

A CURA DI

ITALO ZANNIER



FOTOSTORICA | GLI ARCHIVI DELLA FOTOGRAFIA 2

CANOVA

ARCHIVIO
FOTOGRAFICO
STORICO
DELLA PROVINCIA
DI TREVISO



ARCHIVIO FOTOGRAFICO STORICO

ASSESSORATO ALLA CULTURA DELLA PROVINCIA DI TREVISO

Questo secondo numero
"Fotostorica".

Gli Archivi della Fotografia",
esce felicemente nel 160°
anniversario dell'invenzione
della fotografia di Daguerre:
7 gennaio 1839.

*Studio Ferretto, 1905 (?)
Treviso, L'esibizione di un elefante di un circo
di fronte allo studio fotografico dei Ferretto
in piazza Cavallerizza
(ora piazza Vittoria)
A.E.S.P.T.V. Fondo G. Fini*

SOMMARIO

FOTOSTORICA ©
gli Archivi della Fotografia

Nuova serie - Trimestrale
N. 2 Marzo 1999

Cura scientifica di
ITALO ZANNIER

Direttore responsabile
ADRIANO FAVARO

Art director
FRANCO GIACOMETTI

Progetto grafico
RAFFAELLA VENIER

Impaginazione
DAVIDE BARTOLUCCI

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

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

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

Coedizione: Edizioni Canova e
Amministrazione della Provincia di Treviso
Copyright © 1999

Autorizzazione del
Tribunale di Treviso n. 962/95

Stampa
Grafiche Zoppelli, Dosson - Treviso

in copertina:
Baron A. de Meyer
Portrait of Mrs. Brown Potter (part.)
1908
Héliogravure monochrome

- 4 | EDITORIALE
Italo Zannier
- 6 | UNA SCALA DI VALORI.
NOTE PER IL COLLEZIONISMO
Italo Zannier
- 12 | VERISMO E RAPPRESENTAZIONE DEL VERO.
CAPUANA E VERGA FOTOGRAFI
Paolo Morello
- 17 | FELICE BEATO NELLE VIGNETTE
DEL "JAPAN PUNCH"
Lia Beretta
- 22 | A VENEZIA IL GRANDE ARCHIVIO
DI OSVALDO BÖHM
Francesco Turio
- 25 | L'ARCHIVIO PELLIS
DELLA SOCIETÀ FILOLOGICA FRIULANA
Gianfranco Ellero
- 28 | L'ARCHIVIO FOTOGRAFICO
DI GIORGIO CASALI
Riccardo Domenichini
e Rosa Maria Camozzo
- 32 | GLI ARCHIVI DELLE RADIOGRAFIE:
PROBLEMATICHE
Bruno Avon
- 34 | L'ARCHIVIO FINI
Adriano Favaro
- 40 | QUALCHE RIFLESSIONE SULLA CONSERVAZIONE
DELLE IMMAGINI RIPRODOTTE
Paola Pallottino
- 42 | COME CONSERVANO
I FOTOGRAFI CONTEMPORANEI
Guido Guidi
Mario Giacomelli
Nino Migliori
Gianni Berengo Gardin
Franco Fontana
- 50 | NOTIZIE DALL'ARCHIVIO FOTOGRAFICO
STORICO DELLA PROVINCIA DI TREVISO
Adriano Favaro



Che cosa è la fotografia? Ando Gilardi, al tempo di “Photo 13” – trasgressiva e indimenticabile rivista di cultura fotografica alternativa –, ironizzava scrivendo che l’avevano fatta diventare (la fotografia) persino un “bene culturale”, dopo le altre definizioni, più o meno ambigue,? attribuitele dagli anni dell’invenzione: *tecnica, arte, linguaggio... tecnologia...*

Ora, mentre la fotografia sta diventando immagine archeologica della modernità, nel confronto con la sua espressione digitale – *dalla fotochimica alla fotoelettronica*, è uno slogan ormai acquisito, ma che alla “fine del millennio” si può realisticamente supporre che verrà ritualmente indicato come evento epocale, metafora di un’*Era*, che io retoricamente definisco “Era dell’Iconismo”, avviata appunto il 7 gennaio 1839, con l’annuncio ufficiale della dagherrotipia –, mi sembra indispensabile precisare (una banalità?) ossia che anche la fotografia – quindi *non soltanto* la fotografia – è *Ideologia*.

Non esiste Fotografia senza ideologia, non esistono Fotografi senza la *qualità* (in bene o in male) dell’ideologia, oltre la fede nella *tecnica* (ma che cosa è? nitidezza, istantaneità, equilibrio...? La storia smentisce e a me vengono i brividi!). Oppure fede nell’*arte fotografica*, intesa spesso anche questa nel *Kitsch* dei fotoamatori, “artisti” dopo le cinque della sera, in camera oscura invece che al bocciodromo o sul ruscello per la pesca; ma qualcuno dirà: “Sembra un quadro”. Che cosa si pretende di più.

Io pretendo che la fotografia sia fotografia, e basta; la sua *qualità* vive nell’ideologia che trasmette, con il suo ambiguo silenzio.

La fotografia è espressione culturale primaria; nell’ideologia del fotografo si definisce lo “sguardo” si determinano le “scelte” e i “modi” della rappresentazione, come in altri settori.

Con “Fotostorica. Gli archivi della fotografia”, si intende offrire un’*idea* della fotografia, che sia convincente sul piano culturale, aldilà di quello ludico e funzionale del quo-

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

tidiano, come può esserlo un'immagine per l'album di famiglia o quella appiccicata sulla carta d'identità.

Con "Fotostorica", coraggiosamente avviata in questa nuova formula dall'Editrice Canova e dall'Amministrazione Provinciale di Treviso, e già da un decennio con "Fotografia" della Fratelli Alinari di Firenze, e con "AFT" dell'Archivio Fotografico Toscano di Prato, (cui è possibile aggiungere ben poche altre iniziative "per una cultura della fotografia" che superi lo spettacolarismo fotogiornalismo e il narcisismo fotoamatoriale), si stabilisce oggi un'ampia possibilità di studio, (anche a livello internazionale, se si tiene conto del prestigioso Comitato Scientifico di "Fotostorica") specialmente della fotografia italiana storica, che ha necessità di essere oltretutto inserita *in primis* nel dibattito culturale, ma anche nel mercato internazionale.

In questo numero, il *Sommario* esplicita la varietà di interessi e di coinvolgimento della rivista che, dai suggerimenti al Collezionismo, non soltanto a quello privato, si inoltra nella segnalazione di Grandi Archivi, antichi e moderni, ancora in parte obsoleti, e tende a suggerire l'attenzione dei conservatori di immagini *affini*, come quelle radiografiche o per l'illustrazione pubblicitaria, in un Cerchio storico che si è determinato come un'espressione, dopo l'annuncio dell'invenzione di Daguerre.

Si è poi voluto coinvolgere i fotografi contemporanei, e comunque attivarli sulle problematiche di conservazione dei loro archivi, dei quali si occuperanno gli storici del futuro, ma che già oggi vanno tutelati adeguatamente; uno stimolo, perlomeno, per non dimenticare che la storia continua nel presente, questo secondo numero di "Fotostorica" riserva infine ai lettori e agli studiosi di fotografia un'autentica novità; la pubblicazione esaustiva delle vignette dedicate al grande fotografo di origine italiana (forse veneziana, ma più probabilmente cipriota, di famiglia d'origine veneta) Felix Beato, vignette disegnate dall'amico e socio Wirgman per il "Japan Punch" che fu il primo giornale in lingua inglese edito in Giappone nel secolo scorso. Grazie a Lia Beretta.

Venezia, 7 gennaio 1999 - 160° anno dell'Invenzione della fotografia



Baron A. de Meyer
Still life
1907
Autochrome
In: *Color Photography*
offices of "The Studio"
London, Paris & New York, 1908
Da fotografia a colori

Alla metà degli anni Sessanta ci fu in Italia un acceso dibattito sull'*originale* fotografico, se fosse da considerare il negativo oppure il positivo dell'immagine; uno scontro che sembrava "bizantino", ma che in effetti era ideologico, riguardo l'uso della fotografia nel sistema della comunicazione, che si stava allora scoprendo nella sua potenza, anche per merito della fortunata saggistica di MacLuhan.

Soprattutto lo storico Wladimiro Settlemelli – e in particolare in occasione della grande rassegna fiorentina dedicata all'Atelier Alinari nel 1976, ch'era composta quasi esclusivamente da stampe *moderne*, ottenute dalle lastre "originali", tuttora conservate negli Archivi di Via Nazionale –, ebbe a sostenere che proprio queste lastre sono fondamentali dell'opera del fotografo, mentre la stampa d'epoca ("vintage print", dicono oggi gli esterofili) sarebbe un oggetto feticistico, per un collezionismo borghese, che la "democratica" fotografia non dovrebbe accettare, in quanto (e ciò era sostenuto anche da altri studiosi, come Arturo Carlo Quintavalle, "la fotografia è di tutti", distinguendo, chissà perché la fotografia dalle altre arti cosiddette *borghesi*.

Non è arte "borghese" anche la fotografia? Scomodando Gisèle Freund nel suo fondamentale saggio *Fotografia e Società*, si legge che, "ogni momento della storia vede nascere modi di espressione artistica particolari, che corrispondono al carattere politico, alla mentalità, ai gusti dell'epoca (...). Quando, sotto Luigi XVI, la borghesia acquistò prosperità, si compiacque di dare ai suoi ritratti un carattere il più possibile principesco, poiché i gusti dell'epoca erano determinati dalla classe al potere, cioè dall'aristocrazia..."¹.

Nell'era della macchina e del capitalismo moderno, continua la Freund, "compaiono così, con il progresso tecnico, una serie di procedimenti come la litografia", ma, aggiunge, "l'invenzione della fotografia ebbe un peso decisivo in questa evoluzione"².

La convinzione che la fotografia consista nell'apparenza della sua immagine, ossia nell'iconografia, trova tuttora molti consensi, però non sempre sufficientemente giustificati, ad esempio, nella ricerca storiografica e documentaria, che prescinde da altri "valori" semantici, mentre la fotografia è un linguaggio con una sua specifica connotazione, che va conosciuta per individuare "tra le righe" anche i significati cosiddetti "documentari"; il soggetto e il modo della sua rappresentazione non possono essere distinti.

Sono state avanzate molte perplessità ed evidenziati equivoci, a causa di una lettura esclusivamente iconografica, quasi che la fotografia mostrasse nella sua "trasparenza" un brano di realtà-reale, *fotografica* appunto, come metafora. Si tende tuttora a privilegiare l'iconografia rispetto alla sua dimensione estetica, che invece si configura non soltanto nel *gesto* della ripresa, *momento e punto di vista*, ma anche nella sua epidermide, chiaroscuri-sfocature-movimentismo, nuances, ecc., come per la pittura, senza con ciò voler sbandierare nuovamente le istanze orgogliose del pittorialismo.

(Un certo dipinto di Giorgio Morandi, ad esempio, non viene certamente esaltato perché vi so-

no rappresentate delle bottigliette, sia pure interessanti e suggestive, del vecchio mondo impolverato, ma, ne sono certo, soprattutto per la cosiddetta "pittura-pittura", fatta di pennellate, di spessori di colori, di trasparenze, infine di *materia* controllata, ossia progettata in funzione espressiva, che anche in fotografia si trasforma in poesia e non soltanto in "informazione".

