
Firenze, 1861  
Albumina, 232x180 mm



A. Balelli  
Scena dalla "Cavalleria Rusticana"  
Macerata, 1900 ca.  
Albumina, 170x225 mm



Autore non identificato  
Provenienza inglese, 1850 ca.  
Dagherrotipo colorato a mano  
Dimensioni della lastra 105x80 mm

stato "vicino alla terra". È vero che non ho privilegiato i grandi autori ma questo è successo perché nei mercatini, nei negozi di antiquariato e di stampe, nelle librerie – i luoghi che tradizionalmente frequento – è difficile, trovare fotografie di Stieglitz. Lì non si incontrano né i Man Ray né gli Stieglitz né altri.

Però si possono fare incontri di un certo livello. Deve essere chiaro che io non compro fotografie da fotografi famosi, non compro fotografie da mercanti specializzati o nelle aste. Le compro dappertutto, dove le trovo, eccetto che in questi luoghi.

*D.T.: Sì, questo è vero, anche se conoscendoti, ritengo vi siano altre motivazioni legate più che altro alla tua militanza di sinistra, al tuo retaggio culturale, al tuo interesse per la "Storia". Penso agli storici degli Annales, al loro interesse per i reperti, anche quelli minori.*

*F.M.:* Questa è per me una dimensione necessariamente naturale, perché io viaggio "vicino alla terra", alla rappresentazione della realtà dell'uomo, delle piccole vicende quotidiane anche se sto sempre attento a cogliere l'aspetto formalistico di queste cose. Tu, un po' troppo schematicamente, interpretavi questo atteggiamento come marxista. In realtà questa definizione mi va stretta perché all'interno dell'impegno politico sono sempre stato considerato il fantasista, il canzonatore del realismo.

Ciò nonostante ribadisco la mia vocazione minimalista ed il mio interesse per tutto quello che l'umanità riesce ad accumulare sotto forma fotografica, restituendola come rifiuto. La consapevolezza di sapere che questo "rifiuto" non è tale e che questi materiali hanno un gran valore rende la mia ricerca ancor più appassionante.

*D.T.: Il termine "collezionista" spesso accomuna persone che acquistano fotografie perché mosse da un puro piacere estetico e persone che collezionano con intenti ed approcci storico-documentativi. Nel tuo caso questi due aspetti coesistono?*

*F.M.:* Una delle caratteristiche principali della mia raccolta è data dalla coesistenza di due filoni: da una parte ci sono le testimonianze fotografiche degli individui, degli autori che hanno contribuito a scrivere la storia della fotografia; dall'altra ci sono le testimonianze degli amanuensi della fotografia, le trascrizioni fotografiche popolari e vernacolari la cui importanza non deve essere assolutamente sottovalutata. Non a caso il Getty Museum ha istituito – accanto alla sezione relativa agli autori che hanno fatto la storia della fotografia – una sezione dedicata alle testimonianze della fotografia popolare e vernacolare.

Questo tipo di fotografia, insieme a quella scientifica o industriale, è per me parimenti significa-

tiva. Non separo le cosiddette immagini d'autore da quelle prodotte per committenza: anche un album contenente fotografie industriali è suscettibile di darmi emozioni di tipo estetico.

*D.T.: Quali sono le fotografie più interessanti che hai trovato negli ultimi anni?*

*F.M.:* Le fotografie interessanti da me trovate sono moltissime ma non è il caso di fare qui degli elenchi. Comunque – se proprio vuoi saperlo – ho trovato una bellissima marina di Gustave Le Gray, il cui prezzo di mercato è oggi molto alto. Ma anche: una fotografia di Costantinopoli eseguita da Robertson nel 1852, uno splendido album di Huard con immagini del suo viaggio in Russia e vedute di Leningrado.

E poi ci sono centinaia di fotografie eterogenee, dedicate agli argomenti più diversi, in cui trovano posto piccoli archivi di fotografi.

È una raccolta che comprende autori noti e meno noti, prodotti di studi fotografici, aggregazioni interessanti su realtà minori – ad esempio la fotografia a Siena – suscettibili di letture trasversali di vario genere.

Si fa un gran parlare, oggi, di antropologia involontaria e nella fattispecie di Disfarmer a cui, proprio in questi giorni, i "Rencontres Internationales de la Photographie" di Arles dedicano una mostra. Tu non ti immagini neppure quante realtà consimili siano state prodotte nei nostri paesi e quante situazioni avvicinati a questa siano rappresentate nella mia raccolta. Di una realtà d'insieme così stratificata non è possibile, comunque, restituire la complessità in un'intervista e in così brevi note.

*D.T.: La tua raccolta è formata prevalentemente da stampe oppure c'è anche un nucleo consistente di lastre e negativi?*

*F.M.:* Privilegio le stampe fotografiche piuttosto che le lastre o i negativi, materiali che presentano notevoli problemi di immagazzinamento. Non sono il direttore di un museo, che ha a disposizione anche dei magazzini, ma un privato che nel raccogliere fotografie deve tener conto anche della grandezza del proprio appartamento. Inoltre il mio è un modo intimistico di essere dentro la fotografia, che passa anche attraverso la dimensione delle cose.

*D.T.: A quanti pezzi ammonta, oggi, la tua raccolta? Quali criteri di ordinamento o catalogazione hai seguito?*

*F.M.:* Ho difficoltà a rispondere a questa domanda: di certo la mia raccolta si aggira sui 10.000 / 15.000 pezzi ma non lo posso affermare con esattezza poiché le fotografie non sono state inventariate né catalogate. È uno dei crucci della mia vita ed anche uno dei miei desideri maggiori. Vorrei abbandonare, per un po' di tempo, qualsiasi altra occupazione per dedicare alcuni mesi all'ordinamento del materiale raccolto.



Vittorio Aula  
**Donna araba**  
Tripoli, 1930 ca.  
Carta al bromuro d'argento, 230x170 mm



Emilio Sommariva  
**Poggio Bustone**  
Milano, 1927  
Dall'album "Paesaggi francescani  
VII Centenario".

D.T.: Cosa intendi con il termine ordinamento?  
F.M.: Ordinamento per me vuol dire, in relazione alla mia collezione, ripercorrere questo insieme con determinate logiche che permettano di prendere coscienza dei materiali per poterne estrarre tutte le significazioni.

D.T.: Hai mai pensato di realizzare una mostra con le immagini da te raccolte e selezionate nel corso degli anni?

F.M.: No, non ci ho mai pensato seriamente anche se, in linea di principio, non mi dispiacerebbe. Ma fondamentalmente non ne ho voglia perché sono una persona pigra, a cui piace perdere tempo, che girella per la città, i mercatini, i negozi di antiquariato, perdendo tempo. È così che trovo le fotografie.

Sono capace di lavorare ma lo faccio solo se non ne posso fare a meno. In genere non amo disciplinarmi. E poi sono più interessato al momento della ricerca. Comunque la mia raccolta è ricca di motivi e potrebbe sostenere non una ma più mostre.

D.T.: Ma se tu dovessi mostrare solo 100 immagini, fra tutte quelle che hai raccolto negli anni, cosa privilegeresti, quali criterio seguiresti?

F.M.: Nella tua domanda c'è un equivoco che va sciolto. Io non ho raccolto secondo un piano ma ho raccolto tutto quello che ho trovato, scartando solo le cose rovinare o insignificanti.

D.T.: Ma già nell'operazione di scarto esiste un criterio di selezione, non credi?

F.M.: Certo perché le cose insignificanti, di bassissimo interesse sono moltissime. Ma la selezione avviene, per me, quasi in modo fisiologico.

D.T.: Quali sono i tuoi progetti futuri?

F.M.: In primo luogo: ordinare – come ti ho già detto – la collezione di fotografie da me raccolte negli ultimi anni in modo che risulti intellegibile. In secondo luogo: ordinare il mio archivio personale di fotografo ed, eventualmente, raccontarlo attraverso una mostra o un libro. Dovrebbe essere una cosa molto privata, un divertimento, un rileggere il proprio passato attraverso le fotografie. Questa commistione fra passato e presente mi piace moltissimo. È uno dei vizi della fotografia. Vorrei, tuttavia, che la cosa in sé fosse fatta perché desidero che le cose abbiano una loro sistemazione, anche burocratica. Un archivio, anche brutto, anche poco significativo – se è comunque legato ad una realtà operativa – per essere tale deve essere consultabile. Deve essere ben strutturato, se non altro per poterlo leggere e magari anche dimenticare.

D.T.: La tua biblioteca è recentemente confluita nel Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari. Al momento della cessione hai imposto dei vincoli relativi alla fruizione e alla permanenza a Firenze di questo patrimonio librario?

F.M.: No, non mi sono posto il problema perché oggettivamente non credo che esista tale pericolo con l'attuale proprietà. Anche se cambiassero gli attuali proprietari non penso che si procederebbe a vendere o smembrare un materiale così ricco. Siamo a Firenze, sappiamo difendere una ricchezza di interesse generale.

D.T.: Mi sono sempre chiesta perché – prima di cedere la tua biblioteca – non hai pensato a realizzare una mostra o una pubblicazione relativa alla storia e all'evoluzione del libro fotografico.

F.M.: Perché sono pigro e comunque amo più il momento della ricerca che non quello della riflessione.

D.T.: Quali sono i libri più interessanti della biblioteca recentemente confluita negli Archivi Alinari?

F.M.: La novità della mia biblioteca sta nella presenza consistente di libri illustrati con fotografie e che utilizzano la fotografia dandole dignità grafica, facendola diventare parte principale dell'espressione di un libro. Magari sono libri d'industria o d'architettura che – pur non appartenendo intenzionalmente alla fotografia – di fatto esprimono una forte impostazione fotografica. Per perizia e per bellezza sono di fatto libri fotografici.

Nella mia biblioteca è notevole la presenza di questo tipo di libri. A lato ci sono naturalmente molti dei libri che appartengono per statuto alla storia della fotografia.

Tra i libri più rari e preziosi: *Traité de photographie sur papier* di Blanquart-Evrard (Paris 1851); *Paris-Photographe* (4 volumi, 1891-94); *Le procédés d'art en photographie* di R. Demachy e C. Puyo (Paris 1906); *Man Ray photographies 1920-1934* (Paris 1934); *Fotodinamismo futurista* (Roma, 1912).

D.T.: Cosa pensi dell'editoria fotografica contemporanea? Acquisti tutto ciò che trovi per gusto della documentazione oppure ti muovi con estrema selettività?

F.M.: Come ben sai la costituzione della biblioteca è stata l'attività che maggiormente mi ha coinvolto e compromesso con la fotografia. Fino al 1980 il mio coinvolgimento con la fotografia è dato prevalentemente dalla biblioteca e dalla mia professione di fotografo.

È solo dopo tale data che inizio a raccogliere e collezionare stampe fotografiche in modo più “sistematico”. È chiaro quindi che la mia attrazione rimane sempre molto forte. Io amo molto la fotografia nei libri. Ritengo, anzi, che la fotografia moderna – dagli anni Venti ad oggi – sia meglio collocata su un libro che fruita direttamente.

Nel fabbricare un libro fotografico c'è senz'altro più lavoro – una presentazione e un senso molto più preciso – che non in una raccolta di fotografie. C'è un valore aggiunto dato dal testo critico, dalla grafica, dal collocarsi sul mercato in un momento preciso, anche dal punto di vista ideologico. Il libro resta, senza dubbio, per la fotografia il momento più complesso ed affascinante.

*D.T.: Negli ultimi venti anni ci sono stati libri – italiani o stranieri – che ti hanno particolarmente intrigato?*

*F.M.:* Sì, tanti. Il Nadar del Museo d'Orsay, i libri di Avedon, i libri di Koudelka. Comunque è impossibile per me fare – seduta stante – una lista di libri esemplari. La pubblicistica è ormai ricchissima e molti sono i libri di elevata qualità.



*Paolo Lombardi*  
Abbazia di S. Galgano  
Siena, 1880 ca.  
Albumina, 252x200 mm  
Dall'album "Fotografie di palazzi e panorami di Siena".

Chi si occupa di archivi fotografici prima o poi è colto da un profondo sconforto. Come è possibile tramandare alle generazioni future i documenti fotografici, naturalmente così instabili? Si potrà mai riuscire a controllare tutti i fattori responsabili dell'alterazione dell'immagine argentica? Quante fototeche possono disporre dei mezzi necessari per archiviare i documenti in contenitori neutri, creare depositi climatizzati e fare restaurare le opere più danneggiate?

Probabilmente qualcuno inizia a domandarsi se una risposta a questi legittimi dubbi possa venire dalla rivoluzione tecnologica attualmente in atto in campo fotografico.

L'innata fiducia umana nel progredire delle scienze tende oggi a farci apparire l'immagine digitale stabile o perlomeno priva dei difetti propri dell'immagine argentica.

La fotografia, che forse ormai possiamo iniziare a chiamare "classica", invecchiando tende a sbiadire e ad ingiallire a differenza dell'immagine digitale. Ma proprio perché si tratta di tecnologie molto differenti tra loro bisogna valutare i problemi partendo da prospettive diverse. Aprendo una vecchia scatola di fotografie della

bisnonna possiamo trovare alcune immagini ingiallite, altre macchiate dalle muffe e forse anche strappate. Di tutte queste siamo in grado comunque di riconoscere il soggetto; un gruppo di famiglia, una casa di campagna o un bambino riccio. L'informazione contenuta nell'immagine fotografica è immediatamente identificabile anche nel caso di vecchie tecniche di stampa ormai scomparse.

