

A CURA DI ITALO ZANNIER

GLI ARCHIVI DELLA FOTOGRAFIA | DICEMBRE 2002 | N° 21722 | € 12,90
Periodico - Spedite in A.P. 305 - DEL IV

FOTOSTORICA

Sommario

2/3 Editoriale

4 Prodromi della fotografia di guerra
Louis Olatiz

8 Piccioni viaggiatori in guerra
Italo Zannier

12 Edouard Delessert e il calotipo
Mauro Rombi

16 Zavattini cento anni
Italo Zannier

18 Fondi fotografici scolastici
Sara Filippin

22 Fotografia di atelier nell'Alpe Adria fin de siècle
Beatrice Rossetto

28 Aste di fotografie
Mario Trevisan

30 Dal fondo artistico della Biennale di Venezia
Adriana Scalise

33 Manfredo Manfroi. Una lapide per Paolo Monti

36 Benedetta Bonichi, Trasparenti ombre

42 Segnalazione libri

44 Fabrica
Nessun milite è ignoto

Dossier

53 Per una tutela del patrimonio fotografico
sulla Grande Guerra

Rubriche

40 I CONTEMPORANEI CONSERVANO
Gino Turina
Gianluca Baronchielli

105 CAMERA CHIARA
Il grandangolo del lettore
a cura di Elisabetta Pasquettin

107 Le mostre
a cura di Elisabetta Pasquettin

110 MERCATO E COLLEZIONISMO
a cura di Giuseppe Vanzella



Editoriale

Di pubblico si può morire. Finita l'epoca dello Stato imprenditore, almeno a parole, e dell'assistenzialismo, il nuovo verbo liberista ha incoraggiato l'iniziativa privata. Molti capitani coraggiosi si sono lanciati in nuove imprese - tralasciamo per il momento quelle condotte sull'ingrato terreno della new economy - alla ricerca di nuovi spazi e di nuove opportunità.

Anche noi editori di una rivista di "nicchia" abbiamo cercato di superare i limiti angusti in cui ci costringerebbe la coedizione con un ente pubblico (l'Amministrazione Provinciale di Treviso), investendo economicamente ben oltre il contributo che ci viene assegnato in cambio di copie, portando le pagine da 48 a oltre 100, inserendo il colore, continuando ad avvalerci della cura scientifica di una personalità di prestigio qual'è lo storico della fotografia Italo Zannier, affidando la distribuzione alle librerie e a dei qualificati distributori, inventando proposte allettanti per i lettori (vedi il Club Eventi), nel tentativo di allargare il mercato su tutto il territorio nazionale.

È stata, ed è, un'impresa ardua ed economicamente molto rischiosa, che avrebbe bisogno di un intervento del coeditore pubblico ben più cospicuo. La valorizzazione dell'Archivio Storico Fotografico della Provincia di Treviso, che in questi anni si è arricchito di nuovi e importanti fondi fotografici e che mira a diventare nel settore l'istituzione di riferimento in ambito almeno regionale, crediamo sia tra le finalità culturali dell'Ente.

E questa finalità non può essere perseguita affidandola a un semplice bollettino qual'era il Notiziario del FAST delle origini. Veicolare l'immagine del FAST attraverso una rivista come la nostra che, tralasciamo la modestia, ha sfondato l'ambito provinciale e regionale per farsi apprezzare anche internazionalmente, pensiamo sia il modo migliore per raggiungere lo scopo.

Ma qui sorgono i problemi, adombrati dalla sia pur provocatoria frase iniziale.

Come in molte altre iniziative il "pubblico" (e con ciò intendiamo non tanto e non solo il nostro interlocutore trevigiano) non possiede per sua natura l'elasticità necessaria a cogliere al momento opportuno le esigenze contingenti di una iniziativa cui lo stesso partecipa.

Pensiamo alla Mostra di Ca' dei Carraresi di Treviso: il loro clamoroso successo sarebbe stato possibile se alle spalle di Marco Goldin fosse stata una istituzione pubblica meno agile

e determinata della Fondazione Cassamarca?

Da più anni si è sentita l'esigenza, a proposito di mostre, di affidarne la progettazione e la gestione a società di diritto privato, per sottrarle alla rigidità delle pastoie burocratiche, degli orari di lavoro del personale degli enti locali.

È vero! La cultura (teatro, cinema, letteratura, editoria, ecc.) ha spesso bisogno dell'intervento pubblico per produrre spettacoli, mostre, iniziative editoriali, altrimenti non proponibili, o per gli alti costi o per il limitato bacino di utenza che non ne renderebbe commercialmente valida la realizzazione.

L'editoria locale, in particolare, quando diviene editoria "di servizio", nel senso che pubblica opere ad uso delle amministrazioni pubbliche, è vincolata dai rigorosi termini dell'appalto: ogni fuoriuscita che abbia un intento commerciale (qualità superiore, campagna promozionale, diffusione, ecc...) è a completo rischio dell'imprenditore. E questo può essere accettabile, anzi, doveroso in un regime di corretto rapporto pubblico/privato: l'ente pubblico garantisce a costi predeterminati l'edizione di un'opera altrimenti non pubblicabile; il privato mette la sua professionalità e, se vuole guadagnare, quel qualcosa in più che renda più appetibile il prodotto, libro o rivista. Ma è appunto qui che le esigenze dell'ente pubblico possono scontrarsi con quelle del privato.

Quando i contenuti dell'opera non siano predeterminati - come accade frequentemente, quando l'editore cura e assembla testi e immagini che gli provengono dall'esterno, già commissionati dall'ente - non c'è ovviamente problema. Ma se l'editore fa il suo mestiere, crea cioè il prodotto, non può certo arrivare all'ultima fase della lavorazione, cioè alla stampa, ed essere sottoposto a una sorta di censura preventiva che dai vertici dell'ente, giù giù attraverso la scala gerarchica, arriva sino al funzionario addetto che può bloccare tutto, in attesa della eventuale revisione. E se l'intervento censorio fosse tale da togliere quel richiamo necessario a rendere l'opera commercialmente valida?

Allora per l'imprenditore è molto più saggio rientrare nei termini dell'appalto, limitarsi a quello che gli è richiesto senza tentare di volare alto per non rimanere impallinato dal burocrate di turno.

Emanuele Candiago

Editore

LA QUESTIONE DEL COPYRIGHT: NON ESAGERIAMO!

Per decenni gli editori di libri e di giornali hanno spesso snobbato o addirittura ignorato il lavoro autorevole dei fotografi, da molti ritenuto meramente, banalmente "riroduttivo, meccanico, alla portata di tutti".

Il nome dell'autore, in particolar modo nei quotidiani e negli ebdomandari, veniva (e viene a volte tuttora dimenticato o genericamente assegnato all'Agenzia! Che fotografa "Grazia Neri", che fotografa "Laura Ronchi"... bravissime d'altronde, e non è causa loro se i giornali sono approssimativi!) perlopiù tralasciato in passato, indicando semmai quello del trascrittore in xilografia o dell'editore.

Nell'"Illustrazione italiana", ad esempio, tra Otto e Novecento, quando le fotografie venivano ricopiate in incisione per motivi tecnici, è raro trovare la firma del fotografo, mentre nelle Enciclopedie, come la mitica Treccani, i nomi più influenti e protetti come Alinari, Brogi, Anderson, risaltano fin troppo evidenti, al punto da consacrare nel tempo il loro lavoro, che in effetti fu monumentale.

Ma i fotografi del vivere quotidiano furono a lungo ignorati come Autori, e spesso anche violentati nell'opera, con tagli delle fotografie, e abusi, come se queste fossero reperti abbandonati e opera di sconosciuti.

Persino Leo Longanesi, nel suo "Omnibus", che è stato il primo rotocalco italiano nel 1937, tralasciò quasi sempre di indicare il nome dei fotografi, nonostante fossero proprio le fotografie a caratterizzare il suo nuovo giornale: "tante immagini e poco testo". Idem, nei primi anni del settimanale di "politica e cultura" "Il Mondo" di Pannunzio, dove si iniziò a firmare le fotografie – in effetti straordinari, influenti elzeviri visivi, tuttora emblematici dell'Italia postbellica –, soltanto dal 1959, ossia dieci anni dopo l'avvio del giornale; io stesso pubblicai varie fotografie prima del 1959, e per la mancanza del mio nome accanto alle fotografie, alcuni dilettanti studiosi hanno recentemente "dimenticato" di citarmi tra i fotografi del "Mondo".

Sono in molti a pagare tuttora quelle assenze.

A suo tempo più volte protestammo, ottenendo ben poco, perché i fotografi in Italia hanno avuto un potere irrilevante, rispetto a quello dei giornalisti-scrittori, vicende ben note.

Da alcuni anni è stata adottata anche in Italia la norma europea, anzi mondiale, sul copyright; finalmente.

Per settant'anni dopo la scomparsa dell'Autore, gli eredi e comunque gli "aventi diritto", possono esercitarlo contro chiunque,

pretendendo di concedere il permesso di esposizione e di pubblicazione, e, naturalmente, il pagamento delle relative royalty. Per settant'anni dura il copyright; in passato erano cinquanta e, ancor prima venti e per giunta a partire dall'anno di realizzazione della fotografia, che comunque andava notificata.

Le norme attuali sono legittime e giuste, ma a volte "fin troppo", perché una ferrea applicazione paradossalmente penalizza a volte addirittura l'autore, specialmente se è scomparso, per le difficoltà di rintracciare gli eredi, di ottenere gli indispensabili, cautelativi nulla-osta liberatori per la pubblicazione e per la esposizione, ecc. Inoltre sono spesso eccessivi i copyright richiesti, fuori mercato, e che rendono difficili se non impossibili certe iniziative, come una rassegna espositiva "no profit", o un libro di storia della fotografia, dal difficile commercio nazionale, quando non è "assistito" dal solito assessore.

Da noi, inoltre, questa improvvisa possibilità offerta agli "aventi diritto", è stata a volte intesa retoricamente e quasi in senso punitivo verso gli utilizzatori delle immagini, studiosi, docenti, curatori ed editori anche quando si tratta di operazioni esclusivamente culturali e quindi non speculative.

Il pagamento di copyright eccessivi rende infatti quasi sempre impossibile, in Italia, la pubblicazione di opere che hanno al solito un mercato nazionale assai limitato; mi sembrerebbe più corretto e realistico considerare semmai il copyright in funzione della tiratura dell'edizione, se si tratta di un libro, o del numero dei visitatori se si tratta di una mostra.

La differenza economica tra una guida turistica e un manualetto di storia, con poche centinaia, o addirittura poche decine di lettori, mi sembra evidente.

Altrettanto dicasi circa le cifre chieste a volte per l'assicurazione delle opere, spesso al di fuori di ogni concreta valutazione!

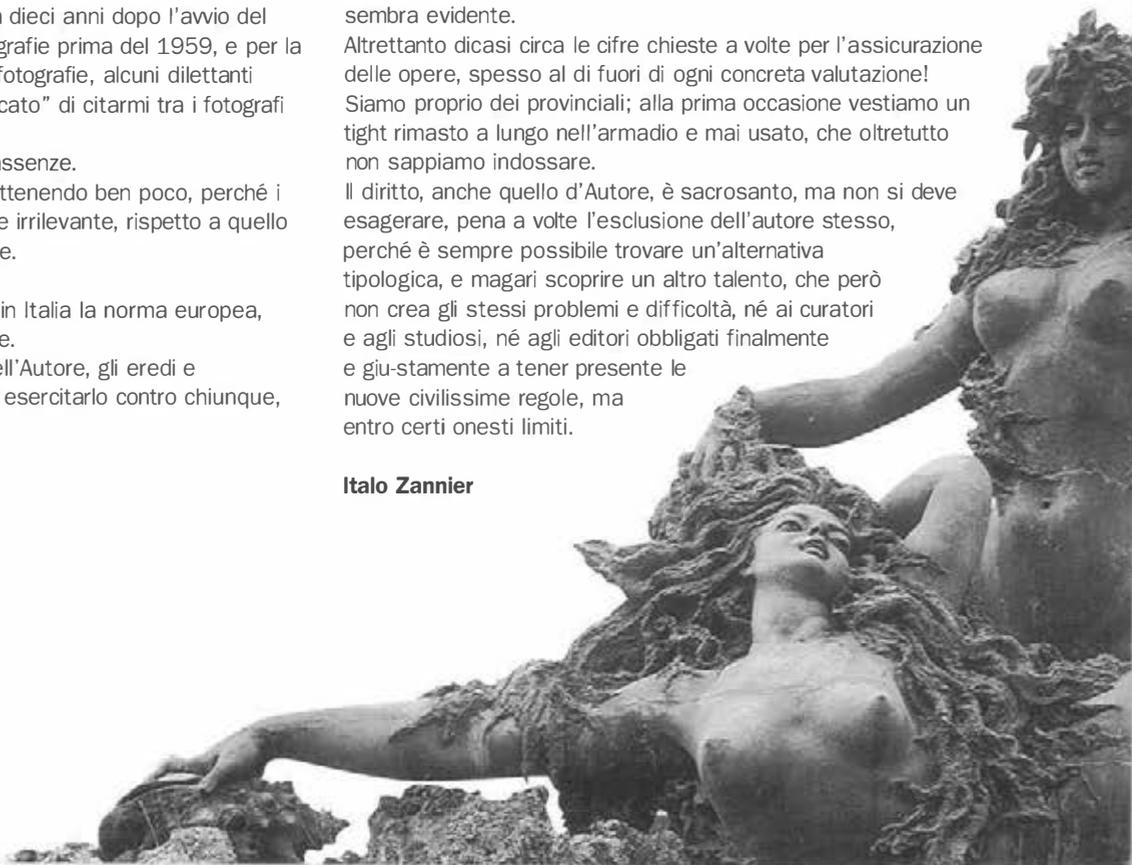
Siamo proprio dei provinciali; alla prima occasione vestiamo un tight rimasto a lungo nell'armadio e mai usato, che oltretutto non sappiamo indossare.

Il diritto, anche quello d'Autore, è sacrosanto, ma non si deve esagerare, pena a volte l'esclusione dell'autore stesso, perché è sempre possibile trovare un'alternativa tipologica, e magari scoprire un altro talento, che però non crea gli stessi problemi e difficoltà, né ai curatori e agli studiosi, né agli editori obbligati finalmente e giustamente a tener presente le nuove civilissime regole, ma entro certi onesti limiti.

Italo Zannier

Pietro Poppi

La fontana delle Sirene (part.)
Bologna, Esposizione 1888,
Collezioni d'Arte,
Cassa di Risparmio, Bologna



PRODROMI DELLA FOTOGRAFIA “DI GUERRA”

LOUIS OLATIZ

Tra i *generi* della fotografia, purtroppo, c'è anche quello “della guerra”; inevitabile l'informazione, quando si tratta di soggetti drammatici e catastrofici, come terremoti, incendi, alluvioni, ecc., tuttora privilegiati

dal giornalismo, specialmente se visivo-fotografico o cinematografico-televisivo.

Nelle storie della fotografia mondiale, ormai per convenzione, si indica quale primo “reporter di guerra” l'inglese Roger Fenton (1819-1869), presente in Crimea nel 1855, durante la guerra russo-turca, dove eseguì circa trecento lastre al collodio, però con lo scopo di “dimostrare” con la “verità” della fotografia, una



Stefano Lecchi
Rovine del Casino dei Quattro Venti
calotopia, luglio 1849

situazione relativamente tranquilla, riferita alla presenza delle truppe inglesi.

C'era invece il colera, e in battaglia erano morti a centinaia, basti ricordare quella di Balaklava. Prima di Fenton (avvocato, studioso d'arte anche a Parigi con Delaroche, segretario della Royal Photographic Society, bene accetto a Corte, dove ebbe modo di fotografare i giardini imperiali), erano stati inviati in Crimea altri fotografi inglesi; il primo, Nicklin, era però morto in un naufragio nel Mar Nero, e così erano scomparsi altri due operatori, gli alfieri Brandon e Dawson, appositamente addestrati a Londra da Aldemar Mayall.

Fenton invece, sponsorizzato dall'editore Thomas Agnew, arriva a Balaklava sano e salvo, portando sulla nave anche un carro attrezzato ad "abitazione" e laboratorio, come una moderna roulotte.

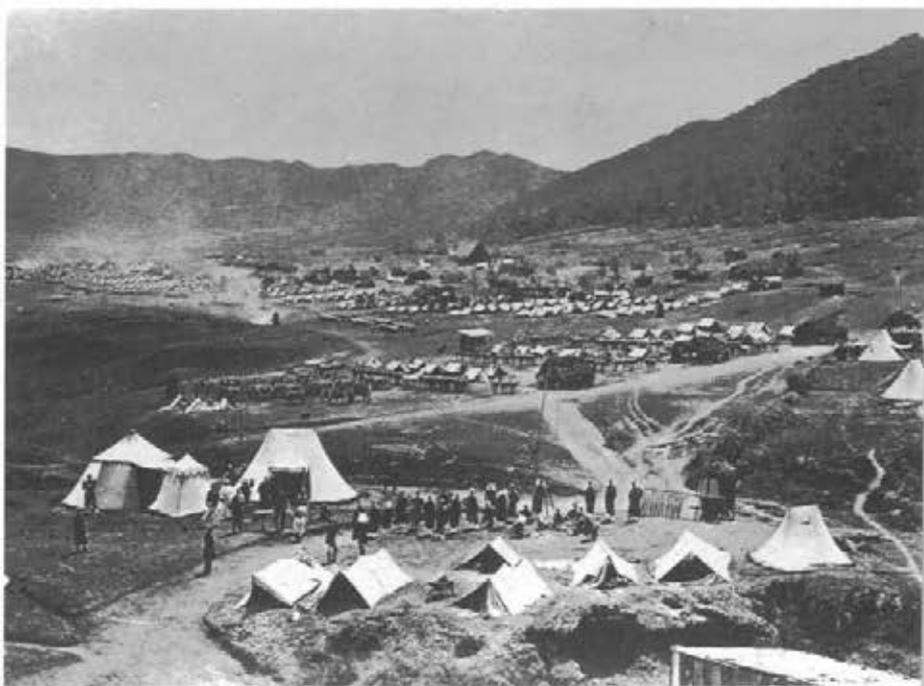
Lo accompagnò un assistente, addetto anche al bagaglio, ingombro di lastre di vetro e di bottiglie di collodio.

Le sue fotografie, comunque, sembrano quelle di una vacanza in oriente: ufficiali che prendono il tè, belle vivandiere, sentinelle che dormicchiano vicino a innocui mortai, e campi di battaglia senza cadaveri, dove le palle di cannone sembrano fiori nel deserto. Ma era proprio questo che si voleva, niente di tragico, per tranquillizzare la cosiddetta opinione pubblica; gli inglesi videro alcune di queste immagini quasi d'Arcadia, in una mostra, oppure trascritte in acquaforte nei giornali locali.

Quel brullo paesaggio di Crimea, senza la guerra non sarebbe stato meta di fotografi, neppure dei più curiosi ai limiti del Grand Tour, che semmai cercavano i resti archeologici dell'antichità in altri e più ameni siti.

Le "storie della fotografia", più o meno romanzate, ricordano inoltre la presenza in Crimea, dopo la partenza di Fenton ammalatosi a sua volta di colera, dei fotografi Felix e Antonio Beato, che aiutarono il medaglista e incisore inglese James Robertson, a concludere il reportage di Fenton, mentre la guerra stava concludendosi.

Sui Campi della Crimea, però, furono molti altri i fotografi, sia da una parte del conflitto che dall'altra, tra i quali il colonnello francese Charles Langlois, alla ricerca di immagini realistiche – fotografiche appunto – da riprodurre in pittura per il suo "Panorama" di Parigi. C'è testimonianza del fotografo e incisore "veneziano" OFrederich von Martens, del romeno Pao de Szathmari,



di Léon Méhédin, che qualche anno dopo sarà l'autore di alcune fotografie di guerra eseguite in Lombardia, durante le battaglie del 1859, per conto di Napoleone III.

L'Imperatore, durante quella guerra d'indipendenza, aveva però subito lanciato un Editto, che proibiva anche soltanto la presenza dei fotografi sui campi di battaglia, pena l'immediata fucilazione, come per gli sciacalli di cadaveri; la guerra in fotografia era "scomoda" e le immagini terrorizzanti, rispetto alla retorica dolcezza, "eroica", di disegni e dipinti.

Sempre tra i fotografi di guerra, si incontra ancora Felix Beato, indicato come autore, ahimè, delle prime fotografie "di cadaveri" abbandonati sul terreno di battaglia; fu a Luchnow in India, dove assistette alla cruenta sconfitta della guarnigione, che si era ribellata agli inglesi nel 1858, e poi a Fort Taku in Cina, dove questo fotografo – forse d'origine "veneziana", ma più probabilmente nato a Corfù –, realizzò un reportage all'interno del forte devastato, in

una memorabile sequenza di impronta cinematografica.

Felix Beato sarà ancora "fotografo di guerra" a Seul bombardata dalla flotta americana nel 1868, e poi nel Sudan, al seguito di una spedizione punitiva inglese; Felix si dimostrò uno "specialista", fin troppo, in questo "genere" di fotografia.

I più celebri fotografi "di guerra" nel continente americano, furono Mathew Brady e lo scozzese Alexander Gardner; organizzarono la prima "agenzia" fotografica, per documentare i vari campi di battaglia da parte nordista, con un salvacondotto di Lincoln, durante la Guerra di Secessione, nel 1862.

Il loro grande reportage è conservato alla Library di Washington, ed è considerato tra i più significativi monumenti della storia degli USA. La vicenda infinita della fotografia di guerra è complessa e di notevole interesse anche sociologico, ma qui intendiamo soltanto suggerire alcuni episodi, in particolare quelli collegati alla storia della fotografia italiana.



Autore non indicato
La "vera" breccia di Porta Pia
Roma 1870

Il primato mondiale di questo triste genere di fotografia, che io sappia, va senz'altro a Stefano Lecchi, esperto fotografo d'origine lombarda (tra l'altro, incontrò a Napoli Calvert Jones, cugino di Talbot, che rimase ammirato per la qualità delle sue calotipie!), è autore di una pionieristica sequenza di immagini, realizzate nella periferia di Roma, subito dopo le distruzioni conseguenti all'assedio del 1849.

Rilevò in particolare i ruderi, dopo i bombardamenti, di alcuni edifici storici di grande bellezza, come Villa Spada e il Casino dei Quattro Venti, oltre alle trincee degli assediati, con i cannoni e le sentinelle ancora presenti e immobili, in immagini che d'altronde non potevano godere delle possibilità dell'istantanea, ancora di là da venire.

Nel 1849 le tecniche fotografiche erano soltanto quelle del dagherrotipo e del calotipo, in attesa del collodio, il cui procedimento verrà proposto un paio d'anni dopo.

Le fotografie di Lecchi vennero diffuse ricopiandole e stampandole in litografia, come immagini "dal vero" in un album dell'editore romano Danesi, "Rovine della guerra di Roma del 1849, tratte dal Dagherrotipo", tecnica erroneamente così indicata, trattandosi invece di calotipie, eseguite – questo sì – con un apparecchio per dagherrotipi. Nello stesso 1849, venne eseguita anche la famosa panoramica dell'assedio della Repubblica romana, di 4,70 metri, ottenuta da un osservatorio antistante, con un apparecchio 40x40 cm., a 360 gradi; i bersaglieri che si intravedono qua e là nella scena, vennero aggiunti in fotomontaggio, così come in altre successive immagini della presa di Porta Pia (1870), anche queste eseguite tranquillamente "dopo" l'evento, dai vari Altobelli, Tuminello, Verzaschi, ecc., con i soldati in posa.

Sempre riguardo questo genere di fotografia in Italia, va ricordato il reportage, di anonimo, voluto dal Comando militare durante la battaglia di Magenta, del quale si conserva un'immagine di cadaveri dei soldati italiani, ammucchiati vicino alle mura del cimitero di Melegnano, nel 1859. Un anno dopo i pionieri reporter di guerra, saranno sulla scena a Palermo durante l'impresa dei Mille (Gustave Le Gray, Eugène Sevaistre...), e a Gaeta nel 1861, quando si concluse l'assedio, con la fuga di Francesco II.

Lì operarono in particolare i fotografi Bernoud e Sommer, che per rendere le immagini più

"tragiche", misero in "posa di cadavere" alcuni compiacenti soldati, fortunatamente vivi, e provvisoriamente attori.

Qualche anno dopo, Gioachino Altobelli e il sacerdote fotografo pontificio Antonio d'Alessandri, riprenderanno gli accampamenti dell'esercito papalino ai Campi d'Annibale (1868); anche le fotografie dei briganti meridionali, andrebbero però inserite in un capitolo sulla "fotografia di guerra". Anche quelle, che risalgono agli anni Sessanta, erano posate, spesso con i briganti già uccisi, ma che in fotografia, ai fini della propaganda politica, dovevano apparire ancora vivi, ed erano a volte sostenuti in piedi da un gendarme, seminascosto dietro il malcapitato.

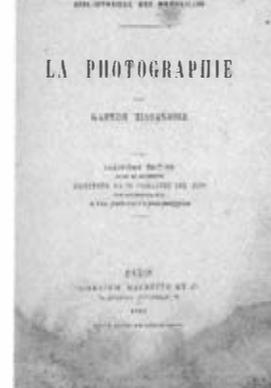
Quelle fotografie "di guerra" non erano dinamiche – "à la sauvette", come avrebbe voluto oggi Cartier Bresson –, ma spesso anche negli anni della fotografia contemporanea, compresi quelli di Capa o Smith, questo genere di fotografia è stato eseguito "en pose", con minore rischi e a volte con più efficacia simbolica. ■



La roulotte-laboratorio di Roger Fenkon, durante la guerra di Crimea 1855

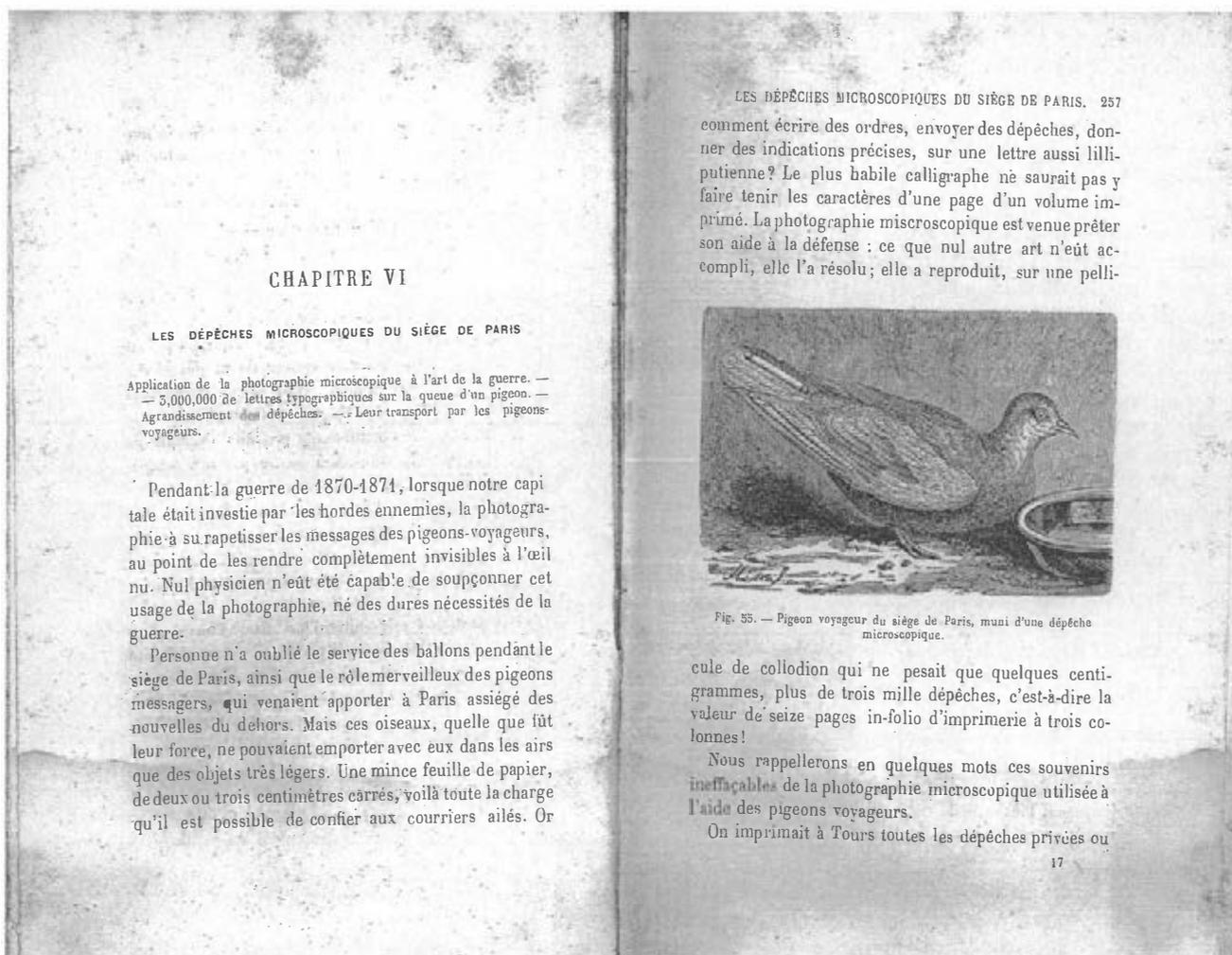
PICCIONI VIAGGIATORI IN GUERRA

ITALO ZANNIER



A Parigi, nei primi anni Sessanta dell'800, il fotografo Prudent René Patrice Dagron (1819-1900), inventò un procedimento di miniaturizzazione fotografica – già profetizzato da Arago nel suo “discorso” del 19 agosto 1839 –, su pellicole di collodio ampie soltanto due o tre centimetri quadrati, ottenendo in effetti tra i primi microfilm della storia. Raymond Lécuyer, nella sua monumentale storia della fotografia, precisa comunque che non fu Dagron il primo, nel 1860, bensì il primato andrebbe ai fotografi Nachet, Wagner, Bernard, che nel 1859 avevano esposto al “Salon” parigino alcune “photographies microscopiques”, giudicate allora “la merveille

de l'exposition”. Ma già nei primi anni '50 – andrebbe osservato –, dopo l'invenzione della nuova tecnica del collodio, anche in Inghilterra e in Germania, c'erano stati alcuni analoghi e riusciti tentativi, sebbene non egualmente pubblicizzati, perlomeno quelli di Highley a Londra e di Mayer a Francoforte. Un'applicazione singolare di queste immagini, qui presentata con un testo originale d'epoca, fu quella utilizzata durante l'assedio di Parigi, nella guerra franco-prussiana del 1870-71; vennero allora inviati oltre le mura delle città e le linee nemiche, vari messaggi cifrati, mediante microfilm al collodio, arrotolati e inseriti in una cannuccia, infine legata alla coda di un colombo viaggiatore. Pochi tra questi “eroici” colombi (pare che ne avessero addestrati circa duecento) fecero però ritorno a Parigi, colpiti invece al volo dai soldati prussiani, costantemente affamati. Sull'argomento, che in effetti riguarda un capitolo della “fotografia di guerra”, riproduciamo alcune pagine di un raro volume di Gaston Tissandier, conservato nella biblioteca del curatore di “Fotostorica”. ■



CHAPITRE VI

LES DÉPÊCHES MICROSCOPIQUES DU SIÈGE DE PARIS

Application de la photographie microscopique à l'art de la guerre. —
— 5,000,000 de lettres typographiques sur la queue d'un pigeon. —
Agrandissement des dépêches. — Leur transport par les pigeons-
voyageurs.

Pendant la guerre de 1870-1871, lorsque notre capitale était investie par les hordes ennemies, la photographie a su rapetisser les messages des pigeons-voyageurs, au point de les rendre complètement invisibles à l'œil nu. Nul physicien n'eût été capable de soupçonner cet usage de la photographie, né des dures nécessités de la guerre.

Personne n'a oublié le service des ballons pendant le siège de Paris, ainsi que le rôle merveilleux des pigeons messagers, qui venaient apporter à Paris assiégé des nouvelles du dehors. Mais ces oiseaux, quelle que fût leur force, ne pouvaient emporter avec eux dans les airs que des objets très légers. Une mince feuille de papier, de deux ou trois centimètres carrés, voilà toute la charge qu'il est possible de confier aux courriers ailés. Or

LES DÉPÊCHES MICROSCOPIQUES DU SIÈGE DE PARIS. 257

comment écrire des ordres, envoyer des dépêches, donner des indications précises, sur une lettre aussi lilliputienne? Le plus habile calligraphe n'eût pas su faire tenir les caractères d'une page d'un volume imprimé. La photographie microscopique est venue prêter son aide à la défense: ce que nul autre art n'eût accompli, elle l'a résolu; elle a reproduit, sur une pellicule

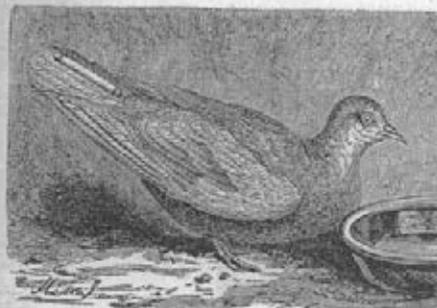


Fig. 55. — Pigeon voyageur du siège de Paris, muni d'une dépêche microscopique.

de collodio qui ne pesait que quelques centigrammes, plus de trois mille dépêches, c'est-à-dire la valeur de seize pages in-folio d'imprimerie à trois colonnes!

Nous rappellerons en quelques mots ces souvenirs ineffaçables de la photographie microscopique utilisée à l'aide des pigeons voyageurs.

On imprimait à Tours toutes les dépêches privées ou

publiques sur une grande feuille de papier in-folio qui pouvait contenir 500,000 lettres environ. M. Dagron, sorti de Paris en ballon, réduisait cette véritable affiche en un petit cliché, qui avait à peu près le quart de la

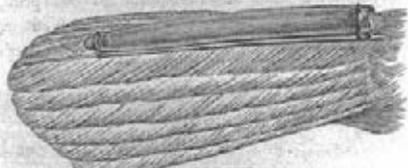


Fig. 56. — Le tuyau de plume où est contenue la dépêche microscopique.

superficie d'une carte à jouer. L'épreuve était tirée sur une mince feuille de papier, et plus tard sur une pellicule



Fig. 57. — Timbres de réception et d'expédition imprimés sur l'aile.

de collodion qui, quoique ne pesant guère plus de 5 centigrammes, renfermait la matière de plusieurs journaux. Plusieurs de ces pellicules, représentant un nombre considérable de dépêches, étaient enroulées et

enfermées dans un petit tuyau de plume de la grandeur d'un cure-dent. Cette légère boîte aux lettres d'un nouveau genre était attachée à la queue du pigeon comme le représentent les figures 55 et 56. L'oiseau messager ne portait que ce léger fardeau; à l'arrivée et au départ, on avait soin de marquer sur son aile l'empreinte d'un timbre humide, véritable accusé de réception ou d'envoi (fig. 57).

Un nombre considérable de pages typographiées ont été reproduites par les procédés de M. Dagron et de son collaborateur, M. Fernique. Chaque page contenait environ 5,000 lettres, soit environ 300 dépêches. 16 de ces pages tenaient sur une pellicule de 5 centimètres sur 5, ne pesant pas plus de 5 centigrammes et dont nous avons cherché à reproduire l'aspect exact dans notre figure 58. La réduction était faite au huit-centième.



Fig. 58. — Fac-similé d'une dépêche microscopique du siège de Paris.

Chaque pigeon pouvait en porter dans un tuyau de plume une vingtaine de ces pellicules, qui n'atteignaient en somme que le poids de 1 gramme. Ces dépêches réunies pouvaient facilement former un total de 2 à 8 millions de lettres, c'est-à-dire la matière de dix volumes semblables à celui que le lecteur a pour le moment sous les yeux.

Pour obtenir ces infiniment petits en photographie,

on avait recours au procédé déjà utilisé avant la guerre pour la confection des petites lunettes-breloques photographiques. On se servait de l'albumine, qui donne au cliché la plus grande finesse dans la fixation des images. L'image, réduite à l'aide de lentilles, se forme au foyer d'une chambre noire et se fixe sur une plaque de verre collodionnée, où l'on reçoit à la fois plusieurs photographies microscopiques. Le cliché obtenu est positif, parce qu'il provient d'un autre cliché négatif; on le découpe en fragments qui séparent les images. M. Dagron, en 1867, emprisonnait ses photographies microscopiques dans les petites lunettes-breloques, dans des bagues, dans un porte-plume, etc. Une des difficultés de mise en pratique, à cette époque, consistait à agrandir suffisamment le petit cliché; M. Dagron y est parvenu en employant à cet effet le microscope Stanhope. C'est une demi-lentille qui se façonne très facilement en coupant en deux un petit morceau de cristal de *crown-glass*. Il suffit d'adapter à une baguette de verre ce fragment de cristal, et l'on a entre les mains un microscope en miniature doué d'un pouvoir grossissant considérable. L'image vue à travers ce verre est amplifiée au moins trois cents fois.

La production des clichés microscopiques exige de la part de l'opérateur une grande habileté, une grande délicatesse dans les manipulations. La mise au point, qui est aisée dans les épreuves de grandeur ordinaire, nécessite l'emploi d'un microscope quand il s'agit de projeter sur un écran une image extrêmement réduite. Le châssis habituel des chambres noires est remplacé par un support qui maintient horizontale une glace collo-

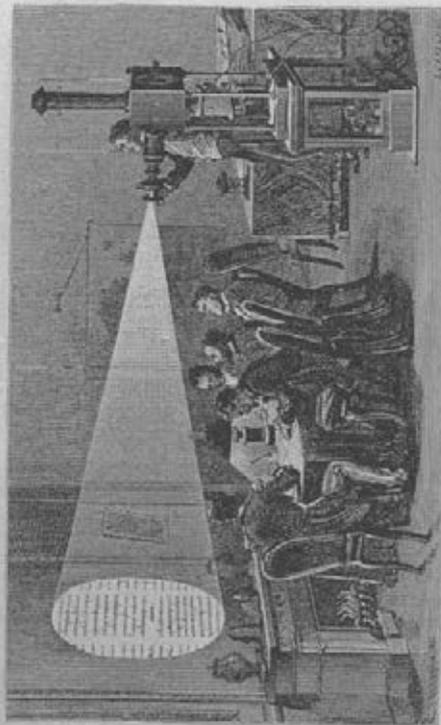


Fig. 59. — Agrandissement des dépêches microscopiques pendant le siège de Paris.

donnée, et porte en outre vingt petits objectifs destinés à produire vingt réductions microscopiques du cliché. Plus tard, à l'aide d'un diamant, on découpera ce cliché de verre, on en séparera les vingt images. Sur le même support se trouvent les verres et le tuyau d'un microscope composé. Nous nous bornerons à citer ces difficultés, sans entrer dans de plus simples détails techniques.

Pendant la guerre, les procédés différaient, surtout dans l'agrandissement des photographies, pour leur lecture, dans la capitale investie.

Les dépêches microscopiques étaient, en général, tirées à 50 ou 40 exemplaires et envoyées par autant de pigeons. Plus de cent mille dépêches ont été envoyées ainsi à Paris pendant le siège. Aussitôt que le tube était reçu à l'administration des télégraphes, M. Mercadier procédait à l'ouverture en le fendant avec un canif. Les pellicules photographiques étaient délicatement placées dans une petite cuvette remplie d'eau légèrement ammoniacale.

Au sein de ce liquide, les dépêches se déroulaient, on les séchait, on les plaçait entre deux verres. Il ne restait plus qu'à les poser sur le porte-objet d'un microscope photo-électrique. La gravure précédente (fig. 59) représente une de ces intéressantes séances de transcription des dépêches microscopiques.

La pellicule de collodion est projetée sur un écran, au moyen de l'appareil photo-électrique, véritable lanterne magique d'un puissant effet. Les caractères, presque invisibles, sont suffisamment grossis pour que les copistes, placés devant l'écran, puissent les reproduire sur le papier.

Quand les dépêches étaient nombreuses, la lecture en était assez lente; mais la pellicule renfermait un grand nombre de pages ou petits carrés, on pouvait la diviser et la lire en même temps avec plusieurs microscopes.

MM. Cornu et Mercadier perfectionnèrent le procédé de lecture des dépêches avec le microscope. La pellicule de collodion, intercalée entre deux glaces, était reçue sur un porte-glace, auquel un mécanisme imprimait un double mouvement horizontal et vertical. Chaque partie de la dépêche passait lentement au foyer du microscope. Sur l'écran, les caractères se déroulaient, suffisamment agrandis pour être lus et copiés.

L'installation et la mise en train duraient environ quatre heures; il fallait, en outre, quelques heures pour copier les dépêches. MM. Cornu et Mercadier tentèrent de photographier directement les caractères agrandis et projetés sur l'écran, mais ils ne réussirent pas dans leurs premières tentatives.

Il est certain que les progrès eussent marché à grands pas, si l'hiver, le froid n'avaient pas tardé à rendre de plus en plus rare l'arrivée des pigeons pendant le siège.

Quoique les détails concernant ces oiseaux sortent de notre sujet essentiellement photographique, nous ne croyons pas devoir nous dispenser d'en parler sommairement, alléguant avec quelque raison, croyons-nous, qu'après avoir parlé de la lettre, il est bon de dire quelques mots du facteur.

L'intempérie des saisons n'est pas le seul obstacle qui nuise au service des oiseaux messagers; ceux-ci ont

à courir en chemin d'autres dangers, et les oiseaux de proie sont leurs plus redoutables ennemis.