Il *negativo fotografico*, sia calotipo, lastra di vetro o di pellicola cellulosica, piuttosto che un "originale" è una matrice, senza la quale – d'accordo – non sarebbe possibile ottenere nulla, ma è il suo trasferimento "in positivo" quello che conta e conclude il "progetto" del fotografo, con determinati chiaroscuri, tonalità, elaborazioni e persino ritocchi successivi, fino a giungere – ed è caso di molta fotografia contemporanea, la cui veicolazione è ideologicamente oltre che tecnologicamente prevista nella pagina di un giornale o di un libro –, a dare significato di "originale" proprio alla pagina stampata ad inchiostro, anziché alla fotografia "in positivo" su carta fotosensibile.

Basti pensare alle *héliogravures* di Stieglitz, Steichen e amici che per la rivista "Camera Work" progettavano a volte specifiche immagini pensando che il risultato finale dovesse essere proprio quel foglietto fuori testo e non la stampa che era servita allo scopo; inoltre, non dimentichiamo la produzione di un fotografo come William Klein, specialmente per la prima edizione del volume su New York, dove il risultato espressivo-comunicativo sono le pagine "a mosaico", immagini mute, dialetticamente collocate una accanto all'altra, anche in un groviglio, e non le fotografie singole che erano servite allo scopo.

Quelle pagine, quel volume, sono "l'originale", con quel catramoso chiaroscuro e quel bianco accecante della carta patinata opaca, gessosa, una *materia* cartacea a sua volta scelta proprio per suscitare quelle sensazioni espressioniste, che il negativo-matrice intendeva, ma che l'immagine su carta fotosensibile in effetti non resti-



Enrico Verzaschi
M. de Charete, Colonel des Zouavos
Roma, 1869
Biglietto da visita, n.n.
Stampa all'albumina



Anton Giulio e Arturo Bragaglia
Ritratto polifisionomico del poeta
futurista Luciano Folgore
1913
In: A. G. Bragaglia
Fotoritratto futurista
Torino, 1970
© Antonella Vigliani Bragaglia, Roma

tuisce necessariamente con eguale forza; gli assemblaggi dialettici delle immagini, inoltre, sono montaggi specifici del linguaggio fotografico, e non soltanto Klein ne ha sfruttato il potenziale comunicativo.

Il negativo comunque è una *matrice*, come lo sono le lastre xilografiche, all'acquaforte o litografiche, ossia si tratta di un potenziale per ottenere un'immagine "leggibile" e conclusiva, secondo un progetto.

Robert de la Sizeranne, nelle sue elucubrazioni interrogative sull'"arte fotografica", scriveva tra l'altro, a proposito delle stampe alla gomma bicromatata: – "*lentamente, pigramente, come un fanciullo che si sveglia, l'immagine apre la bocca, poi gli occhi... L'ombra si scarna e dice la sua parola; ella ha sorriso: essa dice tutto, quando l'artista si arresta...*"³.

Quando l'"artista si arresta"; nel processo di stampa, l'immagine raggiunge finalmente la sua progettata definizione, ed è solo allora che essa è un *originale*; non solo in fotografia, ma d'altronde nei vari procedimenti grafici, dove la matrice di partenza rappresenta soltanto una fase, sia pure determinante (perlomeno come "volontà" espressiva) del lavoro.

Senza la *matrice*, allora, non si ottiene l'*originale*? Neppure questo è vero, perché è possibile concepire entrambe contemporaneamente in un unicum, come i primi *photogenic drawing* di Talbot, i *fotogrammi* di Moholy-Nagy o i *Rayograph* di Ray, e in altri simili casi, come per i *chimigrammi* di Pierre Cordier, Paolo Monti, Nino Migliori, o i *singolari* in tutti i sensi, *polaroid-transfert* di Paolo Gioli.

Ma si tratta di eccezioni; per Talbot erano "prove" tecniche, per gli altri, invece, stimolanti, trasgressive sperimentazioni, a volte, comunque, in odore di pittorialismo.

Ma ci sono altri casi per cui l'originale fotografico, coincide con la sua matrice; il *dagherrotipo*, naturalmente, essendo esemplare unico, per giunta baluginante negativo-positivo, è originale nella sua stessa costituzione fisica, la lastrina di *plaqué*, dove si è formata l'immagine, e lì è stata rivelata e infine stabilizzata.

Il dagherrotipo è un originale, d'accordo, ma cosa sono le immagini litografiche e all'acquainta ricavate dalle sue fedeli impronte "d'apres nature"?

Sono comunque altra cosa, ma sono, sia pure diversamente, degli *originali*, sia le litografie di "Paris et ses environs réproduits par le daguerréotype" pubblicate nel 1840 da Charles Philippon, sia le acquetinte di Lerebours o di Artaria, in quanto il processo comunicativo cambia e non si tratta più di un fac-simile a chiaro-scuro continuo, bensì di un "disegno" con una sua caratteristica connotazione; in questi casi

l'originale (il dagherrotipo) si è trasformato in matrice, come speravano d'altronde di poter fare, sia il Donnè che il Fizeau, trasformando ingegnosamente la piastrina fotografica di rame argentato in una specie di timbro tipografico.

Nel XIX secolo, perlomeno fino agli ultimi anni, l'originale fotografico venne comunque inteso come *impronta positiva* su carta fotosensibile, inizialmente calotipica o al sale, quindi all'albumina, al carbone e infine alla gelatina, ma bisogna comprendervi anche tutte le altre tecniche, più o meno manipolabili, come la platinotipia, la gomma bicromatata, e in seguito il bromolio e tecniche affini.

La dimensione dell'originale è in questi casi perlopiù eguale a quella del negativo (l'ingrandimento verrà usato verso la fine del secolo scorso) e con queste immagini si sono compilati gli album-souvenir, ossia i primi fotolibri "originali" della storia, a volte in numerose copie, ma non più di qualche decina, comunque e raramente più di cento.

Il primo ad avviare questa ipotesi di illustrazione "in originale", come si sa, fu Fox Talbot con le *carte salate* da calotipo, per *The Pencil of Nature*, nel 1844.

In una "scala di valori", non soltanto economici, per la loro rarità e singolarità, vanno compresi, però, non soltanto i *dagherrotipi*, ma anche i *ferrotipi* e gli *ambrotipi*, che, specie i primi, si ottengono in ripresa diretta, senza il passaggio negativo, con l'effetto che si ottiene sulla lastrina verniciata di nero, nel contrasto con al grigiastro collodio o gelatina sensibilizzati, che hanno ricevuto l'impressione; tutte queste immagini fotografiche possono essere considerate *copie uniche*, come oggi quelle Polaroid, ma ciò può avere scarsa rilevanza dal punto di vista economico, perché spesso si tratta di immagini "povere", eseguite da fotografi ambulanti nelle piazze di paese, per un rituale perlopiù domenicale.

Le stampe su carta calotipica o all'albumina, sebbene non sempre uniche, sono invece rilevanti (non solo per il maniaco del cimelio storico-fotografico) anche perché ogni esemplare dimostra al solito una diversa qualità, dovuta non soltanto alla prassi artigianale in evoluzione, ma anche alla sua conservazione.

La "freschezza" della stampa è comunque importante quasi sempre, ammenoché si tratti di un "incunabulo", che va considerato e rispettato a dispetto del suo "sbiadimento", che è a sua volta storico, dovuto alle tecniche, ecc., e spesso inevitabile. A questo proposito non sarà inutile ricordare il pericolo di un restauro per "rinvigore" l'immagine, restauri che spesso si concludono con la perdita dell'identità stessa dell'immagine e nitida lettura, che oggi, comunque, può essere ottenuta con sofisticati sistemi ottici

ed elettronici, senza sottoporre quindi, l'immagine a pericolosi e addirittura distruttivi bagni chimici.

L' "Association pour la défense et la promotion de la photographie originale", istituita da un gruppo di gallerie parigine nel 1984, mise a disposizione degli apprendisti collezionisti, un prospetto illustrativo sulla "photographie originale", con l'intenzione di fornire perlomeno qualche indicazione di base; sono trascorsi quindici anni, ma sembra tuttora necessario riproporre alla riflessione una serie di suggerimenti, sebbene integrati, perlomeno per schedare i vari gradi di qualità di questo genere d'immagine, e fornire, non soltanto ai collezionisti privati che già intendono a proteggere il loro patrimonio, ma soprattutto agli archivisti degli Enti pubblici, che spesso non sono neppure in grado di riconoscere i vari "materiali" fotografici e quindi di considerarli adeguatamente.

Il "decalogo" dell' "Association" parigina, distingue innanzitutto tre tipi di stampa fotografica, così riassunti: "Epreuves de lecture", "Tirage de presse", "Tirage définitif". Quest'ultima viene definita "photographie originale" perché "il n'a de destination que son existence de tirage. Il est contrôlé et reconnu par le photographe que a décidé du format, du contraste, du cadrage de l'image, qu'il ne ait effectué ou non le tirage"⁴.

La "destinazione" concreta, finale di queste immagini, dette *originali*, risiede soltanto nella loro stessa esistenza, ossia nella loro autarchica identità oggettiva, come accade funzionalmente per molta fotografia moderna, a partire però dai pittorialisti fin de siècle, con le loro *gomme* e gli *olii* e le doppie stampe a registro sullo stesso foglio, come quelle al platino e alla gomma bicromatata di Stieglitz e di Steichen.

Attraversando quindi tutta la storia contemporanea, si pensi a Edward Weston o a Minor White, le cui opere non sono quasi mai previste per una trascrizione a stampa d'inchiostro, ma vivono, come dipinto o un disegno, nella inarrivabile bellezza della loro *originale* traccia e superficie, oltretutto definita in quella specifica e programmata dimensione, che non andrebbe mai alterata, quando possibile, nell'eventuale trascrizione "a inchiostro" in un libro o in un giornale.

È però possibile escludere, in generale, da questa considerazione, l'opera dei fotografi giornalisti d'attualità, per i quali la stampa fotografica – che oltretutto deriva quasi sempre, da un minuscolo negativo 24x36 mm, che attende di essere dilatato, non si sa quanto! – è appunto un "tirage de presse" e basta, perché troverà il suo luogo ideale definitivo, anzi i suoi vari luoghi, negli spazi cartacei delegati, e in tempi anche di-

versi, nelle pagine dei giornali e dei libri.

Ma ci sono vari livelli di stampa originale; semplificando, si può subito concludere che si tratta di *diverse edizioni*; la prima è al solito quella più significativa, perché coincide, più o meno, con il momento delle riprese e conclude vivacemente quindi un progetto fotografico, che "passa" per il negativo e giunge alla stampa positiva.

Questo tipo d'immagine è internazionalmente definito "vintage print" ed è appunto una stampa eseguita dall'autore del negativo, in una data assai prossima al tempo della ripresa.