Proviamo adesso a pensare di trovare una scatola di dischetti magnetici o di dischi ottici.

Forse quella scatola potrà contenere le immagini di un intero archivio fotografico di migliaia di fotografie, ma osservando quei materiali non possiamo ottenere nessun tipo di informazione. Per visualizzare le immagini racchiuse in quei supporti bisogna ricorrere a dei sistemi di decodifica. Per prima cosa bisogna disporre di un'apparecchiatura (hardware) che permetta di recuperare i dati che andranno poi interpretati da uno specifico programma (software). Fino a quando questi due elementi sono facilmente utilizzabili la lettura delle immagini dovrebbe avvenire senza difficoltà. I problemi cominciano quando queste tecnologie diventano obsolete. L'innovazione in campo elettronico è talmente rapida da rivoluzionare nel giro di pochi anni macchine e programmi. In dieci anni, un arco di tempo brevissimo quando si tratta di conservazione a lungo termine, tutto può cambiare. È difficile prevedere cosa succederà quando le macchine non verranno più prodotte e non sarà nemmeno possibile reperire i pezzi di ricambio

per fare funzionare quelle ancora esistenti.

Se nella migliore delle ipotesi fossimo comunque in grado di utilizzare questi calcolatori ci potremmo imbattere in un ulteriore ostacolo: l'interpretazione dell'informazione contenuta nel flusso di bit, che è possibile solo mediante un software appropriato. Senza questo programma il documento rimane prigioniero della propria codifica.

L'aspetto fondamentale che differenzia l'immagine digitale da quella fotografica è proprio legato alla visibilità del contenuto. I nastri magnetici come i dischi ottici fanno parte di quei documenti definiti "machine readable" che necessitano di un'apparecchiatura per potere essere utilizzati. La fotografia invece è considerata un documento "human readable", direttamente leggibile dall'occhio umano senza il ricorso ad altre strumentazioni.

Con i documenti digitali viene sovvertita la concezione stessa di conservazione. Infatti il problema della stabilità si sposta dall'oggetto che contiene le immagini alla decodifica delle immagini stesse. La permanenza dei materiali (supporti, strati di registrazione, leganti) passa in secondo piano. Nel caso dei dischi ottici per esempio è maggiore la durata fisica dei dischi (trenta anni) rispetto alla scomparsa delle strumentazioni indispensabili al loro utilizzo (dieci anni)¹.

Per salvaguardare i documenti digitali bisogna quindi ricorrere ad un loro continuo aggiornamento. Periodicamente i dati dovranno essere trasferiti su nuovi supporti compatibili con le



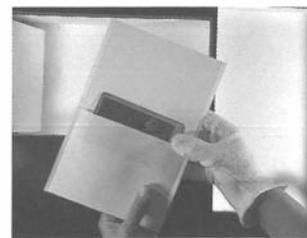
Sistemi di memorizzazione delle immagini della Imation (ex 3M). Immagine gentilmente concessa dalla rivista Jump.



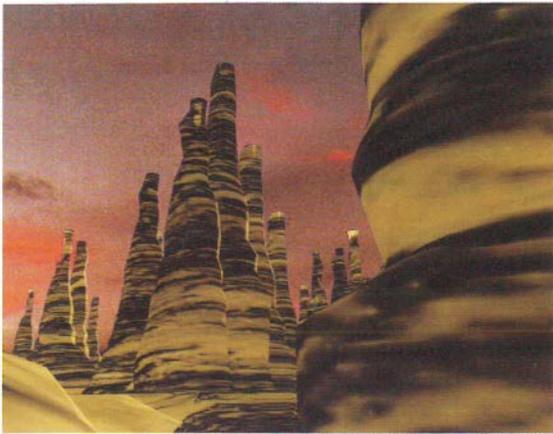
Interventi di restauro conservativo sul fondo fotografico del Centre National de l'Audiovisuel (Lussemburgo).



Lorenzo Scaramella esegue la stampa alla gomma bicromata ad un seminario sulle tecniche fotografiche storiche.



Alcuni esempi di buste e scatole per la conservazione a lungo termine di documenti fotografici.



Marco Mirè  
Los Angeles  
Da *Videoanimazione*, 1997.

tecnologie più avanzate. La frequenza di questo lavoro di trascrizione dovrebbe essere annuale per evitare che le informazioni possano rivelarsi illeggibili per fattori fisici o obsolete prima della copiatura. Le prospettive di conservazione sono così legate ad una manutenzione continua dei dati, che potrebbero andare completamente perduti se questa trascrizione si interrompesse.

I nuovi archivi di immagini digitali dovrebbero dotarsi di piani programmati di rinnovamento tecnologico. Questa soluzione è possibile quando sia già stata riconosciuta un'importanza storica ai materiali che ne imponga la tutela. Il vero problema si presenterà, come sempre avviene in campo archivistico, per quei materiali oggi trascurati che si riveleranno importanti un domani quando saranno ormai illeggibili perché nessuno avrà pensato alla loro trascrizione. Non sarà più possibile scoprire preziosi fondi di immagini abbandonate per anni in soffitte polverose, perché ci ritroveremo tra le mani insignificanti pezzi di plastica.

Autorevoli organismi come lo Smithsonian Institution e i National Archives of Canada hanno posto dei limiti all'utilizzo delle immagini digitali<sup>1</sup>. Nei casi di documenti destinati alla conservazione a lungo termine consigliano di ricorrere all'uso di pellicole fotografiche, mentre i sistemi digitali possono essere impiegati per la consultazione, la pubblicazione e in generale la divulgazione delle immagini.

La difficoltà di tramandare negli anni a venire i documenti digitali potrà rivelarsi un problema

di proporzioni così ampie da coinvolgere la memoria culturale di un'epoca.

L'entusiasmo per le nuove tecnologie può nascondere le reali difficoltà che inevitabilmente si presenteranno un domani. È importante che si crei la consapevolezza che la conservazione dei documenti digitali presenta problemi del tutto nuovi e mai affrontati prima.

Di fronte a questa situazione c'è il rischio di assumere un atteggiamento conservatore e pretendere che l'evoluzione dell'immagine si arresti. Facendo ciò si ricadrebbe nello stesso errore di chi si contrappose alla nascente fotografia temendo che questa usurpasse le nobili arti grafiche, comunque più stabili delle emulsioni argentiche.

I vantaggi che offre il digitale sono innegabili, basti pensare alla facilità di riproduzione e di diffusione delle immagini. L'innovazione più rivoluzionaria del sistema digitale rispetto a quello fotografico è certamente legata alla potenzialità di veicolazione delle immagini, che ne modificherà l'utilizzo e la loro stessa percezione.

L'immagine digitale costituisce comunque una evoluzione tecnologica dell'immagine fotografica, ed è anch'essa originata da elementi fotosensibili. Non bisogna dimenticare che la fotografia è divenuta tale quando si è scoperto il sistema per stabilizzare l'immagine, che altrimenti era destinata a scomparire in pochi secondi. Non possiamo quindi escludere che presto si trovi una soluzione anche per i materiali "machine readable".

#### Note

1 J. Rothenberg, *La conservazione dei documenti digitali*, in "Le Scienze", n. 319, marzo 1995, p. 18.

2 P.Z. Adelstein, *Standards preservation of electronic imaging*,

in "Pre-prints of International Conference on Conservation and Restoration of Archive and Library Materials", Erice 22nd-29th 1996, ICPL Roma, p. 678.

## IL CENTRO PER IL RESTAURO E LA CONSERVAZIONE DELLA FOTOGRAFIA

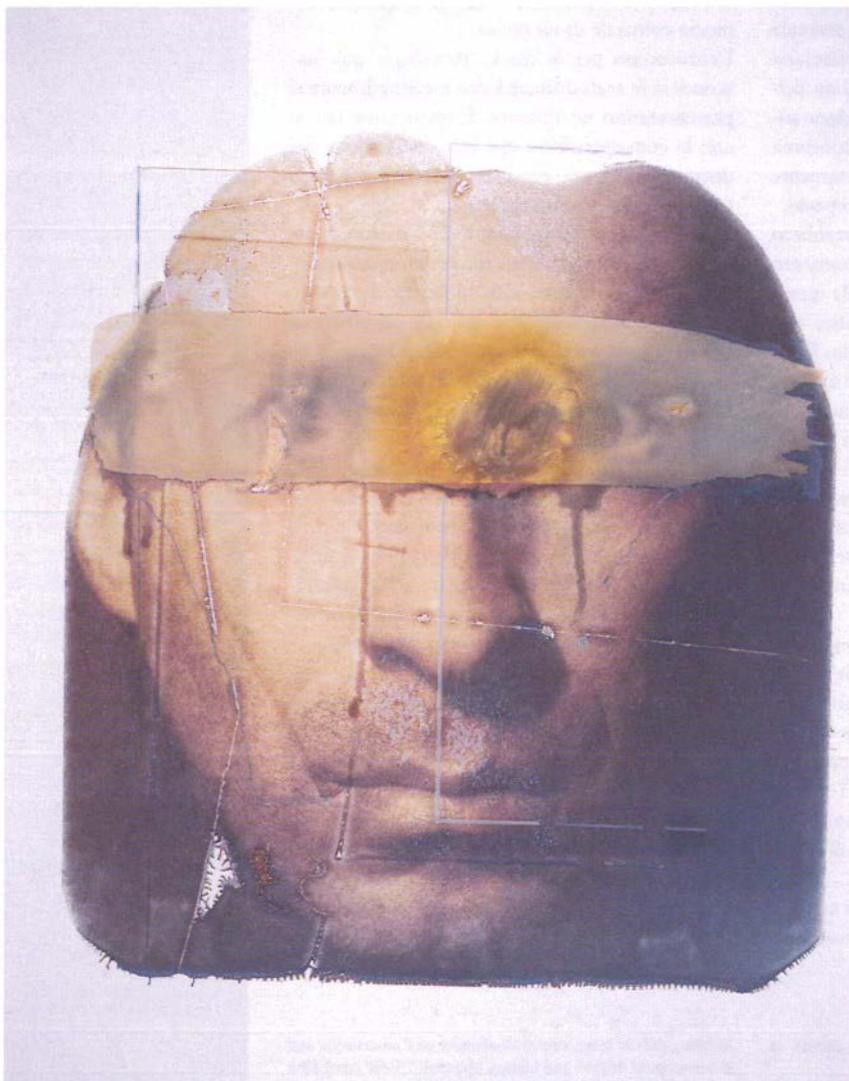
Il Centro attivo dal 1991 prima a Bologna e attualmente a Milano nasce dall'esigenza di fornire una serie di servizi finalizzati alla conservazione dei materiali fotografici rivolti ad archivi, collezionisti e fotografi. L'idea di creare un punto di riferimento per chi lavora con la fotografia e desidera salvaguardarla nasce dall'esperienza maturata all'estero da Silvia Berselli. La voglia di raggiungere una specializzazione altamente qualificata nell'ambito del restauro e della conservazione la porta a studiare e lavorare prima negli Stati Uniti all'International Museum of Photography di Rochester, quindi a Parigi all'Atelier de Restauration des Photographies ed infine in Lussemburgo al Centre National de l'Audiovisuel. Al rientro in Italia pensa sia ormai arrivato il momento di iniziare anche nel nostro paese un'attività per il recupero del materiale fotografico. Malgrado il ritardo rispetto ad altri paesi, è sempre più diffusa la rivalutazione della fotografia intesa come patrimonio storico-artistico. Come tale, necessita di particolari tecniche di conservazione, archiviazione e restauro. Negli anni l'attività svolta presso i principali archivi fotografici italiani ha permesso al Centro di accrescere le proprie competenze e di migliorare i propri servizi che spaziano dal restauro, alla fornitura di materiali per la conservazione, alla didattica. Attualmente sono tre gli operatori che con diverse mansioni si occupano degli specifici ambiti del settore; inoltre il Centro si avvale della collaborazione di specialisti per affrontare singole problematiche di restauro o di duplicazione dei materiali storici. In seguito alle esigenze di chi opera nel settore sono stati recentemente organizzati degli stages di aggiornamento su argomenti specifici come la catalogazione, la conservazione, il montaggio delle opere, le tecniche fotografiche storiche, i diritti d'autore e la digitalizzazione.

Numerosi sono gli archivi pubblici e privati che si sono rivolti al Centro. Fra i principali: a Roma il Museo della Fotografia dell'Istituto per il Catalogo, l'Istituto Nazionale per la Grafica, il Museo Etnografico Pigorini, il Museo per le Arti e Tradizioni Popolari, la Biblioteca di Storia Moderna, l'Accademia Americana; a Milano la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici e l'Accademia di Brera; a Firenze il Gabinetto Fotografico, gli Archivi Annari, la Fototeca Berenson; a Torino il Museo del Cinema e la Fondazione Italiana per la Fotografia; a Palermo il Centro Regionale di Documentazione e l'Aereofototeca; a Nuoro l'Istituto Etnografico.