Il est à présumer que, parmi les pigeons voyageurs qui ne reviennent plus au colombier, il en est un certain nombre qui ont été les victimes de ces pirates aériens que l'on nomme des éperviers. Les Chinois, qui souvent font preuve d'habileté dans les procédés qu'ils emploient, ont imaginé un système très ingénieux

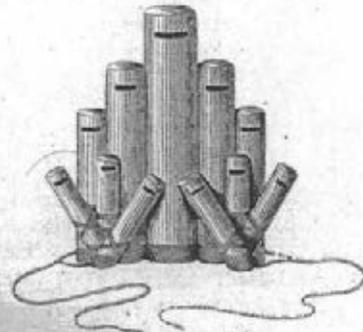


Fig. 60. — Jeu de sifflets chinois pour les pigeons voyageurs.

pour protéger contre les oiseaux de proie les pigeons voyageurs, dont ils font un fréquent usage dans le Céleste-Empire. Ils attachent à la naissance de la queue de l'oiseau messager un système de sifflets en bambou très légers, comme le représente la figure 60. Quand le pigeon vole, l'air s'engouffre dans les petits tubes, où il est soumis à des vibrations qui produisent un son aigu et continu. Si les pigeons voyagent en bandes, tous

les jeux de sifflets dont ils sont munis produisent un concert bruyant qui s'étend à une grande distance et éloigne les oiseaux de proie, terrifiés de ce vacarme. Les personnes qui ont vécu longtemps en Chine, et notamment à Pékin, rapportent qu'elles ont souvent entendu dans les campagnes le sifflement strident produit par ces tubes de bambou des pigeons voyageurs, sans s'être d'abord rendu compte de ce bruit inattendu qui semblait descendre du ciel.

Il nous semble que ce procédé mérite de fixer l'attention des hommes compétents; on ne devra pas négliger d'en étudier l'efficacité dans la création de la poste aérienne, dont on se préoccupe actuellement. Nous faisons des vœux pour que cette organisation soit bientôt prête à fonctionner, et que l'histoire des pigeons du siège devienne la tradition glorieuse des futurs éleveurs de pigeons messagers.

On ne doit pas oublier qu'à l'heure funeste où la France était envahie par les hordes ennemies, la photographie, complétant le service merveilleux des pigeons, est venue prêter son aide à des milliers d'assiégés, emprisonnés pendant cinq mois par les armées allemandes.

Espérons que les enseignements du passé seront féconds pour l'avenir; si notre patrie se trouve, un jour encore, engagée dans un de ces conflits sanglants, les pigeons voyageurs, dans leur rôle modeste, nous apporteront de nouveaux secours; ils ne seront plus cette fois, nous aimons à le croire, que des messagers d'heureuses nouvelles!

L'élevage des pigeons est le complément de l'étude



Fig. 61. — Départ des pigeons voyageurs aux Champs-Élysées.

LES DÉPÊCHES MICROSCOPIQUES DU SIÈGE DE PARIS. 269

de la photographie microscopique employée pour la confection des dépêches pendant la guerre. On ne néglige pas actuellement les utiles messagers ailés, et, tout récemment, on a cherché à en développer l'élevage par des concours importants. Dans le courant de l'année 1875, la population parisienne a applaudi à ces encouragements, en assistant aux départs de pigeons qui ont eu lieu devant le palais de l'Industrie (fig. 61).

On ne saurait trop encourager de semblables expériences. Les pigeons voyageurs sont les plus sûrs conducteurs de ces dépêches microscopiques susceptibles de porter à l'assiégé des nouvelles détaillées, des ordres explicites.

Dans certains cas, on est arrivé, au moyen de la poste aérienne, à des résultats inouïs. En voici un exemple cité par M. Dagron : « Lorsque rien n'entravait le vol des pigeons, dit cet habile praticien, la rapidité de la correspondance photographique avec Paris assiégé était vraiment merveilleuse. Je puis pour ma part en citer un exemple. Manquant de certains produits chimiques, notamment de coton azotique, que je ne pouvais me procurer à Bordeaux, je les demandai par dépêche-pigeon, le 18 janvier 1871, à MM. Poulenc et Wittmann, à Paris, en les priant de me les expédier par le premier ballon partant. Le 24 janvier, les produits étaient rendus à mes ateliers à Bordeaux. Le pigeon n'avait mis que douze heures pour franchir l'espace de Poitiers à Paris. La télégraphie électrique et le chemin de fer n'eussent pas fait mieux. »

Cette utilisation glorieuse, admirable de la photographie microscopique, apportant à la poste aérienne,

EDOUARD DELESSERT E IL CALOTIPO

MAURO ROMBI

L'idea del viaggio, nel mondo occidentale, sembra essersi progressivamente svuotata delle possibilità di conoscenza che nuovi orizzonti e altre realtà potevano offrirsi all'uomo in un passato ancora relativamente recente.

Oggi è infatti facile constatare nel viaggiatore un atteggiamento improntato spesso ad un confuso nomadismo, molto affine allo sradicamento esistenziale, alla spersonalizzazione massificata del turismo da viaggio organizzato in cui non vi è più nessun "altrove" da scoprire, ormai omologato dalla civiltà industriale, e dove i luoghi, oltre ad essere profondamente mutati, hanno perso "l'aurea" e il contesto è diventato spesso devastazione e sovrappopolazione. Di conseguenza qualsiasi viaggio nella nostra epoca pare sia diventato ormai impossibile, nell'universo dominato dai mass-media l'unica cosa reale del viaggio sembra essere la sua immagine, lo sdoppiamento virtuale del mondo dovuto ai mezzi di comunicazione.

È partendo dalla constatazione della finitezza del mondo, della sua limitata estensibilità nello spazio che

si fa largo una malinconica nostalgia verso il secolo passato, quando ancora l'uomo percorreva la via delle esplorazioni, mentre nuovi e insospettati orizzonti si aprivano al suo sguardo. La letteratura di viaggio dell'Ottocento tende spesso a varcare i confini del mondo conosciuto; come tanti Stanley o dottor Livingstone gli scrittori, gli artisti e i fotografi si addentravano



Edouard Delessert
Alcune immagini dall'album "Six semaines dans l'île de Sardaigne"
1854

spavalidamente nell'ignoto, alla ricerca dell'inesplorato, del nuovo, dell'esotico, dello straordinario, e da ogni viaggio tornavano carichi di brandelli di inedite realtà da mostrare orgogliosi alla stupefatta ammirazione del mondo. Ed è proprio in questo periodo che l'archeologo assume la statura leggendaria dell'eroe. In questo preciso contesto dobbiamo inquadrare anche la figura del giovane Edouard Delessert, tipico esemplare della moderna borghesia finanziaria parigina, il quale nel 1854 fece un viaggio in Sardegna con la ferma intenzione di raccogliere, per l'epoca, una consistente documentazione fotografica, oltre a numerosi appunti e note di viaggio. Questo materiale verrà successivamente utilizzato per la realizzazione di due libri, uno sarà il diario di viaggio dal titolo "Six semaines dans l'île de Sardaigne" e l'altro il reportage comprendente 40 fotografie di formato 19x25 cm. pubblicato a dispense settimanali e successivamente raccolto in un album dal titolo "Ile de Sardaigne". Di questi album attualmente si ha la conoscenza di due esemplari soltanto: uno conservato presso la Biblioteca Nazionale di Parigi e l'altro presso la Biblioteca Reale di Torino. Figlio di Gabriele Delessert, prefetto di polizia sotto Luigi Filippo, e di Valentine De Laborde, famosa amante dello scrittore Merimée e protagonista dei salotti parigini, Edouard apparteneva ad una importante dinastia finanziaria, alla quale si doveva l'istituzione in Francia delle Casse di Risparmio e rilevanti interessi nelle società che gestivano le ferrovie spagnole e quelle francesi. Ancora giovanissimo, nel 1850, fondò a Parigi la prestigiosa rivista "L'Athenaeum francais", che ebbe una profonda influenza negli ambienti intellettuali e alla quale collaborarono oltre allo stesso Merimée, il famoso archeologo Felicien de Saulcy e lo scienziato conte Olympe Aguado. Contemporaneamente a queste fortunate iniziative, intraprese una serie di avventurosi viaggi in Medioriente, dai quali trasse lo spunto per pubblicare vari articoli e diari di viaggio. Si segnala, in particolare, il libro del 1851: "Ventun giorni nel Mar Morto", resoconto di una spedizione attraverso i territori della Palestina, in compagnia di Felicien de Saulcy, a cui seguì, nel 1853, "Voyage aux villes Maudites". Edouard era stato introdotto alla fotografia da Gustave Le Gray, importante pioniere della fotografia, autore di un famoso reportage dell'Egitto, e dallo zio, Benjamin Delessert, che fu uno dei fondatori della prima associazione fotografica del mondo, la "Société Héliographique", a cui aderirono importanti esponenti dell'arte e della cultura francese, come il pittore Eugène Delacroix, l'incisore Lamaitre e vari altri pionieri della fotografia. Edouard Delessert viene segnalato in tutte le più importanti storie della fotografia, oltre che per il suo fondamentale reportage sulla Sardegna, anche perché inventò, insieme ai conte Aguado, il sistema delle "Carte da visita" fotografiche che, successivamente, venne brevettato e reso famoso in tutto il mondo da Disderi. Inoltre inventò anche un sistema per realizzare degli ingrandimenti fotografici a grandezza

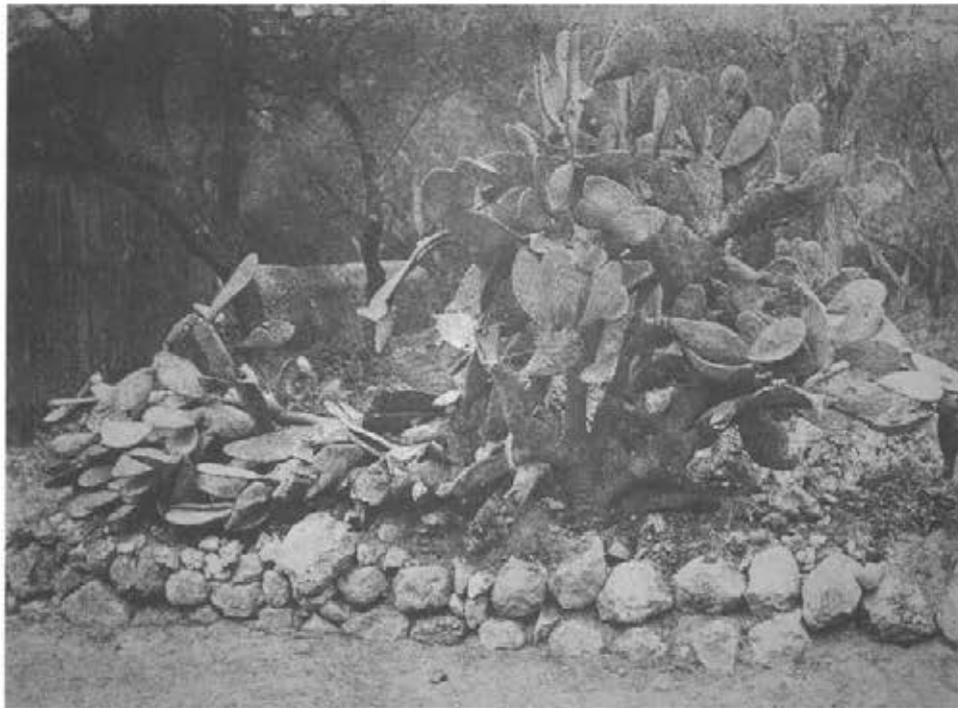
naturale; presentati per la prima volta all'esposizione Universale di Parigi ebbero un sorprendente successo, replicato poi all'esposizione Universale di Londra del 1862. Non sappiamo cosa spinse il Delessert a lasciare le sue orme sui lontani e inospitali lidi sardi. Tuttavia è possibile constatare come, ai viaggiatori dell'Ottocento che si recavano in Italia, si presentassero generalmente soltanto due alternative. La prima, consisteva nel





ripercorrere l'ormai classico itinerario dei "Grand tour" settecentesco, comprendente la visita delle principali città italiane del Centro-Nord, con l'unica eccezione della città di Napoli; l'altra possibilità, consisteva invece nello spingersi oltre Napoli, verso gli itinerari poco conosciuti del Sud, lasciandosi alle spalle le rassicuranti città mondane per varcare la soglia di regioni e culture finora trascurate dalla raffinata e colta civiltà europea, la quale, comunque, sull'onda dei miti romantici tendeva ormai a incoraggiare lo studio di realtà marginali e periferiche del nostro, come di altri paesi. D.H. Lawrence, per il quale viaggiare era un'insopprimibile necessità dello spirito, indeciso sulla direzione da prendere, scrisse: "Dove allora? Vada per la Sardegna! La Sardegna che non assomiglia ad alcun luogo. La Sardegna che non ha storia, nè età, ne razza, nulla da offrire. Essa sta fuori, fuori del cerchio della civiltà". Quel che è certo è che a quel tempo alcuni intraprendenti intellettuali, scrittori o/e fotografi, soprattutto francesi citiamo per tutti Frederic Goupil-Fresquet e Maxime Du Camp, autore di un importante reportage fotografico compiuto in Egitto e Palestina in compagnia dello scrittore Flaubert, entrambi amici del Delessert, ma anche italiani, inglesi, tedeschi e americani come John B. Green, Auguste Salzmänn o Felix Teynard andarono alla scoperta dell'Oriente e dei suoi paesaggi, alla ricerca del nuovo, dell'inusitato oppure del folklore tanto caro ai romantici e delle sensazioni forti e sorprendenti ad esso legate. Il porto di Cagliari offriva spesso un riparo ai battelli diretti verso le rotte dell'Oriente e del Nord Africa. Perciò Delessert, conosciuta probabilmente l'isola durante uno dei suoi precedenti viaggi, vi si recò con tutto il necessario, assistente compreso, ben intenzionato a fare una completa "campagna fotografica". Le fotografie del Delessert sono dei calotipi, ossia delle stampe su carta ottenute da un negativo cerato. Fra una tecnica ancora pionieristica, essendo stata inventata da Blanquart Evrard e da Gustave Le Gray nel 1851. I vantaggi della calotipia rispetto ai procedimenti fino ad allora usati erano enormi; infatti questo procedimento consentiva di preparare i negativi molto tempo prima dell'uso, inoltre, essendo la carta molto più facile da trasportare, soprattutto a confronto delle

fragili ed ingombranti lastre di vetro, rendeva l'utilizzazione di questa tecnica particolarmente indicata per la fotografia di viaggio e d'esplorazione. La calotipia, inoltre, si poneva in antitesi rispetto al procedimento del dagherrotipo, fino allora generalmente prediletto per la maggiore definizione dei particolari che gli facevano attribuire i connotati universalmente riconosciuti di "specchio della natura", sia da un punto di vista formale che da quello tecnico. Infatti il calotipo, pur non avendo la meticolosa e puntigliosa precisione del dagherrotipo, si giovava di tenui e morbidi effetti chiaroscurali che davano all'immagine una sorta di indefinitezza, un magico alone di mistero che portava a preferire la ricerca formale e l'esaltazione delle giustapposizioni delle masse tonali, inoltre la presenza di un negativo ne rendeva possibile la produzione seriale, favorendone la divulgazione. Indubbiamente le fotografie del Delessert risentono profondamente dell'influenza dei canoni estetici della pittura di paesaggio, così come delle regole sulla documentazione fotografica dei monumenti e delle opere d'arte attraverso l'incisione. La scena di paesaggio era un genere ampiamente collaudato e costituiva ormai un vero e proprio stereotipo, perciò gran parte delle 40 fotografie che costituiscono il reportage sembrano rispondere prioritariamente ai requisiti di una iconografia standardizzata e quasi obbligata piuttosto che ad un dialettico rapporto con la realtà. Tuttavia in alcune fotografie si può notare un gusto più personale, soprattutto nelle riprese della natura, in cui le forme vengono fuse in un amalgama di morbide e soffuse tonalità corrose dalla luce, aspetto peculiare della differenza tra la fotografia inglese e quella francese. Ma, al di là di queste considerazioni estetiche, è da sottolineare il valore assoluto di queste immagini, frutto dell'abilità e dell'intraprendenza di uno dei pionieri della fotografia. Un lavoro che ancora oggi rappresenta un documento preziosissimo per la storia della fotografia, una testimonianza umanissima e toccante per quella grande isola al centro del Mediterraneo che è la Sardegna, ma anche un sentimento nostalgico per un modo di viaggiare e di concepire la realtà in cui era ancora attuale il senso dello stupore e della scoperta. ■



ZAVATTINI CENTO ANNI

ITALO ZANNIER

Quest'anno Cesare Zavattini, padre storico del neorealismo, soprattutto nel cinema, avrebbe cento anni; per la generazione attiva giovanilmente negli anni Cinquanta, rimane un mito. Anche per i fotografi. Tutti sanno del sodalizio di Zavattini con Paul Strand, assieme al quale nel 1955 realizzò il fotolibro "Un paese" per l'editore Einaudi, che in Italia fu una lezione di impegno ideologico e di rigore formale, per gli epigoni del neorealismo fotografico. Non tutti sanno, però, del coinvolgimento di Cesare Zavattini nell'attività del CCF, Centro per la Cultura nella Fotografia, fondato e lungamente diretto da Luigi Crocenzi, a Fermo nelle Marche; vogliamo qui ricordarlo, nel pubblicare in facsimile una sua lettera inedita del maggio 1957, e un

CENTRO PER LA CULTURA NELLA FOTOGRAFIA

C. C. F.

FERMO (ITALIA) VIA MAZZINI, 10

4 CHIACCHIERE CON GLI ITALIANI FOTOGRAFI

di CESARE ZAVATTINI

Cari amici, nel rileggere il primo bando di concorso del C.C.F. mi si sarebbero rizzati i capelli sulla testa se li avessi. Perché mi è sembrato che invece di aiutarvi a prendere contatto con la realtà del nostro paese in modo cordiale e naturale, vi abbiamo spaventato con delle richieste troppo solenni, complicatissime.

Noi vorremmo soltanto che, se avete una macchina fotografica, cerciate di svolgere semplicemente un tema, come nei bei tempi dell'infanzia. E tutti i temi sono buoni perché riguardano il *giorno degli italiani*, cioè quello che gli italiani di ogni classe fanno dall'alba al tramonto e dal tramonto all'alba. Si vorrebbe insomma, da voi un po' del vostro tempo, della vostra pazienza, una prova della attenzione che ponete alla vita degli altri o a quella stessa cui voi partecipate; cioè non delle immagini scattate distrattamente ma per informarvi con la maggior precisione possibile, su un fatto, su una persona, su un lavoro. Sappiamo benissimo che anche con una sola foto ci potreste dare tante notizie preziose, rivelarci addirittura dei segreti, penetrare le abitudini della gente e rivelarcene il loro vero valore. Ma ci piacerebbe proprio di ottenere da voi per questo concorso una quantità di attenzione più continuata del solito, come se voi doveste, parlando in termini cinematografici, studiare un'ideale sceneggiatura dell'argomento prima di affrontarlo.

A questo punto mi viene il sospetto che sono io adesso a complicare la faccenda. No, nessuno vuole che passiate delle settimane in agguato dietro gli uscii o alle svolte delle strade e che di notte dobbiate voltarvi e rivoltarvi nel letto per pensare che cosa diavolo fotografate. Correremo il rischio di gustare le vostre qualità migliori: la immediatezza, la sincerità, la onestà addirittura, con le quali avrete in animo di mettervi all'opera.

Guardate, cari amici, tutto è interessante, a saperlo vedere con quel po' di emozione, di slancio, che non manca mai quando si capisce che tutto quello che succede non succede invano, ha sempre un peso, una conseguenza, è sempre una manifestazione dei rapporti tra gli uomini, e, se non disturba l'espressione grossa, è sempre storia.

Mandatemi perciò una partita a bocce come il giro per un mercato di un contadino che si vuole comperare un paio di scarpe; le facce delle genti che discutono di politica in una piazza o che assistono in un caffè ad uno spettacolo televisivo. Per esempio, a me personalmente piacerebbe vedere l'espressione di un operaio durante la sua fatica, non so, uno con l'acciaio che a poco a poco lui trasforma in un oggetto; una famiglia quando si alza, e poi ciascuno se ne va per la sua direzione; le ore di un casamento popolare, o un bambino seguito durante i suoi giochi, magari senza che se ne accorga per farci sentire la misteriosa e impreveduta ricchezza dei suoi movimenti. Basta, poiché non si finirebbe più di esprimere dei desideri in proposito.

Noi siamo sicuri che con tutte le vostre immagini del Nord o del Sud mattutine o notturne, festose o drammatiche, ci aprirete davanti la nostra penisola come un libro e noi lo sfoglieremo metro per metro, faccia per faccia e ci direte, meglio dei giornali, come stanno le cose in Italia.

Gennaio 1958 - Estratto dal Bollettino n. 2 del C. C. F.
a proposito del concorso e della mostra
«IL GIORNO DEGLI ITALIANI»

VI FESTIVAL MONDIALE DELLA GIOVENTÙ
E DEGLI STUDENTI PER LA PACE E L'AMICIZIA

Praga 1947
Budapest 1949
Berlino 1951
Bucarest 1953
Varsavia 1955
Mosca 1957

Roma, li 7 Maggio 1957

Al Prof. Tito Feriozzi
Biblioteca Comunale
Fermo

e p.c. Al Sig. R.E. Martinez
11, Avenue Lamotte Piquet
Invalides
Parigi VII

f/20

Caro amico,

è con piacere che abbiamo appreso la decisione dei dirigenti del Centro per la Cultura nella Fotografia di concedere la collaborazione preziosa del Centro stesso alla riuscita della partecipazione italiana, e non soltanto italiana, alle iniziative del VI° Festival Mondiale della Gioventù che più da vicino riguardano il campo della fotografia.

In questa lettera, vorremmo confermare le linee di questa collaborazione, così come sono state prospettate da un nostro incaricato in un colloquio avuto a Fermo con i Signori Crocenzi e Feriozzi; riassumendole, queste linee possono essere le seguenti: autonomia, libertà d'iniziativa e possibilità di caratterizzazione specifica da parte del C.C.F. le più larghe possibili nelle tre iniziative previste dal programma del Festival nel campo della fotografia, e in nessun'altra che in queste.

Siete dunque liberi di organizzare tutte le iniziative che riterrete utili per selezionare, in Italia e negli altri paesi, le opere fotografiche di giovani talenti italiani e stranieri, senza limitazione di temi, di tecniche o di stili, ma soltanto, come richiesto dai Regolamenti dei concorsi artistici internazionali, di età (35 anni) e di tempo per l'invio delle opere (per la forma, il 1° giugno, ma faremo in modo di fare aggiornare questo termine alla fine di giugno).

In secondo luogo, curare l'invio delle opere "fuori-concorso", in particolare dei grandi maestri dell'obiettivo (compresi i foto-reportage, i foto-libri, progetti vari, riviste, ecc.) all'Esposizione Internazionale di Foto Artistica, dove potranno essere anche esposte le opere inviate ai concorsi.

Infine, partecipare all'Incontro Internazionale dei foto-amatori con un relatore, che prenderemo finanziariamente a nostro carico, che potrebbe fare un rapporto di apertura alla discussione sulla cultura nella fotografia. Su vostra richiesta, i nostri Comitati provinciali ed altri Comitati Nazionali, possono essere da noi interessati a far posto, nelle

- 2 -

rispettive delegazioni a persone la cui partecipazione fisica al Festival Mondiale sarà da voi indicata come importante.

Naturalmente, siamo a vostra disposizione, per ogni questione di cui giudicherete utile interessarci nella realizzazione del programma che abbiamo fissato insieme. Abbiamo già informato il Comitato Internazionale Preparatorio del VI° Festival di questo nostro programma di cooperazione, soprattutto per le implicazioni internazionali che questa potrebbe, come ci auguriamo, assumere.

Abbiamo anche impegnato il Comitato Internazionale a prestare tutta la sua attenzione all'organizzazione della partecipazione degli altri paesi, indicando in particolare certi paesi dell'Europa Orientale, l'India, il Giappone, il Messico, il Brasile, dove l'arte fotografica sta prendendo un grande sviluppo.

In tal modo, sarà possibile avere al Festival per quanto riguarda la fotografia un incontro proficuo e interessante per livello e numero di paesi partecipanti. Senza parlare dell'allargamento che, grazie a questo Festival, il cui carattere essenziale è di essere universale, potrebbe scaturirne per i contatti permanenti fra circoli e gruppi dei vari paesi che si interessano di fotografia in quanto arte, al di sopra di ogni barriera che purtroppo ostacola ancora questo scambio così prezioso per la cultura in generale.

Cogliamo l'occasione per esprimervi le nostre felicitazioni e le mie personali per il brillante successo della Esposizione Internazionale di Fotografia che avete organizzata con la Biennale di Venezia.

Accogliete, caro amico, i nostri saluti più cordiali e l'augurio di un lavoro ricco di risultati.

p. LA PRESIDENZA DEL COMITATO ITALIANO
PER IL VI° FESTIVAL
Cesare Zavattini
Cesare Zavattini

3

breve testo - "4 chiacchiere con gli italiani fotografi" -, del gennaio 1958.

Nel 1957, assieme all'inesauribile e appassionato Crocenzi, Zavattini aveva avviato un suggestivo progetto per i fotografi, un'iniziativa che tuttora si potrebbe felicemente realizzare: "Un giorno dell'italiano", che prevedeva "una grande mostra fotografica nazionale sulla vita degli Italiani", alla quale avrebbero potuto partecipare "tutti gli italiani che possiedono una macchina fotografica".
"Secondo me - commentava Zavattini - il mondo continua

ad andare male perché non si conosce la realtà... Il tentativo vero non è quello di inventare una storia che somigli alla realtà, ma di raccontare la realtà come fosse una storia".

(A proposito di Luigi Crocenzi, si veda la monografia, *Luigi Crocenzi. Cultura della fotografia*, CRAF Editore, Lestans 1996.

La lettera di Zavattini si trova nell'Archivio Zannier, Fondo Martinez). ■

FONDI FOTOGRAFICI SCOLASTICI: AVVIATA UNA RICERCA NEL VENETO

SARA FILIPPIN

Lo scorso giugno 2002, l'I.R.R.E. del Veneto faceva propria la proposta della Cattedra di Storia della Fotografia dell'Università di Venezia per una ricerca sulla presenza, consistenza e tipo di fruizione dei materiali fotografici presso le scuole venete, essenzialmente quelli storici, ma senza sottovalutare la situazione all'oggi. La ricerca – a quanto ci risulta unica in Italia – si allarga alle apparecchiature, ai testi e riviste di argomento fotografico e, per comprensibili motivi di contiguità scientifica e culturale, alle pellicole a proiezione fissa e cinematografiche. Le risultanze dell'indagine e del successivo studio dei materiali verranno divulgate e rese

disponibili a tutto il mondo della scuola e della cultura in genere.

La ricerca ha preso avvio dal Liceo M. Foscarini di Venezia, uno tra i più antichi (sorto nel 1807) e prestigiosi della regione, che ha visto operare al proprio interno personalità di specchiata fama scientifica. Esponiamo nella tabella riportata in calce i dati riassuntivi della rilevazione, elaborati sui consistenti dati analitici ottenuti per ogni voce.

A dar conto della loro ricchezza scientifica e storica basterà aggiungere alcune notizie e notazioni.

Di forte interesse storico gli apparecchi custoditi nel gabinetto di Fisica: una camera oscura portatile, completa di accessori e in ottimo stato di conservazione, pervenuta (all'apparenza costruita in proprio) tra il 1853 e 1876, probabilmente più a ridosso della prima data che della seconda. Sostanzialmente coeva una lampada al magnesio predisposta per l'ottenimento di "lampi", per un possibile e precoce uso in fotografia. Più tarde, invece, e con tutta evidenza costruite in proprio, due lanterne da proiezione, una con allacciamento elettrico, l'altra con illuminazione ad arco, completa in tutte le parti, compresi i carboni. Da segnalare anche quattro stereoscopi: due a riflessione databili 1876 a.q., uno di tipo "americano", più tardo, e uno a specchi, detto "di



Liceo Foscarini, Venezia - Keystone View Company, 1907 -

In the Surf, Atlantic City, N.J., U.S.A.

Sul retro, traduzione del titolo a matita:

Tra gli spruzzi dei marosi

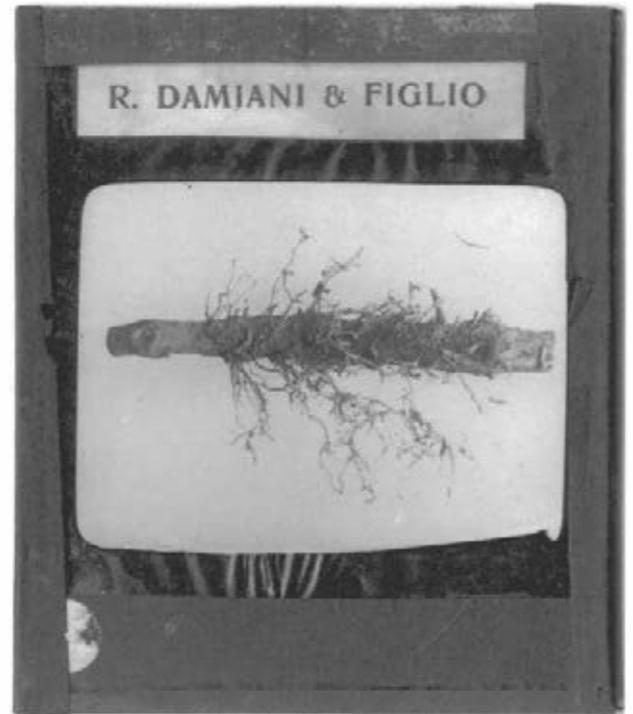
cm 17,7x9

Liceo Foscarini, Venezia -
 Rinaldo Damiani & Figlio, 15885,
Souche épuisée par la Phylloxéra
 mm 84,5x99x2,5

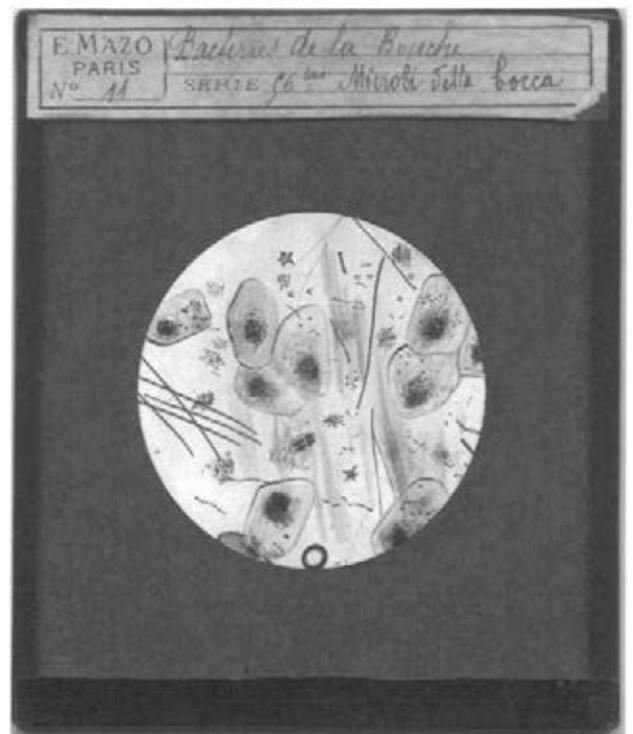
Wheatstone”, già presente nell’inventario del 1839, che testimonia del costante aggiornamento del Gabinetto con gli ultimi ritrovati scientifici¹. Di prim’ordine anche alcuni testi presenti nel fondo storico della biblioteca: il *Traité général de photographie* del Monckhoven, del 1853, l’*Ars Magna Lucis et Umbrae* di Athanasius Kircher, ed. 1671, e le *Discussioni intorno alla camera lucida applicata alla fotografa dei prototipi del mondo esterno*, di Francesco Zantedeschi, del 1863². Pochi i positivi su carta, tra i quali due sequenze di fisica sui campi elettrico e radiale e le stereoscopie di soggetto geografico e genericamente antropologico dell’americana Keystone View Company (marchio *Pestalozzi Education*), ditta leader nei primi anni del ’900 anche in ambito didattico³.

I negativi (alquanto degradati) sono su vetro, 13x18; riproducono tutti uno stesso globo terrestre, probabilmente quello settecentesco presente al Foscarini. Ottima, invece, la qualità e la trasparenza delle autochromes (9x12); riproducono la *Madonna della Seggiola* di Raffaello e una scena di genere, seicentesca, dalle luci e contrasti decisi.

I vetri da proiezione, in gran parte databili agli anni venti e trenta, sono suddivisi per materia d’insegnamento, e per serie (in parte ora incomplete). Il nucleo più consistente, di Storia dell’Arte, spazia dall’arte antica fino a tutto il ’700; pochi i vetri

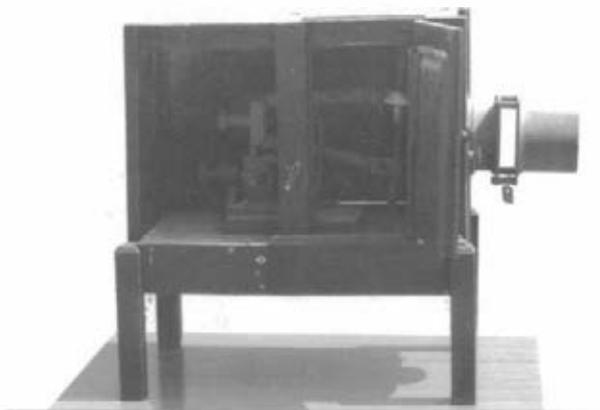


Liceo Foscarini, Venezia -
 Rinaldo Damiani & Figlio, 15908,
Section transversale de ga (...)
phylloxériques de la vigne
 mm. 84,5x99x2,5



Liceo Foscarini, Venezia -
 E. Mazo, n. 11, Serie 56bis,
Bactéries de la Bouche /Microbi della bocca
 mm 84x99x2

Liceo Foscarini, Venezia -
Camera oscura portatile, in palissandro
Databile 1853-1876



Liceo Foscarini, Venezia -
Lanterna da proiezione, in lamiera e legno.
Muminazione ad arco
Databile inizio '900

sull' '800, nessuno riguarda l'arte del '900. Provengono dall'Alinari (416), dalla Minerva di Roma (312) e dall'Istituto Italiano per le Proiezioni Luminose (223), che aveva sedi a Torino e Milano. Da segnalare anche 29 vetri di Osvaldo Böhm dedicati per lo più ad opere di ambito veneziano.

I vetri di Geografia, Scienze e Igiene provengono da alcune delle ditte più note del settore: la già citata Alinari, con la produzione vedutistica ma anche con delle fotomicrografie e immagini di anatomia, una linea produttiva non molto nota della ditta fiorentina; l'Istituto per le Proiezioni Luminose; la Minerva, che come la genovese Ciglia (6 vetri sulla tubercolosi), adotta un formato quadrato 80x80. Sono della Minerva anche 101 vetri sui luoghi della prima guerra mondiale, e una serie ben confezionata di 167 vetri di ornitologia: molto interessante perché fornisce un esempio chiaro dei modi, luoghi e tecniche usati dalla ditta (e da altre del settore) per presentare argomenti simili. A parte 66 vetri anonimi, vale ancora la pena citare 11 fotomicrografie del colosso francese Mazo, le fotografie di una gita ad Amsterdam riprodotte dallo studio Mario Venturini di Venezia, 66 vetri della Damiani, una ditta veneziana impegnata nel settore dei sussidi didattici il cui catalogo comprendeva anche vetri da proiezione, e infine la serie su *Galileo Galilei* dell'Editrice La Scuola, realizzata nel 1941 per il terzo centenario della morte dello scienziato, completa del libretto accompagnatorio. Interessa per gli aspetti culturali e didattici più che fotografici: in vari luoghi, il testo - una monografia più che un testo a supporto delle immagini - diventa un'autodifesa dalle accuse di oscurantismo e scarsa sensibilità scientifica rivolte alla chiesa (l'Editrice bresciana è di ambito cattolico). Altri due libretti - *La rotazione della Terra. Prove antiche e recenti* e *La produzione e il trasporto dell'energia elettrica* - testimoniano la presenza in origine di altrettante serie di vetri, ora mancanti.

Le diapositive su pellicola sono situabili tra la metà degli anni '60 e '80. Quelle di soggetto storico riguardano una serie (in tre copie) sulla storia del volo aereo prodotta dall'Alitalia: da citare come rappresentativa di un atteggiamento diffuso, almeno fino all'inizio degli anni '80, che spingeva le grosse aziende o enti a costruire e coltivare un rapporto stretto col mondo della scuola, attraverso la distribuzione di audiovisivi, diapositive e pellicole a proiezione fissa o cinematografiche. Tra i soggetti astronomici, parecchie le diapositive della luna e di alcuni pianeti ottenute da fotografie della N.A.S.A.

Le pellicole sono in gran parte di formato 16 mm, con qualche esemplare in Super 8, o 35 mm per le proiezioni fisse. Oltre ai 72 titoli della collana *Le cento città*, sono da segnalare 78 pellicole di chimica e fisica realizzate, per conto della Esso Standard Italiana, dal Chemical Study Committee e dal Physical Science Study Committee statunitensi, e curati da studiosi provenienti da prestigiose Università americane. In parte donate, in parte vendute al puro costo (la cineteca Esso gestiva anche un servizio di prestito), a quanto si legge in un dépliant Esso, avevano lo scopo di «contribuire alla diffusione di metodi moderni di insegnamento e alla formazione di una mentalità scientifica nelle scuole», senza sottovalutare anche in questo caso l'innegabile ritorno d'immagine.

La ricchezza e i percorsi di studio suggeriti dall'avvio della ricerca, qui solo sommariamente accennati, fa ritenere che il prosieguo del lavoro renderà disponibili dati e fonti importanti. I primi risultati ci confortano nel ritenere che stimolerà negli operatori del settore un atteggiamento favorevole al loro recupero culturale e materiale, stimolando la progettazione di nuovi percorsi didattici e formativi. ■

Liceo Foscarini, Venezia -
Rinaldo Damiani & Figlio, 15932,
Phylloxera Vastatrix Nympha
mm 84x99x2,5

Liceo Foscarini, Venezia -
E. Mazo, n. 12, Serie 56,
Patte d'abeille/Zampa d'ape
mm 84x 100x2

**Materiali fotografici e cinematografici presenti
al Liceo Ginnasio M. Foscarini di Venezia. Dati riassuntivi.**

SOGGETTO	POSITIVI SU CARTA	STEREOSCOPIE	AUTOCHROMES	VETRI DA PROIEZIONE	DIAPOSITIVE SU PELLICOLA	NEGATIVI SU VETRO E PELLICOLA	PELLICOLE A IMM. FISSA E CINEMATOGR.
Storico				101	240		3
Geografico		81		226	446		104
Scientifico	19			306	396		97
Letterario				1			
Artistico			2	984	4053		21
Religioso							
Sportivo							3
Viaggi							
Attività Prod.							2
Igiene, salute...				75	20		
Cultura civica							
Manifest. scolast...							
Attualità					11		
Persone, classi...	11						
Altro						5	
Totale	30	81	2	1693	5166	5	230

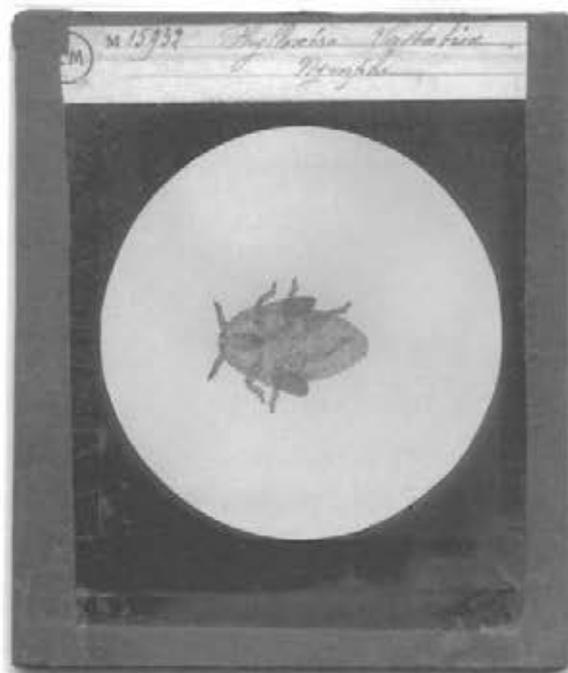
Note

¹ La *Contribution to the physiology of vision* di Charles Wheatstone è del 1838. Va segnalato anche un eliostato Silbermann usato, tra l'altro, nelle proiezioni a luce solare per dirigere i raggi riflessi dallo specchio nel punto desiderato seguendo l'evoluzione terrestre rispetto al sole; presente nell'inventario del 1844.

² Proprio nel periodo in cui si svolgeva la ricerca il fondo storico della biblioteca del Foscarini era sottoposto ad una verifica inventariale in vista della catalogazione e di una successiva fruizione pubblica. Non è stato possibile quindi procedere ad un controllo accurato, che ci si augura potrà realizzarsi in un prossimo futuro.