In un secondo, terzo, quarto, ecc. momento successivo, si può ottenere la stampa della stessa immagine, da intendere però in *edizioni* diverse, dilatate nel tempo e che comunque sono state eseguite dall'autore del negativo; anche queste stampe dovrebbero essere definite *vintage*, ma alcuni collezionisti tendono a distinguerle dalla prima (o prime) e comunque a valutarle diversamente.

Ogni edizione gode però di una sua "originalità", perché ogni immagine, anche della stessa data e serie (nel caso di tirature plurime), in effetti è diversa da ogni altra, specialmente se la stampa è artigianale, in quanto anche irrilevanti (spesso impercettibili ai non "conoscitori di stampe", così come la qualità dell'olio o del vino è ignota a chi non se ne intende) differenze d'esposizione, di energia del bagno rivelatore, di temperatura, di stato d'animo del fotografo (compresi possibili "errori"), ecc., modificano il risultato finale, mentre il negativo-matrice in genere è sempre lo stesso, se è ben conservato ed escludendo un eventuale degrado nel tempo, come le ossidazioni, i guasti fisici della superficie o del supporto, ecc., che a loro volta, semmai, conducono a un diverso "originale".

Nelle edizioni di stampa che si succedono nel tempo (pochi giorni o molti anni...), varia inoltre quasi sempre la qualità della carta da stampa, che le industrie perfezionano e a volte peggiorano; e varia inoltre la composizione chimica dei bagni di sviluppo, il tipo di lampada dell'ingranditore o del bromografo, ecc. .

Nulla è più come prima, ma soprattutto è il fotografo ad essere "cambiato", non soltanto per invecchiamento fisiologico; ha acquisito probabilmente un gusto, una cultura diversi, arricchendosi o impoverendosi anche d'entusiasmo, di energia e di sensibilità creativa.

Tutto ciò modifica in meglio o in peggio il risultato, ma comunque ognuna di queste immagini dovrebbe essere indicata come *vintage*, e con due date scritte sul retro, quella d'esecuzione del negativo e quella della stampa.

Un successivo livello è quello dell'immagine ottenuta – ancora dallo stesso negativo, nella nostra ipotesi –, ma da un collaboratore o stampa-



William Henry Fox Talbot
Laocoonte
1842

Negativo e positivo calotipico



Enrico Veraschi
Page du Sénatur
(le costume est jaune rebaussé de rouge)
Roma, 1869
Biglietto da visita n° 335
Stampa all'albumina



Carlo Naya
Les lazaronis napolitains
1865 ca.
Stampa recente da lastra al collodio, 18x24 cm
Cat. n° 110
Archivio Naya-Böhm, Venezia

tore di fiducia del fotografo, secondo gli intendimenti dell'autore e con il suo avallo (com'è stata, e in tal senso è un esempio sublime, la collaborazione di Benson con Paul Strand, nei suoi ultimi anni di vita a Orgeval).

Scendendo ancora di grado, si possono considerare comunque interessanti anche le stampe ottenute da estranei, sempre però dalla matrice negativa d'origine, ma senza la supervisione dell'autore, vivente oppure no; da considerare, in questo caso, anche le stampe da lastre del secolo scorso, i cui positivi conservano comunque il fascino di un'impronta "diretta", sebbene alterata dai nuovi materiali, ma spesso anche "migliore", rispetto all'antica, quanto a nitidezza. Sono "migliori" rispetto alle stampe *vintage*, anche quelle di Eugène Atget, se vengono stampate da Pierre Gasmann, come ha dimostrato con una serie di lastre stampate con le sue attrezzature e alchimie, ma spesso si è persa la loro bellezza poetica, quella emozionale, di un sbiadimento, di un riflesso, di un alone, che Atget, più grossolanamente anche per mancanze strumentali, non riusciva probabilmente a correggere, ma che accettava e soprattutto "capiva".

Ho però ancora maggiori perplessità, per le stampe "successive" eseguite su materiali fotosensibili con ricetta "d'epoca", carte sensibilizzate all'albumina, ecc., che mi fanno a volte pensare, se non a un falso, a un patetico sebbene interessante tentativo di réval; ma accade di peggio, con le cosiddette immagini "seppiate", ahimè.

Scendendo di un altro gradino, in questa ipotetica scala di valori, si considerino ora le stampe ottenute non dalla matrice negativa d'origine, ma da un suo *controtipo*, oppure da un negativo di riproduzione da un positivo originale.

I motivi di questo passaggio intermedio possono essere diversi; quello ovviamente più legittimo è certamente la perdita del negativo d'origine, per cui non ci sono alternative se non una accurata riproduzione di una stampa fortunatamente

conservata. La perdita o la distruzione del negativo accade a volte anche ai fotografi viventi e comunque contemporanei, basti pensare alla serie di fotografie spagnole di Robert Capa, i cui negativi andarono distrutti durante un bombardamento, come racconta il fratello Cornell, per cui vennero in seguito ottenuti altri negativi fotografando le stampe che erano servite ai giornali.

La celebre fotografia di Robert Capa, che tuttora circola in varie rassegne, del "miliziano colpito a morte" è, come si sa, una *riproduzione*, alla quale ne sono seguite altre, per varie esposizioni ed editori.

Di frequente vengono esposte immagini di "seconda serie", e purtroppo non sono molti ad accorgersene, nella tensione del visitatore, che spesso è maggiore per l'iconografia narrativa dell'immagine, senza interesse o capacità di lettura della sua "epidermide" specifica, ossia della qualità del *segno* fotografico.

La fotografia ottenuta da un internegativo, comunque, si riconosce al solito per l'appiattimento della sua trasparenza prospettica (la sua "aria"), dovuta al sovrapporsi, sia pure microdimensionale, delle due texture, quella di partenza e quella del negativo di trascrizione; l'immagine assume perlopiù un carattere cimiteriale e di reperto.

Ci sono eccezioni, come i fotomontaggi, che progettuamente pretendono una "riproduzione", come precisano anche gli estensori del decalogo sulla "*photographie originale*"; in questo caso l'immagine "*passee obligatoirement par un contretipo: le cliché original étant recomposé au tirage (superposition, collages, interventions au crayon, etc.), le second négatif devient le négatif définiif...*"³; va comunque precisato, che il bozzetto originale di questa tipologia fotografica, ha comunque un'importanza storica, collezionistica e tecnica straordinaria, oltre che estetica, nonostante sia stato concepito non per se stesso, ossia come unicum, ma per i possibili risultati estetici e comunicativi finali, derivati

proprio dalla sua "riproduzione".

Scendiamo ancora, e non ci rimane che la stampa "retinata", ossia (se non si tratta di una colotopia, il cui retino è mimetizzato da un quasi invisibile cre-cre) in presenza di un retino tipografico; in questo caso, se non è una banale stupida truffa (non rara, comunque, anche in rassegne importanti, contando sull'inesperienza o sulla miopia del visitatore, oltre che sulla prevalenza di interesse per la iconografia rispetto alla specifica estetica della fotografia), il procedimento può essere infine accettabile, se non esiste il negativo né il suo duplicato, e neppure una stampa fotografica più o meno originale, ma si può contare soltanto su una "riproduzione" ad inchiostro, in più o meno vecchio libro o giornale.

Quest'ultimo tipo di immagine è quindi l'unico "originale" possibile, e a volte è qualcosa in più di una testimonianza isolata, come ad esempio lo sono le fotoincisioni "Danese-Roma" delle famose e rarissime fotodinamiche di Anton Giulio e Arturo Bragaglia, pubblicate nel prezioso volumetto d'antiquariato dell'Editore Nalato, *Fotodinamismo futurista*, nelle quasi introvabili edizioni del 1913; sono immagini che formano un insieme saggistico con il testo, quasi inscindibile, le cui pagine fotografiche io considero, emozionandomi, quali "originali".

Per la fotografia "a colori", infine, valgono in sostanza le stesse considerazioni, circa le stampe, da quelle tricromiche carbro, a quelle da negativo e *Dye-Transfer*, che possono essere particolarmente controllate dall'autore o da chi per esso; le stampe da diapositiva (vi comprendo anche gli "*autochromes*") risentono invece maggiormente della qualità della matrice, ma non sono escluse possibilità di intervento, anche se il processo industriale ha istituito un itinerario "logico", dal materiale fotosensibile, allo sviluppo del diacolor fino alla stampa finale, che da molti autori può essere accettata e prevista anche nel suo standard, che può quindi a sua volta essere inteso come un originale.

Oggi le possibilità di intervento in ogni fase, mediante le applicazioni digitali sono comunemente avanzate da consentire all'autore qualsiasi modifica e interferenza, anche mediante "originali" fotocopie, ma qui si apre una nuova Era della fotografia, dove probabilmente anche il concetto di *originale* si sta trasformando radicalmente, perché le immagini che stiamo considerando non saranno più soltanto oggetti, ossia sostenuti da un supporto, ma pura luce di uno schermo, che si spegne premendo un interruttore, anzi sembra che basti un soffio o un movimento dell'occhio, un "clin d'oeil", come diceva Tiphaigne de la Roche nel suo fantascientifico "Giphantie" del 1760, pensando, mezzo secolo prima, all'avventura magica della fotografia.



Note

- 1 G. Freund, *Fotografia e società*, Einaudi, Torino 1976, p. 3.
- 2 Idem, p. 4.
- 3 R. de la Sizeranne, *Les questions esthétiques contemporaines*, Librairie Hachette et Cie, Paris 1904, p. 181.
- 4 *La photographie originale*, in "Fotologia 1", Belborgo, Ferrara, giugno 1984, p. 38.
- 5 Ibidem.

Baron A. de Meyer
Portrait of Mrs. Brown Potter
1908
Héliogravure monochrome



Anonimo [Luigi Capuana?]

Ritratto di Beppina Poggi dominata dagli spiriti

agosto 1864, 91x60 mm

Biblioteca-museo Luigi Capuana, Mineo, album I, n. 30.d.

Una iscrizione, di mano di Capuana, s sul verso recita:

“3. / Beppina Poggi fiorentina / dominata da Spirito / dalla
sera del Sabato 27 Agosto / fino al giorno 30 di detto /
mese, 1864 / L. Capuana”.



Giovanni Verga
Turi Sessa Minnamà, Francesco Cippiti
Ciàppiti e donna Ciccìa Senzanasu
1892, 120x90 mm,
Cat. 31, (lastra 245/V).
Da Giovanni Garra Agosta, *Verga fotografo*
Catania, 1991
Per gentile concessione dell'autore

“Caro Beppe,
Ti mando un vaglia di tre lire, colle
quali, unite al denaro che hai, [...] ti
prego di comprare due vedute per ste-
reoscopio le più *lussuose* che puoi tro-
vare: mi dicono che da Longobardi che
ce ne sieno di bellissime: bada, che, se
colorate, come sogliono essere, sieno le
più diligentemente fatte, e le donne sie-
no di viso grazioso: se ci vuole qualche
grano di più, aggiungilo: fra giorni ti
manderò quello che ti devo, e quello
che ti ho promesso per d[onna] Sara.
Per quest'ultima capisci bene che farò
con tutta la premura possibile, ma poi
poi... non sono Roschild [sic], e sto fa-
cendo degli imbrogli.