Il Centro offre i seguenti servizi:

- Restauri e trattamenti conservativi di fotografie antiche e moderne
- Consulenze relative alle migliori soluzioni di conservazione e di archiviazione
- Progetti per la ristrutturazione di fototeche
- Fornitura di materiali neutri idonei alla conservazione (buste, contenitori, ecc.)
- Creazione di passe-partout e di montaggi per ogni soluzione espositiva e di archiviazione
- Corsi teorico-pratici sui problemi della conservazione e dell'archiviazione del materiale fotografico

Indirizzo: Centro per il Restauro e la Conservazione della Fotografia, via Correggio 55, 20149 Milano, tel. 02-466.031, 466.168, fax. 02-466.031, e-mail berselli@meloria.iol.it.



*Paolo Gioli*

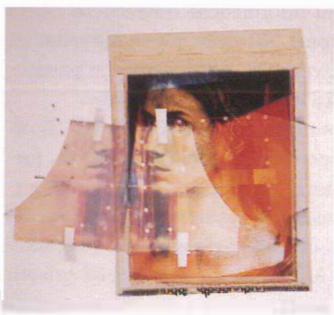
**Confinato**

1998

Polaroid in b/n su carta da disegno,  
25x20 cm



Paolo Gioli  
Torso di Sebastiano  
1992  
Polaroid su carta da disegno, 57x40 cm



Paolo Gioli  
A Dürer  
1981  
Polaroid type -59 e su seta, 12x14 cm

«Usanza è proteggere la Polaroid con l'olio solare per la pelle, come il verde rame per la vigna. L'immagine per esempio, di drappi, di materie contrarie come il lucido e l'opaco per buone che siano; abbozzi di luce sul suo quadrato con vigoria o su ceneri d'Inghilterra buone per le carnagioni e così via.

Conservazione senza lasciare a seccare l'immagine appunto, ma per la durabilità di questa sofisticatissima tempera è bene costringere la medesima, tenuemente affogata in quell'olio. Anche perché le molecole del colore e ossidi e bianco di zinco di cui la Polaroid è invasa, si farà sempre tempo ad usare a mo' di tavolozza, o scatola d'acquerello come io stesso faccio in ore notturne fuori dal sole e dall'olio temperato.

L'inconvenienza dell'immagine che sta sopra e non dentro come l'immagine comune; questa materia che sta drammaticamente a portata di mano, di calco o di pennello a un grado così di intensità creativa pari al bitume giudaico progenitore conosciuto dall'immagine solare. Per conservare dunque la purezza materica Polaroid, converrebbero buoni trasporti sistematici su carte da disegno; lì, d'argento ne rimarrebbe ben poco ma bensì tinture nella filigrana imprigionate. Ho prove che scrutando colori-polaroid del '77 non vedo ancora l'ultravioletto miscuglio d'assassinio di immagini. Colori-polaroid su carta da disegno anche molto povera, appunto. Se poi intingo in qualche caso con vernice per pittura o preparo con bianco sangiovanini e bucata la carta con spillo a fresco, rimanemi volti

Usanza è proteggere la Polaroid con l'olio solare per la pelle, come il verde rame per la vigna. L'immagine per esempio, di drappi, di materie contrarie come il lucido e l'opaco per buone che siano; abbozzi di luce sul suo quadrato con vigoria o su ceneri d'Inghilterra buone per le carnagioni e così via. Conservazione senza lasciare a seccare l'immagine appunto, ma per la durabilità di questa sofisticatissima tempera è bene costringere la medesima, tenuemente affogata in quell'olio. Anche perché le molecole del colore e ossidi e bianco di zinco di cui la Polaroid è invasa, si farà sempre tempo ad usare a mo' di tavolozza, o scatola d'acquerello come io stesso faccio in ore notturne fuori dal sole e dall'olio temperato. L'inconvenienza dell'immagine che sta sopra e non dentro come l'immagine comune; questa materia che sta drammaticamente a portata di mano, di calco e di pennello a un grado così di intensità creativa pari al bitume giudaico progenitore conosciuto dall'immagine solare. Per conservare dunque la purezza materica Polaroid, converrebbero buoni trasporti sistematici su carte da disegno; lì, d'argento ne rimarrebbe ben poco ma bensì tinture nella filigrana imprigionate. Ho prove che scrutando colori-polaroid del '77 non vedo ancora l'ultravioletto miscuglio d'assassinio di immagini. Colori-polaroid su carta da disegno anche molto povera, appunto. Se poi intingo in qualche caso con vernice per pittura o preparo con bianco sangiovanini e bucata la carta con spillo a fresco, rimanemi volti impolverati ma solidi alla luce, alle intemperie. Su Polaroid l'immagine che appare è schiuma, come si sa; schiuma d'immagine polaroid. È una buona schiuma, un po' come sottovetro e no; acquarellata o da acquarellare così come fosse considerata una cera persa, la Polaroid si perché è così il suo stato. Il suo positivo è il suo negativo nel contempo e la si conservi pure perché all'interno c'è tutto, calcificato, mummificato nel ventre il negativo volto mascherato da bende colorate a più strati, incausto di se stessa. Se poi la si desidera seppellire la caustica materia nomade com'era dalla terra di Land, procurarsi di rivestire me l'ignudo»

Paolo Gioli

impolverati ma solidi alla luce, alle intemperie. Su Polaroid l'immagine che appare è schiuma, come si sa; schiuma d'immagine polaroid.

È una buona schiuma, un po' come sottovetro e no; acquarellata o da acquarellare così come fosse considerata una cera persa, la Polaroid so perché è così il suo stato. Il suo positivo è il suo negativo nel contempo e la si conservi pure perché all'interno c'è tutto, calcificato, mummificato nel ventre il negativo volto mascherato da bende colorate a più strati, incausto di se stessa.

Se poi la si desidera seppellire la caustica materia nomade com'era dalla terra di Land, procurarsi di rivestire me l'ignudo».

Nel 1996 è stato attivato presso il Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari un laboratorio di restauro che si avvale della collaborazione scientifica dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze.

Il laboratorio si pone come significativo e qualificato centro di riferimento nazionale per tutto ciò che riguarda le problematiche legate alla conservazione e al restauro dei materiali fotografici nella loro accezione più ampia, basando la sua esperienza sul costante lavoro di intervento per la conservazione del considerevole patrimonio custodito presso lo stesso Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari.

Contemporaneamente al lavoro di inventariazione e catalogazione delle collezioni e degli archivi conservati nel Museo, si sta svolgendo il lavoro di sistemazione dei diversi materiali, in depositi appositamente progettati, rispondendo alle specifiche norme della conservazione e di intervento per il restauro dei singoli pezzi. Tra i primi materiali ad essere stati completamente censiti e dopo il loro restauro messi in collocazioni definitive per la conservazione, sono gli oltre 1.300 dagherrotipi e ambrotipi appartenenti alle diverse collezioni. Attualmente sono oggetto di un primo intervento di restauro e sistemazione in appositi contenitori realizzati su misura gli oltre 3.000 albums che fanno parte del patrimonio museale della Fratelli Alinari.

Restauro della fotografia significa, dunque, affrontare le problematiche legate ad interventi su molteplici tipologie di materiali, seguendo da un

lato l'evoluzione della stessa tecnica della fotografia, partendo dalle origini e quindi dalle sperimentazioni dagherrotipiche e calotipiche, per seguire con le differenti sensibilizzazioni chimiche dei negativi prima su lastra di vetro e poi su pellicola, e allo stesso tempo conoscere tutte le forme di stampa su carta e altri tipi di supporti che presenta la fotografia. Essa infatti è spesso strettamente connessa ad altre tipologie di materiali che fanno parte integrante dell'"oggetto fotografia", come nel caso degli astucci in cuoio e velluto dei dagherrotipi o ambrotipi, delle preziose rilegature degli albums, delle cornici, che a loro volta necessitano di una conoscenza più ampia delle tecniche di restauro dei diversi materiali, dalla carta al legno, dalle pietre dure al cuoio ai metalli.

Poiché, dunque, il restauro della fotografia prevede una complessa e fortemente specializzata preparazione professionale, che fino ad oggi in Italia non trova riscontri nei programmi di insegnamento delle scuole di restauro riconosciute a livello nazionale, lasciando una grave lacuna nella formazione di operatori preparati nel settore della conservazione della fotografia come bene culturale e patrimonio nazionale, il laboratorio di restauro della Fratelli Alinari si pone anche l'obiettivo di contribuire alla preparazione di personale qualificato in questo ambito.

A tale scopo, avvalendosi dell'esperienza e delle competenze scientifiche dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, una delle più importanti scuole di restauro a livello internazionale, il laboratorio attiverà inizialmente una serie di workshop, curati da specialisti provenienti dalle maggiori istituzioni fotografiche del mondo. Questi sa-

ranno finalizzati all'informazione e preparazione di operatori, già con nozioni di restauro, su interventi specifici a seconda delle diverse tipologie di materiali trattati in ciascun workshop (fotografia su carta, negativi su vetro e pellicola, dagherrotipi e calotipi etc.). Questi brevi corsi settimanali, verranno svolti in attesa di poter dare avvio al primo corso biennale per restauratori specializzati in fotografia riconosciuto in ambito regionale e nazionale.

Contemporaneamente all'attività di restauro di tipo tradizionale, il laboratorio ha al suo interno una sezione dedicata all'intervento con supporti digitali per l'integrazione delle immagini al fine di recuperare il contenuto informativo della fotografia e salvarne la sua qualità intrinseca di documento iconografico e storico. Un settore questo, che soprattutto per quanto riguarda la fotografia, caratterizzata per la sua duplice valenza di "oggetto d'arte" e allo stesso tempo "documento", è di grande interesse sebbene ancora poco sviluppato all'interno dei piani didattici delle nostre scuole di restauro, dove tuttavia le applicazioni informatiche dovrebbero essere considerate come una delle nuove discipline di supporto al lavoro del restauratore e in particolare nell'analisi delle opere fotografiche.

Infine, il laboratorio del Museo è in grado di offrire la sua esperienza e i suoi servizi a terzi, fornendo consulenze e realizzazioni per la conservazione dei materiali appartenenti ai grandi archivi pubblici depositati presso Musei, Biblioteche, Istituti, Accademie, o agli archivi privati, Industrie e Società.



Il laboratorio di restauro e alcune fasi del lavoro per il restauro di un negativo su lastra e di un dagherrotipo (Archivi Alinari)

Il primo problema affrontato da Alinari all'interno del Consorzio “Alinari 2000 - Save our Memory”, istituito da Alinari e Finsiel, è stato ovviamente quello della scheda storico-fotografica per le immagini o per gli oggetti da inserire nel nuovo sistema di digitalizzazione e ricerca on-line su parte del patrimonio della Fratelli Alinari.

Il progetto infatti ha come scopo principale la conservazione, la catalogazione e la distribuzione on-line di una parte del materiale fotografico Alinari, per la maggior parte inedito e tratto dalle collezioni museali. Gli originali, “vintage prints”, negativi e fotocolors, vengono riprodotti su una pellicola 35 mm di salvataggio che reca impresso il numero d'inventario grazie ad un software elaborato ad hoc. Le immagini vengono quindi digitalizzate presso un laboratorio Kodak in formato Pro Photo-CD con una risoluzione di 2048x3072 pixels.

L'immagine digitale viene poi “agganciata” alla scheda che è stata elaborata da un comitato scientifico (con la supervisione di Italo Zannier) che ha tenuto presente la finalità del sistema di catalogazione rivolta ad una fruizione on-line e ha confrontato tutti i sistemi esistenti di catalogazione fotografica, nonché tutte le possibilità di ricerca iconografica possibili. Il sistema infatti si rivolge a un pubblico “professional” (editori, agenzie, periodici), ma anche a ricercatori, università, istituzioni culturali.