³ Mancano fotografie d'epoca relative alla vita scolastica. Il dato indicato sotto la voce Persone, classi, ecc. riguarda le fotografie delle classi dell'a.s. 2001-2002, realizzate con fotocamera digitale e stampate, con mezzi informatici propri, su formato standard tipografico - nella fattispecie A5. Tuttavia, attraverso il proprio sito Internet, il Foscarini ha chiesto la collaborazione di tutti gli ex studenti per costituire un archivio di immagini del proprio passato. È interessante osservare come in varie scuole, l'uso e l'agilità offerte dalle moderne tecnologie informatiche digitali e da Internet, nonché una rinnovata sensibilità e coscienza storica dell'istituzione (peraltro sempre viva al Foscarini) abbiano stimolato il desiderio di raccogliere immagini che ne documentino la vita e le persone del presente, per una fruizione futura.

Liceo Foscarini, Venezia -
E. Mazo, n. 117, Serie 56,
Aspect microscopique d'une dent cariée
mm 84x100x2



FOTOGRAFA DI ATELIER NELL'ALPE-ADRIA FIN DE SIÈCLE

BEATRICE ROSSETTO

Il mezzo più adatto per studiare la fotografia di atelier, è senza dubbio l'indagine d'archivio: l'abitudine, soprattutto ottocentesca, di rafforzare la fotografia con un supporto di cartoncino, usato con funzioni protettive e come veicolo pubblicitario, ha permesso di ricostruire la storia dei singoli stabilimenti fotografici e di verificare i successi, i temi, le principali procedure e gli spostamenti dei fotografi professionisti.

Questo tipo di ricerche ha rivelato l'esistenza di numerose relazioni nella fotografia di tre regioni ora appartenenti ad organismi statali indipendenti e separate da confini nazionali ma, fino alla prima guerra mondiale, facenti parte del vasto e multietnico Impero austro-ungarico: Stiria, Friuli Venezia Giulia e Slovenia (il Friuli però fu annesso al Regno d'Italia nel 1866, con la terza guerra d'indipendenza).

Vienna, oltre ad essere capitale di tale Impero, era stata fin dagli esordi una delle città dove per prima arrivavano le novità tecniche in materia di fotografia e nella quale, dato l'alto numero di studiosi impegnati nel miglioramento del mezzo, sia dal punto di vista chimico che ottico, altre ne venivano sviluppate.

Tra i più autorevoli ricordiamo Franz Kratochvilla, funzionario austriaco che nel 1840 realizzò lastre d'argento cinque volte più sensibili rispetto a quelle del procedimento di Daguerre applicandovi una miscela di iodio,



bromo e cloro, Joseph Max Petzval (1807-1891), professore di matematica all'università di Vienna, che migliorò la qualità degli obiettivi aumentandone la luminosità; Peter Wilhelm Friedrich Voigtländer che, nel 1841 costruì «una camera per dagherrotipi, facilmente trasportabile e scomponibile realizzata interamente in ottone, a forma di tronco di cono, fornita dell'obiettivo allora migliore, quello di Petzval, con una distanza focale di 149 mm e una luminosità di 1:3,7»¹, infine l'austriaco Josef Maria Eder e Giuseppe Pizzighelli, che nel 1881, portando avanti gli studi di Hermann Vogel sulle emulsioni ortocromatiche, idearono il procedimento alla gelatina-cloruro d'argento, adatto anche per la produzione di diapositive.

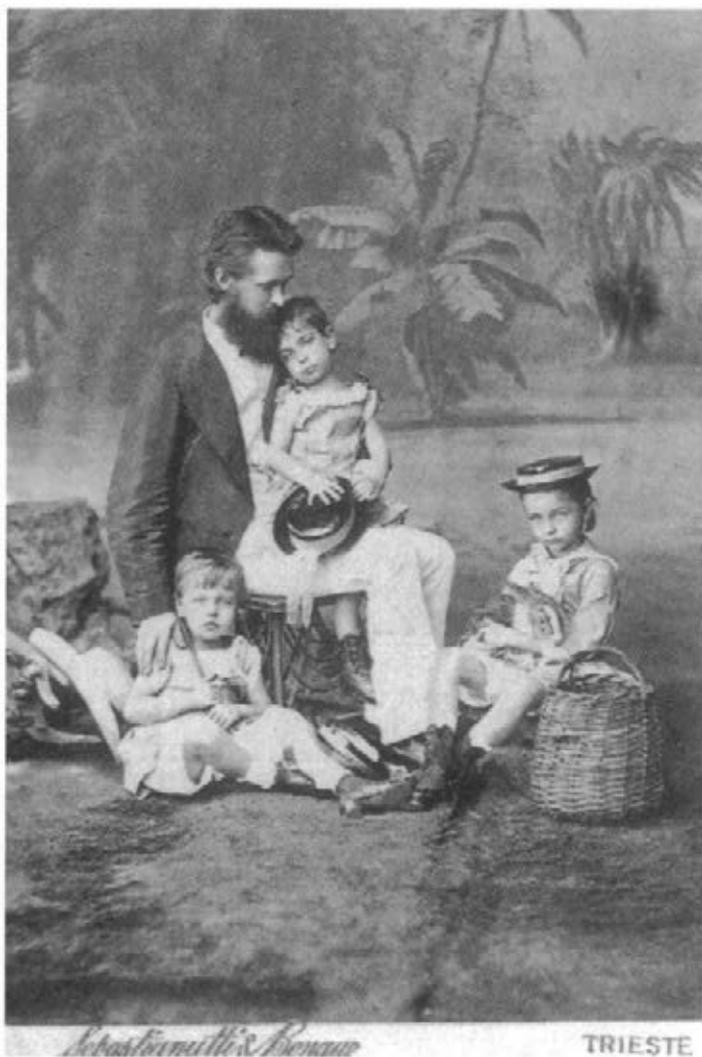
Questo elenco è incompleto e include solo alcune tra le personalità più significative, contribuisce però ad arricchire il quadro di presentazione, che vede Vienna all'avanguardia anche a livello europeo nella corsa al miglioramento della fotografia e diventare punto di formazione e di partenza dei primi fotografi ambulanti. Essi, come li definisce Italo Zannier, erano «un po' artisti e un po' avventurieri» e a loro va «certamente il merito di aver diffuso in Europa, come un virus, oltre che il mestiere la passione per questa mirabolante tecnica che di frequente venne trasmessa proprio tramite questi "professori"»².

Tra i primi fu Johann Posch, o Bosch, giunto a Graz da Vienna nel 1841; egli pubblicizzava la sua permanenza in città come tappa intermedia nel suo «viaggio in Italia», anche se in realtà le sue tappe si limitarono ad Agram, Zagabria, Lubiana e Trieste, dove arrivò nel 1842 e si fermò fino al 1844. A questa data fece ritorno a Graz, offrendo in vendita

Sebastianutti&Benque, Trieste
Tableau vivant
1867-68



Sebastianutti&Benque, Trieste
Saint Benque con i figli
1877



anche apparati fotografici, e vi fu attivo in un periodo successivo agli anni Quaranta, come dimostrano le vedute della Stiria eseguite negli anni Cinquanta e da lui esposte nella prima mostra della Società Fotografica a Vienna, nel 1864.

Nel luglio del 1844, definendosi "pittore da Vienna", appellativo usato da molti fotografi come "marchio di qualità", iniziò l'attività di dagherrotipista a Graz anche Heinrich Reichert. L'anno successivo arrivarono sempre da Vienna, i pittori ritrattisti Georg Milly e Gustav Prükner.

In Friuli Venezia Giulia giunse Ferdinand Brosy, di origine prussiana che offriva anche lezioni di "Ritratti e Vedute" con la nuova tecnica oltre che apparati per realizzarle. Brosy fu nel 1846 a Trieste, dove

praticava la dagherrotipia e a Udine, dove invece impiegava la tecnica del collodio umido.

Tra il 1842 e il 1854 arrivarono in Slovenia, oltre a Johann Bosch, anche Lorenz Krach, Ferdinand Ramann ed Emil Dzimski; i primi due solo di passaggio mentre gli ultimi due si fermarono stabilmente in Slovenia e ne acquisirono la cittadinanza.

Alla fine degli anni Cinquanta, i fotografi ambulanti avevano portato a compimento la prima grossa fase di diffusione della fotografia, mentre il secondo stadio, durante il quale il mezzo iniziò ad interessare un numero crescente di fasce sociali, vide come protagonista indiscusso gli atelier. Ancora una volta fu Vienna il centro di riferimento: secondo Timm Starl in "*Die Photographie ist eine Nofwendigkeit ...*" *Die Atelierfotografie in Osterreich im 19. Jahrhundert*, il percorso "tipico" del fotografo di atelier in Austria prevedeva un periodo di apprendistato nella capitale, la specializzazione in uno specifico genere fotografico e l'apertura di filiali e/o il trasferimento della sede in zone dove la pressione della concorrenza fosse meno schiacciante, ovvero nelle regioni periferiche dell'Impero, tra le quali Venezia Giulia e Slovenia.

Furono due i principali fattori che garantirono il contatto con queste zone e il loro costante aggiornamento in materia di fotografia: i giornali locali, quali la *Gräzer Zeitung*, *L'Osservatore Triestino*, *Carniola* e *Laibacher Zeitung*, che veicolavano le novità riportando le notizie dai quotidiani nazionali o, più raramente, da riviste francesi, tedesche o inglesi e, in secondo luogo, i fornitori di materiale fotografico, con sede centrale spesso a Vienna ma la cui rete di rifornimento copriva anche la zona dell'Alpe-Adria. L'editore fotografo Carl Haack, ad esempio, stabilitosi nella capitale negli anni Ottanta dell'Ottocento e primo fabbricante di materiale fotografico alla gelatina, era il fornitore dei fotografi triestini. Si intuisce facilmente come questa situazione garantisse che le novità tecniche, la cui funzionalità era verificata in un primo tempo dai fotografi di Vienna, potessero in breve tempo raggiungere le regioni circostanti.

Il caso della fotografa triestina è emblematico: essa era in gran parte sostenuta dal turismo austriaco e dalle attività del porto, unico importante sbocco sul mare dell'Impero austro-ungarico. Riportiamo di seguito alcuni esempi nei quali l'influenza di questa situazione ci sembra particolarmente evidente: quello dello stabilimento fotografico fondato per iniziativa del Lloyd Austriaco e quello della fotografa di Giovanni Cividini. Nel 1853, la sezione Artistico-Letteraria del Lloyd Austriaco, importante istituzione di rilievo a Trieste, decise di aprirvi un nuovo stabilimento fotografico con l'intenzione di fotografare le architetture per poi far stampare le vedute con i tradizionali mezzi tipografici. La direzione fu affidata a Wilhelm Friedrich Engel, che lo condusse fino al 1868 e al quale va attribuito il merito di aver incrementato l'interesse del pubblico triestino per il nuovo mezzo. Lo scopo originario fu però solo parzialmente soddisfatto e lo studio non ottenne il successo sperato, in particolare per la forte concorrenza e la clientela di antica data che avevano le stamperie in questa zona e per le

tecniche di stampa non ancora pienamente soddisfacenti (la *fotocollografia* fu introdotta solo verso la fine dell'Ottocento). Engel condusse l'atelier fino al 1868, a questa data si trasferì a Graz e vi aprì un nuovo atelier; due anni dopo si trasferì a Vienna e vi rimase dal 1870 al 1891, anno della sua morte. Ciò che ci preme sottolineare di questo episodio è l'influenza forzata che un'istituzione quale il Lloyd Austriaco fu in grado di esercitare sulla fotografia triestina (e con la pretesa, aggiungiamo, di predeterminarne gli obiettivi): l'attività dell'atelier fu prevalentemente ritrattistica, anche in ragione delle specifiche competenze di Engel, che raggiunse in questo campo tali vertici di bravura da far diventare il suo atelier un punto di riferimento per la successiva fotografia del posto. Giuseppe Wulz, apprendista di Engel e fondatore di una fortunata dinastia di fotografi, si sarebbe firmato come *Allievo di G. Engel* fino agli anni Ottanta, sia come forma di deferenza nei confronti del maestro, sia, e soprattutto, come garanzia di qualità delle fotografie prodotte. Il fatto che Engel si fosse in seguito recato a Graz e a Vienna, lascia inoltre supporre che, già durante gli anni triestini, avesse mantenuto o stabilito legami con queste due città. In riferimento al lavoro di Giovanni Cividini, fotografo triestino che aprì il suo primo studio nel 1911, Fabio Amodeo afferma che «in questa fase per lungo tempo la prevalenza degli operatori fu austrotedesca: sia per una maggiore solidità tecnica che la cultura germanica, anche a livello artigianale, garantiva, sia perché la lingua favoriva i rapporti con due generi di clienti importanti, l'apparato statale e la nobiltà legata alla corona. A questo standard dovevano adeguarsi, per restare sul mercato, anche gli altri, e non deve sorprendere se, per tutta la vita, Cividini mostrò un ostinato attaccamento alla qualità dell'immagine, alla precisione figurativa, alla "quadratura" della composizione»³. Seguire i dettami della fotografia austriaca, significava però anche accettare di dare largo spazio al ritocco e, al contrario di quanto accadeva nella fotografia francese, lasciarne ben poco alla libertà nella composizione generale e nella posa. Non diverse furono le necessità avvertite dalla fotografia slovena: i forti legami politici con l'impero austro-ungarico e la conseguente costruzione di vie ferroviarie di collegamento, sono le principali ragioni che spiegano le affinità esistenti anche nella fotografia, consistenti ad esempio nell'arrivo, a breve o a lungo termine, di fotografi austriaci che aprivano in Slovenia un nuovo studio per sottrarsi alla pressione della concorrenza o al richiamo stilistico alla fotografia austriaca da parte dei fotografi sloveni, che facevano vanto e pubblicità dell'arrivo di un assistente "fresco da Vienna". Che l'influenza politica fosse stata determinata, lo rivela anche il confronto tra Udine e Gorizia, città friulane divise fino al 1918 dal confine che separava il Regno d'Italia asburgico. La prima era più vicina all'ambiente culturale veneziano e padovano, mentre la seconda, punto di transito tra Vienna Graz e Trieste, aveva maggiori contatti con l'Impero austriaco. In entrambe le città lo sviluppo della fotografia seguì strade parallele e prevalsero gli stessi generi (ritratto in forma di *carte de visite*, fotografia di montagna, documentazione di avvenimenti importanti), ma lo stile era

diverso e si rifaceva a modelli differenti: «I fotografi che lavoravano a Gorizia dimostrano di solito chiarezza ideologica e riescono a evitare dannose sovrapposizioni di significato. Riescono, in pratica, a far coincidere il "che cosa" con il "come"»⁴, mentre per la scuola Udinese «attenta al gusto amatoriale [...], la "bella foto", ben costruita e stampata, rimase un tratto caratteristico»⁵. Anche quando la fotografa nelle singole città slovene e del Friuli Venezia Giulia aveva raggiunto tali livelli di qualità da poter offrire ai futuri fotografi una formazione potenzialmente o di fatto indipendente da quella delle città austro-tedesche, non mancarono i giovani che scelsero o furono diretti verso queste ultime come miglior scuola dove apprendere i segreti della tecnica. Le complicate vicende del giovane Alberto Benque, anche se influenzate da una famiglia che poteva vantare legami di parentela o amicizia con atelier sparsi anche oltre i confini europei, lasciano intuire come la fama della miglior qualità tecnica della fotografa in Austria e Germania perdurasse ancora agli inizi del Novecento. Francesco Benque, socio del famoso e fortunato atelier *Sebastianutti & Benque*, a Trieste, scelse Vienna per la formazione del secondogenito Alberto, che dal 1891 frequentò la (*Graphische Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionverfahren*). Nel 1893 si recò ad Amburgo e lavorò per i due anni successivi nell'atelier *Benque & Zimmermann*. Dopo tre anni di attività come fotografo e fotoreporter in America Latina, si recò a Graz, presso l'atelier di Leopold Bude, legato alla famiglia Benque da rapporti di amicizia, da qui tornò a Vienna, dove dal 1899 al 1900 approfondì la propria esperienza presso l'atelier del dr. Szekely e terminò la propria formazione a Zurigo, presso la firma *Loge & Co*, per assumere poi definitivamente il controllo dell'atelier paterno a Trieste. I vecchi *cliché* compositivi rimasero dominanti e caratterizzarono la fotografa di atelier fino alla prima guerra mondiale: rigidità e ripetitività delle pose nel ritratto, ambientato volutamente in un ambiente riprodotto il salotto borghese, e uniformità nella scelta del punto di vista per le vedute. Solo nella fotografia amatoriale, non condizionata dalle leggi di mercato, fu possibile discostarsi da tali schemi. La Grande Guerra rappresentò per gli atelier di questa zona una crisi che sarebbe stata definitiva: nelle città rimasero aperti solo gli studi dei proprietari che, per età o per salute, non erano stati richiamati alle armi e il formato che aveva sostenuto la loro attività, il *carte de visite*, rimase in vita solo per svolgere la sua ultima funzione, quella vale a dire di inviare ritratti ai familiari dal fronte: in seguito, e con esso la fortuna del vecchio atelier, andò in disuso e scomparve. ■

Note

¹ Gert Rosenberg, *Bildentstehungstechniken der Fotografie*, in "Geschichte der Fotografie in Österreich", vol. II, Bad Ischl, 1983, p. 21.

² Italo Zannier, *Giuseppe Wulz*, la fotografa a Trieste 1868-1918, Torino, 1984, p. 74.

³ In, Fabio Amodeo, *Giovanni Cividini, fotografo*, in "Cantiere di vetro - Monfalcone 1920-1940", Edizione del Consorzio culturale dei Monfalconesi, Udine, 1994, p. 7-9.

⁴ In, Gianfranco Ellero, *Due "scuole" di fotografia - Udine e Spilimbergo*, Ribis Edizioni, 1994, pg. 16.

⁵ Ibid.

VANZELLAFOTOGRAFIA



Alcornoque, Giovane ragazza arpigna, 1890 circa

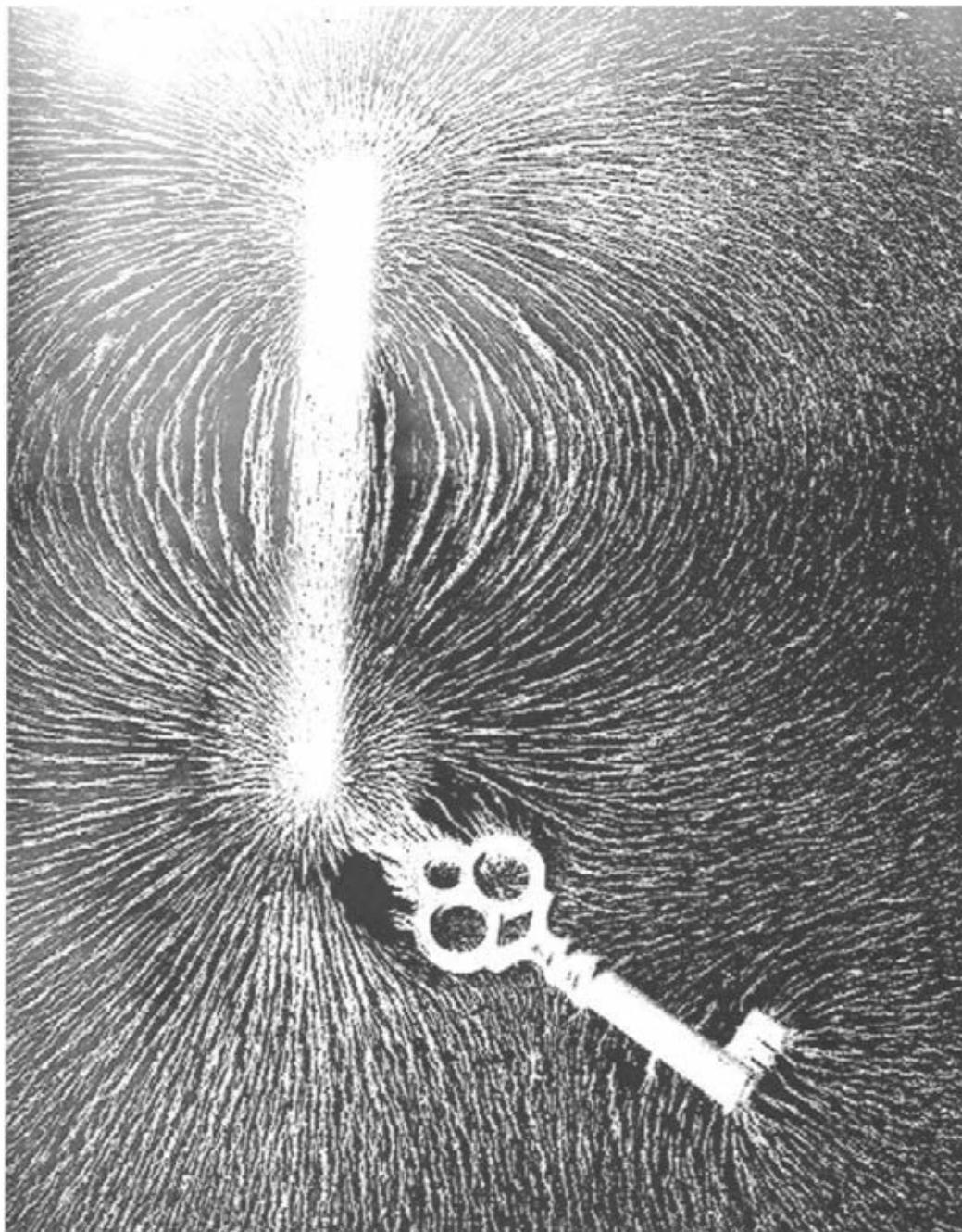
VANZELLAFOTOGRAFIA

*fotografia storica, moderna
e contemporanea*

via Inferiore, 28
31100 Treviso - Italy
tel./fax 0422 544758
e-mail: giuseppevanzella@libero.it

IKONA PHOTO GALLERY

New York Venice Joint Collection



Berenice Abbott
Magnetism with key
1930

IKONA PHOTO GALLERY

di Živa Kraus

30123 VENEZIA - Dorsoduro 48
Tel. 041 5200428, 041 5205854 - fax 041 5205854
e-mail: mail@ikonavenezia.com
www.ikonavenezia.com

ASTE DI FOTOGRAFIA PREZZI DI STIMA E PREZZI DI RISERVA

MARIO TREVISAN

In questi giorni stanno arrivando i vari cataloghi della sessione autunnale preparati dalle varie case d'asta europee mentre sono già passate le prime aste a New York. Ad un primo esame di queste ultime i risultati sembrano notevoli e le aggiudicazioni mediamente molto alte ma il punto di queste tornate americane verrà affrontato nel prossimo numero assieme ai risultati di quelle europee e assieme al confronto tra le due.

I cataloghi finora arrivati presentano cose abbastanza interessanti ma non eccezionali. Da sottolineare a prima vista ci sono alcune cose:

1. La prima asta a Parigi della Christie's in concomitanza con "Paris Photo" (probabilmente la risposta alla precedente clamorosa asta di Sotheby's fatta nella nuova sede francese)
2. La presenza sempre più massiccia nelle aste tedesche di fotografi nazionali, segno di una precisa strategia commerciale fatta probabilmente assieme alle gallerie per valorizzare e imporre al pubblico i loro

fotografi (quando faremo questo anche in Italia con i nostri fotografi che non sono sicuramente inferiori ai fotografi tedeschi?)

3. L'asta Sotheby's ad Amsterdam con dei prezzi di stima proposti sul catalogo talmente bassi che sono a dir poco sbalorditivi.

L'asta è stata fatta con foto quasi interamente e non totalmente come loro vogliono far credere (secondo il costume non certo bellissimo di molte case d'asta) affidate loro a prezzi molto bassi dalla vedova di un noto collezionista olandese morto recentemente.

Facciamo solo qualche esempio:

- Irving Penn - nudo 2200-3200 euro (valore di mercato americano 15.000-20.000 \$)
- Mario Giacomelli - pretini 400-600 euro (senza commento)
- Manuel Alvarez Bravo - nudo (stampa al platino!) 900-1200 euro (5.000-6.000 \$)
- Weegee - The critic (la foto più famosa di Weegee) 1.400-1.800 euro (6.000-7.000 \$)
- Franco Fontana a 300-500 euro
- Robert Mapplethorpe a 1200-1500.

Prima di procedere oltre su questo argomento, per essere molto chiari e precisi, occorre fornire alcune definizioni di termini tecnici usati nel settore delle aste:

- **Prezzo di riserva:** il prezzo minimo concordato tra il committente e l'esperto della casa d'aste al di sotto del quale il lotto non potrà essere venduto. Tale valore è ovviamente non pubblico.
- **Prezzo base:** la cifra di partenza della gara che corrisponde di solito al 40% circa del valore della riserva.
- **Prezzo di stima:** la valutazione fatta dall'esperto della casa d'aste.
- **Prezzo di aggiudicazione:** il valore raggiunto in sala dal lotto dopo gli eventuali rilanci.

Il prezzo base non ha nessun valore effettivo per la vendita in quanto quello che conta per l'alienazione del lotto è solo il raggiungimento o no del prezzo di

riserva. Fino a quel prezzo, qualsiasi sia il prezzo base, l'oggetto non può essere ceduto.

Il prezzo di stima dovrebbe essere in teoria quello della definizione sopra data ma quasi sempre è influenzato dal prezzo di riserva in quanto il responsabile del catalogo, tranne qualche caso particolare in cui i due valori sono troppo distanti, fa coincidere la riserva con il valore minimo o massimo della stima. Per esempio supponiamo che la riserva di un lotto sia 1000 euro. In questo caso la stima sarà 800-1000 euro oppure 1000-1200 euro.

Sui vantaggi e svantaggi del primo o del secondo tipo di stima fatto dalla casa d'aste parleremo una prossima volta.

Questo catalogo appunto è uno dei rari casi di eccezione in cui l'esperto si è trovato con dei prezzi di riserva bassissimi e ha pensato di fare le sue stime tenendo conto delle riserve e non le ha fatte indipendentemente.

Ha preferito ad una stima rigorosa creare un catalogo che crea scalpore pieno di "specchietti per le allodole" che sicuramente porterà ad Amsterdam molta gente. Gente che rimarrà regolarmente delusa perché poi in sala i prezzi di aggiudicazione saranno poi quelli giusti di mercato. Non ha tenuto conto anzi che stime molto basse attirano molta gente ma hanno poi un effetto "boomerang" (ma di questo come detto prima parleremo un'altra volta).

Deve spiegarci perché ha stimato una foto in questo catalogo in un certo modo quando il suo collega della stessa casa d'aste (o peggio ancora lui stesso) stima la stessa foto nel catalogo americano di pochi giorni prima 6-7 volte tale valore. Forse è il caso che prima di far altri cataloghi si confrontino tra loro riguardo le stime. Compilare un catalogo in questo modo crea solamente confusione, danno e sfiducia in un mercato che sicuramente non ha bisogno di questo. Purtroppo c'è la tendenza tra i collezionisti meno preparati al mercato a considerare il valore di un oggetto il valore di stima di cataloghi di casa d'aste specialmente se queste sono importanti come in questo caso e non il valore di aggiudicazione anche perché a volte è difficilmente reperibile. Se vogliamo usare questo metodo per dare un valore ad un oggetto dobbiamo prendere in considerazione non il valore di stima ma quello di aggiudicazione dettato da tutti quelli che in sala o al telefono o con offerte al banco hanno corso per quel lotto. Vogliamo finire l'articolo permettendoci di dare il consiglio



di usare il solito trucco usato dagli esperti delle case d'asta che consiste nell'aprire l'intervallo di stima.

Facciamo un esempio:

Se la riserva è 1000 e la stima quasi uguale non c'è problema, stima 1000-1200 oppure 800-1000 (circa un 20% tra minimo e massimo). Se la riserva è sempre 1000 ma la stima è 4000 (caso in cui si è trovato l'esperto di Amsterdam) si stima 1000-4000. Non è correttissimo ma funziona! ■

DAL FONDO ARTISTICO DELLA BIENNALE DI VENEZIA

ADRIANA SCALISE

Il Fondo Artistico dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia (ASAC) è costituito da 2464 opere d'arte comprendenti oltre a dipinti, sculture, disegni, stampe e plastici anche 489 fotografie.

Le fotografie, per consistenza e per valore artistico, costituiscono a loro volta un piccolo fondo all'interno della collezione permanente dell'ASAC. Sono fotografie presentate, ad eccezione di quelle di Roberto Fontana, in occasione dell'Esposizione d'Arte veneziana e poi lasciate in dotazione all'Archivio della Biennale. Esse fanno parte di un gruppo denominato "Mostre Itineranti" istituito allo scopo di diffondere e promuovere la cultura fotografica.

Affinché questo piccolo ma prezioso fondo possa essere conosciuto dal pubblico di Fotostorica, qui di seguito lo presentiamo in ordine di acquisizione.

Man Ray

(Philadelphia 1890 - Parigi 1976)

160 foto in b/n

Le foto di Man Ray presenti in ASAC sono state donate dall'artista alla Biennale di Venezia come segno di ringraziamento tangibile per la mostra "L'immagine fotografica" che l'istituzione veneziana dedicò nel 1976 all'opera fotografica



Man Ray
Composizione, (8000705), 1925 ca.

Fulvio Roiter
El ganser, (8000702), 1972

Sebastiana Papa
Senza titolo (8000953)

Gabriele Basilico
Da Firenze a Pistoia - C - 13 (8002633)

Roberto Fontana
Venezia (8002742)
1985

di uno dei massimi rappresentanti dell'arte contemporanea. La mostra fu curata dal critico d'arte Janus, con la stretta collaborazione dello stesso Man Ray, il quale, benché già seriamente malato e impossibilitato a viaggiare, si dimostrò entusiasta dell'iniziativa, tanto da curare personalmente la riproduzione di tutte le immagini e la scelta delle cornici, su cui appose il suo sigillo.

Importante e bellissima mostra critica, documenta ampiamente la produzione fotografica dell'artista, protagonista della corrente dada e surrealista, ma soprattutto sperimentatore di nuovi linguaggi, come dimostrano i suoi impareggiabili *rayographs*, fotografie *off camera* di cui Man Ray fu il casuale inventore. Notevoli sono pure i numerosi ritratti ad amici e conoscenti, per alcuni dei quali, egli utilizza la tecnica della "polarizzazione": procedimento che si effettua in sede di sviluppo e che consiste nel ricalcare alcuni tratti del corpo al fine di conferire plasticità all'immagine. È possibile ammirare, inoltre, alcune fotografie di moda che Man Ray realizzò in qualità di fotografo professionista e che si distinguono per l'originale semplicità e l'eleganza della resa stilistica.

Fulvio Roiter

(nato a Meolo - Venezia - 1926, vive a Lido di Venezia)
57 foto in b/n e a colori

Le foto in questione sono state esposte presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia nel 1976 in una mostra dal titolo "Le Venezie", fanno parte del fotolibro "Venezia Viva" pubblicato nel 1973. Il libro che Roiter fu invitato ad illustrare, è costituito da una raccolta di saggi che ruotano attorno al problema del delicato equilibrio ambientale di cui oggi come allora è vittima la Città lagunare.

Nella introduzione al volume così Montanelli: "Una volta mi provai a spiegare a Fulvio Roiter il dramma della sua città in termini di subsidenza, acque alte, inquinamenti... Non aveva capito nulla. Sicché, quando di lì a qualche mese, mi tornò in casa col fascio delle fotografie in cui pretendeva di aver fissato il volto di Venezia, mi misi a sfogliarle con un leggero fastidio, convinto che si trattasse del solito ennesimo omaggio alla Grande Maliarda, tuttora in grado d'ingannare qualsiasi obiettivo e di nascondere sotto il belletto, le pieghe, le grinze, le carte della sua decadenza. Ma vidi subito che non era così. Roiter non aveva capito nulla di quanto gli avevo detto e seguiva a non capire nulla. Ma aveva visto tutto, e ora me lo restituiva in immagini che me lo spiegavano in modo molto più eloquente, più convincente e suggestivo di come io avevo tentato di spiegarlo a lui".

Anche in questa mostra, come in tutta la sua produzione artistica, il Maestro dimostra l'incapacità di scendere a compromessi con sé stesso e con la sua città, insieme all'abilità nell'andare al senso delle cose e di restituircene l'essenza esteticamente più appagante.



Sebastiana Papa

(Teramo 1932 - Roma 2002)

69 foto in b/n

L'opera di Sebastiana Papa si basa da più di 30 anni, con coerenza e costanza certosina, su uno studio attento e meditato della scelta degli spazi e sulla ricerca raffinata e approfondita del soggetto e del "momento" adatto. Ne consegue una sintesi spazio-temporale in assoluta armonia con la forza comunicativa del soggetto rappresentato. Sebastiana Papa ci rivela di aver dovuto compiere diversi viaggi in India prima di capire e quindi riuscire a cogliere quell' "attimo" in grado di tradurre in forma la sua idea. La Papa partecipa alla Biennale d'Arte di Venezia del 1978 nella sezione Omaggio all'India "Il Remoto e il Quotidiano": India: Danza e Gesto. "Avevo visto danzare altre volte ma quel giorno capii che ogni gesto conteneva un significato esoterico ed essoterico, intimo, sottile e universale, quelle movenze mi offrivano la "chiave" per studiare e scoprire la religione, la storia e l'arte di questo popolo unico. E capii anche che quel tessuto culturale che si esprimeva sontuosamente nelle belle membra delle danzatrici non era un'avventura culturale limitata alla danza, avulsa dalla vita quotidiana, ma era dentro la vita in ogni umile, anonimo gesto quotidiano" (S.P. "I Segni del Silenzio: Indie e Monachesimo: la Cultura dell'Ascolto" - Edizioni Scientifiche Italiane - 1979?)

Gabriele Basilico

(nato a Milano nel 1944 vive a Milano)

120 foto in b/n

È certamente uno dei pochi fotografi al mondo in grado di raggiungere un alto risultato estetico attraverso un'operazione ripetitiva, quasi catalogica e classificatoria di riproduzione fotografica del paesaggio urbano.

Le foto di Gabriele Basilico affascinano per la precisione tecnica e ortogonale esaltata dall'uso del b/n, allo stesso tempo esse fanno riflettere sullo stato di degrado, di omologazione e disagio ambientale di cui è vittima il nostro Bel Paese a causa di una urbanizzazione selvaggia e incontrollata non ancora abbastanza denunciata.

L'opera fotografica: "Sezioni del paesaggio italiano" è stata presentata nell'ambito della VI Mostra Internazionale di Architettura alla Biennale di Venezia del 1996, il tema della ricerca si sviluppa attorno alla trasformazione del paesaggio italiano e più in particolare sulle aree fortemente conurbate di sei sezioni del territorio (Milano-Como, Mestre-Treviso, Firenze-Pistoia, Rimini-San Marino, Napoli-Caserta, Gioia Tauro-Siderno), analizzate singolarmente, secondo dimensioni planimetriche conformi: lunghe circa 50 chilometri e profonde 10, in modo da favorirne la comparazione.

Roberto Fontana:

(Caracas 1952-1992)

83 foto in b/n

Fotografo e reporter venezuelano molto noto nel suo paese per l'impegno sociologico e la profonda carica umana di cui è impregnata tutta la sua produzione. E' morto a soli 40 anni, sua madre, Daria Fontana, oggi ottuagenaria, si è impegnata con molta energia nel compito di far conoscere l'opera del suo Roberto. Nel 1997 ha fatto un lascito alla Biennale di Venezia di 83 foto in b/n nella speranza di "vederle esposte e non lasciate in un cassetto". Di Roberto Fontana che visse a Venezia diversi anni e fu animatore, insieme ad Roberto Salbitani, del Circolo Fotografico la Giudecca, possediamo foto su Venezia di notte che colpiscono per l'aspetto gioioso e giocoso che egli ha saputo cogliere in una città che, per contro, la si vuole solo romantica e melanconica. Le foto scattate nel manicomio di Anare sono fortemente realistiche, non lasciano alcuno spazio a facili compiacimenti voyeristici, ma appartengono piuttosto alla più alta tradizione documentaria cimentatasi nello stesso genere. Fotografo e poeta dell'amore come del dolore, ci colpisce la varietà dei soggetti trattati e la personalissima resa luministica che contraddistingue l'intera produzione fotografica del nostro autore. ■

Manfredo Manfroi Una lapide per Paolo Monti



La lapide in memoria di Paolo Monti,
scoperta ad Anzola d'Ossola

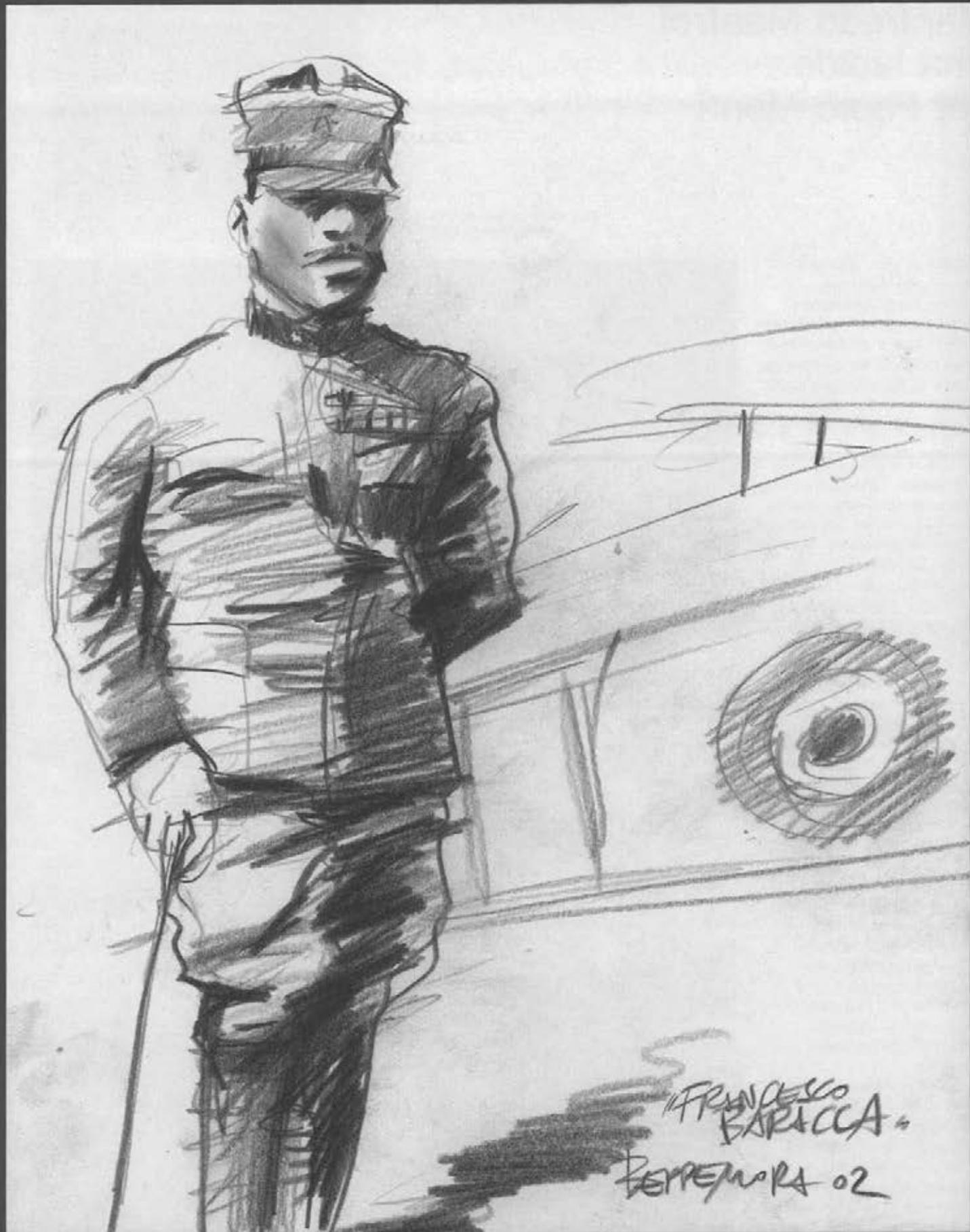
Vent'anni or sono moriva a Milano Paolo Monti; per ricordare il suo fondatore e uno dei più grandi fotografi del nostro Paese, il 15 Settembre scorso il Circolo Fotografico La Gondola ha apposto una lapide commemorativa ad Anzola d'Ossola, nella casa paterna dove Monti tornò ogni estate sino a poco prima della morte. Alla semplice cerimonia hanno partecipato numerose Autorità fra cui l'Assessore alla Cultura del Comune di Venezia, Marino Cortese, una folta rappresentanza della fotografia amatoriale e professionistica, amici, estimatori e semplici cittadini.

Madrina della cerimonia la signora Meme Cocquio Arace, nipote di Paolo Monti e sua modella prediletta; molti suoi ritratti fanno parte della storia della fotografia italiana. Nel tratteggiare la figura del grande fotografo, il Presidente della Gondola Manfredo Manfroi ha posto l'accento sulla rilevanza avuta dai due luoghi, Anzola e Venezia nella formazione artistica di Monti: il primo, sede di riflessione intellettuale e di molteplici ricerche espressive; la seconda, impareggiabile stimolo visivo e culturale, dove maturò la definitiva scelta della professione fotografica.