Le vedute mandale col primo comodo. [...] Sal[vatore] Greco è stato rimesso tenente da Garibaldi in Piazza: fu in Mineo per un sol giorno: lo seguirono molti, tra cui Natale Mazzone (!) un figlio di Drago, e il figlio Maestro Francesco Bellino, il chierico: molti altri sono partiti sta notte per raggiungerlo: ha preso la volta di Leonforte ove Garibaldi lo attende. Giacomo con suo zio Benedetto partirono subito per far ritornare Natale; sta mattina è arrivato un savio che dice non l'abbiamo trovato ancora: lo seguono. M[as]tro Mario Gulizia si è arrollato anch'esso. [...]

Perdona se ti scrivo così confusamente: sta notte ho fatto la guardia e sono stordito dalla perdita del sonno.

Godo che presto verrai. Addio. [...]

Luigi tuo”¹.

Questa lettera, inedita, scriveva Luigi Capuana

il 17 agosto 1862 da Mineo al suo amico fraterno Giuseppe Costanzo. Vari motivi notevoli della sua biografia vi si condensano: l'impresa dei Mille, alla quale aveva preso parte attivamente e alla quale aveva dedicato il suo esordio letterario, la leggenda drammatica Garibaldi, due anni prima²; un gusto, un trasporto galante; e già un interesse per la fotografia. Non sappiamo, in verità, se a quella data il Capuana ventiquattrenne già fotografasse; se il suo interesse fosse ancora interamente legato al soggetto rappresentato, da cui le molte raccomandazioni all'amico, o anche alle tecniche di rappresentazione. Rimane, ad ogni modo, questa lettera uno dei documenti più antichi sulla passione di Capuana per la fotografia: passione che, negli anni seguenti, si sarebbe accresciuta fino a diventare mania. Il primo a narrare le doti di Capuana fotografo, ad un mese dalla sua morte, fu Federico De Roberto, in un articolo apparso sulla rivista “*Noi e il mondo*”, gennaio 1916³. L'autore de *I Viceré* (che di Capuana fu allievo in letteratura tanto quanto in fotografia) racconta di tre episodi, in particolare, nei quali ancora una volta s'intrecciano vari temi caratteristici della biografia del menenino: il caso di una bambina morta, il cadaverino della quale Capuana fece riesumare e fotografò, per fare dono di quell'ultimo ricordo agli straziati genitori; quello di un autoritratto in posa di morto, che per celia Capuana inviò agli amici, provocando l'apprensione dell'ignaro Verga; e quello, infine, del ritratto della madre sul letto di morte. Tutt'e tre queste fotografie ci sono pervenute, e si conservano nella Biblioteca-museo di Mineo, il suo paese natale: e sono, specialmente l'ultima, di straordinaria fattura. Poi vennero gli studi, nel secondo dopoguerra, di un erudito locale, Corrado Di Blasi, il quale raccolse un gran numero di documenti inediti in una delle prime biografie dello scrittore, illuminandone, anche, l'attività di fotografo⁴. Anche come fotografo, Capuana aveva trovato proseliti: in De Roberto, come s'è detto, e spe-



Luigi Capuana
Tipo di popolana con scialle
1870 ca., 94x59 mm
Biblioteca-museo Luigi Capuana,
Mineo, album II, n. 6.c.
Si notino, sulla bordura, tracce di coloritura a mano



Luigi Capuana

Ritratto di giovane donna

Anni Settanta dell'Ottocento

165x115 mm

Biblioteca-museo Luigi Capuana,

Mineo, album III, n. 19



Luigi Capuana

Ritratto della madre sul letto di morte

Anni Settanta dell'Ottocento

174x132 mm

Biblioteca-museo Luigi Capuana,

Mineo, album III, n. 20

cialmente in Giovanni Verga. A Catania, nel 1966, Giovanni Garra Agosta ritrovò nella casa di Verga un corpus di 448 negativi fotografici (327 su lastre di vetro e 121 su supporto di celuloide), scattati tra il 1878 e il 1911 dall'autore de *I Malavoglia* e di *Mastro don Gesualdo*. Un'antologia di queste immagini fu presentata, nell'ottobre 1970, in una mostra itinerante curata da Garra Agosta con Wladimiro Settimelli e Vittorio Spinazzola⁵. Settimelli vi aggiunse, pochi anni più tardi, un altro studio; su queste basi, nel 1977, Francesco Carlo Crispolti produsse per la Rai un ciclo di trasmissioni ed un libro⁶; e Andrea Nemiz un breve studio⁷, cinque anni più tardi, con una pungente introduzione di Leonardo Sciascia⁸.

A Mineo, presso la Biblioteca-museo Capuana, si conservano in quattro album circa centocinquanta fotografie, insieme con varie copie a stampa di ritratti dello scrittore ed altre riproduzioni fotografiche di dipinti e opere d'arte. Di queste fotografie, circa cinquanta si possono assegnare al Capuana fotografo, assieme a otto stereografie, raffiguranti Mineo e i suoi dintorni. Negli stessi raccoglitori, è custodita inoltre una piccola ma preziosa serie di disegni e di incisioni di mano del Capuana, cui si dovrebbe prestare forse (anche in rapporto alle fotografie) maggiore attenzione. Recentemente, infine, altre trenta fotografie originali sono state acquisite con il fondo Costanzo, e di queste circa metà plausibilmente eseguite da Capuana. Complessivamente, dunque: a Mineo restano circa settanta fotografie di Capuana (*à peu près*, numerosi essendo ancora i casi di incerta attribuzione); alle quali è da aggiungere l'enorme numero delle fotografie autografe, disperse in collezioni private e tra i discendenti, un censimento delle quali è stato appena avviato.

Ove manchino indizi diretti, come iscrizioni autografe apposte in calce o sul tergo delle fotografie, il ricorso alle lettere offre spesso, nel caso di Capuana, uno strumento assai efficace per ricostruirne la vicenda ed accertarne la paternità; benché sterminato sia il corpus epistolare del nostro autore, e lo spoglio sistematico, già iniziato, richieda ancora un lungo lavoro. Da approfondire è, per esempio, la vicenda dei quattro ritratti in formato *carte de visite* di Bepina Poggi posseduta dagli spiriti⁹, la giovane, figlia dei padroni della casa ove Capuana abitò a Firenze tra il 1864 e il 1868, che il siciliano sottoponeva ad interminabili sedute. "Bepina Poggi dominata da Spirito dalla sera del Sabato 27 Agosto fino al giorno 30 di detto mese, 1864", si legge sul tergo di queste fotografie. Secondo quanto scrive Di Blasi, queste quattro fotografie sarebbero state spedite da Firenze dal Capuana allo zio Antonio, insieme con una let-

tera che così le commenta: «Allo zio mando le quattro fotografie della giovinetta quando era dominata dallo Spirito. Come vedrà paiono quasi tre fisionomie diverse ed una pare abbia lo strabismo: tutte e quattro poi le fisionomie, paragonate al vero, mostrano un gran strasfiguramento»¹⁰.

Ad alcune stereografie che illustrano scorci di Mineo e dei suoi dintorni accennano altri documenti e, in particolare, una lunga lettera che Capuana scrisse alla sorella Giuseppina, da Milano, il 26 febbraio 1877: "Oggi è l'ultima giornata che passo nella mia stanza di Via San Maurizio. A farlo apposta, il cielo non potrebbe essere più ridente, né il sole più splendido [...]. Comincio a passare in rassegna le fotografie stereoscopiche che portai meco. Che piacere! Guardo. Una ondata di sole bagna voluttuosamente la torre maestra del Castello e tutto il quartiere di Santa Maria. Dai terrazzini della casa Ballarò sventolano dei panni sciorinati: la finestra di Azzurrina (che mi fa tornare a quindici anni addietro) è spalancata sul tetto, l'abbaino del tesoriere Renda, le rovine di casa Montes, il fumaiolo dei Manfredi e il terrazzino Musso sono sotto i miei occhi colla precisione della realtà. Mi è parso di sentire le risa delle vicine, gli strilli dei ragazzi, la voce dei rivenditori ambulanti, la monotona canzone di Francesco quando striglia "Bixio..." insomma mi è parso di provare le sensazioni del tempo ch'ero costì. Ho mutato veduta. Ecco il campanile di Santa Maria, un capitello della cantonata di casa Simili e poi abbaini e finestre e finestrini ben noti, fino al fumaiolo della nostra cucina e alla funicella dei panni attaccati colla carrucola allo spuntone del terrazzino. Dalla finestra aperta della cucina ho sentito la voce della mamma e di Giovannina che discorrevano di non sò che affare; il rumore della macchina da cucire mossa dal piede di Lauretta e il tic-tac del telaio della massaia Pipì. [...]"¹¹. Molte delle stereografie descritte in questa lunga lettera (Capuana ne scorre minutamente una dozzina) si trovano oggi a Mineo. Come quella, ad esempio, datata 1870, che lo scrittore prese il giorno delle Palme: "La piazza è affollata: quante persone vi riconosco! A piè della gradinata esterna del Circolo ecco il venerabile farmacista con un cappello enorme, tutto raccolto nel filosofico ferraiuolo; gli sta al fianco il suo fido di allora, lo spiritico don Luigi. Sui gradini, l'avv. Mammana col suo "plaid" rigato a colori assume un'aria dignitosa rimpetto alla mia lente che deve fotografarlo [...]"¹².

Più che nelle vedute, però, fu nel ritratto che Capuana raggiunse i suoi risultati migliori. Molti volti di giovani donne, così come un famoso ritratto di Pirandello, sono di una qualità davvero

notevole. A differenza di Verga, le fotografie del quale non sono mai straordinarie, da un punto di vista artistico, ma documenti, ritratti di familiari, ricordi di amiche, istantanee scattate in viaggio.

Dobbiamo a Garra Agosta un volume prezioso, nel quale l'intero corpus delle fotografie prese da Verga è pubblicato, con tutte le annotazioni che lo stesso Verga vi appose. È suddiviso per temi, immagini di parenti, amici, paesaggi siciliani e fotografie di viaggio; tra le prime, notevoli un autoritratto, preso a Catania nel dicembre 1887; un ritratto di tre contadini – Turi Sessa *Minnamà*, Francesco *Cippiti Ciappiti* e donna *Ciccia Senzanasu* – scattato a Tébidi, la campagna dei Verga presso Vizzini; i due ritratti della nipotina Caterina; alcuni gruppi di familiari; e, ancora, i ritratti di Capuana, di De Roberto, di Francesco Ferlito e di Salvatore Paola; di Paolina Greppi Lester e di Dina di Sordevolo; la chiesa Madre di Vizzini e la bambina di Novalucello, divenuta celebre per la somiglianza con una scena de *La terra trema* (accidentale, però: Visconti non poteva conoscere la fotografia di Verga).