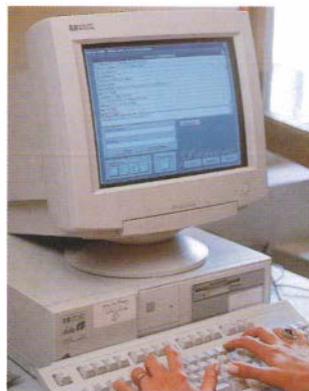
La scheda è stata pensata per soddisfare ricerche e curiosità sia da un punto di vista storico-fotografico, che iconografico e dell'opera raffigurata e viene inserita da due gruppi diversi di catalogatori, il primo che assegna le informazioni storico-fotografiche, il secondo quelle relative all'immagine. Dopo l'assegnazione del numero di inventario univoco in alfanumerico, la scheda è suddivisa in 9 campi principali: Compilazione, Dati Amministrativi, Dati Storici, Oggetto, Duplicati, Immagine, Opera Raffigurata, Dati Ico-

nografici dell'opera. Questi due ultimi campi sono stati pensati per dare poi l'opportunità a chi effettua una ricerca nel sistema del Consorzio di poter selezionare immagini dirette o indirette, o entrambe, in modo da offrire una ulteriore opportunità di selezione. Nel campo della Compilazione si inseriscono i dati tecnici della catalogazione con i nomi dei compilatori e le date di immissione dati, nonché la validazione finale del responsabile della catalogazione. I Dati Amministrativi riguardano invece le modalità di acquisizione dell'originale all'interno degli Archivi Alinari: data di ingresso, tipo di acquisizione (donazione, acquisto, patrimonio, campagna fotografica, etc.), provenienza, informazioni sul copyright dell'immagine. Nei Dati Storici vengono inserite le informazioni sul titolo originale e complementare della fotografia, il nome del fotografo e il suo ruolo, la data dello scatto, il movimento stilistico di eventuale appartenenza, il riferimento storico a collezioni, l'eventuale committente. L'Oggetto prevede invece le caratteristiche tecniche (negativo, positivo, BN, BN colorato a mano, BN intonato, colore, tipo di oggetto, eventuale numero di negativo, dimensioni, tecnica), la data di stampa, i particolari (monogramma, firma, timbro, iscrizione), la conservazione (stato e danni), le serie di fotografie (numero inventario serie, numero progressivo della fotografia nella serie, titolo, descrizione, numero complessivo delle fotografie della serie), gli albums (numero di inventario album, numero progressivo della fotografia sull'album, titolo, descrizione, numero complessivo di fotografie nell'album, dimensioni, conservazione), altro supporto o contenitore (tipo, dimensioni descrizione), la collocazione (città, edificio, locale, scaffale, cassetto), le annotazioni. Il campo Duplicati si riferisce al numero di fotogramma nel supporto chimico e al numero di immagine nel supporto digitale e alle collocazioni di entrambi. Il campo dell'Immagine verifica il tipo (negativo, positivo), le classi iconografiche con riferimento all'albero delle classificazioni iconografiche elaborato ad hoc per il sistema di ricerca, gli ulteriori elementi iconografici, i personaggi raffigurati (nome e qualifica),

l'ambientazione (esterno, interno, studio), la località raffigurata (continente, stato, regione, provincia, comune, località), il luogo dello scatto (come per la località raffigurata con in più la specifica), l'evento raffigurato, la descrizione dell'immagine, le annotazioni. A parte è il campo dell'Opera Raffigurata con la classe (opera immobile archeologica, opera mobile archeologica, opera immobile moderna, opera mobile moderna, oggettistica), il tipo, il titolo, la datazione, l'autore, lo stile, l'ambito geografico-culturale, il monumento o complesso di appartenenza, le annotazioni; con i Dati Iconografici dell'opera si indicano le classi iconografiche di appartenenza dell'opera, i personaggi, la località e gli eventi raffigurati.

Alla scheda sono inoltre abbinati delle tabelle che sono diventate dei veri e propri indici, alcuni fondamentali come soprattutto quello dei fotografi (forse uno dei più completi indici di fotografi che la storia della catalogazione fotografica abbia prodotto), delle tecniche del positivo e del negativo, del tipo di oggetto e del movimento stilistico. La scheda è già stata presentata nell'ambito dell'ICCD del Ministero dei Beni Culturali che ne ha verificato la validità.

Capitolo a sé è l'albero delle classificazioni iconografiche del sistema di ricerca che merita una trattazione a parte e che sarà fondamentale per la consultazione in linea prevista per il 1999.



Immissione dei dati nel sistema di catalogazione del Consorzio “Alinari 2000 - S.O.M.”



Martine Franck  
Françoise Heilbrün  
Conservatore capo al  
Musée d'Orsay  
con Philippe Neagu (1943 - 1994)  
Cliché. Magnum

*M.P.: Come è nato il suo interesse nei confronti della fotografia e quando ha iniziato ad occuparsene?*

F.H.: Ho passato il concorso per conservatore nel 1977, quando il Musée d'Orsay era in procinto di essere creato. Stavano cercando qualcuno che si occupasse di una nuova sezione: la fotografia. Ci si era resi conto che si trattava di una delle più importanti invenzioni del XIX secolo, e bisognava quindi che figurasse nei quadri del museo.

Benché io non fossi né fotografa né avessi mai ricevuto alcuna formazione in storia della fotografia, ma solamente in storia dell'arte, pensai che si potesse trattare di una nuova esperienza e di un nuovo campo di ricerca da esplorare e lanciare. Accettai di occuparmene, ben consapevole che all'epoca non esisteva in Francia alcun corso di specializzazione di livello superiore, come quelli attivati dal 1989 all'Ecole du Louvre ed all'Università. Si rese necessario che io mi recassi negli Stati Uniti per ricevere quegli insegnamenti che mi avrebbero poi permesso di occuparmi di questa nuova sezione. Qui, a Princeton, dove ebbi come maestro Peter Bonnel, vidi da vicino il modo in cui si operava nel campo della storia della fotografia oltreoceano. Fui molto colpita da John Szarkowski e da ciò che egli faceva (all'epoca era al Museo di Arte Moderna di New York), così come da David Travis e dal coltissimo Samuel Wagstaff che proprio negli anni Settanta si avvicinava alla fotografia iniziando a

collezionarla con grande passione.

*M.P.: Quale è il periodo della storia della fotografia che le interessa di più e che trova più stimolante per la ricerca?*

F.H.: Io amo tutto della fotografia. Seguendo il lavoro del museo sono obbligata a guardare con un occhio di riguardo al periodo che va dal 1839 al 1920. Abbiamo anche una fotografia più tarda di Man Ray che ritrae Marcel Proust sul suo letto di morte. Il mio lavoro quindi mi condiziona dal punto di vista cronologico e se mi interessa agli altri periodi lo faccio in maniera del tutto personale.

*M.P.: Lei è Conservatore capo per la fotografia presso il Musée d'Orsay, al quale tutti guardano con ammirazione per il valore delle opere esposte ma anche per l'organizzazione degli archivi e delle collezioni. Ci può parlare di come la collezione fotografica si è sviluppata e come oggi viene conservata?*

F.H.: Abbiamo cominciato nel 1979 con nulla, acquistando nei primi sei anni soprattutto a Londra e beneficiando di molti doni e depositi. Oggi possediamo circa 45.000 immagini, essenzialmente delle prove positive, ma anche qualche negativo, tutti realizzati tra il 1839 ed il 1920. La nostra più grande ricchezza è la fotografia francese, ma abbiamo anche della fotografia straniera.

La collezione è stata organizzata secondo criteri formali, un po' quelli già dettati da John Szarkowsky. Questo significa che a noi interessa ciò che la fotografia ha portato sia visualmente, allo sguardo in generale, sia all'evoluzione delle altre arti. Questo perché, ricordiamolo, molti furono i pittori che si aprirono al nuovo linguaggio della fotografia, artisti del calibro di Bonnard o di Dégas, solo per citare due illustri esempi.

I nostri criteri focalizzano l'evoluzione della forma seguendo anche le tecniche. A noi non interessano né i criteri documentari, né i criteri tecnici. Questo non ci impedisce di possedere molte fotografie documentarie ed ogni sorta di tecnica, così come un panorama chiaro e completo della sua evoluzione.

*M.P.: Esiste una parte della collezione dedicata alla fotografia italiana?*

F.H.: Abbiamo comprato dei Chauffourier e abbiamo acquisito delle fotografie italiane grazie ad un dono che comprendeva la collezione di un pittore-litografo che si chiamava Theophile Chauvel, un barbizonnier. Abbiamo poi comprato nel 1986 una fotografia passata all'epoca per un Caneva, che si pensa invece essere della sua cerchia.

Abbiamo inoltre dei Cuccioni, degli Altobelli, doni provenienti dal Louvre, recentemente entrati a far parte della collezione. Abbiamo poi in deposito tutte le fotografie fatte in Italia da Normand, ma solamente i negativi, perché i preziosissimi positivi appartengono agli Archives Photographiques du Patrimoine.

*M.P.: È già sul mercato un CD Rom sulla collezione permanente e durante le esposizioni ci si può collegare con il museo su Internet. Anche il vostro archivio fotografico è già informatizzato?*

F.H.: Tutto il nostro archivio è informatizzato. Inoltre, abbiamo già fatto fotografare l'intera collezione, ma solo da qui a tre anni potremo completare tutte le schede di catalogazione con l'inserimento dell'immagine scannerizzata a lato del testo.

Non siamo ancora su Internet, ma è nei nostri programmi poter essere in rete al più presto.

Il nostro archivio può essere interrogato tematicamente, per autori e per soggetti.

*M.P.: Esiste una fotografia alla quale lei tiene particolarmente o che ritiene particolarmente suggestiva?*

F.H.: Sì. Si tratta di una fotografia che abbiamo da poco acquistato, uno studio del cielo di Le Gray. Possediamo poi, tra i tanti, delle interessantissime fotografie di Bonnard, di Degas e di Nadar. Di quest'ultimo conserviamo alcuni ritratti di Baudelaire che sono unici nel loro genere. Della collezione fanno parte anche delle immagini sorprendenti che sono state realizzate da autori anonimi. C'è, ad esempio, un reportage sul ghetto di Varsavia che è stato soggetto di una mostra due anni fa, probabilmente opera di un fotografo polacco di cui una sezione faceva già parte della collezione Wagstaff.

*M.P.: Credo sia impossibile pensare ad un catalogo che comprenda tutte le 45.000 immagini della vostra collezione. Con quale criterio sono state pubblicate?*

F.H.: Esistono diversi cataloghi e molte opere monografiche. Inoltre, ogni sette anni, dal 1983, il Musée d'Orsay cura una pubblicazione contenente notizie su tutte le nuove acquisizioni del museo di ogni genere, comprendendo quindi anche la fotografia. Data la vastità del materiale che possediamo è impossibile immaginare un catalogo completo su carta con 45.000 fotografie, ma con l'inserimento di tutti i dati in CD Rom questo potrà essere possibile. È nei nostri progetti realizzarne uno al più presto.

*M.P.: Quale è il progetto al quale sta ora lavorando?*

F.H.: Sto organizzando la prossima esposizione fotografica nelle sale del Musée d'Orsay, che avrà luogo in ottobre e che avrà come tema Victor Hugo fotografo.

## FRANÇOISE HEILBRÜN

Formatasi all'Ecole du Louvre e presso le Università di Paris I e Paris IV, è stata nominata nel 1978 Conservatore al Musée d'Orsay, con incarico particolare per la fotografia. Ha seguito l'organizzazione delle mostre fotografiche negli spazi della Gare d'Orsay e nei più importanti spazi espositivi del settore, come il MOMA ed il Canadian Center for Architecture di Montreal. Moltissime le sue pubblicazioni tra le quali segnaliamo: *Pierre Bonnard photographe*, Parigi 1987; *L'invention d'un regard*, Parigi 1989; *Nadar, les années créatrices*, Parigi 1994 e la partecipazione all'opera collettiva "Nouvelle histoire de la photographie" sotto la direzione di Michael Frizot.

Dal 1989 è membro del Consiglio di amministrazione del Centre National de la Photographie e membro della Commission National de la Photographie. Dal 1992 è Conservatore capo al Musée d'Orsay per la fotografia.



*Man Ray*  
Marcel Proust sul letto di morte  
1922  
Collezione Musée d'Orsay, Paris

Dans un catalogue rétrospectif sur la photographie italienne auquel ils avaient travaillé ensemble, comme souvent, Italo Zannier, le professeur de Paolo Costantini, donnait rendez-vous au lecteur pour l'année 2039, bicentenaire de l'invention de la photographie. Hélas, Paolo ne sera pas au rendez-vous il nous a quitté, dans la fleur de l'âge, après avoir vaillamment lutté, des années durant, contre un cancer, travaillant jusqu'au bout avec acharnement. Cet historien chevronné de l'architecture puis de la photographie s'est tu, alors qu'il avait encore tant à nous dire.

Paolo Costantini avait débuté par un diplôme d'études supérieures en histoire de l'architecture, soutenu à l'Institut universitaire d'architecture de Venise, en 1985. Cet intérêt pour l'architecture se doublait d'une grande curiosité pour la photographie, précieux auxiliaire de l'art monumental, qui devait le mener à devenir plus tard le conservateur chargé des collections photographiques au Centre Canadien d'Architecture de Montréal, de 1995 à 1997 – deux années durant lesquelles, en dépit de sa maladie, il avait pu, sous la direction de Phyllis Lambert, mener à bien une politique ambitieuse d'acquisitions, d'expositions et de publications.

Dès 1986, Paolo avait publié un catalogue consacré aux daguerréotypes français collectionnés par le critique et historien d'art Ruskin, à Venise dans les années 1840. L'exposition, qui se tint

au Palazzo Fortuny à Venise et au musée Alinari à Florence, fut une révélation pour les historiens de la photographie.

Le paysage urbain de l'Italie, sa traduction par la photographie et le rôle joué par les historiens d'art dans l'étude du médium – à une époque où ce dernier n'est pas encore considéré sérieusement comme un art – tel est le faisceau de préoccupations qui animeront désormais, à quelques exceptions près, l'ensemble des recherches de Paolo Costantini.

En effet, même s'il a fait quelques incursions dans le domaine de la photographie étrangère, avec les expositions, accompagnées de catalogues, consacrées à Edward Weston (à Venise et Florence en 1990), à Edward Steichen ("Edward Steichen la collezione della Royal Photographic Society", à Milan en 1993) ou à la photographie du Bauhaus (à Venise en 1993), Paolo a pris avant tout comme champ d'exploration et d'enseignement – à Milan, Pise et Udine, ou aux États-Unis – l'histoire de la photographie italienne, dans la tradition de Lamberto Vitali, Piero Becchetti et Italo Zannier. Mais, à la différence de Becchetti, qui privilégie les "primitifs" de la photographie, et comme Zannier ou, dans une certaine mesure, comme Lamberto Vitali, auquel Paolo venait de consacrer un article très élogieux dans le numéro d'automne 1997 de la revue *History of Photography*, il montre le désir d'appréhender cette histoire de ses débuts jusqu'à l'époque contemporaine.