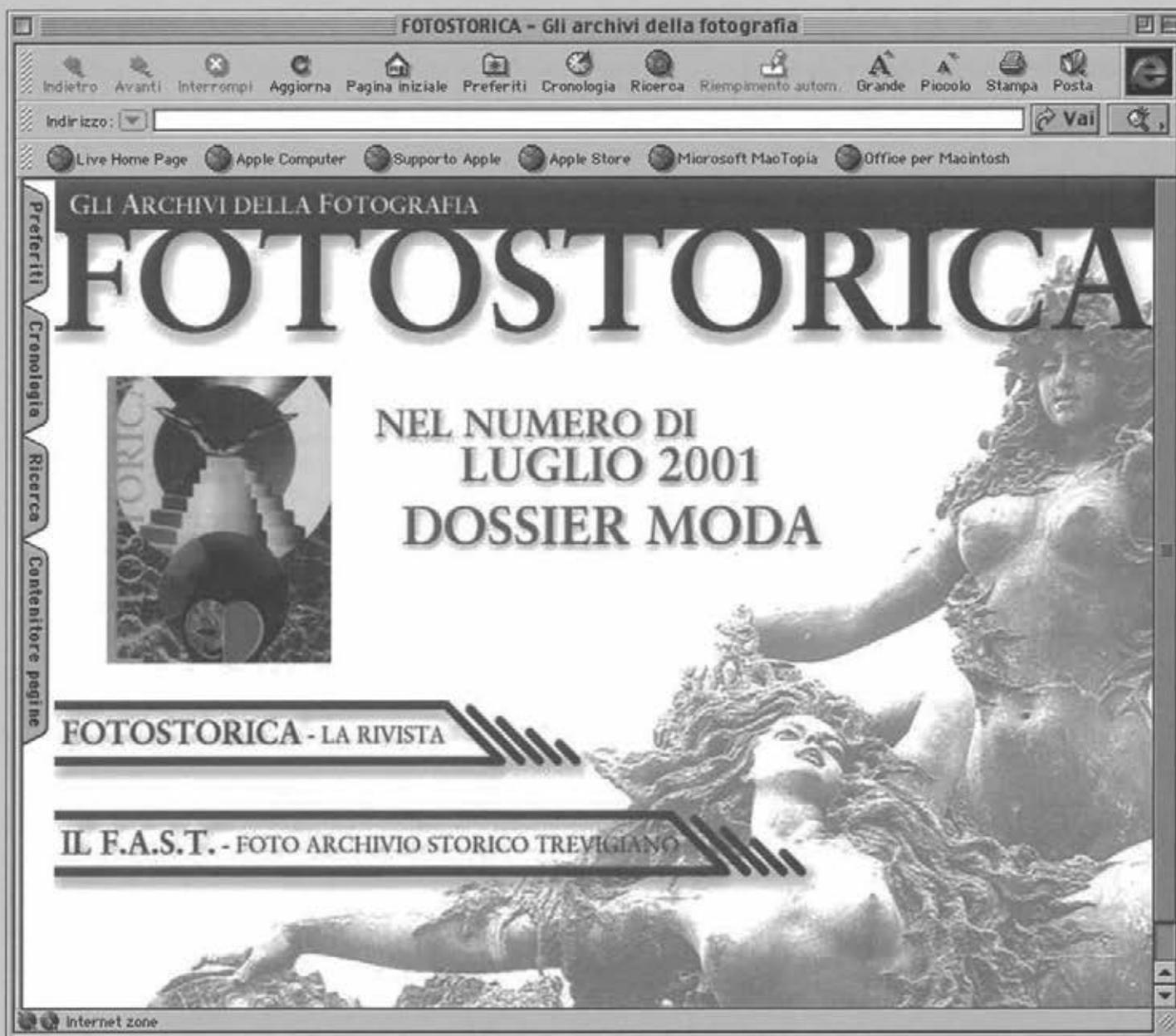
E' emersa, da parte di tutti gli intervenuti, la comune volontà di proseguire nella diffusione e valorizzazione dell'opera del Maestro, specie nei luoghi dove visse e più compiutamente si espresse la sua arte. ■



Paolo Monti
Campiello dei Squellini
1953



Disegno di Beppe Mora



Pietro Poppi
La fontana delle Sirene (part.)
 Bologna, Esposizione 1888,
 Collezioni d'Arte, Cassa di Risparmio, Bologna

La rivista **FOTOSTORICA** può ora contare su un proprio sito Internet, visitabile all'indirizzo www.fotostorica.it.

Il sito Internet è suddiviso in due sezioni: una è espressamente dedicata all'aspetto editoriale della rivista (Cura scientifica: Prof. Italo Zannier titolare dell'unica cattedra universitaria di storia della fotografia in Italia. Docente all'Università di Ca' Foscari, Venezia) con riproposizione sintetica dei numeri editi, nonché con informazioni sui punti vendita, modalità di abbonamento ecc.

Come nella rivista su carta i lettori, sfogliando le pagine del sito Fotostorica.it, oltre alla presenza volta a volta di alcuni dei più importanti archivi e collezioni di fotografia storica e non, presenti in Italia e all'estero, incontreranno analisi generali delle problematiche storiche e storico-critiche sulla fotografia storica a cura diretta del Prof. Italo Zannier nonché utili indicazioni, relative all'archiviazione e catalogazione, per tutti coloro che possiedono raccolte di fotografia storica e non, istituzioni, biblioteche, archivi, collezionisti privati.

Nella sezione dedicata al Foto Archivio Storico Trevigiano i lettori potranno invece seguire le vicende di questa struttura archivistica veneta, l'Archivio Fotografico Storico della Provincia di Treviso, che svolge nel proprio territorio di competenza un ruolo culturale efficace.

L'attuale edizione di **FOTOSTORICA** nasce appunto sotto la spinta ed il bisogno degli operatori culturali del territorio veneto 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, 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.

Benedetta Bonichi: Trasparenti ombre

Arago, nel "Rendiconto" scientifico, successivo alla presentazione del procedimento dagherrotipico del 19 agosto 1839, non poteva certamente immaginare che in futuro si sarebbe potuto fotografare l'invisibile". Ma fu comunque ottimista e, accennando alle applicazioni astronomiche, osservò che "i reattivi scoperti da Daguerre accelereranno i progressi di una delle scienze che più onorano la mente umana. Con il loro aiuto il fisico potrà confrontare le luci dai loro effetti. Se sarà utile, la stessa immagine gli darà delle tracce dei raggi abbaglianti del sole, dei raggi della luna, trecentomila volte più deboli dei raggi delle stelle (...). Del resto, quando gli osservatori dedicano un nuovo strumento allo studio della natura, ciò che hanno scoperto è sempre poco rispetto al succedersi delle scoperte di cui tale strumento diventa l'origine...".

Così Wilhelm Roentgen, cinquantasei anni dopo, "scoprì" la luce altrimenti invisibile dei Raggi X; una luce misteriosa rivelata dalla fotografia, che nel frattempo aveva superato cento prove, adattandosi alle ricerche di scienziati e di artisti, nel destino profondo della modernità. Anche il mondo dell'arte si è arricchito, perché la fotografia, sia quella del visibile che dell'invisibile, è scienza e arte al tempo stesso, come ancora lo stesso Arago volle subito emblematicamente indicare, riunendo le due Accademie, in quel fatidico giorno d'agosto parigino.

L'Ombra, anche quella sconosciuta ma intuibile all'interno di un corpo, è d'altronde alla base della pittura; la prima pittura, osservava Plinio, "fu l'uso di contornare l'ombra umana con una linea", poi i colori, e cosivvia, fino a Roentgen, che non voleva fare dell'arte, ma che anche a questa ha dato suggerimenti che oggi si configurano in modo esplicito nell'opera di molti artisti tra i quali in primis, Renato Meneghetti e ora Benedetta Bonichi.

La trasparenza dell'ombra proiettata dai raggi X, ha offerto a Benedetta Bonichi un suggestivo, ma al tempo stesso drammatico paesaggio umano, l'"effluvio" misterioso dell'aldilà. ■

(I.Z.)

Benedetta Bonichi nasce nel 1968.

Il suo DNA artistico ha radici profonde.

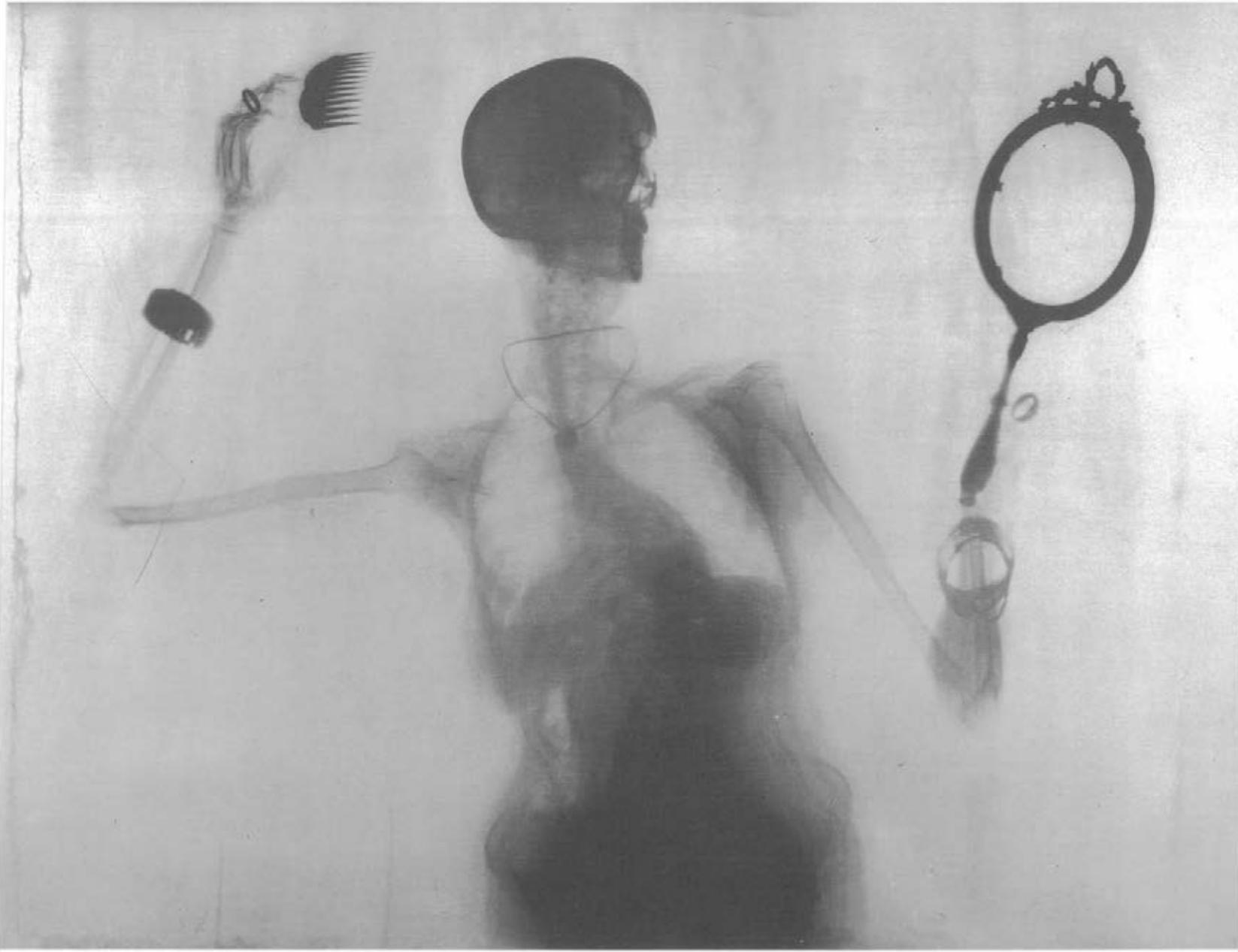
Tra gli altri: il bisnonno Eso Peluzzi, già vincitore di molte biennali e quadriennali ed Accademico di San Luca, il padre, Claudio Bonichi, uno dei più importanti artisti figurativi italiani, lo zio, Gino Bonichi, detto Scipione, il fondatore della Scuola Romana.

La sua formazione è umanistica, filosofica ed antropologica. Nel 1987, attraverso il Presidente della Società Italiana di Microbiologia, entra in contatto con la Scuola di Antropologia Umana della Facoltà di Biologia a Firenze, collabora a diversi progetti di ricerca con alcuni docenti americani.

Dal 1991 al 1995 si occupa di musica, danza e mimo, fonda un'agenzia teatrale ed entra in contatto con diversi artisti tra cui Marcel Marceau e Carolyn Carlson, coreografa di fama internazionale e direttore ormai da diverse edizioni della Biennale di Venezia per il settore danza. Realizza il progetto per un balletto, continua a dipingere e disegnare.

Nel 1995 lascerà ogni altra forma di ricerca per dedicarsi esclusivamente a quella artistica. Dal 1995 al 1997 realizzò una cinquantina di sculture "fatte di ombre" e, nel 1999 nascono le prime " trasparenze ", grandi carte lavorate a mano, utilizzando tecniche miste: dal disegno a punta d'argento fino alla fotografia, la radiografia e l'angiografia.

La mostra di Arezzo rappresenta la prima esposizione pubblica dell'artista. Seguiranno una serie di grandi mostre pubbliche tra cui una a San Paolo del Brasile organizzata dal MAC - USP, Museo D'Arte Contemporanea, negli spazi della Biennale, nel mese di maggio 2002, oltre che a Mosca, Cipro e Roma. ■



Benedetta Bonichi
Donna che si pettina

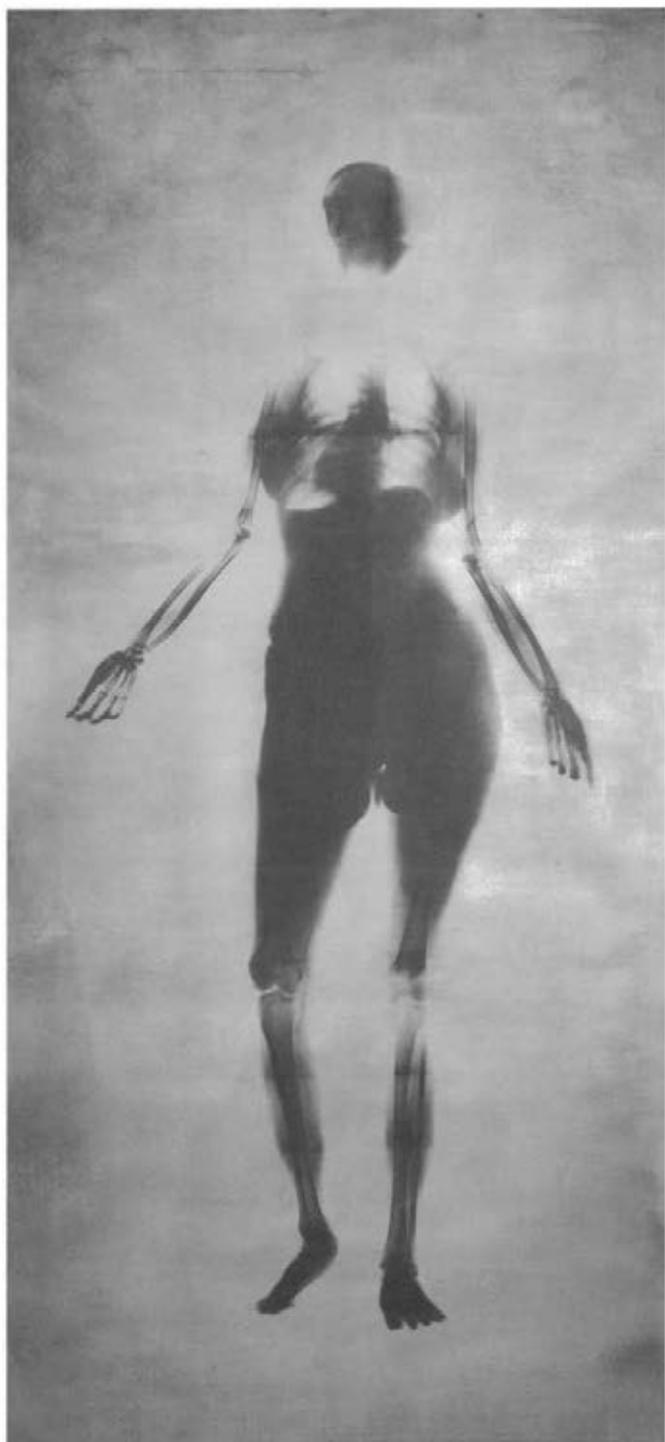
Benedetta Bonichi
Amanti
2000



Benedetta Bonichi
Il fagiano
1999



Benedetta Bonichi
Apparizione
1999



Benedetta Bonichi
Il bacio
2000



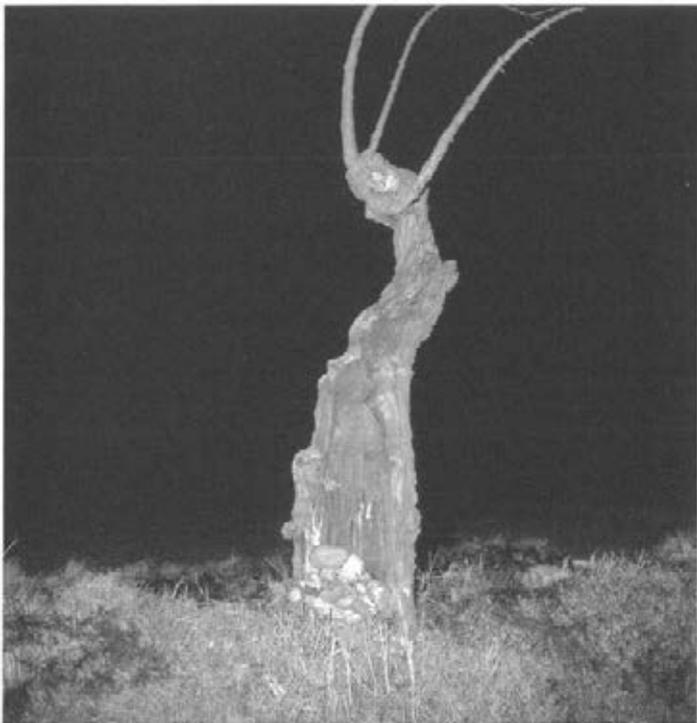


Gino Turina

Malavicina, 28.6.2002

Pensare al mio archivio è come frugare in un ripostiglio dimenticato. Per me che sono nato, cresciuto e vivo tuttora in campagna, il concetto di archivio è qualcosa di astratto. Nella mia cultura è un accumulo di cose, oggetti, ricordi da cercare ogni qualvolta un pensiero o un'emozione li riporta alla memoria. Ho iniziato a fotografare a diciotto anni, quando ancora ero studente di agraria. Mi portavo dentro l'immagine nitidissima di una fotografia di mio padre (morto poco dopo la mia nascita) che occupava la credenza della cucina e sembrava guardarmi come una presenza assente. Credo che questa forte impressione visiva abbia influenzato profondamente tutto il mio lavoro, e forse anzi si può dire che tutte le mie foto cercano in qualche modo di ritrovare questa assenza per poterla colmare.

Ogni tanto, a distanza di tempo, mi sorprendo a cercare in questo ripostiglio dimenticato immagini che credevo perdute e che invece, improvvisamente, ritrovo come si ritrova una parte di se stessi: è un percorso a ritroso nella storia del mio vissuto. Mi piacerebbe un giorno avere il coraggio di ricomporre questo percorso di figure per dargli finalmente un senso. Nell'aprire tutti i cassetti di questo archivio irrealmente potrei piangere o ridere, ma comunque capirei qualcosa in più di me stesso. ■



Gino Turina
Fotografia tratta dalla serie "Gelsi"
1987

Gino Turina

Nasce a Malavicina di Mantova il 28 dicembre 1951. Inizia a fotografare nel 1969. Nel 1970 si diploma in agraria. Nel 1973 apre uno studio fotografico a Villafranca di Verona che gestisce tuttora, e inizia una ricerca legata alle correnti artistiche concettuali degli anni '70. Negli anni '80 il suo lavoro si orienta sul paesaggio naturale e rurale. Ha esposto in mostre personali e collettive, in musei, in gallerie pubbliche e private in Italia, Svizzera, Jugoslavia, Messico, Austria, Francia, Giappone.

Sue opere sono presenti nelle collezioni:

Collezione Italo Zannier, critico e storico della fotografia, Venezia - Collezione "Galleria il diaframma", Milano - Collezione "fotografia italiana contemporanea" Università di Puebla, Messico - Museo della fotografia, Rafaela, Santa Fè, Argentina - Fototeca Storica 3M, Milano, Italia - Museo Ken Damy di Brescia, Italia - Accademia Carrara, Galleria d'arte moderna e contemporanea di Bergamo, collezione Lanfranco Colombo - Galleria d'arte contemporanea di Suzzara, Mantova - Collezione della fotografia, Galleria Civica, Modena - Collezione Charles Henry Favrod, Svizzera, storico e critico della fotografia - Collezione Museo d'arte Moderna Gazoldo degli Ippoliti, Mantova.

Del suo lavoro hanno scritto:

Lanfranco Colombo, Italo Zannier, Roberta Valtorta, Ken Damy, Emanuela Zanelli, Roberto Mutti, Franco Vaccari.

Bibliografia

- 1986 "Paesaggio come una natura morta", V. Pigazzini, Arte n.159, Mondadori (Mi)
- 1991 "Fotografo di corteccia", La Repubblica, inserto tutto Milano, 17 gennaio - "Quei tronchi moribondi emergenti come mostri" Brescia oggi, 22 gennaio - "E per i gelsi di Gino Turina hanno scomodato anche Freud", L'Arena, 20 febbraio
- 1983 "Una foto davvero a fuoco", Portfolio su "il fotografo" Mondadori, Milano
- 1985 "L'uomo, l'ambiente, il territorio mantovano", Galleria d'arte contemporanea di Suzzara, Mantova - Expo Arte fotografia, 1985 edizioni Laterza, Bari
- 1987 "Obiettivo Italia, fotografia italiana contemporanea", Università di Puebla Messico - "il nuovo paesaggio, in collaborazione con la biennale Torino-fotografia, Acquasparta, Terni
- 1990 "News" n.4, Museo Ken Damy Brescia - "Catalogo 1", museo Ken Damy, Brescia - "Segni di luce, la fotografia italiana contemporanea", a cura di Italo Zannier, Longo editore, Ravenna
- 1995 "Visioni All'aperto", presentazione di Italo Zannier (catalogo mostra Palazzo Bottacisio di Villafranca, Verona)
- 1997 "Catalogo New", edizione Fondazione Marangoni - Catalogo premio portfolio, edizione Biennale Modena fotografia
- 2000 "Catalogo mostra", Arles-Francia, edizioni "La Fontane O" bscure" - "Catalogo mostra, museo d'arte moderna Gazoldo degli Ippoliti di Mantova - "Catalogo, paesaggi della mente e dell'anima (m.a.m.)", Gazoldo degli Ippoliti, Mantova.

Gianluca Baronchielli

Gianluca Baronchielli
Autoritratto
2001



Chi mi conosce sa che sono in perenne lotta col disordine, con gli spazi – a mio dire troppo angusti, sa che accuso chiunque di toccare – e di spostare – le mie cose.

C'è però un'oasi, in questo bailamme: l'archivio fotografico, ove con svizzera precisione in meno di mezzo minuto sono in grado di recuperare qualunque negativo o diapositiva, di qualunque anno o soggetto.

Ho tutto in mente, so già quale scatola aprire, e in che ordine sono sistemati i pergamini... si chiama memoria fotografica? Ma funziona solo per i negativi: già con le stampe ricadiamo nello "statu quo".

Mi ha chiesto una mia foto: sono certo che ne avevo una già pronta, da qualche parte eppure, ho dovuto ristamparla.

Per fortuna, ho trovato subito il negativo...! ■

Gianluca Baronchielli è nato nel 1967, attualmente vive e lavora a Udine. Fotografo d'arte e freelance, affianca ai lavori su committenza una propria ricerca personale prevalentemente giocata su gesti, sguardi, ritualità e piccole manie della "gente comune". Sono visioni soggettive, mai assolute, spesso mosse e sfocate come mossa e sfocata è, a volte, la nostra percezione delle cose. Tra i suoi lavori più recenti figura "Prossima apertura", reportage sulle trasformazioni di un quartiere di Udine diventato il fulcro della vita quotidiana di una sempre più vasta comunità islamica, esposto ad Asolofotografia nel febbraio 2002. Attualmente sta sperimentando la possibilità di contaminazione tra linguaggi diversissimi tra loro, quali Polaroid e bianco e nero tradizionale, in un progetto sulle metropolitane ambientato nelle capitali europee.



Gianluca Baronchielli
Londra - metropolitana
2002

a cura di Italo Zannier

Giuseppe Cavalli, Photographs, Faggionato Fine Arts, Londra 2002.

In attesa di una prossima, esaustiva monografia su questo maestro della fotografia italiana, è stato pubblicato a Londra, con un testo di Martin Edison, il catalogo di una mostra di circa trenta, spettacolari fotografie "chiariste", alcune inedite, di Giuseppe Cavalli, fondatore tra l'altro del mitico Gruppo "La Bussola", nel 1947, assieme a Veronesi, Finazzi, Vender e il "veneziano" Leiss. Il volume è stampato con eccezionale finezza grafica, come d'altronde pretendono le delicate fotografie di Cavalli.

Guido Sartorelli - Mario Sillani Djerrahian, Supernova, Venezia 2002.

È il catalogo di una mostra dei due artisti veneti, presentati alla Galleria Plurima di Udine, da Riccardo Caldura, che riflette su questi due autori-fotografi ("loro malgrado" o "inevitabilmente" fotografi), orientati concettualmente in questo genere di immagine, filtro della modernità.

Giulio Parisio. Fotografo artista. 1924-1965, Silvana Editoriale, Milano 2002.

Giulio Parisio, napoletano, è noto soprattutto per una fotografia del periodo fascista - una gran folla ripresa dall'alto, con sovrimpressa la parola Dux -, ma in questo catalogo, a cura dell' "Archivio Giulio Parisio" e introdotto da un testo di Stefano Fittipaldi, si rivela impegnato in un'ampia e intensa ricerca estetica, dal pittorialismo al modernismo, attuata accanto al lavoro professionale, nella pubblicità e nell'industria. Finalmente Parisio ha avuto il suo legittimo "monumento", che si aggiunge nella bibliografia della poco conosciuta fotografia italiana.

AA.VV., **Dintorni dello sguardo due**, Comune di Genova & altri, Genova 2002.

"Otto giovani fotografi italiani", si legge nel risvolto di copertina, "vincitori della selezione 'Dintorni dello sguardo due / Genova', sono stati incaricati di lavorare sulle periferie genovesi in un momento storico di grande trasformazione della città"; sono Gilippo Romano, Tony Gargiulio, Paolo Tedeschi e Ilaria Borciani, Francesco Zucchetti, Luigi Gariglio, Massimiliano Foscati, Lorenzo Castore, Eugenio Castiglione. Nomi nuovi o quasi, ma tutti bravi e impegnati; mi son piaciute in particolare le severe immagini di Luigi Gariglio in un penitenziario e quelle spettacolari di Eugenio Castiglioni, "souvenir da Genova".

R. Bertasi, Il parco del delta e Polesine, Edizioni Postumia, Mantova 2002.

R. Bertasi, Tensioni, Edizioni Postumia, Mantova 2002.

Sono i cataloghi di due mostre di Renzo Bertasi, il primo presentato da Donata Negrini, il secondo da Antonella Gandini, che illustrano efficacemente l'opera di questo fotografo, orientato in due direzioni apparentemente distanti: il reportage d'ambiente, come nella lettura del parco del delta polesano, e la ricerca grafico-strutturale in elementi e fenomeni naturali, come una schiuma di sapone o i petali di un fiore.

S. Bandini - P. Parenti, Romania: il paese, la gente e tanti Copii bambini, Mazzotta, Milano 2002.

A cura di Denis Curti, questo volumetto nella collana Fotografia dell'editrice Mazzotta, presenta un delicato reportage su alcuni bambini abbandonati, osservati durante una lunga sosta di Stefano Bandini e Paolo Parenti, volontari in Romania.

Michele Renzi Menardi. Fotografie, Galleria "Spazzapan", Gradisca d'Isonzo 2002.

Franca Marri e Guido Cecere hanno presentato l'opera del fotografo goriziano Michele Fenzi Menardi, da vari anni presente in importanti rassegne, ma non ancora sufficientemente noto, come invece questo bel catalogo propone esaustivamente. Atmosfere metafisiche, oniriche, espresse in fotografie a "tono basso", dense di grigi che attutiscono i contrasti e propongono una drammatica musicalità da "dies irae", a volte assai suggestiva.

Giovanni Battista Unterveger, Numero speciale di 'Poster trentino', Trento settembre 2002.

"Le più antiche fotografie del Trentino. 1862-1885" appare nel sottotitolo di questa bella rassegna di una parte dell'archivio di Giovanni Battista Unterveger, a suo tempo riscoperto, curato e amato da Floriano Menapace, che attualmente dirige l'Archivio storico fotografico - da egli stesso in effetti promosso - presso la Provincia Autonoma di Trento. Menapace si è avviato agli studi sulla fotografia storica, proprio analizzando filologicamente l'opera dei pionieri trentini della fotografia, gli Unterveger, Giovanni Battista e poi il figlio Enrico, segnalando la loro rilevanza a livello internazionale.

A. Moretti, I gesti del suono. Fotografie di metamorfosi, Campanotto, Udine 2002.

Alberto Moretti, architetto, si dedica però da vari anni soprattutto alla fotografia e a quella di danza in particolare. Questo volume dell'editore Campanotto (un editore

particolarmente impegnato nella fotografia), raccoglie e presenta un'antologia del lavoro di Moretti, che ne ha curato anche la dialettica impaginazione.

AA.VV., **Sancta Capuana Civitas**, Gente di Fotografia, Palermo 2000.

Un volume che presenta in una splendida edizione, le fotografie di Luigi Spina eseguite nella Cattedrale di Capua, sull'architettura e sui dettagli dell'interno: sculture, mobili, arredi, osservati con intelligenti prospettive. La stampa, particolarmente accurata, concede alle eccellenti fotografie, quello che esse meritano.

Ermanno Foroni: viaggio in Afganistan, Edizioni Graphitalia, Reggio Emilia 2002.

Presentato da Massimo Mussini (che tra gli studiosi italiani di fotografia, è particolarmente attento, informato e sensibile), Ermanno Foroni suggerisce un brano della realtà odierna in Afganistan, inevitabilmente drammatica, ma senza cadere nei luoghi comuni che, anche quando ci sono, vengono però espressi in equilibrate sintesi, con il talento specifico del fotografo.

AA. VV., **Pordenone, città d'acqua e di verde**, Edizioni Propordenone, Pordenone 2002.

A Pordenone opera da vari anni un gruppo di fotoamatori, amici tra di loro (ma bravi e aldilà del banal-fotoamatorismo), che di tanto in tanto producono suggestivi libri sul loro territorio, assemblando collettivamente le immagini realizzate nel frattempo. Un lavoro di gruppo, che però si integra unitariamente, quasi secondo una comune ideologia della fotografia e, naturalmente, della realtà. Questi gli autori del fotolibro: Alida Canton, Massimo Lo Scavo, Giorgio Nicolini, Giancarlo Rupolo, Iva Bianchet, Bianca De Sandre.

G. Berengo Gardin, **Terre di risaia**, Peliti, Roma 2001.

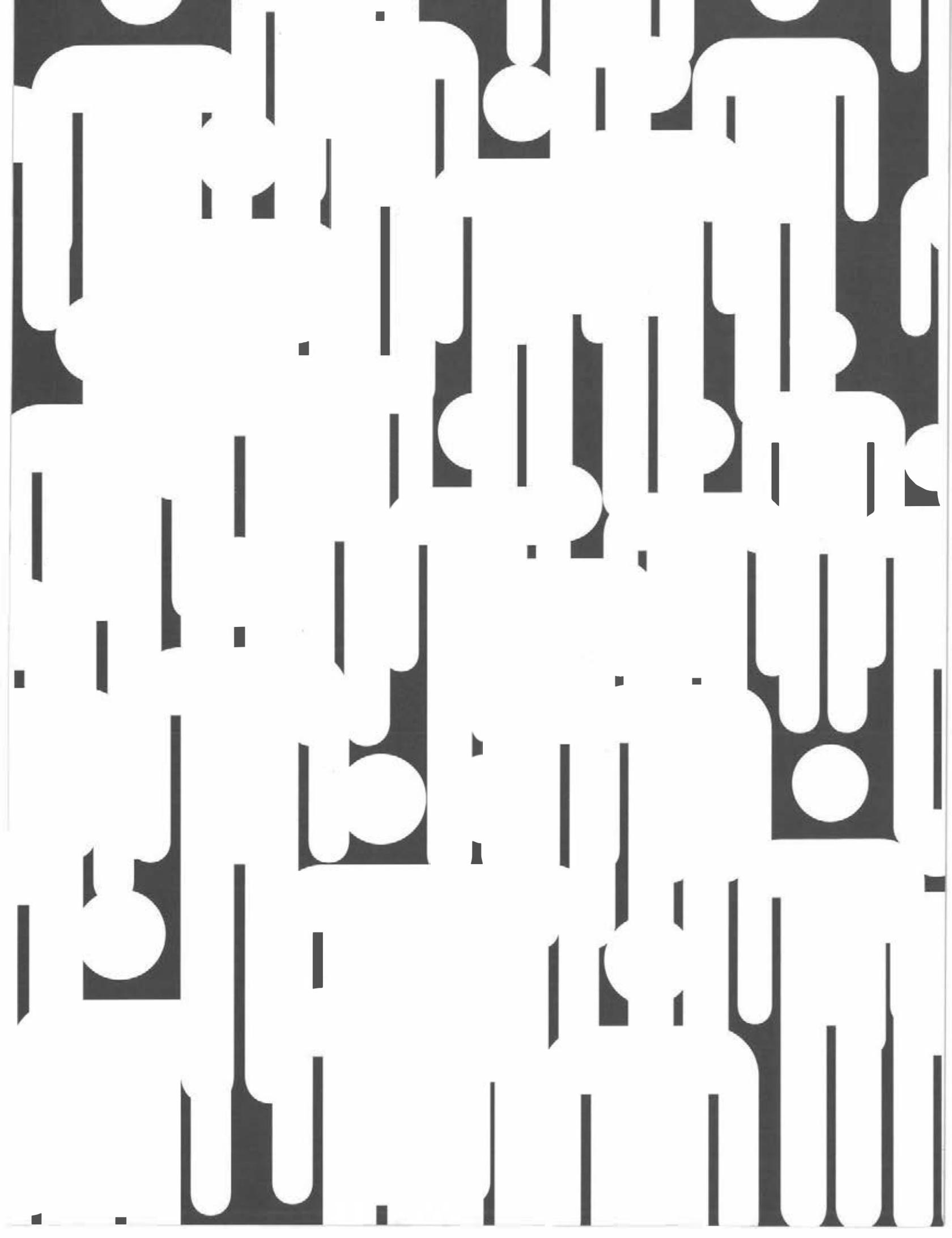
Cosa dire ancora sul grande Gianni?

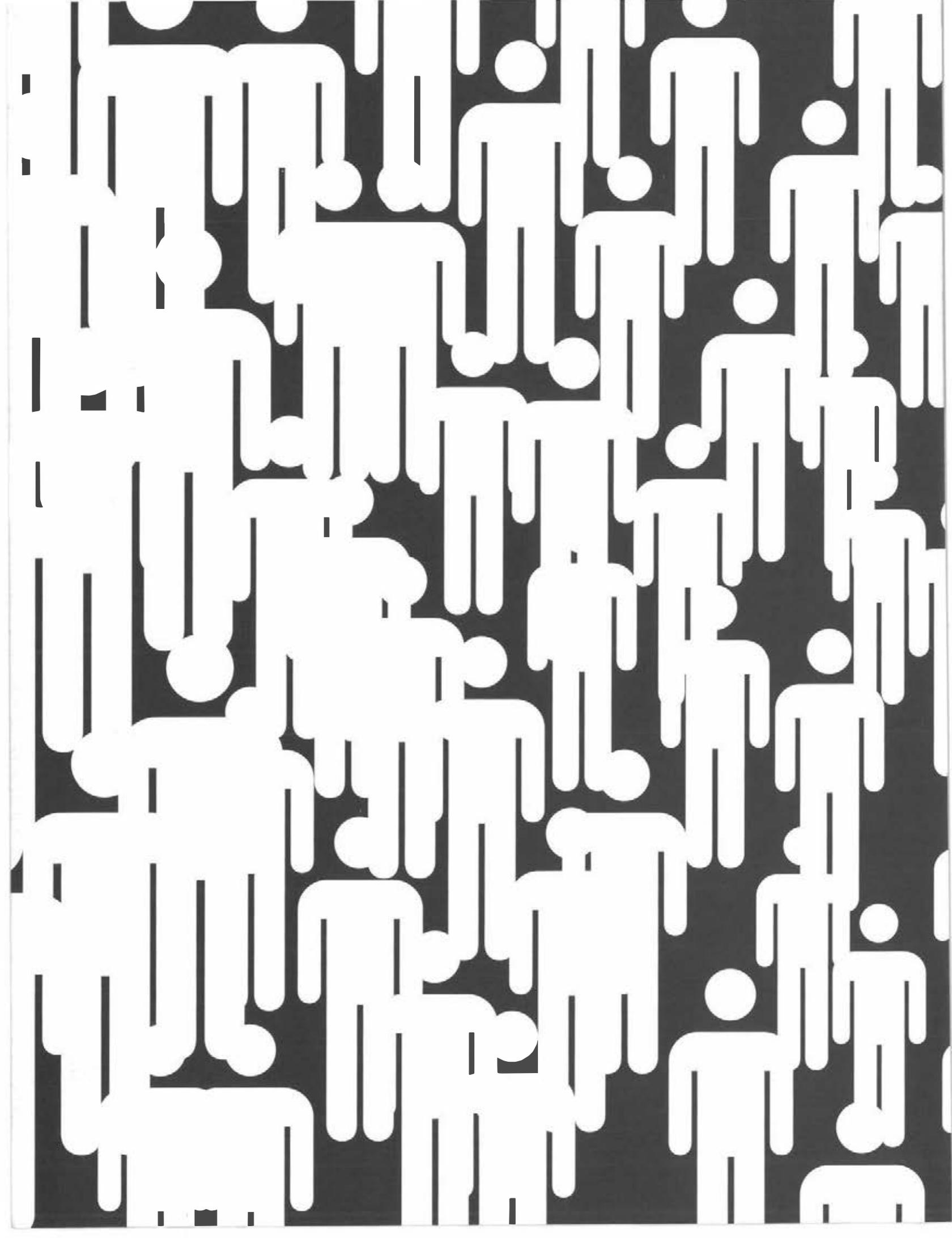
Il volume (anche questo grande e stampato in modo esemplare a cura dell'editore Peliti) mi è giunto soltanto ora ed ho perso il conto dei fotolibri di Berengo Gardin, forse più di duecento, presto nel Guinness.

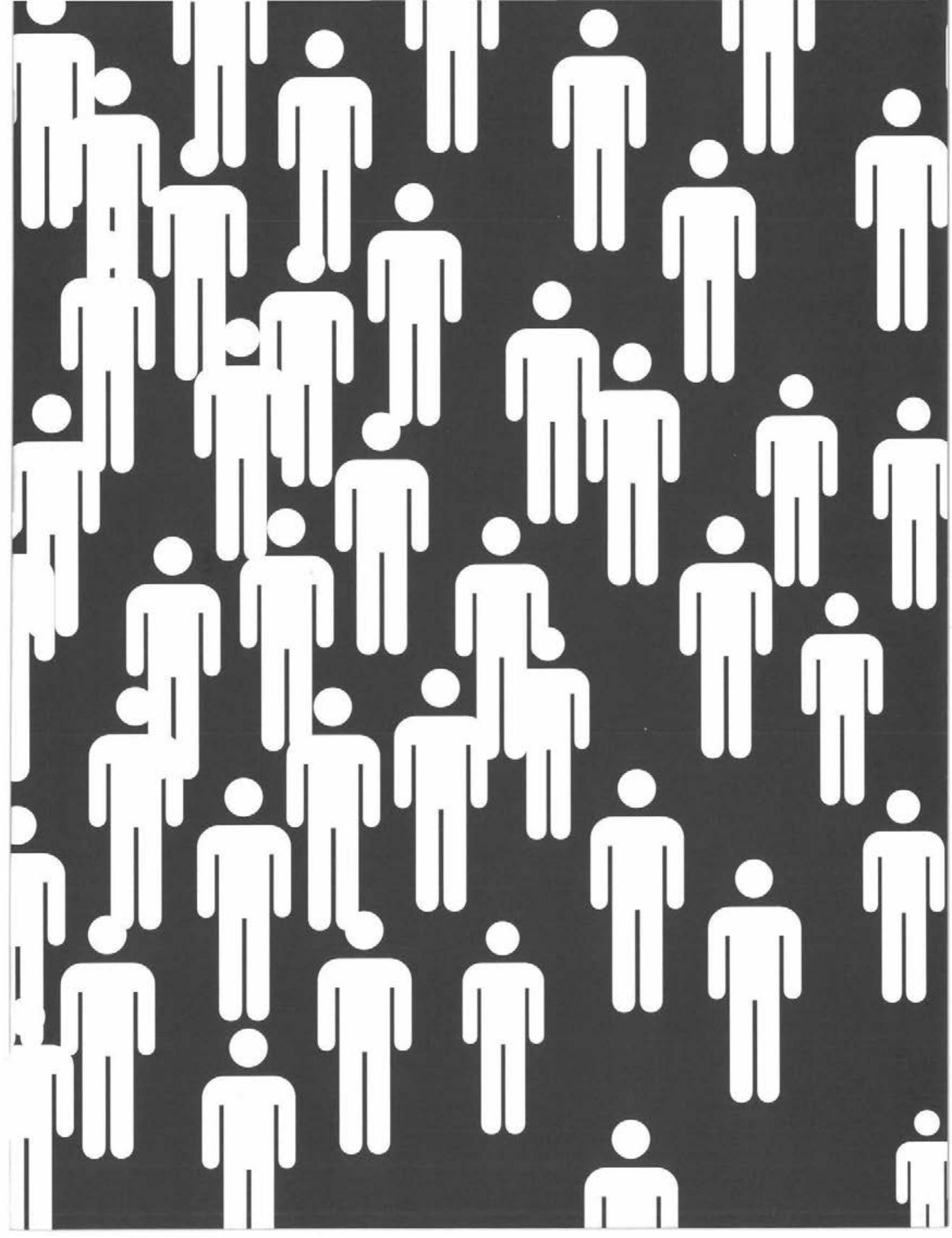
Gianni ha la straordinaria dote di riuscire sempre ad essere "se stesso", ossia il grande fotografo, che ha uno stile inconfondibile e magistrale, nonostante qualsiasi committenza, culturale o commerciale. Riesce a trasformare tutto in "culturale".