Nell'inventario dei libri e cimeli posseduti da Verga e conservati nella sua biblioteca, pubblicato da Giovanni Garra Agosta nel 1977, oltre alle negative da lui stesso riprese, si elencano anche 46 ritratti dello scrittore e 215 fotografie di vari autori a lui donate¹⁴. Tra queste, segnaliamo due dagherrotipi, l'uno, di autore ignoto, raffigurante Verga trentenne, l'altro, Dina di Sordevolo; un ritratto di Nadar *filis*, datato 1889, raffigurante Mario Verga, fratello dello scrittore; due ritratti di Le Lieure; cinque vedute di Venezia di Carlo Naya; sette ritratti di Capuana in parrucca o in posa da morto; ed infine tre immagini di tipi popolari, sulle quali lo stesso Capuana appose queste didascalie: "contadina siciliana con la mantellina sulle spalle"; e: "All'amico Giovanni Verga questo bel tipo di picciotta, il fotografo sottoscritto L. Capuana". A cosa dovessero servire fotografie del genere si intende scorrendo il lungo carteggio tra i due scrittori. Il 7 dicembre 1881, Verga scrisse a Capuana da Milano: "Fammi un gran piacere, e subito, il più presto che puoi. Casanova, per le illustrazioni al mio volume (*Novelle rusticane*) che pubblicherò di seguito a *Vita dei campi*, desidera delle fotografie, disegni, schizzi di costumi, paesaggi, e tipi contadineschi siciliani. È una richiesta legittima che mostra la sua intelligenza artistica e promette bene pel mio volume. "Fammi il piacere di raccogliere tutto ciò che puoi su questo genere. Fammene tu, se credi, fotografie, disegni a lapis o a penna, incisioni, tutto quello che trovi, per dare il carattere, i tipi, la fisionomia, l'intonazione dei miei bozzetti, che si svolgono tutti in un paese che tu conosci quanto me, che puoi rendere intelligibile ad altri anche lon-

tani e che non ne possono avere idea in un modo chiaro e artistico; mandami tutto presto, presto, presto..."¹⁵. Pochi giorni più tardi, il 26 dicembre, Verga tornò a chiedere all'amico: "Bisogna assolutamente che tu mi faccia o procuri gli schizzi e le fotografie di paesaggio e di costumi pel mio volume di novelle siciliane, tipi di contadini, maschi e femine, di preti, e di galantuomini, e qualche paesaggio della campagna di Mineo, ecco quanto mi basta, ma mi è necessario. Potrai farmeli anche tu, colla tua macchina fotografica da S. Margherita [...]"¹⁶. A questa rispose il Capuana il 3 gennaio 1882, da Mineo: "Ti mando 17 fotografie, o meglio provacce di fotografie. Non ho potuto metter insieme altro. Il mio *atelier* fotografico è in pieno disordine: paesaggi è impossibile fartene, non potendo operare a collodione secco. Eccoti l'elenco delle fotografie con qualche schiarimento: 1. Teste di contadine: quella della vecchia è bellissima. 2. Gruppo di contadini e di benestanti di provincia. 3. Contadino (è il cacciatore di S[ant]a Margherita). 4. Contadini che fanno colazione. 5. Lembo di paesaggio presso Mineo. 6. Contadina di Mineo. 7. Contadino di Mineo. 8. S[ant]a Margherita col *manto*. 9. Paesaggio (rupe di S[ant]a Margherita). 10. Casina di S[ant]a Margherita. 11. Vallata della Lamia. 12. S[ant]a Margherita (nn. 9-12: viste nello stereoscopio possono dare una esatta idea dei nostri luoghi). 13. Grate. 14. Convento dei Cappuccini in Mineo. 14 bis. Gruppo di provinciali. 15. Contadina siciliana, col fazzoletto da lavoro. 16. Gruppo di persone di ceto diverso. 17. Il Rhabato (le fornaci) in Mineo. Credo che a qualche cosa potranno servire. Mi duole non poter contribuire altrimenti alla illustrazione del tuo volume: sarei stato superbo di leggere nella prefazione: *le fotografie furono fatte da L. Capuana*"¹⁷.

Diverso il caso occorso due anni più tardi, ottobre 1883, quando di nuovo Verga richiese a Capuana delle "fotografie di contadini [...], due donne giovani colla mantellina, una senza e vecchia, anche per vedere la pettinatura, e qualche tipo di carrettiere e contadino" e delle vedute "d'interno di villaggio"; specificando: "ai costumi segna in nota il colore e possibilmente la stoffa dei panni, partitamente." Al Verga, impegnato in quei giorni nella messa in scena della *Calaveria rusticana* a Torino, quelle fotografie dovevano servire da modello da offrire ai costumisti e agli scenografi: questa la ragione di tanta urgenza. Capuana rispose, il 2 novembre: "È impossibile che io ti serva per le fotografie. Il mio *atelier* è in disordine. I miei *châssis* sono a Milano per farsi adattare al nuovo metodo delle lastre a secco e non saranno in Mineo prima del 20. Ti manderò degli equivalenti, cioè: 1. Un modello, al naturale, della mantellina che potrai



Luigi Capuana
Ritratto di giovane donna
Anni Settanta dell'Ottocento
160x115 mm
Biblioteca-museo Luigi Capuana,
Mineo, album III, n. 12



Giovanni Verga
Federico De Roberto
Dicembre 1887
120x90 mm
cat. 125, (lastra 159/O).
Da Giovanni Garra Agosta
Verga fotografo
Catania, 1991
Per gentile concessione dell'autore

far tagliare e cucire, una in panno bleu, una in panno bianco, orlata di passamano di lana dello stesso colore: potranno servire per l'amante di Turiddu e per la moglie di compare Alfio, e per le altre donne; qualcuno potrà indossare. 2. Dei figurini, se potrò, o delle indicazioni precise di vestiti. 3. Delle mostre di stoffa pei singoli vestiti. 4. Se li vorrai, due tre berretti di cotone o di seta nera, come li usano i contadini: li comperai a posta. Il difficile è per la scena: Ti manderò alcune fotografie: ma Mineo non è un villaggio per poterti mandare qualcosa di veramente adatto. Però lo scenografo potrà formarsi una discreta idea del colore locale osservando quello che ti manderò. Pel resto tirerà a indovinare²⁰.

Per Capuana e per Verga, le fotografie assolvevano dunque funzioni molteplici. Non ne facevano un uso, come spesso si afferma, meramente documentario, ossia direttamente legato alla produzione letteraria. Ma, come i casi citati chiaramente dimostrano, fungevano ora da supporto per una messa in scena teatrale, ora da fonte per le illustrazioni di una edizione a stampa, ora da miccia d'innesco di ricordi e di nostalgia. Ricordi ed esperienze private di cui l'opera letteraria dei due, del resto, continuamente si nutre.

Multiforme e complessa, in altre parole, è la mediazione della fotografia nella traduzione delle persone reali in personaggi letterari. Così come

complesso è il rapporto tra la poetica cosiddetta verista e la fotografia, arte obiettiva per eccellenza, però d'altra parte soggetta a codici propri e in larga parte artificiosi: come l'immobilità alla quale i soggetti ritratti devono sottostare, nei lunghi tempi di posa²¹. Questo dissidio dimostra il confronto tra due passi di Capuana, che offriamo in conclusione. Il primo è una quartina tratta da *Ritratto fotografico*, una poesia inclusa da Capuana nella raccolta intitolata *Semiritmi*, 1888, nella quale palesemente si celebra la natura obiettiva della fotografia: "Qui voi non passaste attraverso l'accesa / fantasia d'un artista; / egli non v'imprese il sigillo / della sua forte interpretazione creatrice". Ma di contro si legga il brano della lettera sopra citata, inviata alla sorella Giuseppina il 26 febbraio 1877, ove così Capuana descrive una fotografia presa nella tenuta di Santa Margherita: "La "signa Iana" è inginocchiata sull'erba e, al suo solito, ride; dietro di lei, Azzurrina con un fazzoletto avvolto sul capo fa atto di odorare un mazzolino di fiori; a destra, Beppa mostra un po' di viso: è seria (miracolo!) ed ha le braccia incrociate. Alle sue spalle "Iaiuzzu" tien ritto Tatà su un ginocchio e ride, ride, ride... Lo so perché ride! Quella benedetta "signa Iana" non capisce che innanzi alla lente fotografica non solo bisogna star fermi, ma immobili e ritti. Io mi dispero, e "Iaiuzzu" ride [...]"²².



Giovanni Verga
Dina Castellazzi Rivetta
contessa di Sordevolo
1902, 30x40 mm
Cat. 179, (negativo 336/A3).
Da Giovanni Garra Agosta,
Verga fotografo
Catania 1991

Per gentile concessione dell'autore



Luigi Capuana
Cadaverino di Rosina Carcò di Stefano,
esumata per fotografarla
Anni Settanta dell'Ottocento, 112x83 mm
Biblioteca-museo Luigi Capuana,
Mineo, album III, n. 4

Note

Loro non vogliono. Mi riprendono, anzi, ogni qual volta io provi a ringraziarli, per le infinite premure di cui mi hanno coperto. Ugualmente, però, vorrei si sapesse che queste pagine non mi sarebbe stato possibile scriverle, senza l'aiuto e l'affetto di Giuseppe Mirata, Sindaco di Mineo, di Raffaele Tumino, Assessore alla Cultura, di Maria Salamanca, direttrice della Biblioteca-museo Luigi Capuana, e (*dulcis in fundo*) di Maria Giovanna Cafiso e di Rossana Di Salvo; nonché dei molti altri amici menenini, che, senza risparmio, mai mi hanno permesso di manifestare richieste e intenzioni: prevenendole sempre.

Un grazie e un augurio particolari al professor Giovanni Garra Agosta, Catania.

1 Lettera di Luigi Capuana a Giuseppe Costanzo, datata Mineo, 17 agosto 1863, e conservata presso la Biblioteca-museo Luigi Capuana, Mineo (Catania), Fondo Costanzo, inv. 12516. La sottolineatura è nell'originale.

2 Capuana era stato, nel 1860, segretario del comitato insurrezionale, a Mineo. Quanto all'esordio letterario, cfr. Luigi Capuana, *Garibaldi. Leggenda drammatica*, Catania 1861.

3 Cfr. *Luigi Capuana nei cimeli fotografici di Federico De Roberto*, in "Noi e il Mondo", 1916, 1 gennaio.

4 Cfr. Corrado Di Blasi, *Luigi Capuana. Vita, amicizie, relazioni letterarie*, Mineo s.d., ma 1954, in partic. pp. 181-191; e Idem, *Luigi Capuana originale e segreto*, Catania s.d., ma 1967, in partic. il cap. I, "L'illustre fotografo" *Luigi Capuana*, pp. 7-33. Precedentemente, era apparso il volume di P. Vetro, *Luigi Capuana. La vita e le opere*, Catania 1922, ove non si accenna però alla sua passione per la fotografia.

5 *Giovanni Verga fotografo*, catalogo della mostra a cura di Giovanni Garra Agosta, Wladimiro Settimelli e Vittorio Spinazzola, Milano 1970.

6 Wladimiro Settimelli, *Giovanni Verga specchio e realtà*, Roma 1976.

7 Francesco Carlo Crispolti, *Letteratura e fotografia*, Roma 1977.

8 Andrea Nemiz, *Capuana, Verga, De Roberto fotografi*, Palermo 1982.

9 Si tratta, in verità, di cinque fotografie: album I, nn. 30 a-e, le prime due essendo però copie identiche dallo stesso negativo. La didascalia sul tergo ricorre, con leggerissime varianti, in tutte eccetto che nella prima.