Un de ses premiers travaux, en 1985, en collaboration avec Zannier, est une anthologie "Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia, 1839-1949". Puis il consacre une exposition à "Venezia nella fotografia dell'ottocento" au Palazzo Fortuny, à Venise, l'année suivante. Il reviendra sur ce thème dans un article consacré à Carlo Naya en 1992 (pour le bulletin de la University of Michigan Museum of Art) où

il montre comment Naya (1816-1882), l'un des plus grands photographes ayant travaillé à Venise, renouvelle, par ses compositions ou ses thèmes, comme l'"acqua alta" ou Venise au coucher du soleil, la vision de la ville.

Paolo Costantini devait être l'un des principaux artisans d'une importante manifestation que le musée d'Orsay, le Centre canadien d'architecture de Montréal et le Metropolitan Museum de New York avaient projeté de mettre sur pied, concernant les relations entre le paysage italien et la photographie, thème qu'il avait intitulé dans ses notes "De l'énigme à la réalité". Tout récemment, il avait organisé une série de manifestations sur les liens entre photographie et architecture contemporaine en Italie. Citons notamment, en 1996: Luigi Ghirri-Aldo Rossi: des choses qui ne sont qu'elles-mêmes. On y voit que Ghirri (1943-1992), qui avait entrepris depuis 1981 "une topographie symbolique de la plaine padane", interprète l'architecture d'Aldo Rossi et notamment le cimetière de Modène sous divers angles et diverses lumières, de façon à "mettre en crise les stéréotypes de la photographie" et à dialoguer avec l'architecte, qui se trouvera à son tour marqué par l'expérience de Ghirri.

Pour revenir à l'histoire de la photographie italienne, Paolo Costantini s'est particulièrement intéressé au moment de la prise de conscience de celle-ci comme forme d'expression artistique et comme école, lors de l'organisation de l'exposition internationale de Turin en 1902, dont Edoardo de Sauty fut l'organisateur pour la section photographique italienne. Costantini a été amené à étudier "l'Esposizione internazionale di fotografia artistica", dans le catalogue Torino 1902, après avoir commencé par décrire l'étape suivante, celle de la création de la revue pictorialiste "La fotografia artistica". En 1989, déjà, il avait participé à un ouvrage sur "La

Trieste dei Wulz”: une dynastie de photographes dont le plus beau joyau est la futuriste Wanda Wulz, immortalisée par son autoportrait en surimpression avec un museau de chat. En 1997, Paolo Costantini préface l'imposante monographie accompagnant une exposition consacrée à Turin à Mario Gabinio (1890-1930). De façon caractéristique, le titre de la préface n'est autre que “Dal paesaggio alla forma”.

Non content de se spécialiser dans la photographie italienne, Paolo Costantini a aussi voulu faire connaître en Italie les grands textes de la critique internationale. Ainsi a-t-il traduit plusieurs articles écrits par l'historien d'art d'origine pragoise, installé aux États-Unis pendant la dernière guerre, Heinrich Schwarz (1894-1974). Ce dernier fut un précurseur et consacra en 1931 à David Octavius Hill et à son collaborateur Robert Adamson la première monographie dans laquelle l'œuvre d'un photographe est étudiée en tant qu'expression artistique. Les textes de Schwarz édités et préfacés par Costantini, qui y joint une bibliographie de l'auteur, portent essentiellement sur la “vision photographique” qui remonte bien avant la mise au point matérielle du médium au XIXe siècle, et peut se situer dès la Renaissance, grâce à l'utilisation de la camera obscura. Ces articles de Schwarz, publiés en partie après sa mort, anticipent l'ouvrage d'Aaron Scharf *Art and Photography*, publié en 1968 et devenu un classique, ou les recherches d'un Van Deren Coke.

Il est impossible de parler de tous les travaux de Paolo Costantini dont l'activité fut inlassable, mais à côté de ses dons intellectuels et de sa sensibilité artistique, il ne faut pas oublier sa personnalité humaine, enthousiaste, loyale, rayonnante, celle d'un vrai gentilhomme.



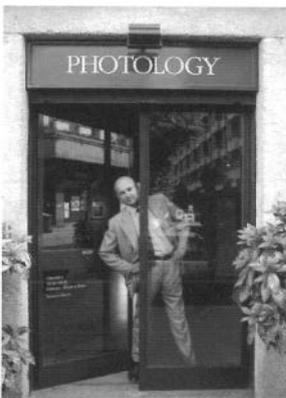
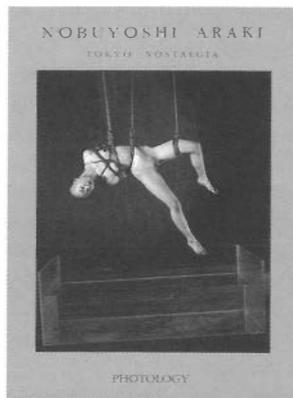
Paolo Costantini, durante una cerimonia al CRAF di Spilimbergo

DIANE ARBUS

W O M E N



PHOTOLOGY



Davide Faccioli  
in una fotografia di Paolo Fontana.

*I.Z.: Lei è il primo ad avere avviato in Italia, con notevole energia, una proposta di collezionismo della fotografia, soprattutto di quella contemporanea. Quali sono state le principali difficoltà?*

D.F.: La principale difficoltà riguarda il fatto che il collezionista (e/o acquirente) assimila l'acquisto della fotografia a quello della pittura o della scultura e, quindi, ha difficoltà nel concepire prezzi per una stampa fotografica così alti e slegati da un valore di "manufatto" che, al contrario per un'altra forma d'arte, sono più evidenti.

*I.Z.: Quali sono gli autori più ricercati dai collezionisti italiani? e per quali motivi?*

D.F.: Gli autori più ricercati dai collezionisti italiani sono anche quelli più ricercati a livello internazionale. Per intenderci fanno fede le "presenze" sui cataloghi d'asta di arte contemporanea e fotografia, pubblicati con cadenza semestrale da Sotheby's e Christie's.

*I.Z.: I fotografi italiani, salvo rarissime eccezioni, sono poco conosciuti all'estero; quali iniziative ritiene utili per inserirli nel collezionismo internazionale, sia museale che privato?*

D.F.: I fotografi italiani (peraltro a volte più abili dei loro colleghi stranieri) non hanno finora trovato spazio all'estero poiché da un lato sono poco promotori di sé stessi e dall'altro perché le poche gallerie d'arte e fotografia non si sono mai proposte in eventi fieristici internazionali

e/o sono poco relate con gallerie e musei stranieri.

*I.Z.: Quali caratteri specifici deve avere una fotografia "da collezione"?*

D.F.: Ogni autore ed opera fotografica possiede caratteristiche intrinseche uniche e difficili da omologare. Per esempio la qualità di stampa può essere importante e non, la data di stampa può essere importante e non, il formato idem, il numero delle stampe prodotte o dell'eventuale edizione non ci può dare con precisione una scala di valori.

*I.Z.: I collezionisti si preoccupano dei problemi connessi alla conservazione delle fotografie che posseggono?*

D.F.: I collezionisti privati generalmente non si preoccupano dei problemi di conservazione fino al momento in cui le loro collezioni divengono imponenti e, quindi, presuppongono spazi idonei alla sistemazione; altrimenti quando alcune opere iniziano a dare problemi di stabilità.

*I.Z.: Quali sono i valori più alti ottenuti nelle vendite dai fotografi italiani contemporanei (e da quelli del XIX secolo)?*

D.F.: L'unico fotografo italiano (se così si può considerare) che ottiene con regolarità valori di una certa rilevanza è Tina Modotti; altri autori meno conosciuti del futurismo sono molto ricercati, quindi con valori a volte superiori ai 100.000 \$; tra gli autori del dopoguerra certamente le opere "vintage" di Mario Giacomelli hanno anche raggiunto quotazioni oltre i 10.000.000 di Lire.

*I.Z.: Come conserva le fotografie della sua collezione?*

D.F.: La collezione di fotografie è conservata in un luogo a temperatura e umidità costante in cassettiere (per quelle non incorniciate) e in speciali scaffali in legno per le opere incorniciate.



Giorgio Canal  
Esercitazione al Corso di Storia della  
tecnica della fotografia all'I.U.A.V., 1997,  
(cambio del punto di vista,  
macchina a terra e da lontano).



Giorgio Canal  
Esercitazione al Corso di Storia della  
tecnica della fotografia all'I.U.A.V., 1997,  
(cambio del punto di vista con obiettivo  
17 mm a distanza ravvicinata).

L'8 agosto 1852, Pietro Selvatico Estense teneva il discorso inaugurale all'Accademia di Belle Arti di Venezia, della quale era Direttore, con questo titolo: "L'arte insegnata nelle Accademie secondo le norme scientifiche" (cfr. "Atti dell'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione dei premi fatta il giorno 8 agosto 1852, Venezia, Co' tipi di Pietro Naratovich, 1852, pp. 7-31", ora in I. Zannier-P. Costantini, *Cultura fotografica in Italia*, Angeli, Milano 1985, p. 183).

Selvatico nel suo suggestivo "discorso", tessendo l'elogio della fotografia – forse anche sollecitato da analoghe iniziative francesi, riportate ne *"La lumière"*, la prima pubblicazione europea dedicata alla fotografia, edita a Parigi nel 1851 – dopo aver segnalato le applicazioni utili a pittori, scultori e architetti, concludeva con entusiasmo la sua proposta di studio della fotografia, affermando che "così, in una parola, tutte le arti meglio s'accosteranno a sciogliere il grande enigma del vero (...) e noi vogliosi di tener dietro ai veloci passi del tempo, non saremo gli ultimi a valercene e a dimostrarla utile ai giovani...".

La fotografia, comunque, non entrò allora come materia d'insegnamento all'Accademia veneziana (dove però nel contempo già operava Domenico Bresolin, pittore di "paesaggio" e quindi illustre fotografo fino al 1864), e sembra che i passi per integrarla tra le materie fondamentali

di studio, non siano stati comunque "veloci" come auspicava il Selvatico, se tuttora in Italia questo insegnamento trova tanti ostacoli e difficoltà, a ogni livello, senza accorgersi dell'avvio di una nuova fase della "comunicazione" nella nostra "Era dell'Iconismo" avviata con Daguerre nel 1839. Nel passaggio odierno dalla Fotochimica alla Fotoelettronica, mentre la fotografia può essere archeologica, il suo studio è tuttora incompleto e spesso approssimativo, basti pensare agli Archivi obsoleti e persino all'inesistenza di una loro esaustiva e scientifica mappa, centralizzata e "in rete".

All'Università, in Italia, dove l'unico insegnamento di ruolo (si dice "cattedra") è quello tenuto da me all'Università Ca' Foscari di Venezia (dopo quasi trent'anni di docenza all'I.U.A.V., dove continuo a supplire me stesso), si risolvono in fretta le avvertite esigenze didattiche e le richieste degli studenti, con contratti a termine (durano due anni, sono sottopagati e lo Stato non ha ulteriori impegni di sorta, come pensione, ecc.), per giunta non sempre affidati a studiosi di "chiara fama", come vorrebbe il Regolamento (anzi la Legge 382/80), però impedendo così ai sia pure rari giovani studiosi di questa disciplina, più concrete prospettive di "carriera", come Ricercatori o come Docenti in cattedra; mai messe a concorso, queste cattedre, a volte suggerite, ma infine scavalcate nell'elenco, da quelle tradizionali. (La Fotografia, anche la sua Storia, è ancora considerata una disciplina ludica, divertente forse, ma non necessaria; qualcuno preferisce la Storia Assiro Babilonese!). Nelle Accademie e negli Istituti d'Arte il panorama in effetti è migliore, ma si rende comunque necessaria una riflessione sui programmi (la storia della fotografia, ad esempio, non può essere tralasciata, a vantaggio della cosid-

detta "tecnica") e soprattutto bisogna provvedere alla formazione scientifica, e specifica, dei docenti, anche sui temi della conservazione e della tutela.

La fotografia verrà infine scoperta anche da noi (si spera non troppo tardi e frettolosamente, ossia confusamente), e si comincerà allora a prestare l'attenzione che pretende e che altrove ottiene dalle più alte Istituzioni, non fosse altro per l'immenso patrimonio sepolto nei nostri Archivi, dispersi in tanti luoghi più o meno deputati, e non sempre adeguatamente valorizzati e soprattutto tutelati.

Sono necessari operatori, oltre che funzionari, coscienti innanzitutto dell'importanza del prodotto culturale della fotografia, che è primario e non accessorio o meramente "documentario"; pochi tra questi Dirigenti sanno che cosa fare, quando si tratta di fotografia, e si corre il rischio che si accettino interventi empirici e a volte distruttivi.