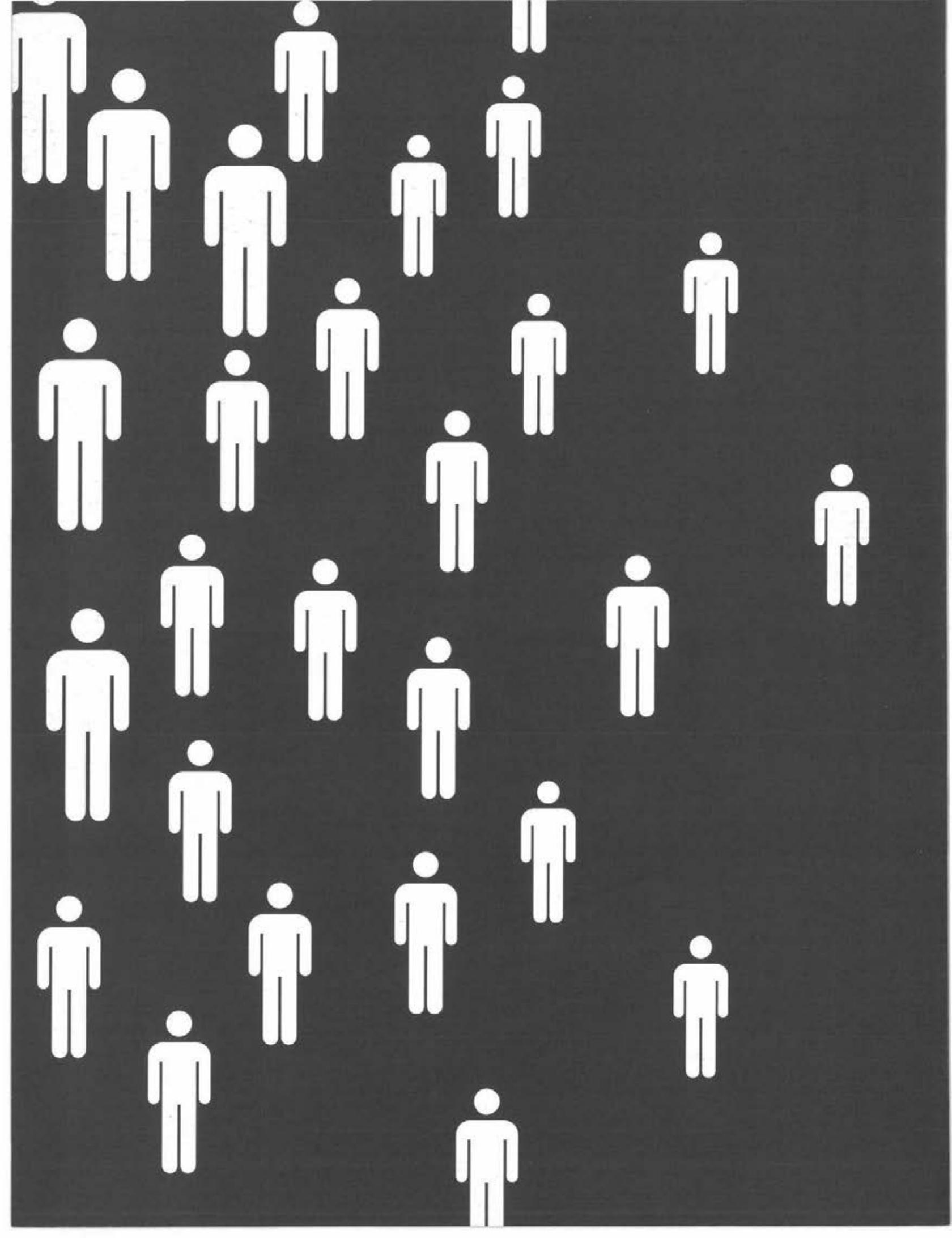
Attendo il prossimo volume; ormai anche per me è una nevrosi.

**NESSUN
MILITE
È
IGNOTO**











F A B R I C A



BANCA DI MONASTIER E DEL SILE

CREDITO COOPERATIVO

Proprio la banca che ti serve...
al servizio della comunità locale



Sede:
Monastier di Treviso (TV)
via Roma, 21
Centralino 0422 7981
Direzione-fax 0422 798985
Sala Operazioni fax 0422 799231

Filiali:
Dossena di Casier (TV)
Piazza L. Da Vinci, 15
tel. 0422 4985
fax 0422 360085

Dimi di S. Biagio di Callalta (TV)
via Pastinaca Ovest, 13B
tel. 0422 862224
fax 0422 892493

San Ciriaco di Roncade (TV)
via S. Ciriaco, 2
tel. 0422 841212
fax 0422 841222

Carbonera (TV)
via Vittorio Veneto, 43
tel. 0422 445710
fax 0422 445221

S. Biagio di Callalta (TV)
via Posumia Centro, 110
tel. 0422 897976
fax 0422 897366

Mignogola di Carbonera (TV)
via Grande, 74
tel. 0422 445074
fax 0422 445074

Meolo (VE)
via S. Pio X, 16/D
tel. 0421 618756
fax 0421 618756

Musile di Piave (VE)
via Martin, 22
tel. 0421 332134
fax 0421 332135

**Pastorella
di S. Donà di Piave (VE)**
via Passerella, 85
tel. 0421 225500
fax 0421 235202

Fossalta di Piave (VE)
Piazzetta del Donatore, 4
tel. 0421 679906
fax 0421 679908

S. Donà di Piave (VE)
via Novanta, 102 - località Mussetta
tel. 0421 330504
fax 0421 330592

S. Donà di Piave (VE)
piazza Rizzo, 9
tel. 0421 333287
fax 0421 55903

Casale sul Sile (TV)
via N. Trevisiana, 29
tel. 0422 821466

Lanzano di Sile (TV)
via Callalta 75
tel. 0422 361625
fax 0422 362276

Roncade (TV)
via Roma 77
tel. 0422 841966
fax 0422 841088

Treviso
S. Marco del Povero
via Fellissent 15
tel. 0422 421517
fax 0422 306480

Casier (TV)
piazza Pio X, 50
tel. 0422 670133
fax 0422 670092

Ponte di Piave (TV)
Piazza Marco Polo, 22
tel. 0422 857452
fax 0422 759225

LIBRERIE DOVE SI PUÒ ACQUISTARE "FOTOSTORICA"

Libreria Einaudi

Via Coroneo, 8, 34133 Trieste

Libreria Minerva

Via S. Nicolò, 20, 34121 Trieste

Libreria Antonini

Via Mazzini, 16, 34170 Gorizia

Libreria Tarantola

Via Vittorio Veneto, 20, 33100 Udine

Libreria Moderna Udinese

Via Cavour, 13, 33100 Udine

Libreria Friuli

Via dei Rizzani, 1/3, 33100 Udine

Libreria Rinascita

Via G. Verdi, 48, 34074 Monfalcone (GO)

Libreria Tarantola

Via Roma, 27/A, 32100 Belluno

Libreria Sovilla

Corso Italia, 118, 32043 Cortina d'Ampezzo (BL)

Libreria Pilotto

Via Tezze, 18, 32032 Feltre (BL)

Libreria Minerva

Piazza XX Settembre, 22/A, 33170 Pordenone

Libreria Al Segno

Via del Forno, 2, 33170 Pordenone

Libreria Canova

Via Calmaggione, 31, 31100 Treviso

Libreria Marton

Corso del Popolo, 40, 31100 Treviso

Libreria Canova

Via Cavour, 6/B, 31015 Conegliano (TV)

Libreria Quartiere Latino

Via 11 Febbraio, 34, 31015 Conegliano (TV)

Libreria Mondadori

Piazza Insurrezione, 3, 35139 Padova

Libreria Feltrinelli

Via S. Francesco, 7, 35121 Padova

Libreria Pangea

Via S. Martino e Solferino, 106, 35141 Padova

Libreria Draghi

Via Cavour, 17/19, 35139 Padova

Libreria Galla 1880

Corso Palladio, 11, 36100 Vicenza

Libreria Palazzo Roberti

Via J. da Ponte, 34, 36061 Bassano del Grappa (VI)

Libreria La Bassanese

Via J. da Ponte, 41, 36061 Bassano del Grappa (VI)

Libreria Ghelfi Barbato

Via Mazzini, 21, 37121 Verona

Libreria Rinascita

Corso Porta Borsari, 32, 37121 Verona

Libreria Cortina

Via A. Mario, 10, 37121 Verona

Libreria Goldoni

Calle dei Fabbri, 4742/43, 30124 Venezia

Libreria Feltrinelli

Via Ugo Foscolo, 1/3, Milano

Libreria Feltrinelli

Corso Buenos Aires, 20, Milano

Libreria Feltrinelli

Via Manzoni, 12, Milano

Libreria Feltrinelli

Via Mazzini, 20, Brescia

Libreria Leggere

Via Don L. Palazzolo, 21, Bergamo

Libreria Feltrinelli

Via Cerretani, 30, Firenze

Libreria Marzocco

Via Martelli, 6, Firenze

Libreria Feltrinelli

Via Banchi di Sopra, 64/66, Pisa

Libreria Feltrinelli

Piazza Ravegnana, 1, Bologna

Libreria Feltrinelli

Via Battisti, 17, Modena

Libreria Fiaccadori

Via Al Duomo, 8, Parma

Libreria Feltrinelli

Via XX Settembre, 233/r, Genova

Libreria Feltrinelli

Piazza Castello, 17, Torino

Libreria Feltrinelli

Via V. Emanuele Orlando, 75, Roma

Libreria Montecitorio

Piazza Montecitorio, 59, Roma

Libreria Feltrinelli

Via S. Tommaso d'Acquino, 70, Napoli

Libreria Guida A

Via Port'Alba, 20/22, Napoli

Libreria Il Manifesto

Via Tomacelli, Roma

Cierre Distribuzione Editoriale

Via Ciro Ferrari, 5 - 37060 Caselle di Sommacampagna - Verona

tel. 045/8581820 fax 045/8589609 - www.cierrenet.it - E mail: distribuzione@cierrenet.it

Per abbonarsi

Si può sottoscrivere l'abbonamento a 6 numeri della Rivista, a partire dal numero di aprile 2002, versando € 49,06 a mezzo assegno bancario/circolare o con bonifico sul c/c n. 185051 presso Banca Popolare di Vicenza, ABI 5728 - CAB 12000 oppure con versamento sul c/c postale n. 33993353 (S.V.E. srl)

Per informazioni

SVE - Tel. e Fax 0423.870207 - Indirizzo e-mail: info@fotostorica.com - http: \\www.fotostorica.it

**SE SEI
SODDISFATTO
DELLA
TUA
AGENZIA
DI PUBBLICITÀ,
TELEFONA
AI
COMUNICATORI
ASSOCIATI**

COMUNICATORI ASSOCIATI



MILANO

Corso Buenos Aires, 45
Telefono: 02 29400834
Fax: 02 29400835
E-mail: milano@comunicatoriassociati.com

TORINO

Via San Francesco da Paola, 37
Telefono: 011 8129456
Fax: 011 8129449
E-mail: torino@comunicatoriassociati.com

TREVISO

Via Pietro Bertolini, 38
Telefono: 0422 432999
Fax: 0422 432933
E-mail: treviso@comunicatoriassociati.com

BERLINO

Torstraße, 61
Telefono: 0049 30 27590456
Fax: 0049 30 27590458
E-mail: berlin@comunicatoriassociati.com

REGIONE VENETO



Assessorato alle Politiche per la
Cultura e l'Identità Veneta

PROVINCIA DI
TREVISO



PROVINCIA DI
BELLUNO



PROVINCIA DI
VICENZA



In Collaborazione con:

Comune di Alano di Piave (BL)
Comune di Vittorio Veneto (TV)
Comune di Valdagno (VI)
Comune di Vicenza

Dossier

Per una tutela del patrimonio fotografico sulla Grande Guerra

Una squadra fotografica
dell'esercito mentre opera
su un fronte avanzato
(Carla 1917)

Museo del Centro Comunale
Culturale "Villa Valle
Marzotto" di Valdagno

Prefazione

Ha senso che la Regione e le Province venete si occupino ancora, con iniziative proprie, della Grande Guerra, a così grande distanza di tempo? Tanto più oggi, che si è sedimentata una autorevole produzione storiografica, a disposizione degli studiosi e degli interessati, mentre tacciono ormai le voci dei protagonisti diretti e gli stessi "ricordi" dei familiari loro discendenti si riducono più alla conservazione di alcune testimonianze materiali – fotografie, documenti, medaglie al valore, ecc. – che di testimonianze orali.

Ben altre sembrerebbero le urgenze, anche sul piano culturale, di cui gli Enti locali dovrebbero farsi carico. Urgenze più quotidiane, ovvero – il che è lo stesso – da "quotidiano", poiché viviamo in un presente perpetuo, che ha dimenticato il passato, anche prossimo, e non si cura del futuro.

Il che è un peccato, perché la comprensione e la gestione dell'oggi, al fine di costruire un futuro migliore, richiede l'esercizio della memoria circa i percorsi che proprio all'attuale presente hanno condotto – e non ad un altro, fra i possibili presenti immaginabili.

E dalle tristi e luttuose vicende della Grande Guerra – che fanno del Veneto uno dei luoghi sacrali della memoria collettiva Europea – deriva un "sapere" attualissimo, per molti versi. Fra le altre cose sottolineiamo tre direttrici di riflessione.

In primo luogo, come molti storici e giuristi hanno rilevato, la Grande Guerra – dopo secoli di conflitti in forma statale, disciplinati dal diritto internazionale europeo e pertanto riconosciuti "giusti" per la pari dignità dei contendenti, non perché lo fossero in se stessi – reintrodusse il concetto di "guerra giusta" sul piano ideologico, che richiede "l'eliminazione"

dell'avversario con qualunque mezzo. Una concezione della guerra con cui, purtroppo, continuiamo a far i conti ancor oggi.

In secondo luogo, – a livello locale veneto – la Grande Guerra fu "totale" perché coinvolse la stessa popolazione civile. Il profugato vissuto da una parte della nostra popolazione, le violenze dirette ed indirette subite da coloro che erano rimasti nelle zone di occupazione, la distruzione del patrimonio artistico abitativo ed infrastrutturale, il nuovo ruolo assunto dalle donne non solo a livello di economia domestica, segnarono profondamente la storia della nostra Comunità, facendo saltare secolari rapporti di "lealtà sociale" fra i ceti e assicurando una nuova consapevolezza a quelli popolari. In terzo luogo, fra le novità del primo grande conflitto tecnologico vi fu anche quella legata al controllo dell'informazione nei mass-media (i giornali e le riviste, allora). E il presente dossier ne rende conto, portando alla luce una straordinaria selezione di documenti fotografici ove si trovano testimoniati gli aspetti più crudi del conflitto, che non potevano trovare spazio nella comunicazione ufficiale dell'epoca. La vicenda legata all'uso di quel materiale pone degli interrogativi imbarazzanti ed attualissimi sulla veridicità dell'informazione – ancor oggi – in tempo di guerra. Peraltro, le fonti iconografiche proposte nel presente Dossier richiamano l'attenzione su due altre questioni: il valore estetico e documentario della fotografica e il problema urgente della salvaguardia e valorizzazione dei fondi fotografici di valore storico.

Un grazie sincero va alla Regione Veneto e alle Istituzioni Museali che hanno reso possibile questa pubblicazione, dimostrando di credere nel progetto di "messa in rete" dei luoghi della Grande Guerra che le tre Province di Belluno, Treviso e Vicenza da tempo stanno portando avanti con una intesa che è nostro auspicio possa trovare l'adesione di molti altri soggetti pubblici e privati. ■

Flavia Colle

Assessore alla Cultura della Provincia di Belluno

Marzio Favero

Assessore alla Cultura della Provincia di Treviso

Tonino Assirelli

Assessore alla Cultura della Provincia di Vicenza



Colonna di rifornimenti sulla strada del Grappa, durante una bufera

6 febbraio 1918

Museo della Battaglia di Vittorio Veneto (TV)

Per una tutela del patrimonio fotografico veneto sulla Grande Guerra

Gli anni vissuti dal Veneto quando sulla sua terra furono combattuti tra gli episodi più cruenti della prima guerra mondiale del nostro secolo, hanno lasciato tracce non solo nel corpo e nella memoria di molti soldati, ma anche in molti luoghi che non si limitano ai più conosciuti scenari delle battaglie. Basta, infatti, attraversare alcune piazze del Veneto per imbattersi in monumenti commoventi che ricordano cittadini caduti per una guerra che li ha fatti diventare, loro malgrado, protagonisti sconosciuti della storia d'Italia. Penso, poi, a quel ricco bagaglio di suoni e di parole che ha riempito le canzoni che sostenevano i nostri battaglioni con la forza della fede in un ideale patriottico, o nell'amore malinconico per la compagna lasciata a casa. Penso, infine, al ricco patrimonio sommerso di ricordi che certamente ancora in molte case riposa in fondo ai cassetto: fotografie, lettere, divise e oggetti lasciati da nonni e bisnonni che hanno fatto la guerra e che restano a volte unica eredità di un tempo segnato dal dolore, ormai lontano.

Ecco, se solo ci fermiamo per un momento a pensare a questa fitta trama di ricordi che attraversa i diversi luoghi possibili che possano custodire la nostra memoria storica ed umana, disseminati nella nostra regione, dalle montagne alla casa privata passando per i musei, ci rendiamo conto della reale misura dell'impegno a cui siamo chiamati quando l'istituzione pubblica deve farsi carico della conservazione di quel ricco e così differenziato patrimonio.

La memoria della Grande Guerra, è dunque evidente, non è solo quella che si ritrova ancora oggi nei segni che hanno inciso nel nostro paesaggio: i forti, i camminamenti, le trincee, le gallerie, i cimiteri.

Ma quei luoghi sono all'origine della vicenda tragica del conflitto: si tratta di un grande museo all'aperto che, proprio per tale condizione, è soggetto al pericolo della distruzione ad opera di difficili stati climatici e, purtroppo spesso, di uomini irrispettosi di quella tragedia. Per tale motivo la prima azione della Giunta regionale veneta si indirizzò nel 1997 alla tutela, promuovendo con la legge n.43 "Interventi per il censimento, il recupero e la valorizzazione di particolari beni storici, architettonici e culturali della Grande Guerra" inseriti in contesti ambientali di particolare rilevanza naturalistica. Per essere così specificamente dedicata a questo aspetto del nostro patrimonio storico, questa legge è stata la prima ad essere emanata in Italia: è la testimonianza di quanto il tema stia a cuore alla Regione Veneto.

Più recentemente abbiamo trovato nella Provincia di Treviso un partner sensibile, che si è fatto instancabile promotore di una serie di iniziative che hanno saputo coinvolgere le principali province nelle quali si è svolto il conflitto. Dapprima l'intesa tra le amministrazioni provinciali di Belluno, di Vicenza e di Treviso per far creare le

premesse di un sistema museale tematico, quindi l'azione di salvaguardia nei confronti della documentazione fotografica conservata nei musei veneti e i cui esiti sono oggetto di questa pubblicazione.

Avendo avuto costante prova della passione e del metodo che anima i diversi amministratori e studiosi coinvolti, in varia misura, in tutti questi progetti non posso che auspicare la più capillare diffusione di questo numero speciale della rivista FOTOSTORICA, che la Regione ha voluto sostenere proprio per divulgare le tappe di un processo conoscitivo nei confronti della Grande Guerra fino ad oggi percorse. Esse sono il frutto di un intenso lavoro che ha saputo intrecciare competenze scientifiche alla capacità propria degli enti territoriali di "fare sistema" di volontà politiche. Se la lettura di questo dossier solleciterà più di una persona e più di una istituzione, sia essa pubblica che privata, a voler entrare a far parte di quel lavoro, anche solo consegnando un oggetto conservato nel cassetto di casa o stanziando nel bilancio una piccola somma per il restauro di un fondo fotografico, credo che questo sarà il premio migliore per la fatica raccontata in queste pagine. ■

Ermanno Serrajotto

Assessore alle Politiche per la Cultura,
all'Identità veneta e l'Istruzione



Alpago-Novello, Alberto
Albergo alla Posta Forno di Zoldo (BL)
1916/12/20
Adriano Alpago-Novello Collezione privata

Un'azione culturale per valorizzare la storia della Grande Guerra: l'impegno della Regione Veneto

A di là del costante sostegno dato alla pubblicistica che ha per oggetto storie, documenti e ricordi legati alle tragiche vicende della Grande Guerra vissute nei nostri territori, intorno a questo tema da alcuni anni la nostra regione ha voluto definire un complesso di azioni istituzionali, che trova la sua origine nella legge n.43 varata nel 1997 per disporre interventi per il censimento, il recupero e la valorizzazione di particolari beni storici, architettonici e culturali della Grande Guerra.

Con questo provvedimento, che ha anticipato la politica di tutela espressa dallo Stato con la legge n.78 del 7 marzo 2001, è stata avviata un'azione conoscitiva nei confronti di beni immobili che documentano la presenza di eventi bellici: tra il 1998 e il 1999 sono state, infatti, condotte due campagne di catalogazione che hanno coinvolto i territori di dieci comunità montane (Sette Comuni, Alto Astico e Posina, dall'Astico al Brenta, Leogra Timonchio, Agno Chiampo, Feltrina, Brenta, Grappa, Centro Cadore, Comelico, Sappada). Il lavoro, oltre al suo interesse per la raccolta di informazioni su beni estesi quali strade, gallerie e trincee, e di dati cartografici ed architettonici (che ha prodotto 1.275 schede, oggi consultabili sul sito "http://www.regione.veneto.it"), ha avuto valore per il fatto di aver promosso, in assenza di una specifica scheda statale, la definizione di un metodo catalografico adatto a comprendere nella sua completezza la differenziazione di questo tipo materiale.

A questo proposito, mi piace qui ricordare un esito importante di quel processo di decentramento amministrativo che, avviato proprio nel 1997, ha portato Stato, Regioni ed Enti locali a condividere sin dai metodi di rilevamento i percorsi di conoscenza del nostro patrimonio storico e culturale: penso a quanto disposto dal decreto legislativo n.112 del 1998 che alla lettera "E" del comma 4 dell'art.149 nel definire tra le funzioni e i compiti dello Stato prevede la definizione, anche con la cooperazione delle regioni, delle metodologie comuni da seguire nelle attività di catalogazione, anche al fine di garantire l'integrazione in rete delle banche dati regionali e la raccolta ed elaborazione dei dati a livello nazionale. Tale disposizione è stata recepita all'art.143 della L.R.11 del 2001 nel cui capo IV riservato ai beni e alle attività culturali viene precisato come questo aspetto della cooperazione coinvolga anche altre regioni (comma 2, lett. f), ma, soprattutto, consenta di realizzare "direttamente o in collaborazione con gli enti locali il censimento, l'inventariamento e la catalogazione dei beni culturali per implementare le banche dati regionali in un sistema integrato di reti e sistemi informativi".

La collaborazione dello Stato in questo settore (sancita, altresì, a livello nazionale dalla sottoscrizione nel febbraio 2001 di un accordo di programma tra il Ministero per i beni e le attività culturali e le regioni) è stata per noi importante al fine di predisporre un modello di scheda specificamente pensato per i beni immobili diffusi della Grande Guerra, ma fondamentale è stata la cooperazione offerta dagli enti locali che si sono proposti alla nostra attenzione in qualità di promotori di un'azione culturale articolata su più piani di intervento. Credo sia importante sottolineare l'attributo culturale: tale azione, infatti, con gli strumenti propri della ricerca scientifica (la catalogazione, il restauro, l'ordinamento museale, l'allestimento espositivo e via elencando) ha voluto restituire al pubblico non solo i segni della Grande Guerra, ma anche il valore di quella memoria. Duplice, dunque, l'approccio che ha guidato tale azione: tutela e salvaguardia del documento e valorizzazione della memoria. Ampia l'attenzione riservata all'utenza finale di questa azione: gli studiosi e gli storici di settore, direttori e conservatori di musei, le scuole, gli appassionati ed i collezionisti, le amministrazioni.

In quest'ottica la Regione ha trovato con la Provincia di Treviso una felice formula di collaborazione, tale da permettere di sentirsi parte attiva nelle azioni di conservazione dei beni culturali in un momento in cui in altri contesti giurisprudenziali si dibatte sulla titolarità piena o concorrente della tutela. La Provincia di Treviso sul tema della conoscenza a più voci del primo conflitto mondiale ha saputo mettere in campo investimenti economici e competenze scientifiche, coagulando idee, persone e mezzi. Grazie a questa amministrazione la Regione è entrata in questo circolo virtuoso: con particolare riguardo ai musei, nel loro compito fondamentale di istituzioni preposte alla conservazione, ha contribuito all'intesa interprovinciale tra Belluno, Treviso e Vicenza sostenendo uno studio di fattibilità per il potenziamento di un programma informatico di catalogazione dei

materiali di varia natura conservati e, quindi, al progetto di salvaguardia del patrimonio fotografico della Grande Guerra che abbiamo voluto valorizzare con il sostegno a questa edizione speciale della rivista FOTOSTORICA curata dal Foto Archivio Storico Trevigiano. Il giro di quel circolo virtuoso non è ancora completato: l'obiettivo è quello di giungere a far emergere (prima che realizzarlo) il profilo di un sistema museale territoriale della Grande Guerra. La recente pubblicazione, da noi promossa, della guida ai "Musei storici e della Grande Guerra del Veneto" ha già in parte contribuito a segnare, con la presenza di oltre 40 musei, la dimensione di quel profilo. Resta, ora, la necessità di unire progetti e idee, anche provenienti dalle diverse espressioni della società civile, alle volontà politiche e alle capacità amministrative di realizzazione. ■

Angelo Tabaro

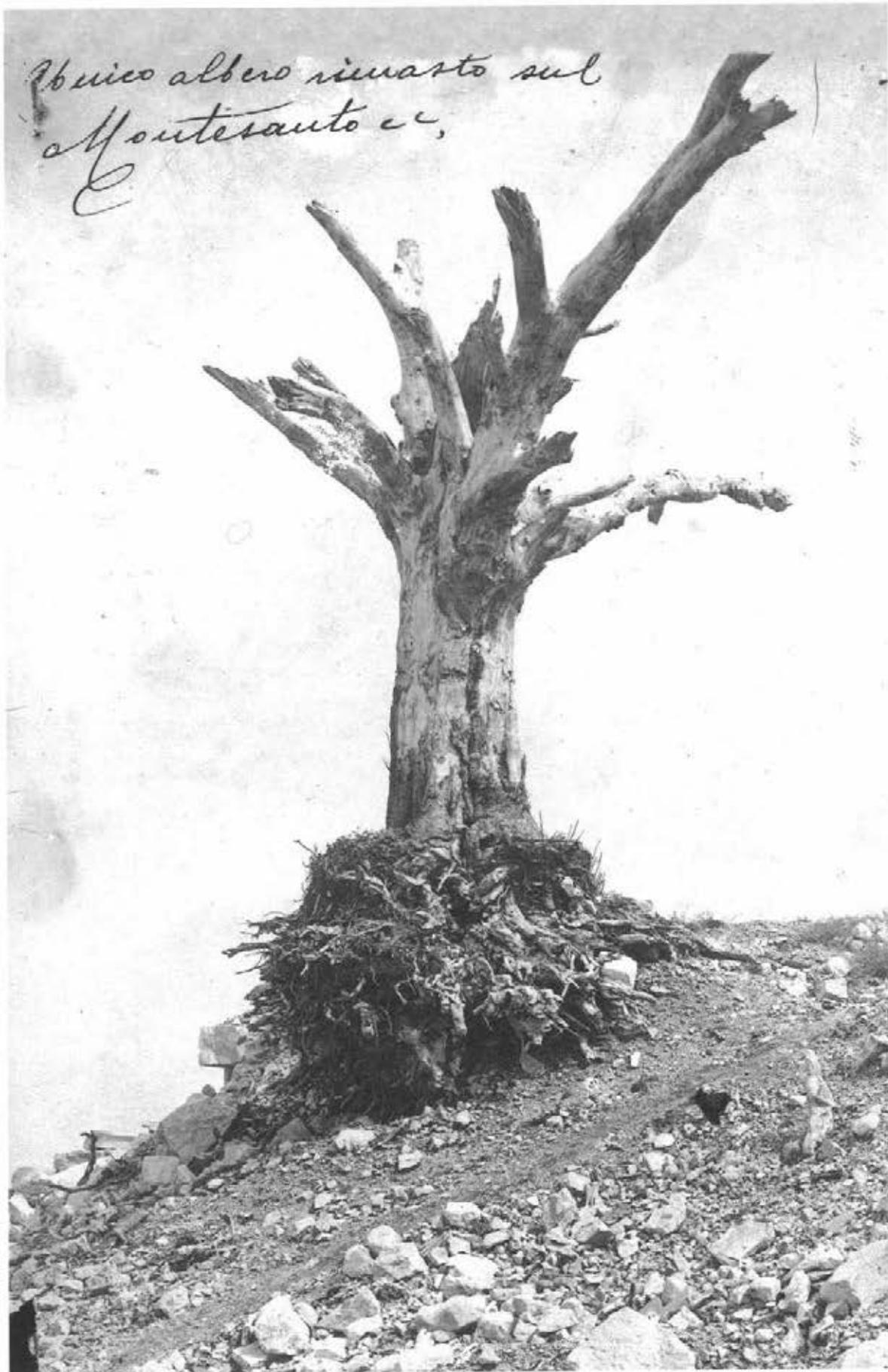
Direttore generale della Direzione Cultura, Regione del Veneto



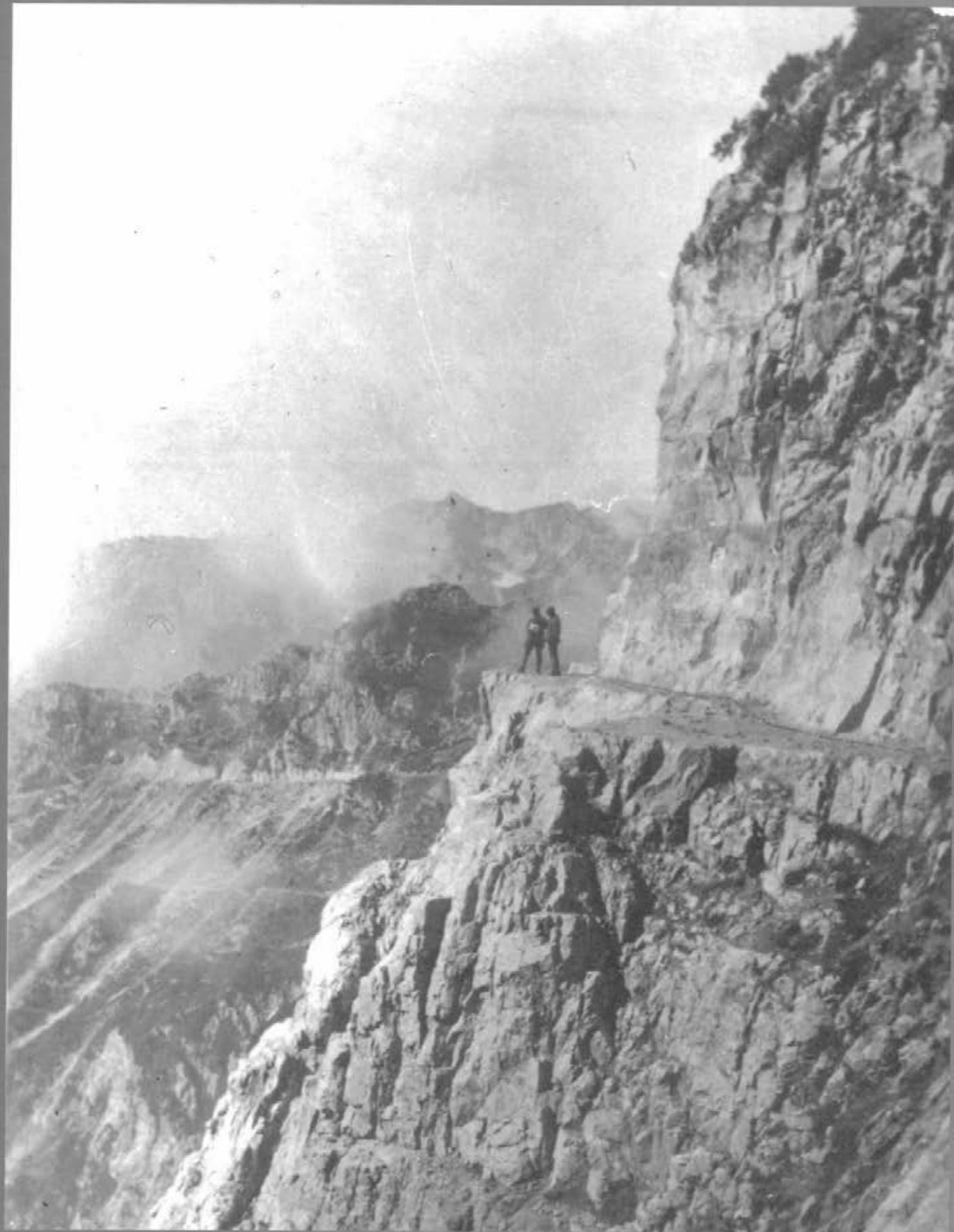
"Ecco il velivolo che alla stupita Valdagno portò dal cielo il mio festoso saluto" (Innocente Urbani)

Valdagno, 1918

Museo del Centro Comunale Culturale "Villa Valle Marzotto" di Valdagno (VI)



Unico albero rimasto sul Montesanto
1916
Museo Storico di Alano (BL)



Strada degli Eroi (326° comp. - I Genio),
da sinistra: S.Ten. Carocari e S.Ten. Baroni
Pasubio, 1916-17.
Museo del Centro Comunale Culturale "Villa Valle Marzotto" di Valdagna (VI)

Nelle pagine seguenti viene presentata una sequenza di immagini tratte dalle collezioni di fotografia storica presenti nei Musei o collezioni pubbliche, delle province di Treviso, Vicenza e Belluno, coinvolte nel presente progetto.

Si ringraziano per la collaborazione ed il prestito di documentazione:

Biblioteca Civica di Treviso

Comune di Fonte

Comune di San Biagio di Callalta

Fondazione Angelini, Belluno

Museo della Battaglia di Vittorio Veneto

Museo della Bonifica di San Donà di Piave

Museo del Risorgimento di Vicenza

Museo Storico Italiano della Guerra di Rovereto

Adriano Alpago Novello, Belluno

Gianluca Badoglio, Rivignano

Elisa Barbon, Ponzano

Luciano Barzotto, San Fior

Pietro Bottega, Schio

Aldo Busato, San Donà di Piave

Lorenzo Cadeddu, Vittorio Veneto

Giovanni Callegari, Lovadina

Adriana Ceneda Mattiuzzo, Varago

Lucio Fabi, Gorizia

Livio Fantina, Treviso

Foto Dall'Armi, Valdobbiadene

Paolo Giacomel, Cortina d'Ampezzo

Alberto Majer, Fregona

Armando Pisanello, Castelfranco Veneto

Italo Riera, Monfumo

Floriano Sartor, Cavaso del Tomba

Archivio Fotografico Toscano di Prato



**In Valfurva
1917-18**

Museo del Risorgimento e della Resistenza di Vicenza



Prigionieri austriaci arrivati a Valdagno (VI)
Valdagno, giugno 1916
Museo del Centro Comunale Culturale "Villa Valle Marzotto" di Valdagno (VI)

Il Museo Storico di Alano

Il Museo Storico di Alano nasce da un'iniziativa del Maestro Cristiano Codemo, grande appassionato della storia locale. L'idea fondamentale era quella di raccogliere e conservare le testimonianze relative alla Prima Guerra Mondiale, che rappresenta l'evento storico che, più di ogni altro, ha segnato profondamente e tragicamente la gente ed il territorio di Alano di Piave.

Fin dall'inizio degli anni settanta, con la collaborazione di alcuni volontari del paese e dell'Associazione Nazionale Combattenti e Reduci, iniziò il lavoro di raccolta di cimeli e della documentazione.

Gran parte del materiale fu donato al museo dai cittadini di Alano e delle sue frazioni che da sempre hanno raccolto e conservato i materiali e la documentazione della Grande Guerra. Va segnalato tra l'altro che molti alanesi hanno esercitato per tanti anni, soprattutto nel secondo dopo guerra, la professione precaria e rischiosa del "recuperante". Il museo che ha ora assunto la denominazione di Museo Civico Storico Territoriale di Alano di Piave, tra i tanti cimeli e testimonianze storiche, ha il pregio di custodire anche un Fondo Fotografico relativo alla Grande Guerra, raccolto grazie alla sensibilità ed alla disponibilità di diversi privati cittadini. Esso documenta soprattutto la distruzione subita negli anni 1917 e 1918 dal nostro territorio ed è per questo una testimonianza preziosa per la memoria storica della nostra comunità.

Molte immagini documentano ed evidenziano i danni e la distruzione di tutti gli edifici e le abitazioni del centro storico di Alano, delle sue contrade (ad es. la contrada Faveri, e San Vittore) e delle frazioni (Campo, Fener, Colmirano, ...), altre invece i danni e le distruzioni subite dalle chiese con il proprio patrimonio artistico, come l'asportazione delle campane dalla torre campanaria, o i danni subiti dal battistero che, distrutto, non fu più ricostruito. ■

Luigi Codemo

Sindaco del Comune di Alano di Piave (BL)

L'Archivio Fotografico del Museo del Risorgimento e della Resistenza di Vicenza

Del grande patrimonio documentario delle Civiche Raccolte storiche del Museo del Risorgimento e della Resistenza di Vicenza, una parte importante, anche se quantitativamente modesta, è occupata dall'Archivio Fotografico, archivio che raccoglie immagini quasi esclusivamente legate agli avvenimenti del Primo Conflitto Mondiale. In un Istituto che conserva nella biblioteca e nei depositi fondi manoscritti, pubblicazioni a stampa, periodici, giornali, ritratti, dipinti, stampe, libri e proclami, decreti, atti privati, monete e medaglie, decorazioni, carte geografiche e militari, armi bianche e da fuoco, uniformi, bandiere, oggettistica militare e di vario genere, l'Archivio Fotografico della Grande Guerra costituisce un corpus tra i più richiesti e consultati. Questo Archivio costituisce sostanzialmente l'insieme di due importanti raccolte appartenute ad alti ufficiali dell'Esercito Italiano. Si tratta di un fondo che corrisponde a due grandi filoni di proposta: la fotografia dei protagonisti, che coglie l'intento di far vedere quella realtà di guerra, vedere come proprio loro vi si vedevano e volevano farsi vedere, e la fotografia per "fini strettamente militari". ■

Mauro Passarin

Conservatore del Museo del Risorgimento e della Resistenza di Vicenza



Ufficiali d'artiglieria giocano, Cima di Lan
1916

Museo del Centro Comunale Culturale "Villa Valle Marzotto" di Valdagno (VI)

Il Centro di Documentazione presso la Biblioteca di "Villa Valle" in Valdagno

L'iniziativa promossa dalla Regione Veneto e dal F.A.S.T. della Provincia di Treviso sui documenti fotografici della Grande Guerra punta concretamente a realizzare una importante finalità culturale, e al progetto di costituire questa grande banca dati regionale il Comune di Valdagno aderisce con piena convinzione, mettendo a disposizione il proprio patrimonio di immagini che testimoniano eventi ancora profondamente impressi nella memoria collettiva della Città e negli stessi territori della Valle dell'Agno, così vicini al teatro di alcune operazioni belliche risultate poi decisive per le sorti del conflitto.

Si tratta per la maggior parte di materiale documentario proveniente dal Fondo Ugo Nizzero e donato al Comune dalla famiglia di un valdagnese, oggi scomparso, che nella sua lunga esistenza andò raccogliendo con scrupolo e passione

un'impressionante quantità di carte, oggetti, cimeli e, appunto, fotografie, del periodo relativo alla prima guerra mondiale.