10 Questo brano da una lettera di Capuana è trascritto da Di Blasi in *Luigi Capuana originale e segreto*, cit., p. 116.

11 Cfr. Di Blasi, *Luigi Capuana. Vita, amicizie, relazioni letterarie*, cit., pp. 185-190.

12 Ibidem, p. 187. La stereografia corrispondente è la II, 4.a.

13 Cfr. Giovanni Garra Agosta, *Verga fotografo*, Catania 1991.

14 Cfr. Giovanni Garra Agosta, *La biblioteca di Giovanni Verga*, Catania 1977.

15 Cfr. Gino Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma 1984, p. 135.

16 Ibidem, p. 137. Questa lettera venne per primo segnalata da Paolo Mario Sipala, *Arte e fotografia nei veristi siciliani*, in "Letteratura italiana e arti figurative", Atti del convegno a cura di Antonio Franceschetti, Firenze 1988, un testo successivamente ripreso dallo stesso autore nell'"Introduzione" a Giovanni Garra Agosta, *Verga fotografo*, cit.

17 Cfr. Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 138.

18 Ibidem, pp. 208-209.

19 Ibidem.

20 Ibidem, pp. 209-210.

21 Non era sfuggito questo dissidio a Leonardo Sciascia, nell'acuta "Introduzione" a Nemiz, op. cit.

22 Luigi Capuana, *Semiritmi*, Milano 1888. Il manoscritto di questa poesia sta nell'Archivio Capuana, Mineo, Cartella 81, Poesie, inv. 2334, f. 15-16.

23 Cfr. Di Blasi, *Luigi Capuana. Vita, amicizie, relazioni letterarie*, cit., pp. 188-189.

Che Felice Beato sia stato un personaggio oltremodo interessante, oltre che un grande fotografo, lo si era dedotto dai resoconti degli incontri avuti con lui da viaggiatori passati per Yokohama e da episodi riportati dai giornali locali, ma il Beato veramente interessante viene fuori dalle circa sessanta vignette di cui è protagonista nel “*Japan Punch*”, il giornale umoristico scritto, disegnato e pubblicato dal suo amico Charles Wirgman (1832-1891) che era altrettanto eccentrico e geniale. Inglese, nato a Londra in una famiglia che aveva forti legami con la Francia, Charles Wirgman forse studia pittura a Parigi verso il 1852 e viaggia per l'Europa prima di andare in Cina nel 1858 al seguito di Lord Elgin.

Non si sa se Wirgman avesse conosciuto Felice Beato prima, ma i due certamente si trovano a Hong Kong dove Beato arriva da Calcutta al seguito del generale inglese Hope Grant. Da Hong Kong Beato e Wirgman seguono la spedizione anglo-francese nel nord della Cina dove Beato fa fotografie e Wirgman invia disegni alla “*Illustrated London News*” per cui lavora.

Sono di nuovo a Hong Kong nel dicembre del 1860. Non si sa molto di quello che Beato ha fatto nel periodo dal 1861 al 1863 quando la sua presenza è documentata a Yokohama. Si sa invece con certezza che Charles Wirgman arriva a Nagasaki nell'aprile del 1861 al seguito del

ministro inglese Rutherford Alcock e da lì lo segue fino a Edo (odierna Tokyo) dove Wirgman documenta per la “*Illustrated London News*” l'attacco alla legazione inglese.

Wirgman si stabilisce a Yokohama dove nel maggio del 1862 pubblica il primo numero del “*Japan Punch*”. Torna poi temporaneamente in Inghilterra, ma lo ritroviamo insieme a Beato nella primavera del 1863 sulla nave “*Emeu*” che arriva a Hong Kong proveniente da Bombay. Da Hong Kong procedono insieme per Yokohama. È difficile pensare che Beato, che seguiva sempre gli spostamenti ufficiali inglesi, non sia andato a Nagasaki e poi a Edo insieme a Wirgman nel 1861.

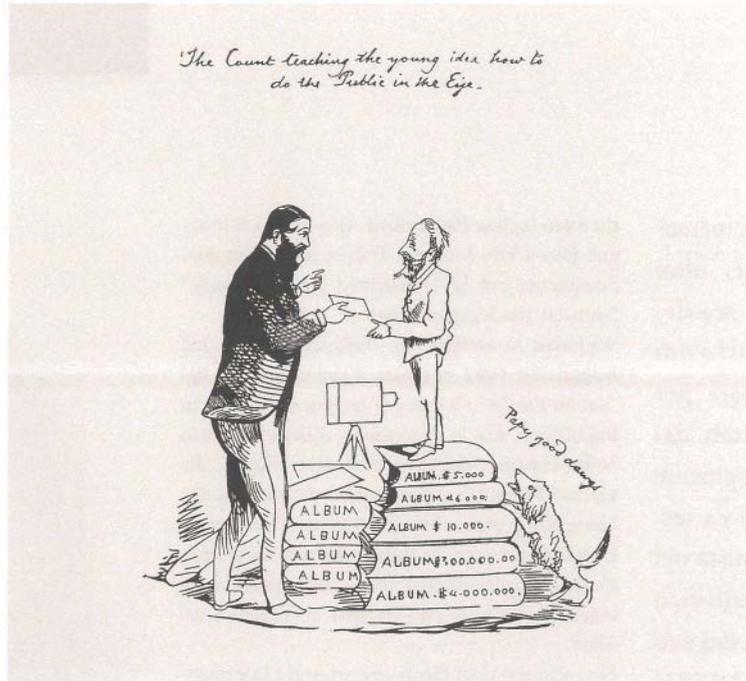
Non vi sono documenti che attestino la presenza di Beato a Yokohama prima del 1863, ma nel necrologio di Wirgman apparso sulla “*Illustrated London News*” del 28 febbraio 1891 si dice che Beato arrivò in Giappone nel luglio del 1861, il che coinciderebbe con l'arrivo in Giappone di Wirgman e Alcock. Beato stesso è sempre stato vago sull'argomento, a volte dicendo che era arrivato nel 1862 altre che era arrivato nel 1863.

È certo che quando Wirgman pubblicò il primo numero del “*Japan Punch*” nel maggio del 1862, vi inserì una vignetta dal titolo “*Our Benicia boy and our Tom Sayer*” (N. 1) in cui i due personaggi potrebbero essere Felice Beato – il ragazzo di Venezia – e Wirgman stesso come Tom Sayer (variante di Tom Sawyer). Benché avesse la cittadinanza inglese perché nato a Corfù, Beato si proclamò sempre veneziano perché figlio di veneziani, e non apprese mai l'inglese in modo soddisfacente, tanto che Wirgman, che era poliglotta, nel “*Japan Punch*” fa spesso la parodia dell'inglese di Beato. Anche la forma del cappello del “ragazzo di Venezia” è la stessa del cappello che Wirgman disegnerà sempre in testa a Beato. Beato veniva descritto sempre inappuntabilmente vestito di scuro, con la barba e così appare sempre nelle vignette di Wirgman. Non avrebbe avuto senso fare la caricatura di Beato in un giornale umoristico se il personaggio non fosse stato già ben conosciuto tra i lettori della comunità straniera di Yokoha-

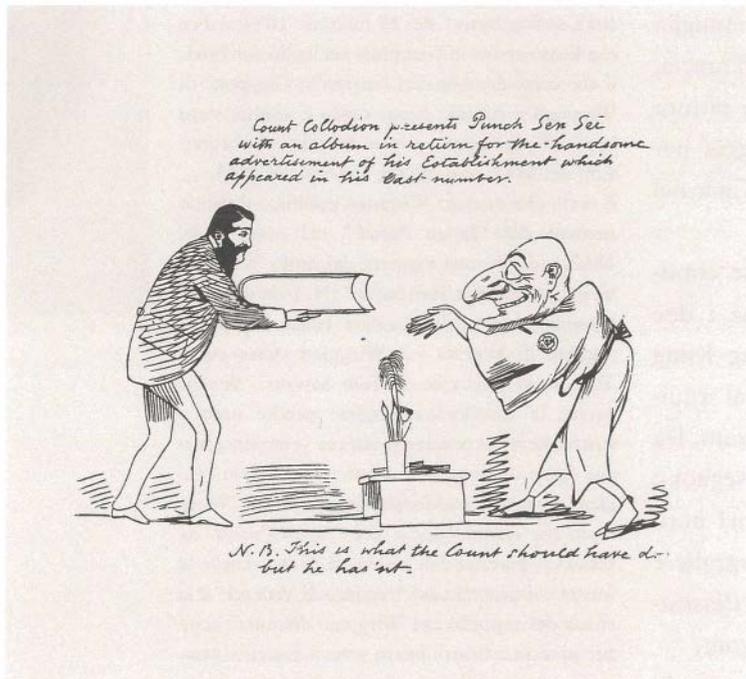


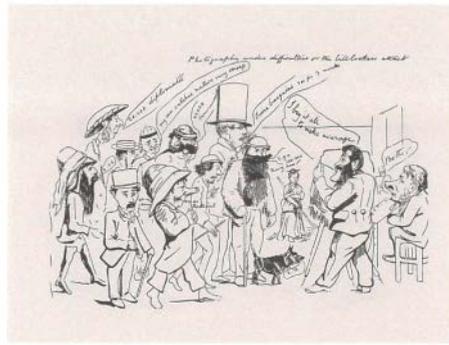
Felice Beato
At her toilet
1868
albumina colorata a mano
25,5x20,5 cm
in “*View of Japan*”

The Count teaching the young idea how to do the Public in the Eye.



Count Collosion presents Punch Son See with an album in return for the handsome advertisement of his Establishment which appeared in his last number.





ma, il che rende legittimo pensare che nel maggio del 1862 Beato dovesse essere già residente lì da un po' di tempo.

I due dovevano certo formare una coppia pittoresca nella società straniera di Yokohama prima ancora della restaurazione Meiji del 1868.

Una signora americana che passò per Yokohama nel 1881, così descrive il suo incontro con Charles Wirgman: "Il signor Wirgman è l'editore del Yokohama (sic) Punch e fu mandato qui 20 anni fa come artista della "Illustrated London News", un uomo molto intelligente che avrebbe potuto guadagnare una fortuna se non fosse stato così indolente. Il Punch esce irregolarmente e solo quando lui ha bisogno di soldi. I testi e le caricature sono solo di interesse locale e c'è qualcuno che è disposto a pagare anche 5 sterline per essere ritratto in quel giornale. È messo insieme in modo rozzo e originale. Il signor Wirgman è un vero "Bohemien" e ama girare per il paese e cenare nelle case da tè dove, dice, perde sempre la testa. Si dice che abbia una moglie giapponese [...] Siamo andati a far visita al Signor Wirgman che abita in una piccola casa decrepita sul "Bluff" [...] quando apparve disse un mucchio di cose senza senso e sembrava un po' fuori di testa. Disse che stava in Giappone per essere il più lontano possibile dai suoi famigliari e si rammaricava di essere ad una distanza dove potevano ancora raggiungerlo per telegramma"¹.

Certamente Wirgman si dovette divertire a scandalizzare la signora, perché in realtà era molto affezionato al fratello in Inghilterra e gli scriveva spesso. Per tutto il tempo che Beato visse a Yokohama, cioè fino al 1884, egli fu il soggetto preferito delle vignette di Wirgman nel "Japan Punch".