I "workshop" (per la gran parte dedicati ai vacanzieri) non risolvono certamente la carenza di Scuole di fotografia; in tre giorni o in una settimana non è certamente possibile apprendere ciò che serve, ossia una "cultura specifica" innanzitutto, e conoscenze tecnico-scientifiche, che consentano di affrontare con rigore i problemi della conservazione ed eventualmente del restauro, senza troppo rischi, nella prospettiva della valorizzazione e diffusione di questo duplice "bene culturale" che è "testimonianza storica" e al tempo stesso "prodotto estetico autarchico".

Sono ottimista, nonostante il continuo malinconico riferimento a ciò che storicamente non si è fatto, o si è programmato e non fatto, o si è fatto male.

Ricordo qui brevemente un'iniziativa invece concreta, tra le prime in Italia nel settore della

didattica della fotografia; la istituzione a Torino nel 1934 della "Scuola di fotografia-fotomeccanica ed ottica Teofilo Rossi di Montelera", "la prima che sorge in Italia con mezzi, intendimenti e programma veramente completi", osservava il redattore della rivista "Galleria", nel notiziario del numero di dicembre 1934.

Il programma didattico era assai vasto: dall'estetica ai processi industriali, dal fotoreportage alla fotografia pubblicitaria, dall'aerofotografia alla telefotografia, dalla fotografia medica a quella astronomica, dalla microfotografia e spettrofotografia alla radiofotografia...; c'è qualcosa di simile oggi in Italia?

Luigi Gioppi, il grande divulgatore della fotografia nel secolo scorso, ricordava inoltre l'importanza della fotografia come mezzo d'insegnamento "visivo", precedendo nel 1891 molti successivi studi sulla didattica "mediante l'immagine", proponendo "l'insegnamento per mezzo degli occhi, che val mille volte più che tutte le teorie esposte dalle cattedre".

Alla fotografia, aggiungeva il Gioppi, "tutte le scienze possono ricorrervi e con vantaggio: la matematica, la fisica, la chimica, la geografia, l'astronomia, la storia naturale, l'antropologia, l'anatomia, l'architettura, il disegno, le arti meccaniche, la storia, la biografia, ecc. ecc." (cfr. L. Gioppi, *Manuale pratico di fotografia, ecc.*, Petazzzi, Milano 1891, p. 102).

I Lumière non avevano ancora inventato il cinematographe, e Gioppi pensava semmai all'antica lanterna magica, ma nel contempo proponeva lo studio moderno attraverso l'immagine, come avvenne tanti decenni dopo, e oggi con la ipnotica televisione e con la nevrosi Internet.

Per difendersi da tutto ciò è necessaria una "cultura dell'immagine contemporanea", che inizia dalla fotografia; servono Scuole.



### Premio di Laurea per la fotografia italiana Anno Accademico 1997/1998

#### Art. 1

E' bandito con il finanziamento della signora Susanna Wilshire Torem un concorso, per l'anno accademico 1997/98, ad un Premio di Laurea di L. 2.000.000 per onorare la memoria di Paolo Costantini.

#### Art. 2

Tale premio, finalizzato alla frequenza di un Corso di conservazione e restauro della fotografia organizzato da C.R.A.F. a Spilimbergo, sarà destinato a studenti dell'Università Ca' Foscari di Venezia, che abbiano seguito con profitto il Corso di storia e tecnica della fotografia e che intendano laurearsi nella medesima disciplina nell'anno accademico 1997/98.

#### Art. 3

Le domande di partecipazione devono essere inviate all'Università Ca' Foscari di Venezia, Dipartimento di Storia e critica delle arti "G.Mazzarini", Palazzo Querini, Dorsoduro 2691 tramite raccomandata, entro il 31/05/1998. A tal fine fa fede il timbro a data dell'ufficio postale ~~espresso~~. Tale domanda dovrà contenere nome, cognome, codice fiscale, numero di matricola, anno di iscrizione e recapito, eventualmente anche telefonico, del candidato, oltre all'esplicita dichiarazione di accettazione di tutto quanto previsto dal presente bando. Il candidato dovrà inoltre dichiarare nella domanda di partecipazione di non godere di altro Premio di Laurea.

Le domande devono essere corredate da:

- Dichiarazione di un docente della Facoltà attestante la qualità di laureando e l'argomento della Tesi;
  - Relazione del candidato che descriva argomento e finalità del lavoro di Tesi.
- Il certificato di iscrizione, con l'indicazione degli esami sostenuti e dei voti ottenuti sarà acquisito d'ufficio dall'Ateneo.

#### Art. 4

Il premio di Laurea sarà assegnato in base all'insindacabile giudizio di una Commissione presieduta da titolare del Corso di storia e tecnica della fotografia e composta da altri due docenti del Dipartimento di Storia e Critica delle Arti nominati dal Consiglio del Corso di laurea in Conservazione dei beni culturali. Qualora nessuno dei lavori presentati venisse giudicato idoneo, l'importo del Premio verrà accantonato per gli anni successivi.

#### Art. 5

Il Premio sarà erogato, dalla donatrice, in un'unica soluzione di L. 2.000.000 successivamente all'assegnazione del Premio.

Lo studente assegnatario del Premio si impegna consegnare alla Sezione Diritto allo Studio, entro 30 giorni dalla data di conclusione del Corso di conservazione e restauro della fotografia, un certificato attestante la frequenza del corso medesimo.

In difetto dovrà restituire per intero l'importo percepito, entro 30 giorni dalla data di comunicazione dell'Ateneo.

#### Art. 6

Il premio di Laurea non dà luogo a rapporto di lavoro con l'Università Ca' Foscari di Venezia.

#### Art. 7

Il premio di Laurea sarà bandito anche per gli anni accademici 1998/1999 e 1999/2000.

Venezia,

F.to il Rettore  
(prof. Maurizio Rispoli)

CHI È L'AUTORE  
DELLA PRIMA FOTOGRAFIA  
DI SANT'AMBROGIO

ITALO ZANNIER

Si è sempre creduto (e io, che sono testardo, ci credo ancora), che la più antica fotografia (una stampa positiva su carta salata, da calotipo) dell'atrio di S. Ambrogio a Milano, fosse dovuta ad Augusto Agricola, dilettante-fotografo, friulano di nobile famiglia; friulano come me, e quindi mi si perdoni l'insistenza.

Lamberto Vitali è stato il primo a segnalare e a pubblicare quell'immagine, nel suo saggio sulla fotografia italiana dell'Ottocento, ospitato nella *Storia della fotografia* di P. Pollak (Garzanti, Milano 1959), con questa didascalia: "Augusto Agricola, Atrio della basilica di Sant'Ambrogio a Milano. Da negativa su carta, 1855 circa".

Sia il sottoscritto che Marina Miraglia, Pietro Becchetti e poi altri, abbiamo anche in seguito, motivatamente, assegnato ad Agricola la realizzazione di questa immagine; motivatamente, perché nell'originale, conservato presso la Raccolta di Stampe Bertarelli di Milano, nel suo retro è riportato a testimonianza della paternità, questa suggestiva didascalia: "Questa fotografia fu eseguita dal nob. Augusto Agricola patrizio udinese (n. 1819-1857) appassionatissimo dilettante di fotografia ai tempi in cui quest'arte era ancora ai suoi primordi. Pare che lo stesso sia morto avvelenato dalle sostanze chimiche che manipolava a tale scopo. Udine, 30-5-1912. Enrico del Torso".

Enrico del Torso, non sono in molti a saperlo, fu anche un eccezionale e riconosciuto fotografo "dilettante", nei primi decenni del secolo, pubblicando in annuari e riviste parecchie immagini di paesaggio e di costume locale; si veda il volu-

me di R. Toffoletti e I. Zannier, *Enrico del Torso fotografo*, Arti Grafiche Friulane, Udine 1989.

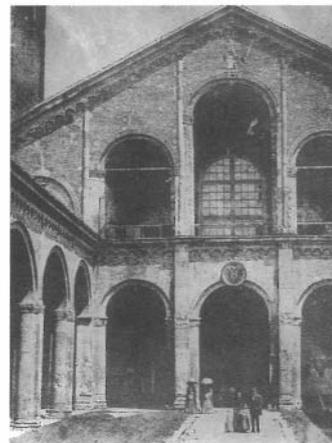
La sua passione per la fotografia lo portò anche a conservarne gli incunabuli, come questo del conterraneo Agricola, e a farne quindi dono – in tempi non sospetti di millanterie e di troppi imbrogli, perlomeno sulla fotografia –, al Museo dell'Indipendenza di Milano, che poi trasferì l'immagine nella Raccolta Bertarelli.

Ora accade che un'attenta ricercatrice, Maria Francesca Bonetti, nell'analizzare il "fondo Hayez" che comprende sessantatre fotografie depositate negli archivi dell'Accademia di Brera a Milano, abbia rintracciato anche questa immagine, ma con la firma "Sacchi" (Luigi Sacchi), posta a matita sul margine inferiore destro. È sufficiente quella firma – che potrebbe essere stata contrassegnata, sia pure dal Sacchi, soltanto per distinguere l'intero lotto Hayez – a togliere la paternità dell'Agricola?

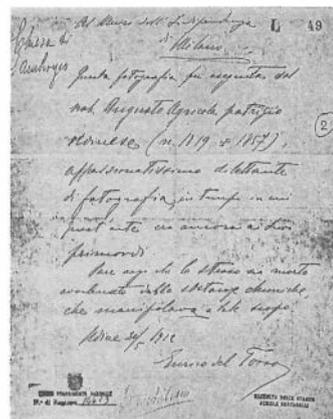
L'indagine della studiosa sembra convincente (cfr. M. Miraglia (a cura di) *Alle origini della fotografia. Luigi Sacchi lucigrafo a Milano 1805-1861*, Motta, Milano 1996) e si infila anche sul piano stilistico e della tecnica, che peraltro non differenziava troppo allora.

È comunque certo che Augusto Agricola abitò e fotografò a Milano prima di rientrare a Udine, dove morì nel 1857; fu un appassionato e tenace autore di fotografia, in varie tecniche, come dimostra la sua ampia attività, sia durante i viaggi in Italia e in Europa, che durante il soggiorno a Udine; si legga al riguardo anche il recente saggio di I. Zannier, *Gabriele Augusto Agricola, pioniere della fotografia in Friuli*, in "Quaderni dell'Accademia di Scienze, Lettere e Arti", n. 4, Udine dicembre 1997, pp. 20-23.

Ma perché Enrico del Torso avrebbe attribuito all'Agricola, nel 1912, quella fotografia?



Augusto Agricola (L. Sacchi?)  
Atrio di Sant'Ambrogio  
Milano, 1855 ca.  
Stampa salata da calotipo  
Collezione Bertarelli, Milano



Retro della fotografia  
di Sant'Ambrogio,  
con la didascalia  
di Enrico del Torso.

Verrebbe da accettare entrambe, ma forse una scelta va fatta e invito gli studiosi, ma i filosofi soprattutto, a riflettere se preferire santa Veronica, che “prelevò” dal Cristo l’immagine del volto sopra un telo di lino, come la Sindone conservata nel convento di Manoppello, oppure santa Lucia, la martire di Siracusa, privata della vista, il cui simbolo sono gli occhi strappati.

Il dilemma, se così si può definire, venne più volte affrontato, soprattutto nel secolo scorso; ne è un esempio la nota riportata nel giornale “*Il Mosaico*” di Milano (Anno 1, n. 12, 20 dicembre 1896, p. 9, ora in I. Zannier, *Leggere la fotografia*, NIS, Roma 1993, p. 208), che così recita:

“Ultimamente si lesse nei giornali francesi una questione curiosa se non importante: i fotografi e dilettanti fotografi chiedevano una santa o un santo per eleggerlo a patrono della loro arte e del loro lavoro. Lessi anche che avevano fissato un poco la loro scelta su santa Veronica, colei che asciugò il volto di Gesù con un lino sul quale rimase impressa l’immagine del Redentore: ma questa santa Veronica (vera *icon*, vera immagine) non credo che abbia avuto tutti i suffragi. I signori fotografi sono difficoltoosi: non vogliono san Luca che è patrono dei pittori; non vogliono santa Lucia protettrice della vista; ma vogliono una santa tutta per loro, per invocarla nell’istante supremo della posa, quando l’immagine s’imprime sul cristallo. Crediamo che farebbero bene a decidersi per santa Veronica”.  
Qualche blasfemo oggi proporrebbe Tina Modotti, ma io preferisco santa Lucia, perché Lucia era il nome di mia nonna.



La “Veronica” conservata al Santuario del Sacro Volto di Manoppello: “un velo esilissimo quasi inconsistente, come fosse una pura apparizione (...) portato per mano Angelica a Manoppello nel 1506” (dalla didascalia della cartolina del Santuario).



El Greco  
Santa Veronica  
che sostiene la Sindone  
Particolare, 1577

Anche i fotografi scompaiono, ma restano le loro fotografie, e il grato ricordo di chi ha avuto l'occasione di incontrarli personalmente e di conoscerli "aldilà" dell'immagine: il geniale e giovanile Paolo Costantini, che è sempre nel nostro affettuoso ricordo e qui in una bella pagina di Françoise Heilbrün; il saggio e geniale Luigi Veronesi, lo studioso e storico della fotografia Renzo Chini, presentato dall'amico Sergio Fregoso, che ne ha tracciato un fresco profilo; il fotografo Pietro Donzelli, al quale la fotografia italiana del dopoguerra deve oltretutto l'organizzazione appassionata e scientifica di iniziative e rassegne internazionali, che sono state fondamentali per la nostra formazione, sul piano ideologico e su quello storico, specialmente con i quaderni di "*Critica e storia della fotografia*", curati assieme a Piero Racanicchi; Tazio Secchiaroli, "er paparazzo" intellettuale per natura, la cui intelligenza visiva l'ha condotto a raccontare, in modo provocatorio ma di vibrante e legittima "cattiveria", l'"altra Italia", quella della dolce vita, che viavvia si sostituiva alla fine degli anni Cinquanta, all'immagine di un Bel Paese diversamente triste e malinconico, come quello illustrato dal nostro inevitabile neorealismo; e infine Paolo Fossati... A ritrovarci da qualche parte, lo spero, nel 2039.