Il nostro intento è di creare un punto di raccolta, di conservazione e di consultazione presso la biblioteca civica cittadina, dove il pubblico possa, attraverso un archivio bene ordinato e facilmente accessibile, non soltanto venire a contatto con queste preziose testimonianze del passato, restaurate, catalogate, riprodotte, ma anche essere stimolato a ricercare, a propria volta, dell'altra ulteriore e analoga documentazione, la quale certamente, custodita ancora tra i ricordi di molte famiglie della Valle, potrebbe trovare la via per diventare un bene di tutti. ■

Giorgio Trivelli

Assessore alle politiche culturali del Comune di Valdagno (VI)



Trattrice che traina un cannone da 305 m/m

Carnia, aprile 1916

Museo del Centro Comunale Culturale "Villa Valle Marzotto" di Valdagno (VI)

Il Museo della Battaglia di Vittorio Veneto

Il Museo trae origine dalla passione di un uomo, il dott. Luigi Marson, ragazzo del '99, combattente del 20° reggimento granatieri, il quale con dedizione e un lungo, paziente lavoro, per tutta la vita raccolse oggetti, documenti, ricordi, quali testimonianze della Prima Guerra Mondiale. La collezione ebbe inizio con una data e con un oggetto-testimonianza ben preciso: una corona del rosario con una medaglietta della Madonna e lo stemma di Santo Stefano che il dott. Marson, mio nonno, il 17 gennaio 1918 trovò fra le mani di un soldato ungherese degli Honvéd, morto sui campi di battaglia di Capo-Sile. Nel 1936 il dott. Luigi Marson decise di donare la sua collezione alla città di Vittorio Veneto: venne quindi allestito il Museo della Battaglia, che fu inaugurato alle ore 14 del 2 novembre 1938, in occasione delle solenni celebrazioni per il ventennale della

Vittoria. Attualmente più di due terzi del materiale conservato nel museo proviene dalla collezione del dott. Marson.

Fra il materiale raccolto da mio nonno numerosissime le fotografie e le diapositive su vetro. Il Museo della Battaglia di Vittorio Veneto nel 1978 acquisì anche un'importantissima collezione di foto e di diapositive su vetro, quella raccolta da Luigi Marzocchi, uno dei primi e più significativi operatori del Reparto Fotografico del Comando Supremo Italiano. Tale raccolta, comprensiva di migliaia di foto e di oltre mille diapositive stereoscopiche su vetro, molte eseguite dallo stesso Marzocchi e da lui commentate, venne donata dalla figlia Maria Emma Marzocchi Diamanti. ■

Luigi Marson

Direttore onorario del Museo della Battaglia di Vittorio Veneto (TV)



Carreggio francese presso Cornuda
dicembre 1917
Museo della Battaglia di Vittorio Veneto (TV)

Per un ecomuseo della Grande Guerra

La comparsa nel documento ministeriale sui cosiddetti "standard" museali (D.M. 25.07.2000) di un capitolo (l'ambito VIII) dedicato al "rapporto con il territorio", rappresenta il primo riconoscimento ufficiale di un'originalità assoluta del sistema Italia rispetto ad altri sistemi museali.

Se, come ha recentemente sottolineato il Soprintendente Guglielmo Monti (V Conferenza Regionale dei Musei del Veneto), le scuole di pensiero moderne circa l'istituzione museo sono due: quella del museo istituto, forziere di una storia costruita per eccellenze da un canto, e quella del 'Museo diffuso', più recente, ma che identifica nel territorio il bene da tutelare e pertanto sostiene la contestualizzazione dell'opera o del reperto; ebbene, sempre più, in Italia, la barra dell'orientamento degli addetti ai lavori sembra orientarsi a favore di quest'ultima. E sembra la cosa più logica, dal momento che è la stessa natura del nostro patrimonio storico ed artistico a richiederlo, distribuito com'è capillarmente, con istituzioni di dimensioni modeste che mai e poi mai potrebbero fare a meno di rimandare a quanto nel territorio trova ancora posto.

A ciò va aggiunto che nello stesso lasso di tempo è divenuta oramai consapevole dei più che il sistema gestionale del patrimonio memoriale italiano è al collasso, e che la pur incrementata spesa a suo favore da parte delle istituzioni pubbliche non è in grado di garantire il mantenimento (o più spesso il raggiungimento) di standard minimi di funzionamento. Al punto che, qualora si volesse assumere come discriminante per l'inserimento in un elenco ideale dei musei italiani, una qualsiasi delle definizioni di museo del panorama internazionale (quella dell'ICOM per esempio), la stragrande maggioranza dei cosiddetti 'musei' italiani ne rimarrebbe desolatamente fuori.

Da queste considerazioni di base è partito nel 2000 un progetto condotto dal sottoscritto e dal dott. Mauro Passarin (Conservatore del Museo del risorgimento e della resistenza di Vicenza) che aveva come oggetto i musei e le collezioni della Grande Guerra del Veneto, e che ha coinvolto a più riprese le amministrazioni provinciali di Treviso, Vicenza e Belluno, nonché quella regionale. Il presupposto del progetto era la presenza nel territorio di numerose situazioni espositive nonché di aree ad altissimo valore documentale dei fatti e degli eventi legati al primo conflitto mondiale. Una 'costellazione' fatta di realtà tra loro fortemente eterogenee per proprietà, tipologia, struttura delle collezioni, dotazioni tecnico-scientifiche, ma accomunate da un interesse crescente del pubblico e da una contiguità territoriale data dal loro collocarsi in prossimità o lungo la linea del fronte.

Tutto ciò costituiva in linea teorica il presupposto ideale per tentare la creazione di un sistema territoriale integrato (ecomuseo tematico) in grado di offrire sicuro beneficio ad ognuna delle realtà esistenti e tale da supplire, per 'condivisione

delle competenze', alle singole oggettive carenze oggi, spesso, limiti insormontabili per uno sviluppo apprezzabile di ognuna di esse.

Si trattava in buona sostanza di un campo applicativo ideale per un sistema 'a rete' che - pur nel rispetto delle singole autonomie - fosse in grado di stimolare un processo di riorganizzazione e di integrazione volto all'ottimizzazione delle risorse e al miglioramento del servizio.

Fin da una primissima analisi è apparso chiaro che ad esclusione di alcuni Musei di medie dimensioni, che potevano ambire ad essere i baricentri potenziali del sistema (Vicenza, Vittorio Veneto), la dislocazione e le dimensioni, nonché la tipologia organizzativa delle istituzioni museali coinvolte, rendevano tali realtà assai più vicine alla logica dei 'centri visitatori' dei parchi tematici che a quella di veri e propri musei. A differenza dei centri visitatori erano tuttavia carenti di informazioni che rimandassero al territorio contiguo, connotandosi quindi come ibride accumulazioni di materiali e testimonianze, incapaci di assolvere al compito loro assegnato di custodi della memoria storica di un evento di portata decisamente straordinaria.

La struttura proprietaria varia e non sempre corrispondente con la responsabilità della gestione, tendeva inoltre a sfavorire le forme di collaborazione istituzionale; mentre la spiccata vocazione turistica dell'area, centrata sui tre bacini della riviera adriatica (area del Piave), degli altopiani vicentini e dell'area dolomitica, imponeva ed impone un'offerta meno casuale, occasionale e volontaristica.

A scoraggiare un adeguamento alle mutate esigenze stava, lo si è detto, la modestissima dimensione media delle realtà coinvolgibili, che come effetto perverso tendeva e tende a scoraggiare l'assunzione di personale specializzato, quanto mai necessario viceversa per generare un salto di qualità auspicabile, e di conseguenza rendeva e rende impossibile l'adozione di metodologie di lavoro fondate sulla professionalità (catalogazione, conservazione, valorizzazione, promozione). ■

Luca Baldin

Direttore della Fondazione Giuseppe Mazzotti per la Civiltà Veneta

La fotografia nel conflitto

Tutti gli eserciti impegnati nel conflitto impiegano reparti foto-cinematografici e utilizzano la fotografia aerea (da aerei, dirigibili e palloni frenati) e panoramica (anche di grande formato, ottenuta con la rotazione di fotocamere con obiettivi speciali) per il riconoscimento del territorio e per l'individuazione degli obiettivi militari dell'avversario.

Oltre che per fini strettamente operativi, la fotografia documenta la produzione di armi e proiettili e la vita stessa di comandi e reparti impegnati in servizi, attività e operazioni militari, tutte immagini largamente utilizzate sulle pagine dei giornali illustrati e nelle tantissime immagini della propaganda a uso e consumo delle popolazioni dei paesi belligeranti.

In Italia, dopo un inizio piuttosto incerto dovuto al ritardo con

cui il Paese entra in guerra (la guerra con l'Austria-Ungheria viene dichiarata il 23 maggio 1915), in cui viene data maggiore libertà a giornalisti e operatori privati, dall'inizio del 1916 il Comando Supremo sviluppa reparti foto-cinematografici affidati alle diverse armate e corpi dislocati lungo il fronte.

L'attività di tali reparti, che nel 1918 impegna oltre seicento operatori, si concretizza nel corso del conflitto nella produzione di circa 150 mila tra lastre e negativi e numerose pellicole riguardanti la minuziosa documentazione delle operazioni militari e della vita di guerra di comandi e reparti dell'esercito schierato al fronte e nelle retrovie. ■

Lucio Fabi



Le trincee del 79° fanteria in quota 778, Bainsizza
luglio 1917

Museo del Risorgimento e della Resistenza di Vicenza

La fotografia ufficiale sulla stampa

Una volta superato il necessario filtro della censura militare che operava a stretto contatto con i vertici del Comando Supremo, una consistente parte (alcune migliaia) delle immagini di produzione per così dire "ufficiale", viene autorizzata a comparire sulle pagine patinate dei tanti giornali illustrati popolari (molto diffusi, all'epoca, settimanali come "La Domenica del Corriere" e l'accurata e più costosa "L'Illustrazione Italiana") che portano le immagini edulcorate e rassicuranti della guerra nelle famiglie italiane. Soprattutto la censura secura le fotografie scomode, come ad esempio le immagini dei morti, dei feriti raccapriccianti e delle fucilazioni, o quelle che individuano le indicibili condizioni in cui i soldati vivono in trincee non sempre impeccabili come quelle mostrate sui giornali. ■

L. F.



Florian Ferrazzi
Il Professor Giordano Giuseppe di Napoli
dilettante fotografo in zona di guerra Romans (Gorizia)
1916/03
Pietro Bottega - Collezione privata

Ufficiali fotografi

Una volta in guerra (dato il carattere classista del conflitto, sono di solito ufficiali e graduati), gli stessi ben raramente si lasciano scappare l'occasione di documentare la partecipazione a ben altra avventura che un viaggio o una impresa sportiva e dunque, nonostante nelle zone di operazioni e in particolare a ridosso delle trincee sia formalmente proibito scattare fotografie (un divieto per la verità largamente disatteso, con la complicità degli stessi ufficiali superiori), producono una quantità ancora imprecisata ma certamente ingentissima di immagini amatoriali di vario genere, formato e fattura (negativi, lastre, stereoscopie), che di solito vengono stampate nei laboratori civili delle immediate retrovie (si veda a questo proposito l'attività dello studio Zardini di Cortina) e in seguito riunite in eterogenee raccolte di "ricordi di guerra".

Grazie ad una ricerca che da qualche anno comincia ad essere sistematica, abbiamo oggi a disposizione numerosi esemplari di album e raccolte di immagini private che, se non giungono ancora a una sistemazione organica ed esaustiva, consentono di avanzare alcune ipotesi su tipologia, finalità e funzioni della fotografia amatoriale nel corso del conflitto. ■

L. F.

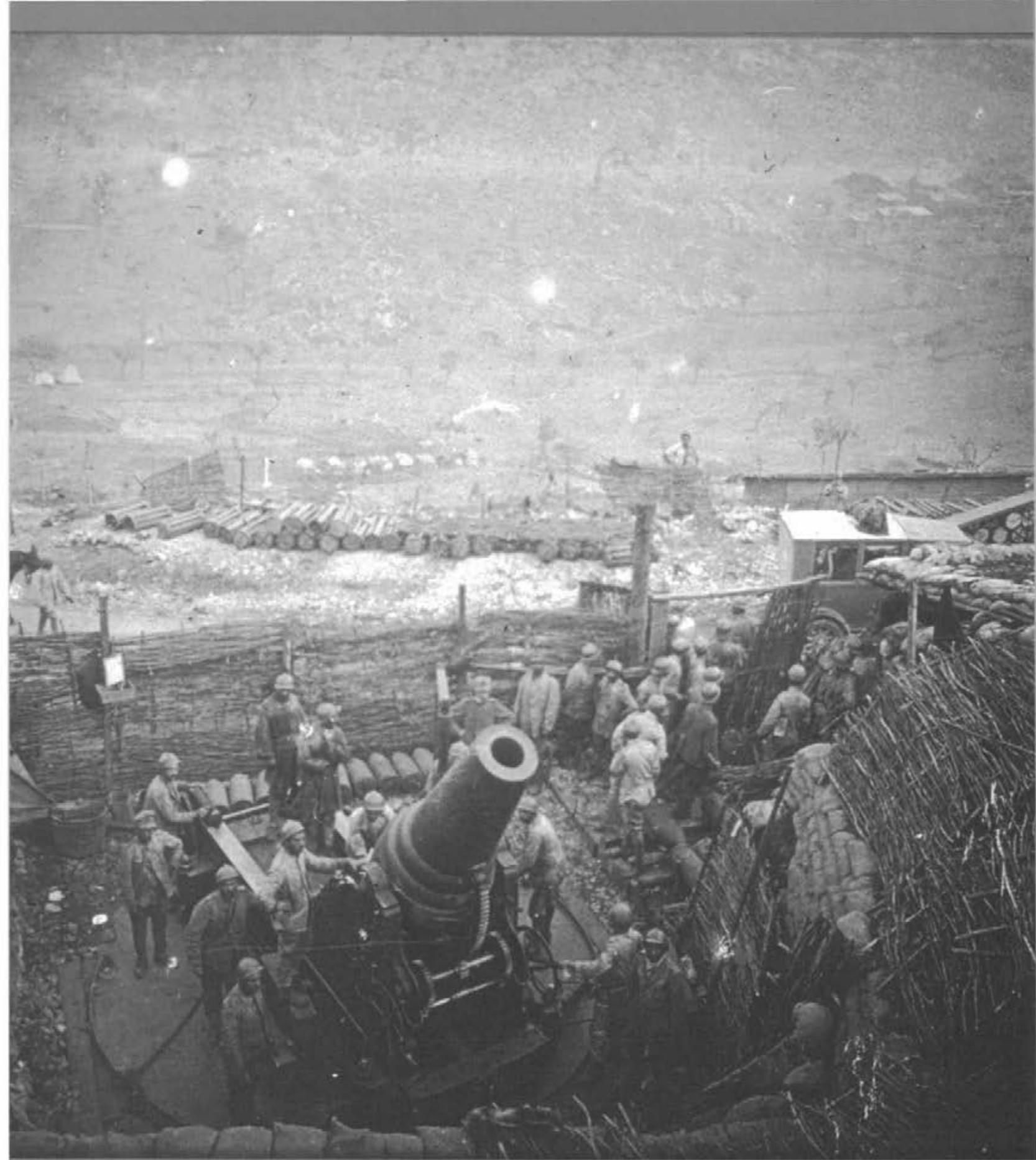
OGNI UFFICIALE E SOLDATO
dovrebbe provvedersi dell'apparecchio fotografico
Vest Pocket Kodak
Dato il suo piccolo formato e minimo peso può essere comodamente portato in una tasca della divisa, senz'alcun disturbo.
Formato delle negative $4 \times 6 \frac{1}{2}$ cm.
Dimensioni $25 \times 60 \times 120$ mm.
Peso 260 grammi.
Migliaia di questi piccoli apparecchi sono in uso.
Il Vest Pocket Kodak con borsa L. 40
Idem conobb. Kodak Anastigmat „ 69
Chiedete particolari
KODAK SOCIETÀ ANONIMA
MILANO Corso Vitt. Em., 34 | VENEZIA P.zza S. Marco, 52
NAPOLI Via Roma, 288 | ROMA Corso Umberto, 399



Gabriele D'Annunzio: orazione

Vicenza, 1918

Museo del centro Comunale Culturale "Villa Valle Marzotto" di Valdagno (VI)



Mortaro da 280 mm in azione a "Case Bonetti"
Dintorni di Gorizia
agosto 1917
Museo della Battaglia di Vittorio Veneto

Le raccolte familiari superano, per quantità e potenzialità interpretative, la documentazione ufficiale militare (prodotta cioè dai reparti speciali dei vari eserciti) attualmente a disposizione.

Va detto comunque che molto spesso, anzi quasi sempre, negli album dei reduci e nelle raccolte familiari, le fotografie amatoriali del conflitto risultano frammiste a quelle ufficiali, acquistate o ritagliate dai giornali, nonchè a vari altri documenti e carte militari: l'insieme documenta vere e proprie autobiografie di guerra, riflettenti le esperienze, le motivazioni e il gusto di chi le assembla, a testimonianza della partecipazione a un evento collettivo considerato "epocale", meritevole di essere ricordato con documenti e immagini.

Ogni raccolta, ogni album costituisce una delle fonti principali (assieme a lettere, diari, memorie successive...) attraverso cui ricostruire la storia di guerra del militare che produce o raccoglie la documentazione. ■

L. F.

Dal punto di vista scientifico, dalle raccolte private di guerra emergono importanti indizi per lo studio di momenti e situazioni collettive: al fronte, nelle retrovie, nei momenti del servizio e del riposo, nel rapporto con i civili dei territori militarmente occupati. È soprattutto la pericolosità dei luoghi in cui le fotografie vengono scattate (che di solito dipende dalla loro vicinanza al fronte delle armi), a determinare numero e qualità degli scatti: così, appare intuitivo che, nelle retrovie, ufficiali e militari fotoamatori avessero maggior agio di soddisfare la loro passione ritraendo momenti del lavoro e del tempo libero, con i soldati protagonisti e insieme sfondo di istantanee che lasciano ben trasparire non soltanto le qualità tecniche e le inclinazioni artistiche dei loro esecutori, ma anche intendimenti più diretti e spesso giocosi, che denunciano chiaramente la volontà di ritagliare, nei momenti "liberati" dalla guerra, situazioni e atmosfere se non propriamente pacifiche, certamente rilassanti, svincolate dalle crude necessità del conflitto e quindi, per questa ragione, tonificanti e terapeutiche. Tante le immagini del tempo libero di ufficiali e militari "a spasso" nei paesi e nelle cittadine delle retrovie, spesso ritratti con ragazze corteggiate con pudica baldanza, altre volte nei caffè o nelle aie di case borghesi e contadine occupati a giocare con cani e bambini. Ancor di più le immagini che si riferiscono al "mestiere del soldato", soprattutto quando vengono scattate da ufficiali

stabilmente impiegati nelle retrovie, ad esempio nei reparti sanitari e logistici, militari permanentemente di stanza nelle retrovie che, per le loro mansioni, possono spostarsi con facilità e dunque fotografare scene diverse della "loro" vita di guerra, spingendosi dalle retrovie fino a ridosso delle prime linee di combattimento. In queste istantanee amatoriali, i servizi operativi e logistici svolti nelle retrovie perdono parte della loro valenza bellica per rappresentare scene di "lavoro" caratterizzate da una operosità tranquilla e rilassata, propria di un tempo pacifico e apparentemente tranquillo. ■

L. F.



Alpini: unità sciatori

Jof de Miezeznöt (Mittagskofel)

1916

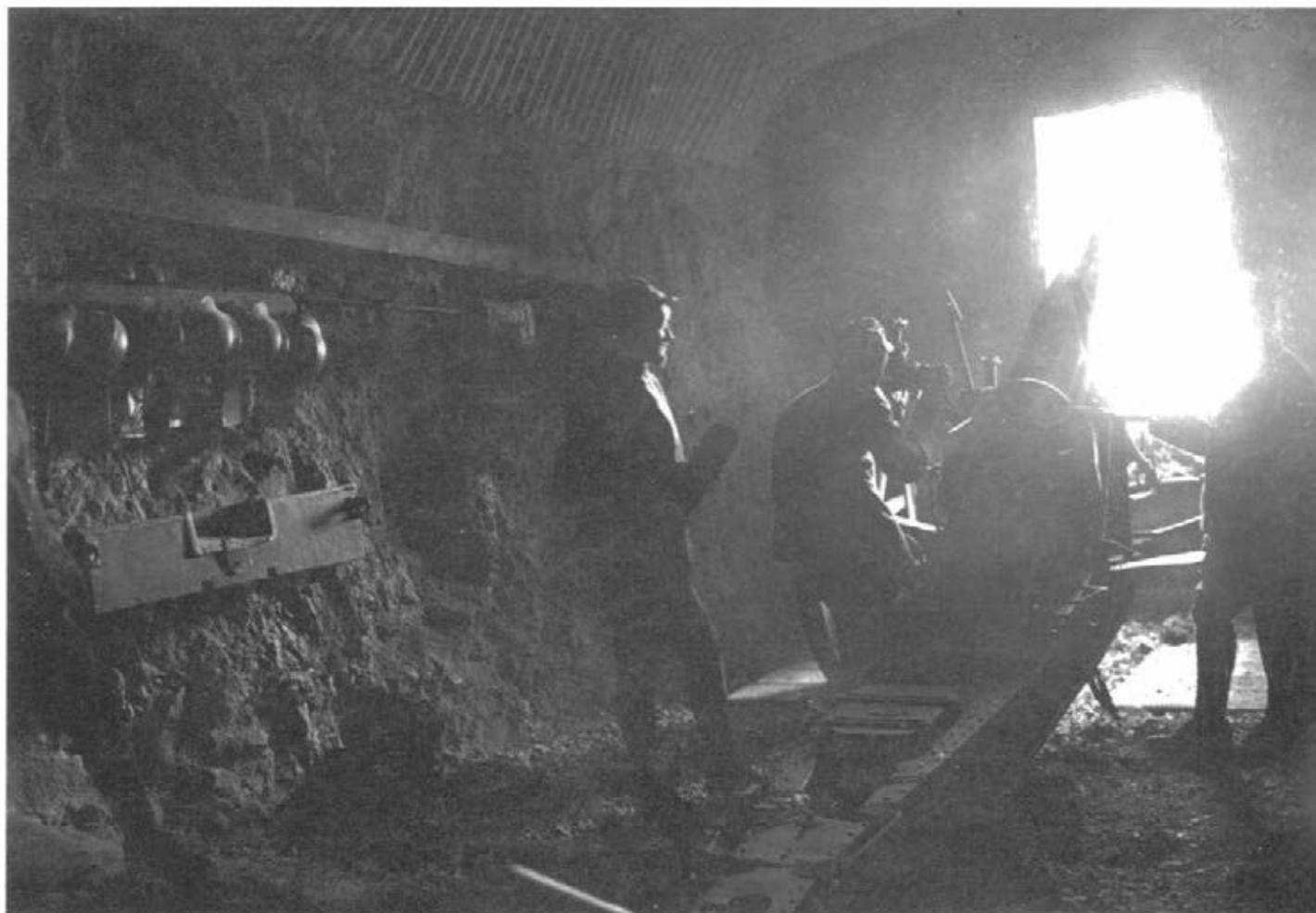
Museo del Centro Comunale Culturale "Villa Valle Marzotto" di Valdagno (VI)

La fotografia ufficiale e quella privata

Gran parte dei materiali amatoriali proviene dal gruppo socialmente omogeneo e coeso degli ufficiali di complemento (cittadini provenienti dal mondo borghese, e che a tale mondo avrebbero fatto ritorno, una volta finita la guerra) e che nella stragrande maggioranza dei casi inquadrano momenti di relativa calma a ridosso del fronte ma soprattutto nelle retrovie. Nonostante ciò, probabilmente a causa della ridondanza della fonte fotografica, che nel suo insieme spesso evidenzia più di quello che gli esecutori si proponevano di testimoniare, le raccolte amatoriali possono costituire un'indispensabile integrazione e contrappunto alle spesso troppo controllate immagini ufficiali. Infatti, grazie alla loro capillarità, al carattere privato e alla maggiore "presa diretta", le istantanee amatoriali si soffermano spesso con meno reticenza sul lavoro del soldato (in trincea e nelle retrovie), sulle crude immagini

della trincea, della fatica, della desolazione del campo di battaglia, così come, seppur più raramente (quando cioè, come anche in alcune delle immagini di questa rassegna, la volontà di testimoniare riusciva ad andare oltre i condizionamenti esterni e interni), sulla crudele disciplina di guerra, sullo strazio dei corpi, sulla devastazione delle distruzioni, sulla disperazione della morte. L'importanza della fotografia (di produzione ufficiale e amatoriale) come fonte per la storia della guerra deriva appunto dalla capacità di dialogo e confronto con le altre fonti a disposizione dello storico: la complessiva iconografia prodotta dal conflitto, le fonti militari ufficiali, la stampa e la memorialistica, i diari, le lettere e le memorie di militari e civili, la cartografia di guerra e così via. ■

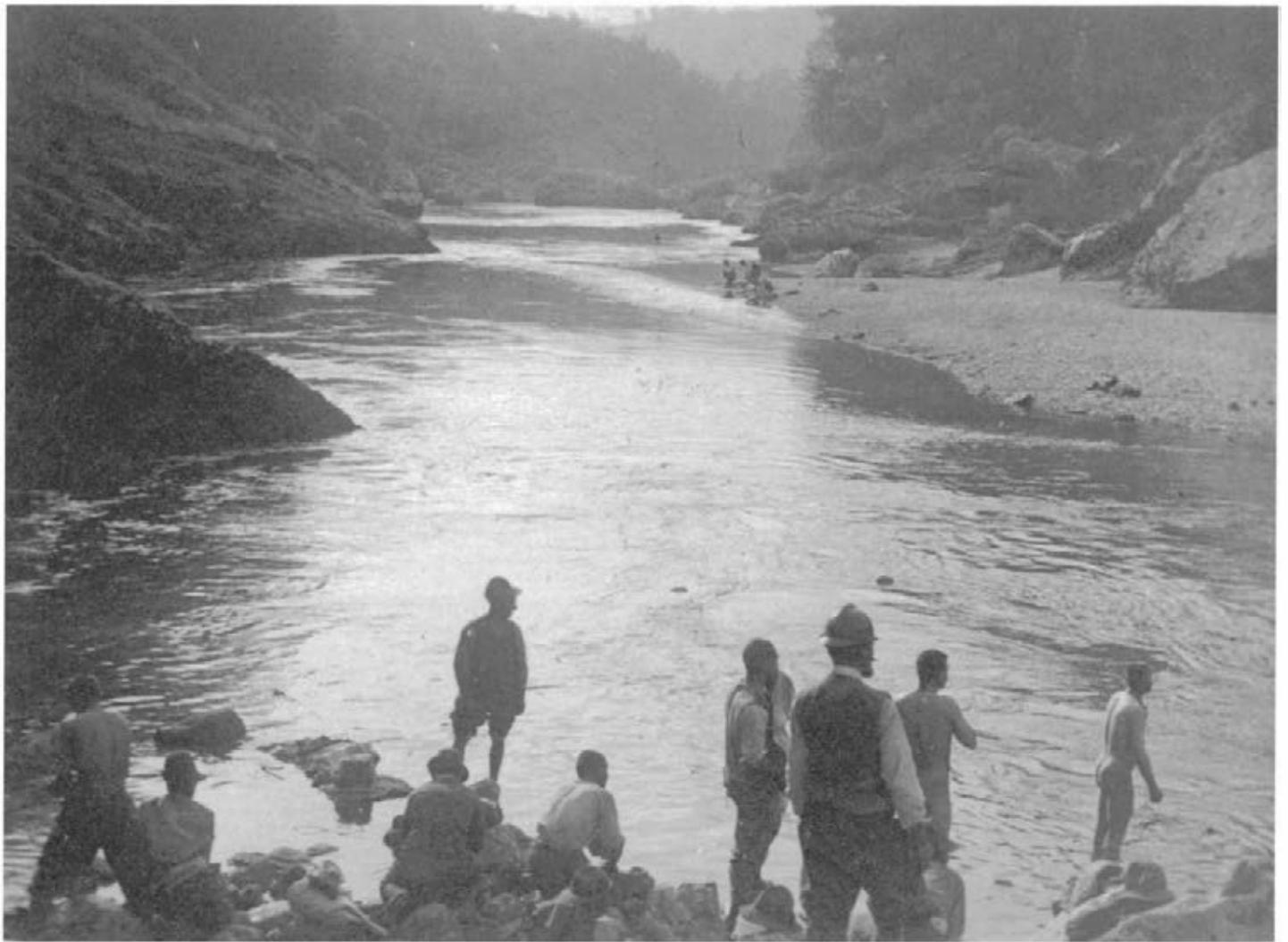
L. F.



Cannone da 105 in caverna sul Monte Priaforà
1917-18
Museo del Risorgimento e della Resistenza di Vicenza

Isonzo
luglio 1917 - Museo del Risorgimento e della Resistenza di Vicenza

Costruzione di un Ponte sul Mincio
1918? - Museo del Risorgimento e della Resistenza di Vicenza





**Calorose dimostrazioni di affetto degli abitanti di San Martino al Tagliamento
all'arrivo dei primi soldati italiani**
10 novembre 1918
Museo della Battaglia di Vittorio Veneto (TV)

La fotografia strumento di propaganda

Di per sé, la fotografia si presenta apparentemente come un documento dotato di oggettività intrinseca e quindi di una straordinaria capacità di documentazione dei fatti. In realtà, non si può non condividere l'osservazione che "quella documentaria è un'attività e una funzione che possono essere espletate con la fotografia, non una qualità intrinseca della fotografia" (Angelo Schwarz), tanto che le fotografie belliche furono spesso realizzate, interpretate e fruite come un surrogato delle ideologiche rappresentazioni dipinte della "guerra in cartolina"; e in ogni caso resta il fatto che, al tempo della Grande Guerra, i giornali utilizzarono le foto solo per illustrare il conflitto, non per documentarlo e raccontarlo: per la nascita del fotogiornalismo moderno sarebbe stato necessario attendere ancora qualche anno. Tra il 1914 e il 1918, furono soprattutto gli uffici propaganda dei paesi belligeranti a servirsi della fotografia come moderno mezzo di comunicazione di massa; all'avanguardia, anche in questo settore, gli inglesi. Nel 1917, nelle tasche di un ufficiale tedesco vennero ritrovate due foto: la prima mostrava corpi di soldati caduti trasportati nelle retrovie, la seconda carcasse di animali avviate verso una fabbrica di olio e sapone. Uno dei migliori esperti del Department of Information di Londra, il generale Charteris, ebbe un'idea geniale quanto macabra; fece pubblicare nei principali giornali del mondo le due foto accostate con un'unica didascalia: "cadaveri di soldati diretti ad una fabbrica di sapone". Gli effetti non si fecero attendere; tra le altre cose, il falso indusse il governo cinese ad abbandonare la neutralità e a schierarsi al fianco degli Alleati sotto la pressione di un'opinione pubblica interna, notoriamente molto sensibile al culto dei morti, colpita ed indignata contro i tedeschi alla vista delle immagini della profanazione dei cadaveri. ■

Livio Vanzetto

Un ponte di barche sul Piave vecchio presso chiesa nuova luglio 1918
Museo della Battaglia di Vittorio Veneto (TV)



I mass-media al servizio della guerra

La Grande Guerra determinò una straordinaria accelerazione nello sviluppo delle tecniche dell'informazione propagandistica. E non ci si riferisce solo alla stampa quotidiana o, in particolare, ai "giornali di trincea", pubblicazioni popolari capillarmente distribuite, dopo Caporetto, ai soldati italiani al fronte.

Oltre ai periodici, furono largamente impiegati, da entrambi gli schieramenti, i volantini, lanciati al di là delle linee nemiche per deprimere lo spirito bellico dell'avversario, disinformare, incitare alla diserzione e alla ribellione.

Molto efficace dal punto di vista propagandistico si rivelò l'uso delle immagini: eleganti manifesti, artisticamente disegnati e dipinti, furono utilizzati nei paesi in guerra per sostenere il morale della popolazione, per illustrare le atrocità commesse dal nemico, per indurre i cittadini a sottoscrivere le cartelle dei prestiti pubblici. Per la prima volta, anche il cinema fu posto al servizio dello sforzo bellico; specie in Francia, sugli schermi di tutte le sale cinematografiche, venivano settimanalmente proiettati, prima del film, brevi cinegiornali abilmente costruiti al fine di rinforzare la tenuta del fronte interno.

Ovviamente, si trattava di immagini purgate, nelle quali raramente si intravedevano gli orrori della guerra; una regola, questa, che caratterizzava anche la copiosa produzione fotografica ufficiale sulla Grande Guerra. ■

L. V.

Nuovi fotografi dalla guerra

Molti giovanissimi soldati arruolati nei reparti del Genio e di altri corpi, scoprirono proprio sotto le armi la fotografia nelle sue applicazioni militari: molti ne rimasero affascinati e attraverso la pratica e gli insegnamenti degli ufficiali acquisirono quelle conoscenze che una volta congedati misero subito in pratica aprendo nel territorio diversi studi fotografici. Scrive Namias nel 1917 che "la permanenza al fronte ha valso a creare una numerosa falange di cultori di fotografia desiderosi di riportare a casa ricordi di guerra.... La messa in valore di questi ricordi costituirà certo per molti amatori ora militari, un'opera poderosa pel dopoguerra ed innumerevoli di essi approfittano degli ozi della trincea per procurarsi fin d'ora sui libri quelle cognizioni che permetteranno loro di lavorare nel modo migliore e più razionale".

Sottolineerà ancora questo nuovo interesse per la fotografia da parte dei combattenti al fronte: "Fra i nostri abbonati moltissimi sono ora sotto le armi e molti furono alla fronte; non pochi fra essi sono divenuti cultori di fotografia durante la guerra [...]. Ritornando alle abituali occupazioni essi non abbandoneranno probabilmente l'arte fotografica, ed andranno ad aumentare la falange dei cultori di fotografia, alla quale non chiederanno più ricordi come durante la guerra, ma delle estrinsecazioni artistiche applicandosi a quei processi che maggiormente possono realizzarle" (*Progresso Fotografico*, a. XXV, n. 11). D'altra parte l'industria fotografica cerca di catturare l'interesse dei soldati con i mezzi più accattivanti e non c'è quasi pagina delle riviste dell'epoca senza una réclame delle macchine fotografiche tascabili, reclamizzate come ideali per il soldato che stava al fronte: per pubblicizzare la Vest Pocket Kodak si scrive ad esempio che "ogni ufficiale e soldato dovrebbe provvedersi dell'apparecchio fotografico Vest Pocket Kodak, dato il suo piccolo formato e minimo peso può essere comodamente portato in una tasca della divisa senz'alcun disturbo".

Le immagini della pubblicità fanno vedere soldati di corpi diversi, l'alpino, il marinaio, il bersagliere, tutti alle prese con la loro macchina portatile e si aggiunge che tale apparecchio fotografico è "indicatissimo per militi". Un valido aiuto alla loro formazione veniva poi dalle istruzioni per fotografi redatte dal Capitano Cesare Tardivo, comandante della Sezione Fotografica del Battaglione Specialisti del Genio, che diede alle stampe nel 1911 un volume intitolato "Manuale di Fotografia e Topofotografia dal pallone", mentre per quanto riguarda in particolare la chimica fotografica le nozioni si ricavano da pubblicazioni come il "Progresso Fotografico" di Namias.

I trevigiani fino all'epoca del conflitto per farsi fotografare dovevano rivolgersi ai fotografi di Treviso città, agli storici studi di Ferretto, Fini, Garatti, ecc...Nei nostri piccoli paesi molto cambiò con l'avvento della prima guerra mondiale: ad esempio

il soldato Attilio Barbon di Varago di Maserada, partecipò alla prima guerra mondiale proprio nel corpo del Genio e sotto le armi apprese dal proprio ufficiale la tecnica fotografica. Una volta tornato a casa inizia l'attività di fotografo ambulante. Analogamente Ortolan di Mogliano Veneto, di ritorno dal fronte, inizia una attività fotografica in proprio grazie all'aiuto del parroco che gli procura la prima macchina fotografica formato 6 x 9 cm con tutto il corredo per la camera oscura.

Più o meno la stessa cosa avviene con Mario Dall'Armi di Valdobbiadene, che alla guerra partecipò però portando con sé già un bagaglio di cognizioni tecniche apprese poco prima, nel 1914, come garzone presso lo studio già affermato di Giulio Marino di Vittorio Veneto. Da queste esperienze belliche escono dunque fotografi provetti e nei paesi della Marca fioriscono i primi studi fotografici anche sotto la spinta della grande corsa degli anni '20 alla fotoproduzione delle immagini dei caduti al fronte: quasi ogni famiglia aveva subito lutti a causa della guerra.

È proprio per accaparrarsi questa lucrosa attività che in quegli anni gli studi fotografici più importanti di Treviso aprono un numero incredibile di succursali e di punti di raccolta nel territorio, magari in semplici osterie o drogherie e non solo nel trevigiano, ma anche nel veneziano e nel Friuli.

Ai fotografi veniva solitamente richiesto di riprodurre i ritratti dei caduti su ovali di ceramica da collocare poi nella lapide tombale. ■

Adriano Favaro



Da un dirigibile in navigazione
1917?

Museo Storico Italiano della Guerra di Rovereto



Piz Umbrail (Stelvio): 4^a Squadra Fotografica.
Approntamento delle apparecchiature
Piz Umbrail - Stelvio (Trento)
1915-1917
Museo del Risorgimento e della Resistenza di Vicenza

I fotografi dell'esercito

Qualche anno dopo la sua nascita, la fotografia veniva già utilizzata per lo studio del territorio e con il perfezionarsi dei mezzi e delle tecniche di laboratorio cominciò a farsi strada in ambito militare l'idea di sostituire la fotografia per la sua oggettività agli schizzi, ai disegni, ai dipinti, che erano usati come strumento di rilevazione a fini tattici e strategici e di avvalersene anche per altri scopi.

"Fin dal 1859 Francesi e Piemontesi avevano cominciato a servirsi della fotografia e della fotolitografia per riprodurre le carte teatro della guerra. Nel 1866 l'Istituto fotolitografico dei fratelli Barchardt di Berlino creò migliaia di carte che non sarebbe stato possibile, almeno per la celerità, riprodurre diversamente. Nello stesso anno nell'arsenale di Woolwich la fotografia venne usata per lo studio di problemi balistici. Nel 1870 si usò la fotogrammetria per riprodurre la fortezza di Strasburgo...": sono una serie di esempi che Mauro Passarin fornisce in un suo saggio sull'argomento.

Nell'Esercito italiano la fotografia entrò ufficialmente a far parte solo nel 1896 allorché venne fondata a Roma la Sezione Fotografica presso la Brigata Specialisti del 3° Reggimento genio, gruppo Aerostieri.

La sezione fu organizzata dal capitano Maurizio Moris, pioniere dell'aereostatica e notevole fotografo; la fotografia vi trovava un utilizzo tattico più che documentaristico. Per tale ragione presso la sezione venivano svolti annualmente corsi di istruzione che riguardavano le riprese dal pallone, la telefotografia, la microfotografia, i rilievi fotogrammetrici. Della sezione entrò successivamente a far parte il tenente Cesare Tardivo autore del manuale "Fotografia, Telefotografia, Topofotografia", edito nel 1911, che si rivelò essere un testo fondamentale per la materia.

Con la guerra di Libia l'esercito italiano cominciò ad usare la fotografia anche per documentazione storica e sociale delle azioni belliche e della vita militare. Allo scoppio della guerra italo-austriaca il Servizio fotografico nell'Esercito venne riorganizzato nelle seguenti sezioni:

1. Squadra fotografi da campagna, a disposizione del Comando Supremo, con sede a Udine, comandata dal capitano Antilli. Agiva in territorio non alpino. Poteva contare su un'autovettura, tre fotografi, un ufficiale, macchine fotografiche nel formato 13x18 e 18x24;
2. Squadra fotografi da campagna, con

sede a Tricesimo, comandata dal capitano Gastaldi, a disposizione della seconda Armata; possedeva la stessa attrezzatura della precedente;

3. Squadra fotografi da campagna, con sede a Cervignano, comandata dal capitano Ancellotti, a disposizione della terza Armata; stessa attrezzatura e caratteristiche delle precedenti;
4. Quattro Squadre telefotografiche da montagna, delle quali la prima e la seconda con sedi a Verona e a Tolmezzo, a disposizione rispettivamente della prima Armata e del Comando zona Carnia. Erano someggiate e comprendevano ognuna tre fotografi, cinque alpini, un apparato telefotografico 24x30, una camera 13x18, tenda camera oscura;
5. Squadra fotografi d'assedio, montata su carri, assegnata ai Parchi del Genio, composta da due fotografi, un apparato 13x18, uno 18x24, e vario materiale tecnico.

Venne inoltre organizzato e ufficialmente costituito nel dicembre del 1915 anche un Reparto fotografico del Comando Supremo, come parte integrante dell'Ufficio Stampa e Propaganda.

Vario altro personale venne destinato alle sezioni aerostatiche, ai dirigibili. ■

Tiziana Ragusa



Monte Varagna: osservazione con telescopio multifocale
Monte Varanga (Trento), 1915-1917
Museo del Risorgimento e della Resistenza di Vicenza



Un operatore della Sezione Fotocinematografica ferito
maggio 1917
Museo Storico Italiano della Guerra di Rovereto (TN)

Il fotografo Luca Comerio

Luca Comerio, nato a Milano nel 1878, durante il primo conflitto mondiale fu l'unico civile ad essere autorizzato da un brevetto speciale del Ministero della Guerra ad effettuare riprese cinematografiche sui campi di battaglia. Suo padre gestiva un caffè e aspirava che il figlio gli subentrasse; ma il giovane Luca nutriva ambizioni artistiche.