In una vignetta dell'ottobre del 1865 (N. 2) vediamo Beato che va a cavallo a Edo con la scorta giapponese che affetta modi occidentali con effetti umoristici.

Dal 1864 al 1867 Beato e Wirgman furono legalmente soci in affari e sono raffigurati in una vignetta del giugno 1866 (N. 3), fianco a fianco: Beato dietro la macchina fotografica e Wirgman

al tavolo da disegno, cioè nei loro rispettivi ruoli di lavoro. L'estate era, ed è, una stagione calda e piovosa in Giappone e Wirgman nel luglio del 1866 pubblica una vignetta (N. 4) sul «Bel, magnifico clima del Giappone, come è in realtà per tutta l'estate e per parte dell'inverno.

Dedicata a quei mortali illusi dalle poetiche descrizioni del tempo che avevano letto sul "Japan Times" in Cina». Al centro si vedono Wirgman e Beato fradici di pioggia che camminano nell'acqua fino al ginocchio.

In una vignetta del febbraio 1867, (N. 5) Beato, a cui Wirgman ha dato il soprannome di "Conte Collodio", è raffigurato nella sua nuova veste di uomo d'affari che parla in inglese maccheronico, che reso in italiano suonerebbe più o meno così: «Io prenderlo in considerazione. Io pensare questo. Meglio prenotare album così io non dimenticare vostro nome».

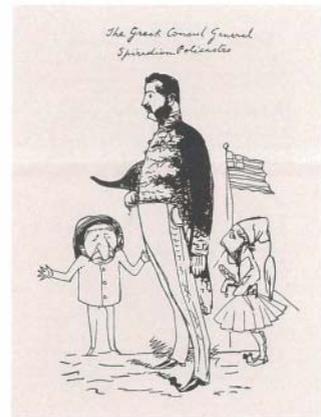
A marzo del 1867 Wirgman ha trovato un nuovo soprannome per il socio, "Di Policastro" e usa parole italiane nella parodia di "Avviso" di Beato (N. 6) che si è messo in commercio come ditta che tratta «Tabacco, sale e carta bollata, vini all'ingrosso ed al minuto, House tanto arimas. Bank inside. Si compra oro».

Wirgman conosce bene il suo socio e sa che non è tagliato per gli affari che però lo attirano irresistibilmente tanto da fargli abbandonare la fotografia. Nell'aprile del 1868 lo raffigura come un pesce ingenuo che abbocca all'amo (N. 7) e cita un proverbio cinese: «Chi vede il profitto e non il rischio è come un pesce che vede l'esca ma non l'amo».

Nella vignetta del maggio 1869 (N. 8) Beato, che ormai tratta album fotografici come uomo d'affari, dà lezioni su come farsi pubblicità.

Ancora nello stesso numero di maggio 1869 (N. 9) Wirgman pubblica una vignetta in cui appare lui invecchiato, in kimono, che riceve da Beato un album fotografico in omaggio, ma sotto aggiunge: «N.B. Questo è ciò che il conte avrebbe dovuto fare, ma non ha fatto».

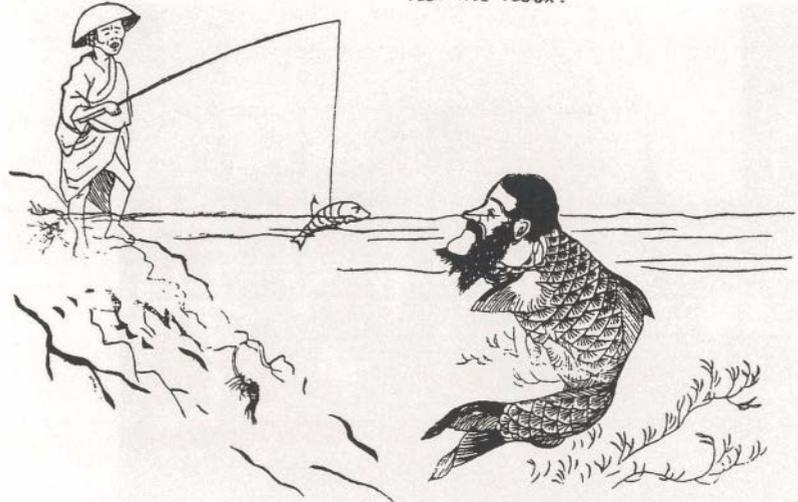
Nel 1871 Beato accompagna come unico fotografo la spedizione americana in Corea e al suo ritorno puntualmente Wirgman gli dedica alcu-



However the next day they said it more than ever.



Chinese proverb: "He who sees the profit and not the risk is like a fish who sees the worm and not the hook."



入見利免不見害魚見食免不見鈎



Ditta Carlo Naya
Bacino di S. Marco
1890 ca.



Ditta Carlo Naya
La Piazzetta dal Bacino di S. Marco
1890 ca.

L'archivio fotografico Osvaldo Böhm, situato a Venezia, dispone della più completa raccolta di immagini dell'arte veneziana e veneta documentata in tutti i suoi aspetti, ordinata secondo la loro ubicazione e resa immediatamente disponibile agli studiosi che si recano nella sua sede storica di San Marco 1349-50, rimasta invariata dopo oltre cento anni di attività, per la consultazione e l'acquisto delle fotografie in bianco e nero stampate su cartoncino fotografico smaltato nel formato cm 20x25. Il nucleo iniziale di questa raccolta è costituito dall'opera del fotografo Carlo Naya (Tronzano Vercellese 1816 - Venezia 1882); egli, dopo aver viaggiato a lungo in Medio Oriente dove ebbe il suo interesse per la fotografia, si stabilì a Venezia nel 1857.

Qui intraprese l'attività professionale aprendo un laboratorio e si appoggiò per la vendita delle sue immagini dapprima ad un altro fotografo, Carlo Ponti, la cui bottega aveva sede in riva degli Schiavoni; in seguito Naya si trasferì in campo San Maurizio e poi in Piazza San Marco dove aprì il suo primo atelier. Le fotografie che Naya

poneva in vendita nel suo negozio erano indirizzate ad un pubblico di viaggiatori lungo il "Grand Tour" e di studiosi. Seguendo il gusto della epoca, le immagini rappresentavano una Venezia esotica e fiabesca, nelle quali si esaltava l'aspetto folkloristico dei suoi abitanti. Le inquadrature erano fortemente influenzate dagli stereotipi letterari ed artistici propri dell'immaginario ottocentesco e presente in tutte le guide dei viaggiatori.

Naya si impegnò anche nella realizzazione di una documentazione molto accurata di vedute architettoniche adottando gli schemi cari alla tradizione dei disegnatori prospettici. Il suo rigore tecnico nel riprodurre opere d'arte appare chiaramente osservando in particolare le immagini della campagna fotografica eseguita nel 1863 a Padova nella Cappella degli Scrovegni, per documentare gli affreschi di Giotto prima dei restauri. Partecipò alle grandi Esposizioni Internazionali, in particolare in Francia dove ottenne permanente successo tra i fotografi emergenti della seconda metà dell'800. Alla sua morte l'attività venne proseguita dalla vedova e dall'operatore fotografico Tommaso Filippi fino al 1918. L'archivio, ricco di oltre 10.000 lastre in vetro al collodio ed alla gelatina ai sali d'argento, venne rilevato, salvandolo dalla dispersione che già era iniziata, da Osvaldo Böhm (Padova 1878 - Venezia 1959) fondatore dell'omonima ditta, il quale aveva iniziato l'attività nel 1895 come rappresentante veneziano della Società Alinari di Firenze.

Böhm iniziò una propria autonoma attività come fotografo-editore concentrando i suoi sforzi



Giuseppe Turio
Venezia. Interno della chiesa
di S. Sebastiano
1975



Ditta Carlo Naya
Venezia, Ruga San Giacometto
1901



Venezia, l'interno del negozio di Osvaldo Böhm nel 1938



Francesco Turio
Castigo dei Serpenti (part.)
di G.B. Tiepolo, all'Accademia
1993



Francesco Turio
Venezia, Chiesa SS. Zani Polo,
Mons. Pietro Mocenigo
Paggio Reggi - Scudo Lombardo
1985



Francesco Turio
Candelabro (A. Vittoria)
Venezia, Chiesa SS. S. Stefano
1985

sulla riproduzione delle opere d'arte: dopo aver ordinato sistematicamente il materiale esistente cominciò il lavoro di integrazione delle lacune con campagne fotografiche mirate ed il più possibile esaustive. Come criterio per la presentazione delle immagini, fin da allora si preferì una catalogazione ordinata secondo la località: le fotografie vennero sistemate all'interno di grossi raccoglitori in cuoio che resero subito disponibili le riproduzioni fotografiche sia per la consultazione che per l'acquisto.

Osvaldo Böhm venne affiancato dal genero Giuseppe Turio (1917-1976) che gli succedette nella conduzione dell'impresa e che continuò nell'opera di incremento del patrimonio fotografico cimentandosi nella realizzazione di impegnative campagne fotografiche come quelle relative alla Basilica di San Marco ed al suo Tesoro, alle città di Padova e Treviso, agli affreschi nelle chiese del Trentino ed alle testimonianze del Romanico in Friuli.

La ditta proseguì l'attività sotto la direzione della vedova Adriana Böhm (1917-1997) che iniziò la pubblicazione dei cataloghi a stampa dell'archivio e di un volume illustrato che contiene una selezione di un centinaio di immagini di Venezia, e del figlio Francesco Turio Böhm, anch'egli fotografo specializzato nella riproduzione di opere d'arte.

Attualmente l'archivio consta di circa 25.000 negativi in bianco e nero che vanno ad aggiungersi a quelli del fondo Naya, ed è tuttora in espansione; inoltre dal 1980 ad oggi è integrato da una collezione di circa 3.500 diapositive professionali in grande formato delle principali opere d'arte veneziane, che vengono noleggate per la riproduzione o eseguite su commissione qualora il soggetto richiesto non sia ancora disponibile.

Bibliografia

- I. Zannier, *Venezia Archivio Naya*, O. Böhm Editore, Venezia 1981.
- I. Zannier, *L'occhio della fotografia*, Carrocci, Roma 1998.

La Società Filologica Friulana, fondata a Gorizia il 23 novembre 1919 con lo scopo di raccogliere il patrimonio linguistico, etnografico e storico del popolo friulano, nel 1924 decise di collaborare con l'Università di Torino per la realizzazione dell'Atlante Linguistico Italiano progettato da Matteo Bartoli. Si trattava di visitare millesessantacinque località, per lo più marginali e quindi conservative sotto il profilo linguistico, comprese tra il Piemonte e la Sicilia, la Sardegna e l'Istria; di individuare altrettanti "informatori", possibilmente nati e vissuti nelle località prescelte; di rivolgere loro da un minimo di tremilacinquecento a un massimo di settemila domande (sul cielo e la terra, la casa e le tradizioni, il corpo umano e le malattie, gli attrezzi da lavoro e la stalla...); di rendere neutre le domande ricorrendo a grafici e illustrazioni per non influenzare la risposta in dialetto; di trascrivere le risposte nell'alfabeto internazionale, nel quale ogni suono trova il suo simbolo grafico.