Renzo Chini, fotografo, è morto in giugno; era nato a Calci (Pisa) nel 1920.

Spirito libero e anarchico se n'è andato con la discrezione che ha accompagnato ogni suo gesto e che era già una lezione di vita.

Il suo "*Linguaggio fotografico*" – uscito nel '68, edito dalla S.E.I. di Torino, testo cult per generazioni di fotografi e addetti ai lavori – lo vedeva già schierato in favore della Straight Photography: "fotodocumentazione dell'ambiente materiale e dei fatti della città dove vive (Piombino). Conseguente interesse per la natura e il funzionamento linguistico della fotografia".

Questo passo, autografo, tratto dal profilo biografico che accompagna il suo fotolibro "*Piombino '55-'56*" – estremo omaggio della città di adozione – rivela il pensiero e l'azione del suo impegno e la tensione etica che li sottende. Vi si leggono l'ostinazione a scolpire il pensiero con la dizione insostituibile e definitiva.

Senza questa tensione il suo computer non ospiterebbe – ancora inedito – il "*Dizionario fotografico complementare: parole per fare e dire le immagini*".

Una esperienza, alla quale accennava spesso e che ha segnato il suo lavoro, è stata l'avventura, vissuta con Ando Gilardi e altri amici, della pubblicazione di "*Photo 13*" (1971-1974), rivista d'avanguardia, come lui amava definirla.

## L'ATTIVITÀ DELL'ARCHIVIO FOTOGRAFICO STORICO

Le oltre 150.000 immagini conservate presso l'Archivio Fotografico Storico della Provincia consentono di studiare l'arte e la storia del Veneto, permettendo di esplorare e analizzare nei dettagli ogni aspetto della vita quotidiana, dei costumi, delle tradizioni, dell'evoluzione del territorio, dei centri abitati, dell'edilizia rurale, dell'archeologia industriale, dal 1860 fino agli anni Sessanta di questo secolo.

Cento anni di storia e di costume veneto sistematicamente documentati dall'occhio della fotocamera e interpretati da maestri dell'immagine come Ferretto, Fini, Mazzotti, Gnocato e altri.

Vale la pena ricordare che l'utilizzo del patrimonio di immagini, conservato nell'Archivio Fotografico Storico, coinvolge utenti diversi: istituti universitari, editori, storici, architetti, enti pubblici, studenti, case di produzione cinematografica ecc., rappresentando questo Archivio l'unica struttura del genere nel Veneto, aperta alla consultazione pubblica.

L'Amministrazione Provinciale ha dotato l'Archivio Fotografico di un avanzato sistema informatico che permette l'acquisizione, la memorizzazione, la gestione e la stampa delle immagini e delle relative schede di catalogazione: con questa innovazione è possibile finalmente dare risposte tempestive all'utenza, con drastici tagli di tempi e costi.

L'Archivio Fotografico Storico in questi anni ha organizzato diverse importanti mostre fotografiche, spesso in collaborazione con Enti Locali e associazioni del territorio: "L'Arte Ferita", "Conegliano... ai bei tempi", "Il Progetto di restauro e ricostruzione del chiostro dell'abbazia cistercense Santa Maria di Follina dell'architetto Giuseppe Torres - 1897" ecc. Ha inoltre attivato diversi corsi sui vari aspetti della fotografia, come la catalogazione, la conservazione, la riproduzione e altri di introduzione generale alla fotografia stessa, grazie anche all'apporto di docenti volontari. Sono stati attivati stage formativi interni all'Archivio Fotografico Storico, che hanno permesso a studenti o laureati di acquisire quella pratica indispensabile per poter operare con cognizione di causa nel campo della fotografia, anche utilizzando strumentazioni digitali d'avanguardia.

Sempre più numerosi infine gli studenti che hanno focalizzato la loro attenzione sui materiali dell'Archivio Fotografico Storico per le loro tesi di laurea.



*Giovanni Ferretto*  
Lavandaie sul Sile  
Treviso, fine Ottocento  
Fondo G. Fini



*Giovanni Ferretto*  
Gelatai a Porta San Tommaso  
Treviso, primo Novecento  
Fondo G. Fini



*Umberto Fini*  
Mercato a Porta San Tommaso  
Treviso, primi Novecento  
Fondo G. Fini

ORARIO DI CONSULTAZIONE  
DELL'A.F.S.

L'Archivio Fotografico Storico è aperto alla pubblica consultazione con il seguente orario:

Lunedì ore 15.00 - 18.00  
Giovedì ore 9.00 - 12.00

IL FONDO GIUSEPPE FINI  
(1906-1997)

Nel 1895 Umberto Fini, allievo di Giuseppe Ferretto, aprì a Treviso un proprio studio fotografico a palazzo Avogadro al numero civico 13, presso il ponte di Castelmenardo, dove aveva anche l'abitazione e svolse la sua attività fra Treviso e Vittorio Veneto. Nel 1905 trasferì il suo studio e la sua abitazione al numero 26 di via Riviera Regina Margherita. Iniziò una campagna fotografica a Treviso, Belluno, Udine, riprendendo in particolare opere d'arte e paesaggi, creando un vastissimo archivio distrutto in gran parte nel bombardamento di Treviso del 7 aprile 1944. Umberto Fini ampliò la sua attività aprendo studi a Montebelluna, Portogruaro ecc., sedi che all'indomani della sua scomparsa, avvenuta nel 1928, furono chiuse dal figlio Giuseppe (1906-1997). Questi ne raccoglie l'eredità e ne continua l'attività. Esperto d'arte, si è formato alla scuola di Giovanni Apollonio e di Alessandro Milesi. Nel 1934 frequenta il Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma; collabora con Comisso, stringe legami di amicizia e di collaborazione

con Sante Cancian, Mario Botter, Bepi Mazzotti, Nino Springolo, Giuseppe Maffioli e molti altri protagonisti della cultura trevigiana. Nel corso degli anni ricostruisce un vastissimo archivio fotografico specializzato in opere d'arte, accogliendo contributi di altri fotografi del territorio e di amici che incrementarono quello che è divenuto uno dei più noti archivi fotografici del Veneto. Costituito da circa 20.000 negativi in gran parte su lastre, l'archivio conserva i negativi originali dei Ferretto, quelli sulle opere di Tomaso da Modena, di Cima da Conegliano, di Arturo Martini, tutte le immagini della campagna fotografica realizzata in collaborazione con Mazzotti sulle ville venete, incisioni, stampe, opere di artigianato e materiale di enorme interesse storico-culturale. Nello studio di Fini operarono altri valenti fotografi come Giulio Vecchiato e Bruno De Adamo.

IL FONDO GIUSEPPE MAZZOTTI  
(1907-1981)

Fotografo, alpinista, scrittore, giornalista: Bepi Mazzotti fu davvero una personalità poliedrica. Della sua instancabile attività fotografica rimangono decine di migliaia di immagini che, assieme a fotografie di altri autori e a fotocopie di opere d'arte e artigianato (per un totale di circa 120.000), costituiscono oggi il Fondo Fotografico G. Mazzotti, che la Fondazione Giuseppe Mazzotti per la Civiltà Veneta ha recentemente affidato in ge-

stione all'Archivio Fotografico Storico della Provincia.

Nel 1931 Mazzotti realizzò un'importante mostra su Arturo Martini. Scrisse vari racconti e romanzi, tra cui *Grappa*, *Giardino delle rose* (1934), *La Montagna presa in giro* (1931), *Montagnes Valdôtaines* (primo premio internazionale Saint Vincent 1951), nonché saggi dedicati agli amici artisti per i quali allestì mostre di notevole interesse.

Curò monografie sui molti aspetti storico-artistici della Marca Trevigiana, e per primo si dedicò al recupero e alla valorizzazione delle Ville Venete.

Per questa fondamentale operazione di censimento, Mazzotti si avvale di alcuni studi fotografici veneti: Giacomelli, Fiorentini, Fini e altri che operavano sotto la sua supervisione.

Con Bepi Fini, in particolare, Mazzotti operò in modo capillare nel territorio: rimangono oggi di quella intensa attività e collaborazione, una grande quantità di lastre fotografiche di Fini (formato 13 x 18 cm) e le immagini scattate personalmente da Mazzotti.

Altra sua opera importante fu *Casere rustiche e architetture spontanee nella Marca Trevigiana* (1970).

Come giornalista Mazzotti partecipò nel 1934 a una spedizione sull'Aconcagua quale inviato speciale di quotidiani e periodici italiani.

Fu un attento e sollecito operatore culturale nel ricostruire il panorama artistico locale attraverso le Mostre Trevigiane d'Arte e nel diffondere



*Giuseppe Gnocato*  
Bocca Callalta  
Treviso, anni Sessanta  
Fondo G. Gnocato



Operaia su una balla di cotone  
Somalia, 1930 ca.  
Fondo J. Riccati



Giulio Marino  
Macelleria  
Serravalle (Vittorio Veneto), anni Venti  
Fondo G. Marino

l'amore per la sua città e la sua terra. In questa azione venne sostenuto da Comisso, Botter, Buzzati, Simolli, Monelli e altri noti uomini di cultura. Accademico del CAI, fu anche membro della Società Europea di Cultura.

IL FONDO  
GIUSEPPE GNOCATO (1928-1984)

Beppino Gnocato (Lanzago di Silea, 1928-1984), è l'ultimo fotografo-editore di cartoline ad aver operato nei paesi del Veneto.

Agli inizi degli anni cinquanta, visitando come rappresentante di profumeria e cartoleria i negozi alimentari e i tabaccai della Marca, si rese conto che nel settore delle cartoline c'era la possibilità di arrotondare il guadagno.

Beppino Gnocato si improvvisò così fotografo, senza prendere lezioni da nessuno, da vero autodidatta.

Con la sua Fiat 1100, equipaggiato di una Zeiss a soffietto, percorse tutto il territorio veneto, riprendendo gli aspetti più significativi dei vari paesi.

Dapprima lavorò a percentuale per la Marzari di Schio, poi per la Berretta di Terni (entrambe case editrici specializzate, che operavano su tutto il territorio nazionale). Ben presto però iniziò a curare da solo anche i vari passaggi della produzione di cartoline, dalle riprese alle vendite, diventando editore a tutti gli effetti. Il fondo fotografico è costituito da circa 20.000 immagini (negativi su lastra e pellicola, diapositive a colori, positivi in bianco e nero e a colo-

ri) e riguarda un po' tutte le località del triveneto: la straordinarietà di questo fondo consiste nel fatto che esso documenta la realtà di molti paesi prima dell'avvento delle grandi trasformazioni del territorio, conseguenti al boom economico ed edilizio degli anni sessanta che stravolse il volto, fino ad allora immutato, dei centri abitati.

IL FONDO DELL'ISTITUTO J. RICCATI  
(1911-1944)

Questa raccolta è stata recentemente affidata in gestione all'Archivio Fotografico Storico della Provincia dall'Istituto Jacopo Riccati.

Venne iniziata nel 1911: lo scopo fu, fin dall'inizio, di costituire vari gruppi di immagini che potessero supportare il lavoro degli insegnanti nell'attività didattica.

Ovviamente queste immagini vennero suddivise per grandi temi che ricalcavano le materie di insegnamento di allora:

1. Storia generale
2. Storia dell'arte
3. Storia della letteratura
4. Geografia generale e speciale
5. Scienze generali
6. Fisica

Oggi la raccolta di diapositive, circa 3.000 in vetro e di formato 6 x 6 cm, costituisce una raccolta di immagini di estremo interesse non solo per la storia della didattica, ma anche per la storia della fotografia in generale, per la storia del trevigiano e per alcune importanti vicende della storia dell'Italia.

La raccolta venne formandosi fotografando e riproducendo immagini tratte da libri illustrati, riviste, fotografie originali, disegni, stampe antiche, quadri, affreschi ecc.

I più valenti fotografi e Istituti Fotografici italiani ed esteri hanno partecipato a questo lavoro di incremento della collezione.

Operarono per il Riccati: Ferretto, Garatti, Fontana, Rinaldis e altri fotografi di Treviso e poi l'Istituto Italiano delle Proiezioni Luminose, l'Istituto Proiezioni Fisse "Alberto Geisser" di Torino, lo Stabilimento Alinari, Edo Tischer (Soc. Agricola Italo-Somala), la Compagnie Cinématographique di Parigi, l'Istituto Micrografico di Firenze.

Particolare interesse meritano ad esempio le serie di immagini presenti nella raccolta relative alla prima guerra mondiale (Piave, Fagarè, Candelù, Nervesa), alle opere del regime fascista nel dopoguerra, alle bonifiche (in particolare per il trevigiano quelle relative al fiume Dese e Piavesella), alle Colonie Italiane ecc.