Riuscì a farsi assumere nello studio di un fotografo pittore, Belisario Croci, assiduo frequentatore del caffè paterno che lo istruì nei primi rudimenti dell'arte fotografica. Ma già nel 1894, sicuro delle conoscenze acquisite, si mise in proprio e realizzò un fantastico 'colpo' giornalistico che gli valse i ringraziamenti e gli apprezzamenti del re. Proseguì la sua attività di fotografo concentrandosi nella fotografia giornalistica. Nel 1898 documentò i moti socialisti di Milano e la successiva repressione del Generale Bava Beccaris: il suo servizio fotografico, pubblicato nella rivista "L'illustrazione italiana", lo colloca tra i pochissimi fondatori del fotogiornalismo europeo. Ma, subito dopo, cominciò a disinteressarsi della fotografia, privilegiando in misura sempre maggiore il cinema, intuendone le maggiori potenzialità come strumento di informazione e suggestione. Dotatosi di una nuovissima cinepresa Pathè, nel 1907 Comerio documentò il viaggio del re nel Mediterraneo che gli fruttò la nomina a fotografo della Real Casa. Sfruttando questo successo si lanciò nella produzione cinematografica con piglio industriale. Già nel 1909 è a capo di una società, la "Milano Films", che dispone del più grande e attrezzato studio del mondo. Allorché nel 1911 l'Italia, entrata in guerra contro la Turchia, mandò truppe d'occupazione in Libia, Luca Comerio in qualità di fotografo e di operatore cinematografico partecipò alla spedizione ritraendo le varie fasi dello sbarco e della successiva campagna di pacificazione: con i suoi filmati Comerio è probabilmente il primo ad avere mai raccontato cinematograficamente una guerra dal fronte.

Tornato dalla Libia si diede a produrre film d'arte, ma quando scoppiò la guerra italo-austriaca abbandonò immediatamente i teatri di posa e si affrettò a riprendere le prime operazioni militari: grazie all'esperienza e alla fama acquistate in Libia, ottenne il brevetto speciale del Ministero della Guerra per riprendere i campi di battaglia.

Dopo la rotta di Caporetto venne costituita la Sezione Cinematografica del Regio Esercito che assunse il monopolio delle riprese. Ciononostante fu l'unico a riprendere, nel 1918, l'entrata dei cavalleggeri a Trento. L'anno dopo documentò l'impresa di Fiume.

Finita la guerra ebbe inizio il suo dissesto finanziario che lo porterà più avanti a ricercare invano occupazione anche come semplice operatore. Morì nel 1940. ■

T. R.



**Piz Umbrail (Stelvio): 4ª Squadra Fotografica.
Riprese con obiettivi a lunga focale.**

Piz Umbrail (Trento), 1915-1917
Museo del Risorgimento e della Resistenza di Vicenza

Il fotografo Luigi Marzocchi

Luigi Marzocchi, nacque a Molinella (BO) il 3 agosto 1888. Fu richiamato alle armi in vista dell'entrata in guerra dell'Italia nel marzo del 1915 e destinato al drappello automobilistico del Comando Supremo per la sua manifesta passione per la meccanica; ma l'altra sua grande passione, quella per la fotografia gli valse già nel giugno-luglio del 1915 l'incarico di organizzare il "Reparto Fotografico del Comando Supremo" di cui realizzò personalmente quasi tutte le fotografie al fronte. "Reparto istituito su idea del conte Antonio Revedin di Venezia e del conte Giuseppe Volpi a seguito di fotografie ritratte da me Luigi Marzocchi..." scrive nel suo diario. Durante tutto il periodo della guerra comunque proseguì di sua iniziativa e con propri mezzi anche un'attività personale di documentazione fotografica che lo portò a realizzare centinaia di fotografie stereoscopiche. Alla fine della guerra pensò di proporre tale considerevole patrimonio di immagini ai combattenti che ritornavano a casa e alle loro famiglie dando loro "un ricordo vivo dei luoghi, delle

scene e degli episodi della guerra (...) con una scelta di 700 soggetti che davano un'idea di tutto il nostro fronte e dello sforzo compiuto dai nostri soldati combattenti" (dal diario).

Fondò quindi a Milano insieme al Conte Revedin e a Vittorio Lazzaroni la società "La Stereoscopia", intraprendendo un notevole sforzo sia tecnico che amministrativo: realizzò cataloghi, illustrazioni, produsse serie di lastre e visori da commercializzare, sforzo vanificato da una esortazione esplicita dei Ministeri dell'epoca in base alla quale non si doveva più parlare di guerra e di ricordi di guerra. Dovette quindi abbandonare l'iniziativa; la riprese qualche anno più tardi coinvolgendo le associazioni combattentistiche, l'Esercito, ma convintosi che "la guerra era ancora troppo vicina e troppi dolori aveva lasciato perché molti potessero desiderare di ricordarla" cessò tale attività imprenditoriale nel campo a lui caro della fotografia per darsi ad altre attività e tornare in seguito alla sua primitiva passione per la meccanica. ■

T. R.



Luigi Marzocchi
**Prigionieri austriaci catturati a
Fagarè di Piave,
Fagarè della Battaglia (TV)
1918**
Museo della Battaglia di Vittorio
Veneto - Archivio Marzocchi (TV)

Luigi Marzocchi
Preziosi gessi del Canova trasportati in zona non battuta
Possagno (Treviso)
1918/01
(Archivio Fondazione Mazzotti c/o FAST)



Il Capitano Cesare Tardivo, Comandante della Sezione Fotografica, Battaglione Specialisti del Genio

Una generale visione delle problematiche della fotografia all'epoca della Grande Guerra e delle sue applicazioni militari ci viene offerta dal Capitano Cesare Tardivo, Comandante la Sezione Fotografica del Battaglione Specialisti del Genio: era stato allievo del Tenente Colonnello del Genio, Maurizio Mario Moris, creatore il 1° aprile 1896, della Prima Sezione Fotografica militare presso la Brigata Specialisti del terzo Reggimento Genio in Roma. Il Tardivo nell'introduzione alla sua opera del 1911, "Manuale di Fotografia, Telefotografia, Topofotografia dal Pallone", scrive:

"La fotografia è ora uscita dal ristretto campo del professionista e del dilettante, per dare potente aiuto alle arti e alle scienze. Torna infatti di gran sussidio alla chirurgia colla radiografia, all'istologia e alla metallografia colla microfotografia, alla stampa colla trasmissione della fotografia a distanza, al topografo colla fotogrammetria, all'arte colla riproduzione dei quadri ecc. Anche nel campo militare, la fotografia trova ora efficace impiego, e per questo venne nel 1896 creata presso la Brigata Specialisti del Genio una Sezione Fotografica dall'attuale Ten. Colonnello Moris, il quale seppe in breve darle grande sviluppo. Tale Sezione si occupa specialmente di studi e lavori di telefotografia per ricognizioni alle grandi distanze, ed in tale ramo ha raggiunti risultati veramente insperati; di fotografia e telefotografia da bordo delle navi per ricognizioni costiere, di fotografia e telefotografia dalla navicella dei palloni e dei dirigibili per ricognizioni dall'alto; di rilievi di terreni montuosi a mezzo della fotogrammetria; di rilievi di terreni piani a mezzo della topofotografia dal pallone e dal dirigibile; di microfotografia per la produzione dei dispacci per la corrispondenza a mezzo dei colombe viaggiatori, e infine di cinematografia per esperienze di mine. Ha poi un reparto con speciale impianto per lo studio e collaudo dei vari sistemi ottici; quali obbiettivi, cannocchiali, telemetri, ecc. ed un altro reparto per le riproduzioni documentarie, con annesso laboratorio di fotocollografia per la produzione di stampe monocrome e policrome.

A questa Sezione ebbi l'onore di essere addetto fin dalla sua fondazione, e fra i miei compagni di lavoro rammento con piacere: gli ingegneri Gargioli, Letter e Sullam, che nel primo periodo contribuirono agli studi di telefotografia; in modo speciale il Capitano Malingher, che dedicò per lunghi anni alla Sezione tutta la sua ingegnosa e instancabile operosità, e lasciò tanti importanti lavori di montagna e studi d'ottica; il Capitano Crocco per i suoi studi di telefotografia da mare; i Capitani Azzariti, Perrini e Ranza e l'Ingegnere Labocchetta, per studi di chimica e fotogrammetria; il Tenente De Benedetti per lavori dal pallone ed il Capotecnico Moretti specialmente per i notevoli lavori di fotocollografia.

Presso la Sezione si fanno annualmente corsi d'istruzione agli

ufficiali; epperò col riunire in un manuale le norme che vennero suggerite dalla lunga pratica, ho creduto di far cosa utile all'ufficiale chiamato ad eseguire i lavori fotografici in campagna...

Nella parte stereoscopica mi sono un po' dilungato, ritenendo della massima importanza per usi militari (brillamento di mine, esplosione di proiettili, prove di resistenza alla rottura, opere militari, ecc.), come per usi civili (parte documentaria), la rappresentazione del soggetto in rilievo.

Nella topofotografia dal pallone ho fornito dati ed espresso apprezzamenti miei personali, suggeritemi dall'esperienza, ed atti ad iniziare l'operatore ad lavoro tanto speciale ed interessante, quanto difficile. Nella parte ottica ho dovuto necessariamente dilungarmi, pur escludendo la trattazione analitica, in considerazione della grande importanza dell'obbiettivo, ed inoltre ho creduto necessario trattare per intero la questione dei diaframmi, affinché chi è chiamato a lavorare con tipi diversi d'obbiettivi si trovi in condizione di conoscere il valore da attribuirsi alle varie graduazioni stabilite per i diaframmi dalle case costruttrici.

Sui teleobbiettivi mi sono limitato a poche considerazioni d'impiego pratico e ad alcuni apprezzamenti personali; le une e gli altri suggeritemi dal lungo studio teorico dedicato all'argomento, nonché dall'attuazione pratica di numerose e svariate combinazioni telefotografiche.

Non sono entrato in merito alla teoria ed alla costruzione dei teleobbiettivi di grande potenza, che costituiscono patrimonio riservato della Sezione.

Per il materiale corrente, ho indicato quello che meglio può rispondere ad usi di campagna, fra quello che si trova nel comune commercio, e non ho descritto quello speciale che esiste solo presso la nostra Sezione, perché non di dominio pubblico..." ■

A. F.

IV Squadra Fotografica: salendo al Pizzo Tresero

1917-18

Museo del Risorgimento e della Resistenza di Vicenza





Postazione di mitragliatrici in prima linea
presso Fossalta di Piave
7 giugno 1918
Museo Comunale Culturale "Villa Valle Marzotto" di Valdagno VI

La sezione fotografica dell'esercito

Pilota alla guida di un aeroplano militare italiano

Vicenza 1916-1917

Museo del Centro Comunale Culturale "Villa Valle Marzotto" di Valdagno (VI)

Cucine mobili di un reggimento di fanteria inglese

novembre 1917

Museo della Battaglia di Vittorio Veneto (TV)

La prima vera importante uscita sui campi di battaglia della sezione fotografica dell'Esercito si ebbe in occasione del conflitto italo-turco (Libia 1911 - 1912), con l'opportunità di sfruttare tutte le possibili applicazioni di fotografia all'arte militare.

Come ricorda lo storico Nicola della Volpe, nel volume su "Esercito e propaganda nella Grande Guerra" edito dall'Ufficio Storico dello Stato Maggiore dell'Esercito, "nel corso del conflitto l'esigenza di avere a disposizione un numero sempre maggiore di immagini, portò ad una articolazione più complessa del servizio, per cui si istituì una Direzione del servizio fotografico presso il Comando Supremo, un Servizio Fotografico Aereo, un Servizio Fotografico Terrestre, ordinati in sezione squadre da campagna e da montagna".

D'altra parte anche l'Austria fin dall'inizio del '900 poteva contare su un avanzatissimo servizio di fotogrammetria diretto dal colonnello di Stato maggiore Rummer Von Rummerschof che si basava sulle esperienze dell'I.R. Istituto Geografico militare di Vienna che si avvaleva dell'opera del generale Von Steeb e degli studi del maggiore di artiglieria Hubl e dei colonnelli Von Sterneck e Hartl.

Per capire quanto importante fosse l'uso militare della fotografia, basti considerare che l'attenta analisi di una serie fotografica portò l'Esercito Italiano, durante l'offensiva dell'agosto del '17, a bloccare nelle caverne del San Michele intere unità austriache in riserva e guidare poi i comandi alla fulminea conquista del Sabotino. A loro volta gli austriaci, in base a documentazioni fotografiche riproducevano esattamente nelle loro retrovie il settore di difesa nemico che intendevano attaccare, esercitando su questo modello le truppe che avrebbero dovuto darvi l'attacco. ■

A. F.



S. Pelagio. Laboratorio fotografico dell'87° Squadra S.V.A.

"La Serenissima"

S. Pelagio (Padova), 1918

Museo Storico Italiano della Guerra di Rovereto

I teleobiettivi

Il teleobiettivo trovò immediata applicazione nell'uso militare, vista la sua utilità nel riprendere soggetti posti anche a grande distanza, con il massimo dettaglio possibile.

Scrive il Tardivo che l'esercito usava "tiraggi" di camera fino a 5 metri, ottenendo risultati sperimentalmente ottimi giungendo in condizioni eccezionalmente favorevoli di luci sino a 250 ingrandimenti, aggiungendo poi che "non sarebbe naturalmente pratico né conveniente per questi grandi fuochi adoperare gli ordinari obbiettivi fotografici e ciò per la smisurata massa di cristallo, di superfici rifrangenti, per il costo ecc.. ci vuole invece uno speciale sistema convergente come quello da noi studiato e costruito (tutt'ora riservato).

Si può così avere un teleobiettivo leggero e corto da portarsi comodamente a spalla e da montarsi, insieme alla camera oscura, su d'un sistema di travi a traliccio scomponibile e facilmente trasportabile.

Il montaggio si fa comodamente su qualsiasi terreno e dà a tutto l'apparato una rigidità tale da permettere, con opportuni ripieghi, il lavoro anche con fortissimo vento."

Ma nella realtà gli apparecchi fotografici muniti di teleobbiettivo raggiungevano anche i 400 ingrandimenti, proprio con l'obbiettivo cui diede il nome di "Tardivo" e costruito dalla ditta Koristka già nel 1898 e che fu ampiamente utilizzato nel conflitto mondiale.

Gli obbiettivi di questa grandezza divenivano pesanti, e montati sulle camere erano mal equilibrati ed erano sufficienti vibrazioni minime per pregiudicare i risultati, in particolare se i tempi di posa erano lunghi.

Talvolta il solo movimento di persone nelle vicinanze induceva vibrazioni nel teleobiettivo, motivo per cui i fotografi dell'esercito erano costretti addirittura a scavare apposite trincee su cui ancorare gli enormi teleobiettivi, per evitare che la minima vibrazione alterasse l'immagine.

I particolari tecnici di queste attrezzature allora costituivano segreto militare ed il Tardivo lo sottolinea con chiarezza: "Sui teleobbiettivi mi sono limitato a poche considerazioni d'impiego pratico e ad alcuni apprezzamenti personali; le une e gli altri suggeritemi dal lungo studio teorico dedicato all'argomento, nonché dall'attuazione pratica di numerose e svariate combinazioni telefotografiche ... non sono entrato in merito alla teoria ed alla costruzione dei teleobbiettivi di grande potenza, che costituiscono patrimonio riservato della Sezione. Per il materiale corrente, ho indicato quello che meglio può rispondere ad usi di campagna, fra quello che si trova nel comune commercio, e non ho descritto quello speciale che esiste solo presso la nostra Sezione, perché non di dominio pubblico ... ": ci nascondeva infatti che le potenzialità di ingrandimento raggiunte già a fine '800 erano notevolmente superiori a quanto mai dichiarato ufficialmente. ■

A. F.



**Trasporto di bombole con Gas
Asfissiante e messa in opera di un
appostamento**

(1917-18)

Museo del Risorgimento e della
Resistenza di Vicenza

Ufficiale Germanico
Gorizia, Agosto 1916
Museo Storico di Alano (BL)

Ufficiale Germanico



Soldato Italiano fra reticolato Austriaco
Gorizia, Agosto 1916
Museo Storico di Alano (BL)



Fotografia ed aerostati

L'Esercito italiano costituì il 1° aprile 1896, la Prima Sezione Fotografica militare presso la Brigata Specialisti del terzo Reggimento Genio in Roma e le prime applicazioni e la pratica della fotografia avvennero anche con fotografie prese dall'aerostato.

L'utilità dell'aerostato derivava dal fatto che poteva essere frenato a quote basse e librarsi in aria per giornate intere: andava governato a terra tramite un apposito carro di manovra che prevedeva l'impiego di quattro uomini che operavano alle manovelle per la gestione della salita e discesa.

Sul carro di manovra nel 1900 fu introdotta una innovazione importante, una piccola dinamo e un campanello avvisatore per il passaggio della corrente per far scattare l'otturatore della macchina fotografica sospesa.

Il pallone frenato aveva il vantaggio della fissità e permanenza nel punto di osservazione e quindi dell'azione di sorveglianza prolungata e ininterrotta con l'impiego di potenti mezzi ottici, dell'ampissimo campo di vista e della facilità delle comunicazioni con i servizi che sfruttavano le osservazioni.

Naturalmente il rendimento delle riprese dall'aerostato era funzione di diversi fattori: dell'altezza raggiunta dal pallone frenato, della distanza alla quale si effettuava l'osservazione e della possibilità di manovra del pallone in quota, delle condizioni atmosferiche e del terreno, della sicurezza, in caso di guerra, dell'aerostato rispetto alle offese nemiche, della preparazione e dell'attitudine del personale addetto alle riprese fotografiche.

L'altezza era naturalmente la condizione essenziale: scrive il Tardivo che anche una altezza sui 600-750 metri andava bene, tuttavia quella normale era di 1000-1200 metri con due osservatori; 1500 m. con un osservatore,

eccezionalmente si alzava il pallone a 1700-1800 metri. In condizioni di grande nitidezza d'atmosfera si poteva fotografare con un buon obiettivo fino ad una ventina di chilometri, anche se, per un pallone situato a m. 1200, la zona di efficace osservazione si estendeva fino a 12 km. Durante la Grande Guerra essendo l'aerostato un bersaglio decisamente vulnerabile, la distanza delle linee nemiche doveva essere non meno di 8 km, considerando un punto di ascensione di 6-7 km, per un sito di ormeggio in terreno pianeggiante e scoperto.

Gli aerostati furono impiegati durante la guerra per lo studio e la sorveglianza generale del campo di battaglia, del movimento del nemico, per l'analisi dell'attività dell'artiglieria avversaria, per la segnalazione dei lavori compiuti dal nemico preparazione dei tiri, ecc... ■

A. F.



Usi e costumi di Argirocastro
maggio 1917

Museo della Battaglia di Vittorio Veneto (TV)

Fotografia da palloni sferici, draken, aerofotografia

I mezzi a disposizione dell'esercito per il sollevamento di una macchina fotografica con la quale tenere sotto controllo l'attività nemica, erano costituiti da palloni sferici, draken, dirigibili, aereoplani, in una evoluzione rapida che dall'inizio della guerra si evolve rapidamente verso il mezzo più versatile, l'aereo.

Tuttavia all'inizio della guerra le osservazioni venivano eseguite principalmente con palloni sferici e draken. Scrive il Tardivo: "se si ha da lavorare in regioni con calma di vento, conviene il palloncino sferico perché a pari cubatura del draken pesa meno e quindi dispone di maggiore forza ascensionale ... non appena si ha un po' di vento conviene senz'altro passare al draken, rinunciando al beneficio della maggiore forza ascensionale e per conseguenza andando incontro a maggiori difficoltà di rifornimento ... il draken, mantenendosi fisso nello spazio anziché ruotare attorno a se stesso, come fa il pallone sferico, mantiene pure fisso il punto di sospensione della macchina, questo è il suo principale vantaggio".

Le caratteristiche del pallone sferico le descrive con esattezza il Tardivo: "il palloncino di seta verniciato da 65 mc pesa 26 kg, ha un diametro di 5 m e dispone di 32 kg di forza ascensionale: la macchina fotografica con chassis carico di due lastre fotografiche, il telaio di metallo che la sosteneva e le catenelle relative portavano il peso da sollevare a 5 kg complessivi".

L'esercito aveva a disposizione anche una speciale macchina fotografica che attraverso il comando elettrico permetteva uno scambio automatico di 6 lastre, il che evitava di dover riportare a terra l'apparecchio fotografico per il cambio di lastra ad ogni scatto. All'aerostato dopo il 1910 fu progressivamente sostituito il

dirigibile, per la maggior stabilità offerta e per la conseguente miglior resa delle fotografie dall'alto: scrive il Tardivo che "quando esisterà una regolare flottiglia di dirigibili con i relativi hangars, allora la topofotografia potrà trovare una maggiore e più pratica applicazione perché con un viaggio in una giornata si potrà fare un grandissimo numero di lastre". L'introduzione del dirigibile fu comunque di breve durata e di uso saltuario, perché le innovazioni tecniche fecero ben presto dell'aereo il miglior strumento per le levate aerofotogrammetriche.

Quanto fossero tristemente funzionali i draken per il monitoraggio dei tiri d'artiglieria nella guerra di posizione lo testimonia la vicenda del pilota Giannino Ancillotto che per abbatterne uno di parte austriaca dovette dar fondo a tutto il suo coraggio: "dopo la catastrofe di Caporetto, riusciva difficile consolidare la nostra disperata difesa in un punto del Piave perché un draken austriaco, che sorvegliava i movimenti delle nostre truppe, regolava così esattamente il fuoco delle artiglierie da produrre una strage continua" (Guido Milanese, *Le aquile*, Milano 1927). Dovette trapassare il draken con l'aereo, il pallone esplose incendiandosi, e Ancillotto ritornò alla base con i lembi del pallone impigliati nelle ali in una fotografia divenuta famosa. ■

A. F.



Squadriglia D'Annunzio

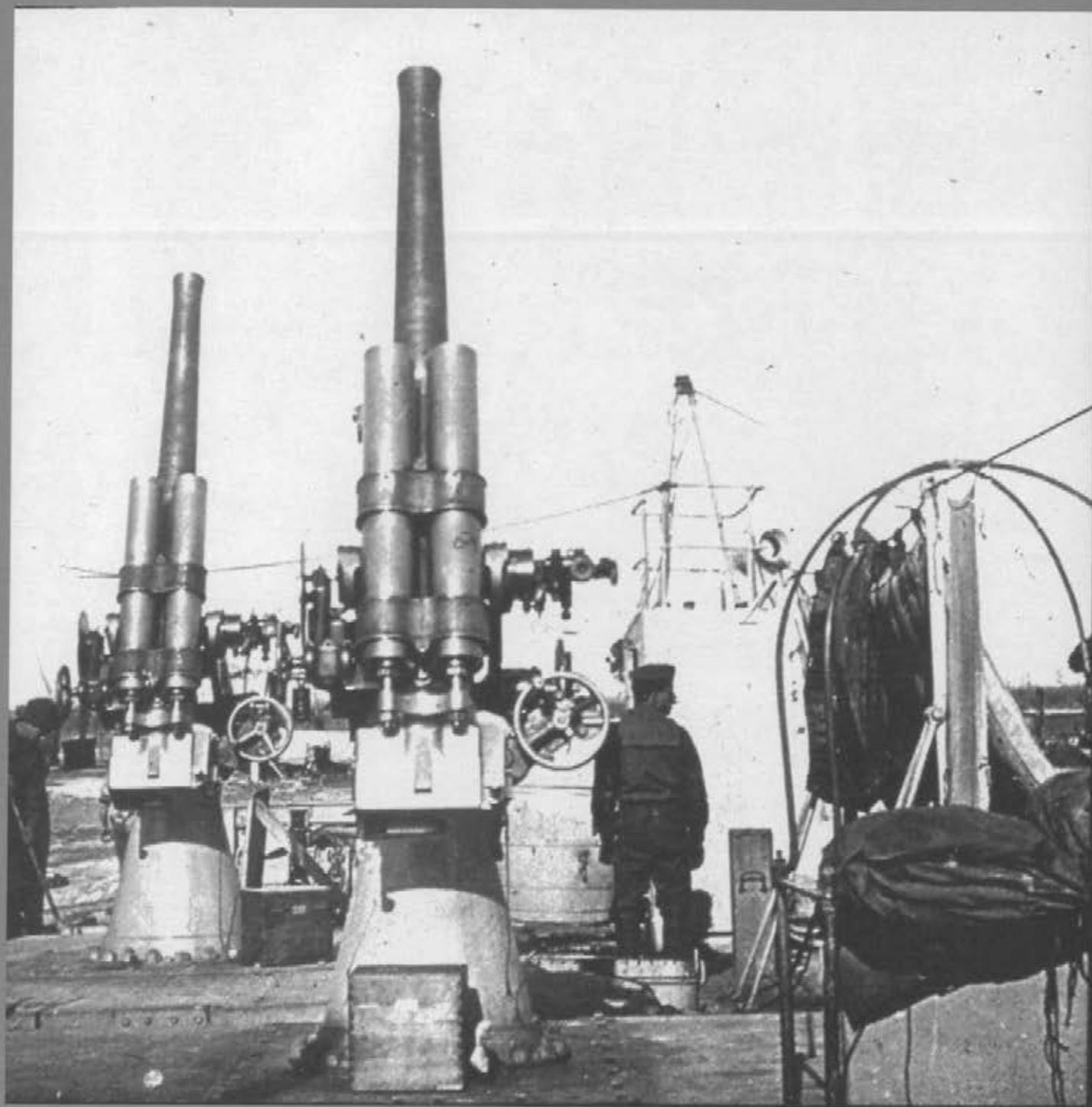
Vicenza, 1918

Museo del Centro Comunale Culturale
"Villa Valle Marzotto" di Valdagno (VI)



Ecco la macchina dove lavorava l'amico Battistella
Vicenza, 1916-1917

Museo del Centro Comunale Culturale "Villa Valle Marzotta" di Valdagno (VI)



Artiglierie contra-aeree dislocato dalla regia marina su zattera;
oce dell' Isonzo
2 gennaio 1917
Museo della Battaglia di Vittorio Veneto (TV)

La triangolazione aerofotografica e la fotogrammetria

Una volta eseguiti gli scatti dal pallone o draken, ed una volta recuperate le lastre fotografiche impressionate, si poneva il problema della loro unione e riduzione ad una stessa scala ed era perciò necessario operare una apposita triangolazione in modo che almeno tre punti rilevati avessero a cadere su ogni singola lastra. Le fotografie potevano essere fatte in planimetria per ottenere piante, in prospettiva per ottenere panorami o con apparecchi speciali per ottenere la stereoscopia.

L'impiego di tali rilievi era utile tanto all'offensiva quanto alla difensiva. Nel primo caso valeva per la preparazione (studio del terreno, dell'organizzazione avversaria, dello schieramento delle artiglierie, etc.) e per l'esecuzione (controllo delle posizioni occupate, effetti del tiro, etc.). Soprattutto per la guerra di posizione la ricognizione fotografica rappresentava una grande minaccia, per l'obiettivo cadevano molti segreti, tutto si rilevava studiando attentamente la fotografia.

Agli inizi del secolo la dotazione in seno all'Esercito di un reparto che si occupasse esclusivamente di fotografia contribuì enormemente allo sviluppo della ricerca e delle tecniche di sperimentazione.

Per il calcolo dei vari elementi della prospettiva, ai fini del rilevamento topografico e delle relazioni fra questi elementi, era necessario misurare con molta esattezza le ordinate e le ascisse dei punti sulla prospettiva stessa, prendendole quando serviva direttamente sulla lastra negativa con il compasso e riportandole su di un regolo graduato con nonio, che dava in millimetri e decimi di millimetro il loro valore per servire ai calcoli.

Scrivono Paolo Paganini, Ingegnere dell'Istituto Geografico Militare, nella sua opera Fotogrammetria, che "le lastre negative mal si prestano alla misura diretta col compasso ordinario, alla ricognizione dei punti e alla loro individuazione con numeri o segni, per cui converrà servirsi delle immagini positive su carta, le quali se subiscono alterazioni per effetto dei diversi bagni, queste sono costanti per una data specie di carta e si possono determinare con sufficiente precisione". ■

A. F.



Ufficiali d'artiglieria presso un deposito munizioni

Forcella Magna (TN), 1917

Museo del Centro Comunale Culturale "Villa Valle Marzotto" di Valdagno (VI)

Immagini prospettiche e panorami

I panorami utilizzati per il rilevamento e che riprodotti servivano anche da illustrazione delle zone rappresentate, "sono formati di dieci prospettive ottenute spostando successivamente di 36° l'asse ottico della camera oscura, intorno all'asse verticale dello strumento e poiché l'ampiezza orizzontale di ciascuna prospettiva è di 42° ne avviene che, due a due, le prospettive contigue hanno ai loro estremi di dritta e di sinistra 3° di orizzonte in comune, e quindi una striscia verticale larga circa 15 mm, che si sovrappone all'identica striscia della prospettiva contigua. Queste strisce contenendo due a due le stesse immagini, servono di spia, cioè a far conoscere se l'apparecchio nell'esecuzione del panorama, ha subito qualche spostamento: col confronto delle ordinate di quelle stesse immagini, misurate sulle due strisce e riferite alla posizione di linea di orizzonte in esse segnata, si conosce se il filo della camera che deve segnare l'orizzonte non è più orizzontale. Esse servono pure per facilitare l'esatto ritaglio e l'unione delle prove positive per comporre il panorama. Poiché lo spostamento orizzontale costante che si dà successivamente all'asse ottico della camera per ottenere le varie prospettive che compongono il panorama è di 36° , ne avviene che con dieci di esse si compia l'intero giro d'orizzonte, ossia 360° ." ■

Laboratorio fotografico da campagna

"Quando i lavori fotogrammetrici si svolgono su di una estesa zona di terreno con più operatori, il piccolo laboratorio viene stabilito nel punto prescelto come sede della sezione, relativamente alle comunicazioni, alle distanze da percorrere, ai mezzi di trasporto, all'acqua, ecc. Ivi si terranno in deposito le lastre sensibili e prodotti fotografici al sicuro dell'umidità, come pure i negativi già fatti e le prove già stampate; tutte queste operazioni di laboratorio: sviluppo, fissamento e lavaggio dei negativi, stampa delle prove positive, ritaglio delle stesse con apposite sagome, confezione dei panorama, loro classificazione a seconda dei vari operatori, conteggio delle lastre successivamente distribuite agli stessi, ecc. saranno fatte da un buon operatore fotografo". ■



**Baraccamenti e caverne nel
giaccio sulla Trafoier Eiswand,
q. 3588**
Stelvio (1917-18)
Museo del Risorgimento e
della Resistenza di Vicenza

Cannone fatto saltare dagli Italiani prima della ritirata
Oslavia, ottobre 1917
Museo Storico di Alano (BL)

*Cannone fatto saltare dagli Italiani prima della ritirata
(Oslavia)*



**Ponte sullo Schalkl Bach. Punto di Stazione:
Rotabile Nauders - Landeck.**
dicembre 1918
Museo del Risorgimento e della Resistenza di Vicenza



L'attività dell'operatore fotografico

"Ciascun operatore fototopografo, man mano rifornito di lastre sensibili in quantità sufficiente, un centinaio per volta tutt'al più, si recherà cogli attrezzi d'attendamento, quando occorra, ed un fanaletto a luce rossa per il cambio delle lastre stesse chiuse in apposito astuccio che le preserva dalla luce e dall'umidità, in quel punto che si giudica ad eguale distanza da quel gruppo di stazioni riguardanti un dato vallone, o una porzione di esso, una cresta od un tratto di essa, ecc., a seconda della scala della levata e delle difficoltà del terreno.

Da questo secondo punto come centro si va, per raggi, giornalmente, ad eseguire una per una, le dette stazioni che, in alta montagna specialmente, possono essere diverse da quelle presupposte, ma non tanto da pregiudicare il lavoro di una giornata.

Ogni sera si cambieranno nei telai le lastre esposte nella giornata, con quelle per la stazione del giorno seguente, valendosi del fanale a vetri rossi e di coperte, specialmente se attendati, per ripararsi dalla luce esterna che anche di notte può essere nociva.

Le lastre già esposte separate ai bordi con striscie piegate di carta nera, si avvolgeranno in fogli di carta pure nera e sul pacco che ne risulta, prima di riporlo nell'apposita cassetta in astuccio di pelle, che lo ripara dalla luce e dall'umidità, vi si scriveranno con matita bianca o rossa, quelle indicazioni indispensabili per aiutare il fotografo nello sviluppo delle lastre e per classificare il panorama". ■

Didascalie su negativi

Nei materiali fotografici originali dell'epoca della Grande Guerra esposti in mostra spesso osserviamo delle scritte bianche o nere accompagnare una data lastra fotografica, negativo su pellicola, stampa positiva, lastra positiva, stereoscopie. Ebbene, per scrivere sui negativi (lastre, pellicole) "in modo che la stessa riesca scritta in bianco nella stampa" si usava uno speciale inchiostro ottenuto con azotato acido di mercurio e bicloruro di mercurio. Con questa miscela si scriveva su di una striscia di carta la didascalia, la si premeva contro la gelatina del negativo e vi rimaneva impressa, ma rovesciata e penetrata nello strato di gelatina. Stampando la fotografia si otteneva una stampa con la didascalia scritta in bianco nelle parti nere dell'immagine.

Le didascalie presenti nelle stereoscopie del Fondo Ferrazzi paiono invece ottenute con un inchiostro per usi fotografici realizzato con una soluzione di borato di soda, gomma arabica e nerofumo: una volta asciutto esso era assolutamente insolubile. ■

A. F.



Lancio di una Bomba Pirogena

1917-18

Museo del Risorgimento e della Resistenza di Vicenza

La fotoceramica

A causa della guerra quasi ogni famiglia aveva subito lutti, così nei primi anni '20 vi è la corsa alla fotoriproduzione delle immagini dei caduti al fronte: ai fotografi veniva solitamente richiesto di riprodurre i ritratti dei caduti su ovali di ceramica da collocare poi nella lapide tombale.

Nessuno in quegli anni era in grado a Treviso di effettuare il procedimento fotoceramico e di conseguenza gli studi fotografici del territorio una volta raccolte le ordinazioni, per la realizzazione pratica si rivolgono a ditte presenti nelle grandi città, com'era il caso di Genova, Torino, Milano, città quest'ultima dove operava la "Premiata Industria Fotoceramica" di Renato Consolaro che aveva diretti rapporti di lavoro con il trevigiano. La ditta Consolaro consegnava agli studi di Treviso un blocchetto di cedole di commissione dove venivano apposti a cura del fotografo locale i dati del committente, venivano indicati il formato finale prescelto ed i particolari della foto che dovevano comparire nell'immagine. La cedola veniva poi incollata sul retro della foto originale ed il tutto spedito a Milano, una volta che il fotografo aveva raccolto un certo quantitativo di ordinazioni.

L'Ing. Ippolito Cattaneo di Genova, nel suo catalogo "Fotografia-Catalogo 1913-1914" a proposito del procedimento fotoceramico scrive: "Le fotografie cotte a gran fuoco su Porcellana (a circa 1000 gradi di calore) sono assolutamente inalterabili e si garantisce la loro resistenza illimitata a tutte le intemperie: al sole, alla pioggia, all'umidità, al freddo, al caldo, ecc.

Esse quindi non si cancellano, non cambiano colore, non sbiadiscono.

Per queste singolari proprietà sono le sole che si prestano e sono adattissime per Monumenti Funebri, onde perpetuare le sembianze di persone care. Riproduzione da qualunque fotografia, fosse anche sbiadita o guasta.

La fotografia originale potrà essere ingrandita o rimpicciolita e viene restituita intatta.

Da un gruppo si può estrarre una persona sola; da una figura intiera si può ritrarre il solo busto.

La fotografia riprodotta può essere contornata con fregi in oro od in qualunque colore e si possono aggiungere iscrizioni, stemmi ecc... - esecuzione artistica, rassomiglianza perfetta, pagamento

metà anticipato e metà contro assegno".

La fotografia vetrificata sopra smalti, porcellana, vetri era un procedimento difficile che richiedeva molta pratica: si basava su una ricetta che prevedeva l'uso di bicromato d'ammonio, gomma arabica, fulmicotone, acido solforico: la lastra fotografica che riproduceva il ritratto voluto veniva cosparsa di polveri vetrificanti, poi con apposito procedimento si distaccava la pellicola della negativa dalla lastra di vetro, la si collocava sul supporto di porcellana, e veniva quindi posta sopra un mattone di refrattario e cotta a circa mille gradi. ■

A. F.

PORCELLANE per MEDAGLIONI e SPILLONI

FORMATO OVALE	FORMATO ROTONDO	FORMATO QUADRANGOLARE
10 X 14 millimetri	Diametri	18 X 18
17 X 24 "	11 — 13 — 19	millimetri
20 X 24 "	22 — 26 — 28	
22 X 26 "	33 — 37 — 39	22 X 22
24 X 31 "	42 — 45	millimetri
29 X 36 "	millimetri	
33 X 40 "		
35 X 45 "		
37 X 47 "		

PREZZO unico per tutte le grandezze Lire 6.—

Avvertiamo che siamo obbligati a fatturare i seguenti piccoli supplementi per lavori fotografici su porcellana:

Ogni filetto in Oro od in colore (qualsiasi formato)	10 cent. netti
Iscrizione di ditte	10 "
Dediche o diciture	25 "
Fregi o decorazioni ornamentali in oro e colore	40 "

Le fotografie cotte a gran fuoco su Porcellana (a circa 1000° di calore) sono assolutamente inalterabili e si garantisce la loro resistenza illimitata a tutte le intemperie: al sole, alla pioggia, all'umidità, al freddo, al caldo, ecc. Esse quindi non si cancellano, non cambiano colore, non sbiadiscono. Per queste singolari proprietà sono le sole che si prestano e sono adattissime per Monumenti Funebri, onde perpetuare le sembianze di persone care.

Riproduzione da qualunque fotografia, fosse anche sbiadita o guasta. La fotografia originale potrà essere ingrandita o rimpicciolita e viene restituita intatta. Da un gruppo si può estrarre una persona sola; da una figura intiera si può ritrarre il solo busto. La fotografia riprodotta può essere contornata con fregi in oro od in qualunque colore e si possono aggiungere iscrizioni, stemmi, ecc.

**ESECUZIONE ARTISTICA — RASSOMIGLIANZA PERFETTA
PAGAMENTO METÀ ANTICIPATO e METÀ CONTRO ASSEGNO**

AVVISO AI SIGNORI FOTOGRAFI!

Spedizione di Negativa. — La spedizione delle negative è utile soltanto se il ritratto deve essere riprodotto sulla porcellana nel formato preciso che esso ha sulla negativa. Quando invece l'immagine deve essere ingrandita o rimpicciolita, l'invio della negativa è perfettamente inutile.

Siccome però non tutte le negative sono sempre adatte per la stampa foto-ceramica, si deve sempre aggiungere alla spedizione della negativa anche una copia su carta onde poter eventualmente da questa fare la riproduzione nel caso la negativa originale non si prestasse. Del resto l'aggiunta di questa copia è indispensabile anche per la ragione che ci abbisogna per ritocco positivo sulla porcellana. Ai clienti che alla spedizione della negativa non avessero aggiunta anche la relativa copia, dovrà fatturare la stampa di essa ed in più ciò potrà ritardare il lavoro.

Réclame relativa alla fotoceramica su riviste dell'epoca.

La stereoscopia

La Stereoscopia è una tecnica messa a punto nell'Ottocento, parallelamente all'affermarsi e al diffondersi della fotografia, per riprodurre la realtà anche nel suo aspetto volumetrico.

I suoi principi furono dapprima elaborati teoricamente dal Fisico C. Wheatstone tra il 1832 e il 1838 e poi sviluppati sperimentalmente dal suo collega D. Brewster a partire dalla fine del decennio successivo.