IL FONDO GIULIO MARINO  
(1890-1962)

Giulio Marino aprì un suo studio fotografico nel 1910 presso l'attuale collegio "Dante" di Vittorio Veneto. Orafo nella bottega del padre e stanco di quel lavoro, a suo parere, monotono, decise che la vita del fotografo, fatta di spostamenti continui e di frequenti contatti con le persone più diverse, fosse a lui più congeniale. Iniziò l'attività con una picco-



La macchina fotografica dello Studio Paggiaro (Lamperti-Garbagnati, obiettivo Steinheil) Proprietà Paggiaro



Stefano Serafin  
Il gesso di Canova "Ritratto  
di Napoleone"  
Possagno, 1917  
Fondo G. Fini

la macchina fotografica che acquistò con i suoi risparmi.

Specializzatosi dapprima nelle foto-ritratto, successivamente condusse varie campagne fotografiche nel vittoriano e dintorni, aprendo anche succursali a Pieve di Soligo, Conegliano e Vittorio Veneto.

Corrispondente fotografico del "Gazzettino", per molti anni fu amico personale dei socialisti Matteotti e Turati e nel 1926 venne messo pubblicamente alla gogna perché antifascista dichiarato.

Con l'avvento e la diffusione delle macchine fotografiche per dilettanti, e compreso per tempo che la richiesta di foto-ritratto sarebbe diminuita, Marino iniziò a realizzare cartoline illustrate delle zone turistiche e storiche.

A questo scopo compì una minuziosa campagna fotografica sugli aspetti paesaggistici del Cadore.

In alcuni casi Marino si trasformò in fotografo estremo, facendosi calare con delle funi dentro ai crepacci dei ghiacciai per cogliere i giochi di luce del sole tra quelle pareti.

In queste sue escursioni fu aiutato dal noto rocciatore e geologo Titta Piaz.

Alla fine, ormai anziano e stanco, Marino cedette l'attività al fotografo cortinese Ghedina. Nella sua bottega impararono il mestiere anche fotografi come Giulio Dall'Armi di Valdobbiadene, Zago di Venezia e tanti altri.

Alcune centinaia di positivi che riguardano aspetti del vittoriano, realizzati da Giulio Marino e recanti

annotazioni tecniche di suo pugno, sono stati recentemente donati all'Archivio Fotografico Storico della Provincia dalla figlia Resy.

FONDO MARIO PAGGIARO  
(1896-1985)

La Fotografia Paggiaro nasce ai primordi della fotografia quando Giovanni Paggiaro, dopo un apprendistato presso i fratelli Ferretto, pionieri della fotografia a Treviso, apre, come molti altri allievi che si dedicano a questa nuova arte, un proprio studio in vicolo San Leonardo. Ben presto le vicende della prima guerra mondiale distruggono studio e attività. Tocca al primogenito Mario, nato nel 1896, di ritorno dal servizio militare, rimettere tutto in piedi.

L'attività dello studio è rivolta prettamente al ritratto, un ritratto il più possibile "morbido", "sfumato", che metta in risalto il soggetto nella luce e con gli abiti migliori. Lo studio si specializza anche nel ritocco e nel viraggio delle stampe.

Vari collaboratori si alternano negli anni, ma chi resta fino all'ultimo è il fratello Amedeo.

Durante il secondo conflitto mondiale lo studio fu molto attivo nell'eseguire i ritratti di militari che desideravano lasciare un'immagine di sé alle mogli o alle fidanzate.

Negli anni cinquanta giunge poi la richiesta di fotografie industriali e pubblicitarie, espressione di un'Italia che si risollewa dalla distruzione della guerra: è allora che Paggiaro

documenta gli ambienti delle realtà artigiane e delle piccole industrie della provincia di Treviso.

L'attività di Mario, lavoratore vecchio stampo, si conclude solo con la sua morte nel 1985, a 89 anni. Lo studio viene gestito dal nipote fino al 1992 quando, di fronte alla necessità di dover abbandonare la tradizionale lavorazione manuale per adeguare lo studio alle nuove tecnologie, diventa inevitabile la chiusura dell'attività.

LE IMMAGINI DELLE OPERE DI  
CANOVA DANNEGGIATE  
DAGLI EVENTI BELLICI DEL 1915-18

Questa serie di immagini appartiene a un servizio di guerra svolto dai fotografi Stefano e Siro Serafin nel 1917, nel pieno dell'offensiva austriaca sulle linee del Piave e del Monte Grappa.

La Gipsoteca di Possagno era stata colpita dai bombardamenti e i gessi delle sculture di Canova erano andati in pezzi.

Queste fotografie documentano quanto gravi fossero stati i danni provocati al museo dal cannoneggiamento austriaco e costituirono la fase conoscitiva per la campagna di restauri, che fu intrapresa proprio da Stefano Serafin già all'indomani del tragico evento.

Stefano Serafin era all'epoca Conservatore del Museo Canoviano e già da alcuni anni provvedeva al restauro delle sculture in gesso che mostravano danni causati dall'umidità presente nell'edificio.



Carrozzelle e bambinaie  
Castelfranco Veneto,  
fine Ottocento  
Collezione privata Pisanello



Il pulmann della linea  
Castelfranco-Asolo  
Possagno, anni Venti  
Collezione privata Fantuzzo



**Il fotografo ambulante**  
Stefaneto di Treviso  
Cornuda, 1940 ca.  
Fondo G. Fini

Stefano Serafin e il figlio Siro oltre a essere conservatori, restauratori, pittori, furono anche fotografi, e la fotografia accompagnò fin dall'inizio il loro lavoro quotidiano: la prima macchina fotografica posseduta da Stefano Serafin fu un apparecchio "folding" a lastre formato 100 x 120 mm, con obiettivo Tessar-Zeiss corredato da tre telai porta lastre in lamiera.

Quando, nei primi anni Cinquanta il fotografo Giuseppe Fini si recò nella Gipsoteca per fotografare alcune opere canoviane, l'allora conservatore Siro Serafin decise che le immagini che avevano immortalato quell'arte ferita avrebbero trovato più consona collocazione nel vastissimo archivio di negative che Fini aveva costituito e che era divenuto, già allora, punto di riferimento per gli studiosi italiani e stranieri.

Oggi sono custodite nell'Archivio Fotografico Storico della Provincia di Treviso.



**Operaie della filatura Monti**  
Maserada sul Piave,  
anni Cinquanta  
Collezione privata Monti

#### LE IMMAGINI CONCESSE DAI PRIVATI

In questi anni all'Archivio Fotografico Storico sono pervenute anche numerose immagini gentilmente messe a disposizione da privati cittadini, autorizzandone un uso di pubblica consultazione.

Tra i tanti citeremo solo alcuni, Antonio Perissinotto, Idilio Pillon, Anna Vital, Giuseppe Palugan, Francesco Scarpis, Giovanni Comuzzi, Domenico Fantuzzo.

Vogliamo qui ricordare che l'apporto dei singoli cittadini all'incremento dei materiali fotografici a disposizione dell'Archivio Fotografico Storico è sostanziale e insostituibile. La maggior parte del materiale fotografico d'epoca è infatti proprietà di privati: un utilizzo pubblico di questi materiali a fini storici e scientifici può avvenire solo attraverso la loro riproduzione (fotografica o digitale accompagnata da formale autorizzazione del proprietario) e inserimento nel catalogo dell'A.F.S.

#### LE IMMAGINI DI CIRCOLI FOTOGRAFICI E ASSOCIAZIONI

Nell'ambito di attività svolte in collaborazione con Associazioni ed Enti del territorio, è stato possibile reperire numerose immagini che sono ora a disposizione dell'utenza. Si ricordano in particolare la Scuola di Enologia di Conegliano, la Pro Loco di Postioma, la Cartiera Binda-Marsoni di Villorba, l'Istituto Storico della Resistenza e Cultura Veneta, il Comune di Conegliano, il Comune

di Follina, l'Archivio Progetti, I.U.A.V. di Venezia.

#### LE IMMAGINI DELL'ARCHEOLOGIA INDUSTRIALE

Presso l'Archivio Fotografico Storico è in corso di costituzione un fondo fotografico dedicato all'Archeologia Industriale: è proprio nel settore dell'attività industriale infatti che sono avvenuti i più rapidi cambiamenti nel corso degli ultimi cento anni ed essi continuano ancora. Nasce da qui l'esigenza di salvare almeno le immagini relative alle prime fasi dell'industrializzazione e alle successive trasformazioni, testimoniando nel contempo il degrado a cui sono stati destinati gli insediamenti industriali dismessi. Si tratta di un'occasione per salvare anche le testimonianze fotografiche dell'immane sforzo umano che l'industrializzazione ha comportato, documentando attraverso la riproduzione delle vecchie foto, la presenza e il ruolo di imprenditori, tecnici e operai che ci hanno permesso di giungere all'attuale benessere economico. Finora l'appello lanciato a questo proposito dall'Archivio Fotografico ha avuto grande riscontro e grazie alla sensibilità di industriali, collezionisti ed ex-dipendenti sono state raccolte centinaia e centinaia di immagini, in corso di ordinamento e catalogazione, inerenti ad esempio i siti Appiani, Marsoni, Monti, Paoletti, Magazzini Generali, Istituto Bacologico Marson, Krull, ecc.



**Il Sile a ponte Dante**  
Treviso, 1940 ca.  
Fondo G. Fini



**Bepi Mazzotti**  
Venditore di "folpi" alle fiere  
Treviso, anni Quaranta  
Fondo G. Mazzotti



Bepi Mazzotti  
Il Piave visto dal ponte Vidor  
Vidor, ante 1957  
Fondo G. Mazzotti

ARCHIVIO FOTOGRAFICO STORICO  
SCHEDE DATI

SEDE:

Via San Liberale, 8 - Treviso,  
La sede ha a disposizione circa 300  
mq. La zona adibita ad archivio ve-  
ro e proprio, climatizzato, con siste-  
mi antincendio a gas inerte e sistemi  
anti-intrusione è collocata in altro  
edificio.

PATRIMONIO DI IMMAGINI:

Fondo Fotografico Giuseppe Fini  
n. 17.000 lastre fotografiche  
Fondo Fotografico Giuseppe Maz-  
zotti: n. 120.000 immagini  
Fondo Fotografico Giovanni Mari-  
no: n. 300 positivi a stampa  
Fondo Fotografico Giuseppe Gno-  
cato: n. 20.000 positivi e negativi  
Fondo Fotografico Istituto I. Ric-  
cati: n. 3.000 diapositive  
Fondo Fotografico Giovanni Pag-  
giaro: n. 4.000 lastre fotografiche e  
le attrezzature dello studio

DOTAZIONI ATTREZZATURE:

Computer Power Mac 8100  
Computer Power Mac 9600  
Computer IBM 486  
Driver Disco Ottico 1.3 Gb  
Drive Jomega Zip  
HD esterno da 8 Gb  
Masterizzatore Yamaha CDR 400  
Modem/fax Robotics  
Scanner HP Scanjet 600 dpj  
Scanner Agfa Studiostar 600 dpj  
Stampante Epson Stylus Color 500  
Stampante Epson Stylus Pro XL  
Stampante IBM 4072 A3

DOTAZIONE SOFTWARE:

ImageBase, Photoshop, Xpress, File  
Maker, Acrobat, Quick Time, Vi-  
deo Shop, Office ecc.

RUOLO E AMBITO DI INTERESSE:

Le immagini dell'Archivio Fotogra-  
fico Storico riguardano l'arte, la  
storia, le tradizioni del triveneto e  
coprono un arco temporale che va  
dal 1860 al 1960.

L'Archivio Fotografico Storico è at-  
tualmente l'unica struttura di questo  
tipo presente nel Veneto. Il ruolo  
dell'Archivio Fotografico Storico è  
la ricerca, la salvaguardia e la valo-  
rizzazione del patrimonio fotografi-  
co del territorio.

BACINO D'UTENZA:

Ambito triveneto.

REGOLAMENTO:

L'Archivio Fotografico Storico è ge-  
stito in base ad un Regolamento  
(adottato dal Consiglio Provinciale  
il 25.02.92) che stabilisce le finalit   
della struttura e regola l'attivit  di  
consultazione e riproduzione di im-  
magini per l'utenza.

ENTRATE:

Corresponsione dei diritti di ripro-  
duzione da parte degli utenti;  
Contributi della Regione Veneto in  
base alla L.R. n. 50 del 05.09.1984;  
Contributi CEE per la tutela e con-  
servazione dei Beni Culturali.

INVENTARIAZIONE, CATALOGAZIO-  
NE, DIGITALIZZAZIONE:

Inventariate tutte le oltre 150.000  
immagini, catalogate in modo ana-  
litico circa 3.000, digitalizzate circa  
3.000.

PUBBLICAZIONI A STAMPA:

Periodico FOTOSTORICA dal  
1995

Archivio Fotografico Storico

fax 0422.410749

e-mail fotostorica@tin.it



Giuseppe Fini  
L'osteria alla Colonna  
Treviso, 1920 ca.  
Fondo G. Fini



Giovanni Ferretto  
Il Sile a ponte Dante  
Treviso, primo Novecento  
Fondo G. Fini