Questa tecnica consente di simulare la tridimensionalità di quanto riprodotto, mediante l'osservazione contemporanea di due sue immagini (riprese da due punti di vista leggermente differenti), e si è diffusa con successo sin dalle origini grazie alle "stereo cards", ovvero alle fotografie "doppie" che venivano osservate individualmente per mezzo di un opportuno visore: lo Stereoscopio. ■

Gli anaglifi

Gli anaglifi sono immagini stereoscopiche basate su due colori differenti. "Si proiettano due immagini stereoscopiche una sull'altra contemporaneamente sullo schermo facendole combaciare per quanto è possibile o con due lanterne, ovvero già sovrapposte in una. In quest'ultimo caso bisogna che siano immagini pellicolari chiuse tra due vetri di protezione per risultare contemporaneamente a fuoco. L'una di queste immagini è verde, l'altra è rossa. Questi due colori, come si sa, sono complementari. Ora, se lo spettatore osserverà la proiezione con una specie di paio di occhiali, verde l'uno e rosso l'altro, percepirà solo le immagini del colore corrispondente e quindi ciascun occhio vedendo l'immagine a lui propria, l'impressione del rilievo sarà ottenuto". ■

BIBLIOGRAFIA

- Dott. Luigi Sassi, *Ricettario Fotografico*, Manuali Hoepli, Milano 1923.
- V. Mariani, *Guida pratica alla cinematografia*, manuali Hoepli Milano 1923.
- Stanis Pecci, *Proiezioni ed ingrandimenti*, Ed. Il Corriere Fotografico, Milano 1908.
- Cesare Tardivo (Comandante la Sez. Fotografica del Battaglione Specialisti del Genio), *Manuale di Fotografia, Telefotografia, Topofotografia dal Pallone*, Carlo Pasta Editore, 1911.
- Paolo Paganini, Ingegnere dell'Istituto Geografico Militare, *Fotogrammetria*, Hoepli 1901.
- *Fotografia-Catalogo 1913-1914*, dell'Ing. Ippolito Cattaneo di Genova.
- Guido Milanese, *Le aquile*, Milano 1927.
- I testi su: *La fotografia nel conflitto. - La fotografia ufficiale sulla stampa. Ufficiali fotografi - Le collezioni private-Le foto nelle retrovie - La fotografia ufficiale e quella privata*, sono testi di Lucio Fabi tratti da *Fotografare la Grande Guerra*, in *Guida alla mostra fotografica Fotografare la Grande Guerra...* (op. cit.).
- I testi su *La fotografia strumento di propaganda e I mass-media al servizio della guerra*, sono di Livio Vanzetto, tratti da *Mass-Media e Grande Guerra*, in *Guida alla mostra fotografica Fotografare la Grande Guerra...* (op. cit.).
- I testi su: *I fotografi dell'esercito-Il fotografo Luca Comerio (1878-1940) - Il fotografo Luigi Marzocchi (1888-1970)*, sono di Tiziana Ragusa, tratti dai corrispondenti testi in *Guida alla mostra fotografica Fotografare la Grande Guerra...* (op. cit.).
- I testi: *Capitano Cesare Tardivo, Comandante la Sezione Fotografica del Battaglione Specialisti del Genio - La Sezione Fotografica dell'Esercito - I teleobiettivi- Fotografia e aerostati - Fotografia da palloni sferici, draken, aerofotografia*, sono tratti dalla Guida alla mostra fotografica *Fotografare la Grande Guerra...* (op. cit.).
- I testi su *La triangolazione aerofotografica- La fotogrammetria- Immagini prospettiche e panorami-Il laboratorio fotografico di campagna - L'attività dell'operatore fotografico*, sono tratti da *Fotogrammetria* di Paolo Paganini, Ingegnere dell'Istituto Geografico Militare, Hoepli 1901.
- Il testo su *Le didascalie su negativi* è tratto dal *Ricettario Fotografico*, Luigi Sassi Manuali Hoepli, Milano 1923 pag. 37.
- Il testo su *La fotoceramica* è tratto dalla *Guida alla mostra fotografica Fotografare la Grande Guerra...* (op. cit.).
- Il testo su *La pellicola cinematografica* è tratto da *Guida pratica alla cinematografia* di V. Mariani, manuali Hoepli Milano 1923.
- Il testo su *La stereoscopia* è tratto dalla *Guida alla mostra fotografica Fotografare la Grande Guerra...* (op. cit.).
- Il testo su *Gli anaglifi* è tratto da *Proiezioni ed ingrandimenti* di Stanis Pecci, Ed. Il Corriere Fotografico, Milano 1908.
- *Nuovi fotografi dalla guerra* di A. Favaro è tratto da *La guerra, un grande affare per i fotografi*, in *Fotostorica*, 1996.



Teleferica a Cima Campo
1917-18
Museo del Risorgimento e della Resistenza di Vicenza



Cucina improvvisata in Carnia
1916

Museo del Centro Comunale Culturale "Villa Valle Marzotto" di Valdagno (VI)

CONSERVAZIONE E CATALOGAZIONE DELLE FOTOGRAFIE DELLA GRANDE GUERRA

Metodologia e problematiche

I diversi fondi archivistici concentrati oggi al FAST e provenienti dalle quattro realtà museali venete(1) coinvolte in questo Progetto di salvaguardia delle raccolte fotografiche storiche relative alla Grande Guerra, sono stati selezionati in primo luogo per la fragilità del loro stato conservativo.

L'urgenza di tutelare questa documentazione storica attraverso un coerente programma di salvaguardia che comprendesse un processo di allontanamento di materiali dannosi, di pulitura (ove possibile) e di protezione in nuove custodie più adatte ai fini conservativi, si è manifestata nel momento in cui si è realizzato che le raccolte generosamente donate dai privati ai musei sarebbero presto andate fisicamente distrutte se lasciate alla naturale evoluzione dei processi di degrado che già evidenziavano. Si consideri a titolo d'esempio che alcuni di questi fondi consistono di album d'epoca sui quali le fotografie sono state pesantemente incollate e che le pagine sono spesso interfogliate con carta velina: carta, colla e veline hanno unitamente contribuito al degrado di molte immagini, che infatti risultano ingiallite, macchiate e arricchite da specchi d'argento.(2) Altre volte gli album sono di fabbricazione più recente (ma non per questo di miglior qualità conservativa) e le fotografie inserite si rivelano scollate da pagine più antiche e re-incollate sulle più nuove: abrasione durante la prima operazione e ulteriormente impiasticciate per portare a termine la seconda. Spesso una sorte non migliore arride alle raccolte montate con angolini in poliestere: alla tentazione di tenere le immagini fra le mani (anche per leggerne il retro) han ceduto in molti e le fotografie ne han pagato il prezzo con evidenti segni di piegatura, strappi e impronte. Ma non si vuol qui sancire la condanna dell'uso dell'album raccoglitore da parte dei collezionisti. E' vero infatti che i molti casi le fotografie sciolte (provini e stampe, o negativi su lastra e pellicola) non risultano meno segnate, perché nei decenni i diversi possessori hanno cercato di riunirle, impacchettarle, inscatolarle, in modo da ostacolare il loro disperdersi e mescolarsi: montature, graffette, puntine, lacci e buste ci hanno conservato grandi quantità di materiali...irrimediabilmente danneggiati.(3)

E tuttavia è realistico considerare il collezionista e l'appassionato raccoglitore come 'la croce e la delizia' del conservatore. Perché è piacevole ammettere che oggi non potremmo lamentarci dello stato in cui versano questi preziosi documenti, se non fossero stati gelosamente accumulati e custoditi per anni, trasmessi per generazioni, raccolti attraverso progetti nati spontaneamente tra gruppi di interessati ad un evento che ha segnato così profondamente il corso della storia e della cultura europea, italiana e veneta in modo particolare. Nel maneggiare questi materiali, il conservatore si rende conto, ogni giorno, di continuare un'opera già abbozzata: tracce di ordinamenti parziali e di passaggi da una raccolta a un'altra, o appunti di carattere didascalico, testimoniano dell'abnegazione di tanti e sono un aiuto preziosissimo per il complesso processo di riordino e schedatura di tutto il nuovo insieme archivistico.

Si sarebbe tentati di pensare che una volta garantita ad una fotografia l'incolumità fisica giunga il momento di 'darle la parola' e di lasciare che si esprima, ma è più realistico ammettere che l'immagine, che pur sembra comunicarsi con tanta immediatezza, non si lascia comprendere così facilmente. Di qui la necessità di procedere alla costruzione di un Sistema Informativo (4) che permetta il completo dispiegamento delle potenzialità di medium culturale che ai materiali fotografici sono state riconosciute, tanto da ritenere opportuna la loro salvaguardia attraverso le pratiche di conservazione. La fotografia è dunque presa in esame come Bene Culturale: documento di una realtà storica, elemento di un organismo archivistico e testimonianza dell'applicazione di una tecnologia e fors'anche di un'arte. Per esaltare le potenzialità informative di questo tipo di oggetti, durante la fase iniziale del programma catalografico, si sono anche esaminati diversi standard di rappresentazione (5) tra quelli applicati a livello internazionale per la catalogazione di materiali visivi, al fine di poter organizzare al meglio la massa dei dati che sarebbero stati rilevati.(6) Fra gli altri si sono ritenuti interessanti MARC/VM (7), Categories for the Description of Works of Art (CDWA) (8), Marburger Inventarisations, Dokumentations und Administrationssystem (MIDAS) (9), le Visual Resources Association Core Categories (10), ma la scelta è infine caduta sullo standard nazionale per i beni fotografici recentemente emanato dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione noto come *Scheda F* (11). Si è ritenuto che la ricchezza della sua articolazione e la possibilità di condivisione dei dati con altri enti (grazie al tracciato informatico UNIMARC (12)) fossero risorse preziose cui non fosse opportuno rinunciare, soprattutto nell'ambito di un progetto pilota. Tuttavia uno standard di rappresentazione non poteva costituire che il



Ufficiali del Servizio Sanitario presso una baracca
Porte Pasubio 1916-17

Museo del Centro Comunale Culturale "Villa Valle Marzotto" di Valdagno (VI)

primo degli strumenti per la catalogazione di questi archivi fotografici. Il loro studio ha infatti richiesto anche la creazione di indici e thesauri (13) specifici. La base di dati che si sta via via costituendo offre infatti l'opportunità di compiere ricerche approfondite sia riguardo agli aspetti materiali dei beni in oggetto (stato di conservazione, tecniche di realizzazione, autori e distributori), sia riguardo alla loro storia archivistica (collezionisti, collocazioni, attuali proprietari), sia riguardo al loro portato iconico (soggetti, toponomastica, cronologia, identità personali). La tipologia dei documenti finora esaminati è tanto varia da aver permesso la creazione di thesauri ed authority files già molto ricchi, anche relativamente ad aspetti ancora difficilmente codificabili nell'ambito degli studi sulla materia, come l'identificazione delle personalità coinvolte nella realizzazione e trasmissione dei pezzi e dei loro rispettivi ruoli nell'ambito di questi processi. Anche la varietà delle realizzazioni tecnologiche è grandemente rappresentativa della qualità e della tipologia delle realizzazioni del periodo bellico. E' comunque probabile che gli indici più apprezzati dall'utenza saranno quelli relativi alla

soggettazione, giacché esalteranno al meglio la qualità di fonte storica del nuovo insieme archivistico nell'ambito degli studi sulla Grande Guerra.

La fruibilità di questi beni essendo un imperativo del progetto, prevede anche la digitalizzazione ad alta risoluzione e in tricromia di tutte le immagini (14), e la loro associazione alle schede catalografiche corrispondenti (15). Questo processo riveste una notevole importanza conservativa, giacché libera gli Enti possessori dalla necessità di far manipolare ulteriormente ed inutilmente beni così delicati, ma soprattutto permette di creare collegamenti e richiami reciproci tra documenti finora consultabili solo a centinaia di chilometri l'uno dall'altro, e in questo modo di esaltarne la qualità di fonte storica. La base di dati e immagini permetterà una gestione più agevole di una notevole messe di dati, semplificherà lo studio delle immagini e ne permetterà trasmissione e riproduzione con grande semplicità. ■

Sara Dal Bo
Conservatrice incaricata

(1) Museo civico storico territoriale di Alano di Piave (BL), Centro culturale "Villa Valle Marzotto" di Valdagno (VI), Museo del Risorgimento e della Resistenza di Vicenza e Museo della Battaglia di Vittorio Veneto (TV).

(2) Nella comune carta di pasta di legno, l'elevato contenuto di lignina favorisce il deterioramento di questo materiale che ingiallisce e diviene fragile ed attaccabile da parte degli agenti ambientali. Inoltre, la lignina è all'origine dell'emissione di perossido d'idrogeno che ha un effetto corrosivo e produce gli specchi d'argento e la caratteristica metallizzazione delle lastre, quando queste si trovino a diretto contatto con una superficie lignea (in scatole o cassettiere). La carta velina (o pergamina) viene usata come interfoglio, negli album, o come custodia di negativi, ma la sua trasparenza è il risultato di additivi acidi dannosi ai materiali fotografici. Colle o nastri adesivi usati su dorsi, giunture, album e scatole, sono igroscopici, e spesso sono prodotti ricchi di particelle di ferro, rame, zolfo: tutti possibili catalizzatori di reazione.

(3) Le materie plastiche hanno costituito, in alcuni casi, una deleteria alternativa alla carta, a causa dei solventi usati nella loro fabbricazione e dei catalizzatori residui (che sono prodotti volatili). E' il caso delle plastiche clorate (il cloruro di vinile esala vapori di cloro decomponendosi), nitrato, o a base di formaldeide. I contenitori plastici tendono anche a creare microclimi dannosi per il materiale che proteggono, trattenendo l'umidità in eccesso. Preoccupa poi la loro capacità di attirare la polvere. Inoltre, una superficie plastica liscia, a contatto con l'emulsione in ambiente umido, produce la lucidatura della gelatina e la perdita dell'immagine.

(4) Cfr. L.CORTI, *Beni Culturali. Standards di rappresentazione, descrizione e vocabolario*, Modena, Panini, 1992: "Un sistema informativo è un insieme di metodi, procedure e tecniche per la raccolta, registrazione, elaborazione e distribuzione delle informazioni". Cfr. anche A.ZUCCHINI, *Qualità delle informazioni, quantità delle informazioni e qualità dell'accesso alle informazioni*, in ICCD, *Atti del primo seminario sulla catalogazione*, Roma, 1999: "Un Sistema Informativo può essere definito come l'insieme dei flussi informativi organizzati e destinati a supportare il sistema di decisioni dell'azienda e a soddisfare le esigenze di informazioni di terzi in rapporto con l'azienda".

(5) Quando parliamo di 'standard di rappresentazione' nell'ambito della gestione dei beni culturali intendiamo riferirci a quei modelli concettuali atti a rappresentare entità culturali (libri, documenti, manufatti, o fotografie in questo caso) attraverso la definizione di un insieme di 'attributi' loro propri e delle categorie nelle quali questi possono essere raggruppati. Dal momento che un sistema informativo opera su e attraverso rappresentazioni di oggetti, è a questi standard che si fa riferimento per la loro formalizzazione. Cfr. anche L.CORTI, *Beni Culturali*, cit.

(6) Diverse associazioni ed istituti, internazionali e nazionali, interessati alla condivisione delle notizie relative ai beni culturali (conservati in musei, biblioteche, università ed altri enti d'ogni genere, pubblici e privati), si sono dedicati alla definizione di modelli di rappresentazione formalizzata di questo tipo. Fra esse ricordiamo il Comité International de Documentation (CIDOC) che fa riferimento all'International Council of Museums (ICOM); il Consortium for Computer Interchange of Museum Informations (CIMI) costituito all'interno del Museum Computer Network; l'International Federation of Library Associations (IFLA) e la Library of Congress in particolare. Importanti sono le esperienze portate avanti, negli Stati Uniti, dall'Art Information Task Force (AITF), presso il Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, o quella promossa dalla Visual Resources Association (VRA), attraverso il suo Data Standard Committee; ma anche quella del tedesco Bildarchiv Foto Marburg, che in Germania ha assunto un ruolo guida

in materia di catalogazione dei materiali fotografici (in quanto Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte), o ancora quella della Museum Documentation Association (MDA), in Gran Bretagna. Tra gli enti che si sono dedicati alla normalizzazione dei sistemi catalografici a livello nazionale ricordiamo l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD) che in Italia si occupa della definizione delle normative per la compilazione delle schede di catalogo dei diversi beni culturali, e il Ministère de la Culture che in Francia ha curato la redazione dei vari Systèmes descriptifs per l'Inventaire Général des Monuments et Richesses Artistiques de la France.

(7) L.J.EVANS, M.O'BRIEN WILL, *MARC for Archival Visual Materials*, Chicago, Chicago Historical Society, 1988.

(8) <http://www.getty.edu/gri/standard/cdwa/>

(9) <http://www.fotomr.uni-marburg.de/>

(10) <http://www.vra.oberlin.edu/>

(11) Ministero per i Beni e le Attività Culturali. ICCD, *Strutturazione dei dati delle schede di catalogo. Beni Artistici e Storici. Scheda F*, Roma, ICCD, 1999. Questa scheda definisce la strutturazione dei dati delle schede di catalogo relative ai Beni Fotografici. Si configura come uno standard di rappresentazione: organizza le notizie relative al bene fotografico preso in esame in record documentari concepiti, fin dall'inizio, per il trattamento informatizzato. E' costituita da una serie di "paragrafi" all'interno dei quali insiemi omogenei di informazioni vengono distribuiti in "campi" e "sottocampi". Questi i paragrafi considerati: Codici, Gerarchia, Localizzazione, Ubicazione, Altre Localizzazioni, Oggetto, Soggetto, Luogo e Data della ripresa, Cronologia, Definizione Culturale, Produzione, Diffusione, Rapporto, Dati Tecnici, Conservazione, Restauri, Dati Analitici, Condizione giuridica e Vincoli, Fonti e Documenti di riferimento, Riferimento altre schede, Compilazione, Annotazioni.

(12) Cfr. A.SERRAI, *Guida alla biblioteconomia*, Milano, Sansoni, 1995: "MARC (Machine Readable Cataloguing): schema normalizzato di strutturazione dei dati bibliografici studiato per soddisfare le esigenze del trattamento elettronico, ai fini in particolare dello scambio nazionale e internazionale. Proposto dalla Library of Congress di Washington, ha avuto una serie di ampliamenti e perfezionamenti; dal 1977 è stato adottato dall'IFLA quale struttura internazionale per lo scambio dei dati bibliografici (UNIMARC)".

(13) Cfr. D.DANESI (a cura di), *Le variabili del thesaurus. Gestione e struttura*, Firenze, IFNIA, 1990: "Thesaurus è il vocabolario di un linguaggio controllato, organizzato in maniera formalizzata, in modo che le relazioni a priori tra i concetti siano rese esplicite". Cfr. anche Standard ISO-2788/1986 - *Guidelines for the establishment and development of monolingual thesauri*, Gineve, ISO, 1986.

(14) Seguendo quanto prescritto in *Normativa per l'acquisizione digitale delle immagini fotografiche* (Roma, ICCD, 1998), la scansione delle fotografie avviene in modo da ottenere immagini digitali con una risoluzione dimensionale di almeno 3072 pixel per il lato maggiore, la risoluzione cromatica è 24 bit per pixel ed il formato di memorizzazione è PNG (Portable Network Graphics), che permette la compressione senza perdita di qualità di file immagine in formato rasterizzato.

(15) La base di dati è creata su FileMakerPro 5.0, software normalmente utilizzato all'interno del FAST per l'archiviazione dei dati catalografici. Questi dati sono poi associati alle immagini digitali corrispondenti attraverso un secondo software: Ajaris.



Calzolai e sarti di M. Aveati
Monti Aveati 1915-1916
Museo del Centro Comunale Culturale "Villa Valle Marzotto" di Valdagno (VI)

Il grandangolo del lettore

a cura di Elisabetta Pasquettin

Camera Chiara si propone in questo numero con un racconto fotografico di grande respiro, artistico-culturale-letterario. Due documenti storici rubati al magistrale archivio di Marino Varagnolo per trent'anni operatore della RAI, una miniera di informazioni preziose e aneddoti stupendi. Le fotografie appartengono agli anni d'oro della Biennale di Venezia. Un'immagine, usata come cartolina postale e scattata intorno al 1930, ritrae Luigi Pirandello assieme alla sua prima attrice ideale Marta Abba, alla quale dedicò *Vestire gli ignudi* e *L'amica delle mogli*. Assieme a Marta Abba e Pirandello, anche il padre di Marino, Domenico Varagnolo, che fu il primo e grande direttore dell'archivio dell'Ente Biennale (in origine, Istituto Storico d'Arte). Poeta, eccellente autore di teatro dalla straordinaria capacità espressiva, scelse il dialetto come strumento d'elezione, usandone tutte le sfumature e le varietà semantiche. Varagnolo è ritratto inoltre nella fotografia di gruppo alla Trattoria dal "Zio", nei pressi dei giardini della Biennale: una sorta di quartiere latino, anche se i volti e gli atteggiamenti fanno pensare piuttosto a minatori della vecchia Inghilterra che a un cenacolo di letterati. Pare che l'idea della Biennale non sia nata ai tavoli del Florian, come comunemente si dice, ma a Padova per una intuizione degli industriali che capirono la modernità di un'esposizione del genere, cassa di risonanza a livello mondiale. Interprete prioritario del progetto fu il sindaco poeta Riccardo Selvatico, uomo di grande cultura. L'Esposizione Biennale Artistica fu inaugurata il 30 aprile del 1895. Da uomo laico, Selvatico venne anche severamente contestato da ambienti clericali per aver concesso parte dei giardini all'Arte togliendoli così al popolo. Anche un Grandangolo può finire con una storia d'amore, come quella travolgente e appassionata tra Luigi Pirandello e Marta Abba, passione arricchita da un fitto rapporto epistolare. Pirandello nel testamento lasciò all'attrice tutti i diritti d'autore delle sue opere.



Al centro Luigi Pirandello con Marta Abba e Domenico Varagnolo a sinistra. Padiglioni della Biennale 1930 c.

Fotografia di gruppo alla Trattoria dal Zio nei pressi dei giardini della Biennale. Luogo di incontro di artisti e letterati 1930 c.

PER ABBONARSI A FOTOSTORICA

I NUMERI DELLA NUOVA SERIE



Dicembre 2000
n. 9-10

Sir Humphry Davy,
inventore della
fotografia

Archeologia della
fotografia

Sociologia, un grande
tema nella storia
della fotografia

DOSSIER

L'emigrazione
trevigiana e veneta
nel mondo
con interventi di
O. Toscani e Fabrica



Marzo 2001
n. 11-12

Un pioniere della
fotografia nel Veneto
C. Cerato

Giuseppe Bruno,
fotografo veneziano
del Veneto

DOSSIER

Struggenti bellezze
con testi di I. Zanler,
G. Comisso, Carla
Conso
Interventi di Fabrica
e di F. Vaccari



Luglio 2001
n. 13-14

Luigi Barzini inviato
speciale

Il Teleautografo

Le autochromie di
Nino Springolo

DOSSIER

Moda & fotografia
interventi di Wowe e
Fabrica
Fotografia futurista



Ottobre 2001
n. 15-16

Fotografie di
fantasmi e fate

L'"Autovelox"
del 1901

Alinari on-line: il
progetto educational
Comisso fotoreporter

DOSSIER

Fotografia e design
e design della
fotografia
Interventi di Fabrica



Aprile 2002
n. 17-18

La fotografia al Crystal
Palace, nel 1851

I vetri divulgativi del
Fondo Sello di Udine

Dalla fotografia
all'"estasi della
comunicazione"

La fotografia nell'arte
contemporanea

DOSSIER

La sublime montagna
dei fotografi
Interventi di Fabrica



Agosto 2002
n. 19-20

Fotografi francesi in
Italia

Archeologia della
fotografia: il
dagherrotipo di carta

Dagherrotipi del 2000

Chi a scoperto i
"paparazzi"

DOSSIER

Vacanze fotografiche:
un'antologia
Interventi di Fabrica



CERTIFICATO DI ABBONAMENTO

Desidero sottoscrivere un abbonamento (l'editrice prevede l'uscita a propria discrezione di 4 numeri doppi o di 6 numeri singoli) alla rivista FOTOSTORICA a partire dal prossimo numero secondo la formula scelta. L'importo dell'abbonamento di 49,06 € verrà versato:

- a mezzo assegno bancario/circolare allegato
- a mezzo bonifico bancario: Banca Popolare di Vicenza
C/C 185051 - ABI 5728 - CAB 12000
- C/C postale 33993353 intestato a S.V.E. S.r.l. mi abbono
- acquisto i seguenti arretrati: _____ al prezzo speciale di 11 € cadauno

Nome _____ Cognome _____

Via _____

CAP _____ Città _____ Prov. _____

Affrancare

SPETT.LE S.V.E.
SOCIETÀ VENETA EDITRICE
VIA S. PIO X, 6
31040 VOLPAGO DEL MONTELLO
(TREVISO)

La Società Veneta Editrice garantisce la riservatezza dei dati da lei comunicati e la possibilità di richiederne gratuitamente la rettifica o la cancellazione scrivendo a S.V.E. via S. Pio X, 6 - 31040 Volpago del Montello (TV). I suoi dati potranno essere utilizzati per inviarle informazioni commerciali, campioni gratuiti, omaggi e inviti a manifestazioni anche da parte di selezionate aziende.

Se non desidera ricevere altre proposte barri questa casella (Legge 675/96)

a cura di Elisabetta Pasquettin

BRESCIA

"Impressionismo italiano"

fino al 23 febbraio 2003

Palazzo Martinengo

Bella e completa panoramica sulla matrice italiana dell'impressionismo con il fondamentale apporto di firme come Fattori, De Nittis, Zandomeneghi. Un affascinante ritratto dai macchiaioli toscani agli scapigliati lombardi.

MILANO

Il mondo nuovo

fino al 28 febbraio 2003

Palazzo Reale

Grandi firme dell'arte moderna come Boccioni e Carrà a testimonianza dell'importante concetto di "modernità". Milano 1890-1915, in occasione del suo centenario l'Università Bocconi organizza questa mostra davvero significativa e completa sotto tutti gli aspetti, non solo artistici, ma anche scientifico-tecnologici. Soggetto prioritario: il mondo nuovo. Importante e suggestiva la sezione dedicata interamente al cinema.

MILANO

"Rinascimento italiano a Parigi"

fino al 16 marzo 2003

Museo Poldi Pezzoli

Grandi capolavori tra dipinti e sculture del Musée Jacquemart-André di Parigi. In rassegna i maggiori maestri del Rinascimento italiano da Mantegna a Cima da Conegliano.

MILANO

"Le città in/visibili"

fino al 9 marzo 2003

Triennale

A trentanni dall'uscita del famoso e omonimo libro di Italo Calvino, undici artisti si propongono a tutto campo, nei vari settori della creazione d'autore: musica, design, scenografia, cinema.

PADOVA

Herman Leonard

fino al 26 gennaio 2003

Palazzo del Monte di Pietà

Grandi atmosfere in questa splendida carrellata fotografica tutta dedicata alla musica jazz. Si tratta di immagini originali in bianco e nero degli anni quaranta e cinquanta, realizzate dal più famoso fotografo di musicisti jazz: Herman Leonard. Protagonisti i "grandi" Duke Ellington e Louis Armstrong immortalati nella calda atmosfera di Broadway.

ROMA

"Gli espressionisti 1905-1920"

fino al 2 febbraio 2003

Complesso del Vittoriano

Il mondo dell'espressionismo protagonista a Roma in una grande rassegna comprendente pittura, scultura, incisione. Oltre cento opere dai più importanti musei del mondo.

ROMA

"Gaspere Vanvitelli e le origini del vedutismo"

fino al 2 febbraio 2003

Chiostro del Bramante

Pittore olandese del 1600, lasciò la sua terra in occasione del Giubileo del 1675 per giungere in Italia. Poco noto al grande pubblico ebbe però un figlio decisamente celebre: l'architetto Luigi Vanvitelli, progettista tra l'altro della Reggia di Caserta.

TORINO

"Arte decorativa"

gennaio-febbraio 2003

In varie sedi espositive

Torino festeggia il centenario della grande esposizione del 1902 con una serie di mostre eventi allestite nei suoi splendidi palazzi barocchi. Tra passato e futuro un lungo percorso nel mondo dell'avventura architettonico-decorativa.

TREVISO

L'impressionismo e l'età di Van Gogh

fino al 30 marzo 2003

Casa dei Carraresi

Treviso continua a proporre eventi artistici di grande spessore

culturale e storico. Questa volta alla Casa dei Carraresi il genio della pittura moderna: Van Gogh. Oltre 160 opere divise in cinque sezioni: tra i maestri Manet, Monet, Cézanne, Gauguin, Toulouse-Lautrec. Una cinquantina le opere di Van Gogh tra cui il famoso e stupendo quadro "il seminatore". Interessante anche la sezione dedicata all'opera di un grande maestro della scultura come Rodin.

TRIESTE

"Von Gloeden, fotografie"

fino al 19 gennaio 2003

Scuderie del Castello di Miramare

L'appuntamento con i grandi nomi della fotografia internazionale Trieste lo dedica quest'anno al grande maestro il Barone Wilhelm Von Gloeden giunto in Italia nel 1878. La mostra è realizzata dal Museo di storia della Fotografia Fratelli Alinari di Firenze. Von Gloeden si stabilì in Italia per motivi di salute. Il soggiorno italiano lo portò allo sviluppo dell'arte della fotografia, una fotografia di gusto classicista (il bello nel senso arcadico-mitologico). I suoi nudi ricordano le forme delle sculture greco-romane. Apprezzato e premiato amico di D'Annunzio, Von Gloeden morì a Taormina nel 1931.

VENEZIA

La civiltà dei Faraoni

fino al 25 maggio 2003

Palazzo Grassi

Splendore e grandezza di questa antichissima civiltà, tra simboli e significati umani e divini. Un documento unico sulla vita del Faraone, emblema dell'Egitto. La mostra veneziana si avvale di una imponente documentazione con opere di straordinaria bellezza provenienti da tutto il mondo.

VENEZIA

"Vittorio Zecchin"

fino al 26 gennaio 2003

Museo Correr

Una splendida retrospettiva

sull'opera del suggestivo artista muranese della prima metà del novecento. Un maestro che ispirò e suggerì grandi innovazioni nel campo dell'arte applicata.

VERONA

"Futurismi a Verona"

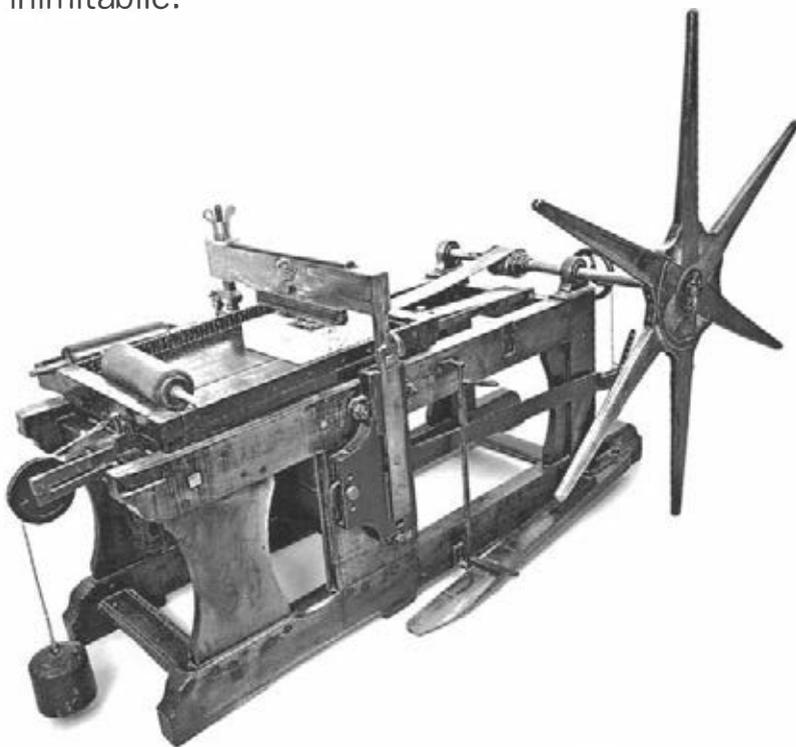
fino al 30 marzo 2003

Officina d'arte

Un percorso importante sul futurismo, con escursioni che vanno dall'opera del fondatore Marinetti alle influenze sul gruppo futurista veronese e i suoi protagonisti. In rassegna, manifesti originali realizzati dall'avanguardia scaligera e opere importanti realizzate in quel fervido e rivoluzionario periodo.

Centocinquant'anni molto ben portati

Era il 1995 e Nicholas Negroponte, guru della digitalizzazione, vaticinava di un terzo millennio segnato dalla scomparsa della carta stampata e dal monopolio degli schermi ad alta definizione dei computer. Da allora la digitalizzazione ha risolto problemi e ottimizzato procedimenti, arrivando a sostituire la fase di pre stampa, ma non le sensazioni che la carta stampata sa dare. Solo il profumo della stampa, il fruscio delle pagine sfogliate, la consistenza discontinua della carta, la sensazione estetica trasmessa dai caratteri, il sapore amaro dell'inchiostro fresco sanno ancora colpire i sensi in modo intenso e duraturo, donando un piacere veramente inimitabile.



Il Veneto era ancora sotto il dominio degli Asburgo quando il primo Zoppelli sentì la prima, fatale, attrazione per la stampa. Dopo centocinquant'anni l'omonima azienda grafica e la Casa Editrice Canova, nata da una sua costola nel 1944, sono ancora oggi un punto di riferimento, produttivo e culturale, per la società trevigiana (e non solo).



La notorietà delle Industrie Grafiche Zoppelli e della Casa Editrice ha ampiamente valicato i confini della Marca Trevigiana, fornendo ad aziende ed editori italiani e stranieri la propria esperienza di stampatori e ad un vasto pubblico di studenti e lettori qualificate edizioni: sui corsi scolastici del Rubrichi (latino e greco), del Michetti (chimica e fisica), del Polo (inglese) si sono formate più generazioni di giovani.

La passione per la carta stampata gli eredi Zoppelli ce l'hanno nel sangue, tramandata di padre in figlio in nipote. A partire da Luigi, classe 1833, (nella fotografia a fianco) fondatore nel 1853 della Tipografia Editrice che porta ancora il suo nome, cinque generazioni di Zoppelli si sono dedicati con passione, entusiasmo e spirito innovatore all'arte tipografica.

Il passato, per la Zoppelli, non è mai passato del tutto, ma resta sempre presente: nel pensare, nel fare, soprattutto nel progredire. Nell'organizzazione, negli stabilimenti, nei progetti e, naturalmente, in ogni prodotto delle Industrie Grafiche Zoppelli è impressa in modo indelebile la memoria di un mestiere che non può prescindere dalle sue radici artigianali, che continuano a fornire linfa vitale al suo sviluppo.

Tanto amore e tanta attenzione per il passato non portano a scordare il presente, che è per le Grafiche Zoppelli molto ben definito. Dalla progettazione alla rilegatura, passando per tutte le fasi di pre stampa e stampa, il ciclo produttivo si svolge integralmente all'interno dell'azienda, fornendo le garanzie di qualità che solo un processo che comincia e finisce sotto la supervisione delle stesse maestranze riesce ad assicurare.

Sopra:
Alcune immagini del passato

Sotto:
La nuova realtà produttiva

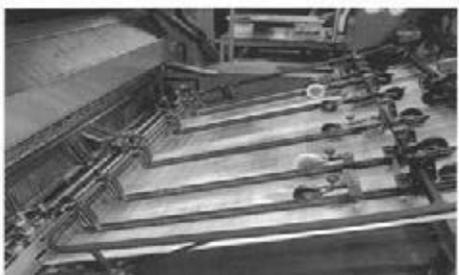
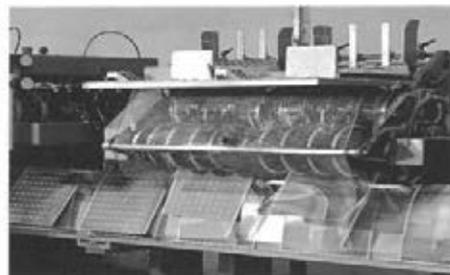


I piedi nell'oggi, gli occhi al domani

Se si parla di tecnologie, le Grafiche Zoppelli hanno già un piede nel futuro: il nostro parco macchine viene aggiornato senza sosta per rispettare gli standard tecnologici più elevati, la fase di pre stampa si avvale sia di sistemi digitali avanzati, che coniugano all'efficienza un'alta qualità di produzione, sia di sistemi più tradizionali, che garantiscono comunque piena affidabilità. La fase seguente, quella della stampa, è affidata ad una struttura produttiva all'avanguardia e gestita da un'organizzazione che ne controlla meticolosamente ogni singola fase. Il processo si completa in una legatoria interna attrezzata

che garantisce la qualità del prodotto finale e il rispetto dei tempi di consegna.

La produzione della Zoppelli si caratterizza per la sua flessibilità "a misura di cliente" e per l'alto grado di personalizzazione. Dove per flessibilità si intende la capacità di passare dalle produzioni di stampati commerciali su vasta scala alle stampe ad alta resa qualitativa, quella dei preziosi volumi fotografici o d'arte, o ancora ai volumi di testo, mantenendo intatti gli standard qualitativi. Dove con personalizzazione si intende la volontà di soddisfare richieste anche complesse, come le realizzazioni cartotecniche, oppure specifiche, come quelle inerenti le pubblicazioni settoriali. ■



Mercato e collezionismo

a cura di Giuseppe Vanzella

1. **Mario Camuzzi:** Ritratto di Emilia Ersanilli

L'intensissimo ritratto con cui apriamo la rubrica è una stampa alla gelatina-bromuro d'argento (o come viene definita sul mercato di matrice anglofona, *silver print*), eseguita nel 1921 dal fotografo milanese Mario Camuzzi (1893-1964). Di famiglia ticinese trasferitasi a Milano, inizia l'attività giovanissimo presso studi cittadini. Aperto inizialmente un atelier in collaborazione con un fratello, a ridosso del primo conflitto mondiale si mette in proprio mettendo in luce grande qualità di raffinato ritrattista. Nello stesso anno in cui eseguì questa fotografia entrò a far parte della SFRAl, una società milanese di studi fotografici (con Crimella, Castagneri e Zani). Subito dopo trasferì l'attività da viale Venezia 2 a via Senato 8, iniziando una collaborazione con Lomazzi, col quale firmò i lavori dello studio. Abbandonò la professione nel 1961, ritirandosi nel mite clima di Sanremo.

Lo sguardo di grande equilibrio interiore che il fotografo ha saputo ricavare tra i toni scuri delle ombre, ci svela indubbiamente il forte carattere di quella che fu ottima cantante lirica: le sfumature che dai punti delle massime luci portano ai neri, non riescono fino in fondo a celare l'enigma di un occhio fermo e definito, assoluto baricentro di tutta l'immagine.

I ritratti di Camuzzi fortunatamente, non sono rarissimi sul mercato ed il loro prezzo, a seconda di qualità e dimensione, può andare da 400 a 1200 euro.

2. **Gioacchino Altobelli e Pompeo Molins:** Acquedotto

Questa stupenda immagine della campagna romana, edita da due dei massimi fotografi romani dell'Ottocento tra il 1858 ed il 1960, condensa in sé il fascino che può scaturire dal paesaggio



Mario Camuzzi
ritratto di Emilia Ersanilli
gelatina-bromuro d'argento
1921



romantico italiano e dalle radici storiche del suo popolo. Gioacchino Altobelli (1814-?), umbro di Terni, si associa nel 1858 con il compagno di accademia Pompeo Molins (1827-dopo il 1900) al fine di praticare l'arte della fotografia. La sensibilità artistica di entrambi si trasfonderà in immagini di grande equilibrio formale dove la figura umana troverà una propria significativa

coesistenza con l'elemento architettonico classico della 'città eterna'. La società si scioglierà nel 1865, dal quale anno i fotografi intraprenderanno l'attività in proprio.

Per lo straniero del XIX secolo, fosse esso un artista, archeologo o semplice turista, la seduzione di luoghi come la campagna romana era un'attrattiva d'incanto, che incatenandolo alla storia

ed al sublime lo trascinerà a quell'intensissima emozione che classificheremo poi come la 'sindrome di Stendhal'.

Sul mercato internazionale tali immagini si acquistano, a seconda del fascino della composizione e della grandezza della lastra (compresa tra il 18 x 24 ed il 25 x 35), tra i 600 ed i 2000 euro.

CLUB® EVENTI

30/11/02 - www.fotostorica.com



MOSTRE ed EVENTI in ITALIA

VERONA

Visita al Museo di Storia Naturale e a quello di Castelvecchio
Gennaio 2003

PADOVA

I VETRI DELL'OTTOCENTO MURANESE
Caffè Pedrocchi
Fino al 12 gennaio 2003

PICASSO 1961 - 1972
Palazzo Zabarella
16 nov / 9 febbraio 2003

VENEZIA

ITINERARI SEGRETI
Palazzo Ducale e visita alla mostra presso Palazzo Grassi
Dedicata ai **FARAONI D'EGITTO**
Marzo 2003

MOSTRE ed EVENTI in ITALIA

TORINO

TRE SECOLI DI ARTE ITALIANA. DA TIZIANO A CARAVAGGIO A TIEPOLO
Palazzina di Caccia di Stupinigi
Fino al 16 febbraio 2003

GLI ARTISTI DEL FARAONE DEIR EL MEDINA E LA VALLE DEI RE
Palazzo Bricherasio
11 febbraio / 18 maggio 2003

ROMA

GLI ESPRESSIONISTI 1905/1920
Complesso Vittoriano
Fino al 2 febbraio 2003

CREMONA

PICASSO, MIRÒ E DALÌ E LA PITTURA CATALANA DEL PRIMO '900
Museo Civico "Ala Ponzone"
15 febbraio / 4 maggio 2003

ROMA

REMBRANDT DIPINTI, INCISIONI E RIFLESSI SUL '600 E '700 ITALIANO
Scuderie del Quirinale
Fino al 1 giugno 2003

MOSTRE ed EVENTI in EUROPA e nel MONDO

U.S.A.

NEW YORK

CITYSCAPES BY KLEF AND FEININGER
The Metropolitan Museum of Art
Fino al 26 gennaio 2003

AUSTRIA

VIENNA

KLIMT LANDSCHAFTEN
Osterreichische Galerie Belvedere
Fino al 23 febbraio 2003

FRANCIA

PARIGI

MODIGLIANI
Musée du Luxembourg
Fino al 2 marzo 2003

GRAN BRETAGNA

LONDRA

Royal Academy of Arts Aztecs
Fino al 11 aprile 2003



L'emozione di esserci!

COME ADERIRE AL CLUB:

- Telefona al numero verde e riceverai tutte le informazioni utili
- Abbonati a FOTOSTORICA
- Partecipa ad un evento e riceverai la Card

Numero Verde

800.333.100

Oppure visita il sito:
www.fotostorica.it