Un lavoro immane, che Matteo Bartoli affidò, per ragioni di omogeneità e coerenza, a un unico raccoglitore, da lui individuato in Ugo Pellis, il linguista che nei primi anni Venti era Presidente della Società Filologica Friulana.

Pellis era, in verità, l'uomo adatto: conosceva alla perfezione il greco, il latino, l'italiano, il tedesco, il friulano; aveva un carattere aperto, estroverso, che ispirava la fiducia dei suoi informatori; possedeva un orecchio da Mozart e una memoria degna di Pico della Mirandola; aveva grandi capacità di lavoro, sorrette da un entusiasmo ardente, ed era un maieutico straordinario. Ma prima di partire per la grande impresa, sicuramente influenzato da Paul Scheuermeier, il raccoglitore-fotografo dell'Atlante dell'Italia e della Svizzera meridionale (in sigla AIS), socio della Filologica e suo buon amico, volle diventare a sua volta fotografo perché capiva l'importanza dell'immagine fotografica nelle inchieste linguistiche. Scheuermeier viaggiava per l'Italia, nei primi anni Venti, in compagnia di un disegnatore (che ritraeva soprattutto attrezzi agricoli, case, prodotti dell'artigianato), ma eseguiva fotografie per cogliere significati che il disegnatore non può rivelare. Il disegno, scrissero Jaberg e Jud nell'introduzione al "*Bauerwerk*", la monumentale pubblicazione composta con i materiali raccolti da Scheuermeier, "mette in evidenza gli elementi caratterizzanti e allo stesso tempo rende riconoscibili i particolari, isola l'oggetto e gli dà contorni netti. La fotografia propone invece l'immagine di una realtà non ritoccata, ma spesso condizionata dal caso o dalle necessità, collega l'oggetto al suo mondo, mostra lo strumento nelle mani dell'uomo, rendendone chiaramente visibile il modo dell'impiego e le dimensioni. Le stilografie sono parti integranti del testo, mentre le fotografie fanno parte a sé, quasi come un film muto".

Preparandosi al suo lungo viaggio nell'Italia dialettale, Ugo Pellis si munì di un album che conteneva duemilacinquecento disegni o illustrazioni da mostrare agli informatori. Ma siccome non era previsto l'intervento di un disegnatore, a fianco del raccoglitore dell'ALI (Atlante Linguistico Italiano), egli fu, a maggior ragione, costretto a diventare fotografo, per memorizzare



Ugo Pellis
Caorle
13 marzo 1926
Archivio ALI, n. 113



Ugo Pellis
Corteo nuziale a Cordenons
20 settembre 1933

in figurazioni ambientate forme particolari di oggetti, di case, di strumenti da lavoro, quando erano sensibilmente diversi da quelli standard del suo album, e per catturare paesaggi, luoghi di sintesi fra uomo e natura.

Prima di partire, dunque, il “pellegrino di luoghi e di parole” dovette diventare fotografo, e prese lezioni da Arnaldo Polacco, membro illustre dell’Istituto Fotografico Triestino.

Partì poi, nel settembre del 1925, e fu preso dall’ossessione della corrispondenza fra “audio” e “video”, fra suono e immagine. E scattò alcune migliaia di fotografie, incise dapprima su lastra in una macchina Ica Ideal 111 a doppio mantice, poi su pellicola in una Kodak 9x12 e in una Superb della Voigtlander.

Nei diciassette anni successivi portò a termine settecentotrenta inchieste, cioè più dei due terzi di quelle programmate e morì, verosimilmente per superlavoro, nel 1943.

All’Università di Torino lasciò quasi sei milioni di schede manoscritte in copia unica, trasportate poi a Udine nella speranza di scansare le bombe angloamericane e fortunatamente salvate dalla tempesta della guerra: un’eredità pesante, che esigeva un lungo lavoro di completamento e di revisione, compiuto in quarant’anni dall’Istituto per l’Atlante Linguistico Italiano, attualmente diretto dal prof. Lorenzo Massobrio.

Alla Società Filologica Friulana lasciò 7156 (settemilacentocinquantesi) negativi, diligentemente inseriti in bustine numerate e didascalizzate con il nome della località, la descrizione del paesaggio, degli oggetti o delle persone ritratte, la data e i dati tecnici dello scatto, cioè tempo e apertura di obiettivo. Tutto il materiale fu poi ordinato in ventitré cassette di legno, gelosamente custodite in ambiente asciutto.

Come ben si comprende, si tratta di un *corpus*

di fondamentale importanza documentale ed estetica, che basta da solo per assicurare a Pellis e alla Società un posto di rilievo nella storia della fotografia europea.

Sotto il profilo documentale, o meglio etnografico, si possono ripetere per Pellis le parole che scrisse di sé il suo amico e collega Scheuermeier: “... prima non fui né folklorista, né etnografo, né geografo, ma io partii linguista e tornai folklorista. La necessità di studiare la lingua del popolo mi mise dentro la vita di questo e in mezzo alle sue cose”.

Sotto il profilo estetico non è possibile non rimanere coinvolti da inquadrature che brillano per l’equilibrio compositivo e la profondità dei messaggi che ci lanciano da un’Italia scomparsa: le reti di San Benedetto del Tronto, gli strumenti della fienagione nel trentino, l’aratro di Rocca di Mezzo, le aie di Castel del Monte, le barche di Burano, le immagini di Urzulei, sono degne delle migliori antologie dell’arte fotografica.

Fino alla metà degli anni Novanta, quando ebbe inizio la pubblicazione dei materiali dell’ALI, da parte dell’Istituto Poligrafico dello Stato, le fotografie di Pellis furono considerate “scientifiche”, e sulla base di questo pregiudizio riservate soltanto agli studiosi, essenzialmente linguisti ed etnografi. Ma è tempo ormai di farle conoscere, sia pure cogliendo fior da fiore, al grande pubblico delle mostre di fotografia.

Bibliografia

Ugo Pellis, *L’Atlante Linguistico Italiano: la prima messe*, Rivista della SFF, Anno VII, 1926.

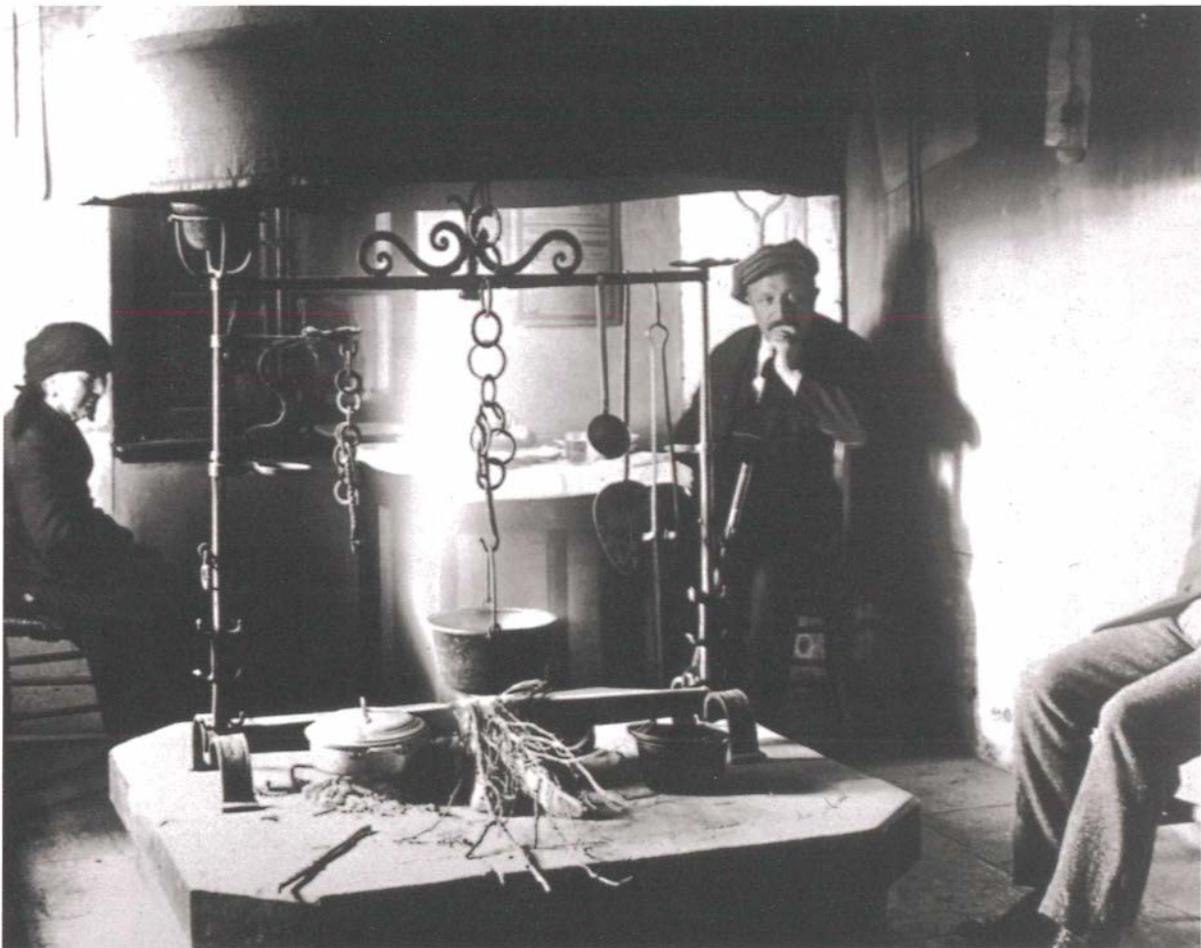
Bollettino dell’Atlante Linguistico Italiano, Anno I (1933-34), Anno II (1935-36), Anno III (1942).

Ellero G. - Michelutti M., *Ugo Pellis fotografo della parola*, Società Filologica Friulana, Udine 1994.

Massobrio L., *Il primo volume dell’ALI*, “Sot la Nape”, Rivista della Società Filologica Friulana, Udine, settembre 1996.



Ugo Pellis
Udine, mercato del grano
8 ottobre 1934



Ugo Pellis
Clauzetto
Cucina in casa del sig. Durli
27 febbraio 1926
per gentile concessione della
Società Filologica Friulana



Giorgio Casali
Ossario a Cividale del Friuli
arch. Gianni Avon

Nell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia è attivo da quasi dieci anni l'Archivio Progetti, un centro di documentazione che ha raccolto e conserva un buon numero di fondi archivistici legati all'architettura contemporanea. Si tratta per la maggior parte, ma non solo, di archivi professionali di architetti e ingegneri che hanno svolto o ancora svolgono la loro attività a Venezia a partire dalla fine dell'Ottocento, o di architetti in qualche modo legati alla storia dell'Istituto. Archivi privati coi quali è possibile ricostruire la storia intellettuale e professionale di coloro che li hanno prodotti e nei quali è spesso difficile separare la dimensione pubblica del professionista o del docente da quella intima e familiare. Chi istintivamente associa l'idea di un archivio all'immagine di lunghi scaffali pieni di faldoni di carte, non immagina che in un archivio di architettura carte e fotografie, corrispondenza e pubblicazioni, fatture e documenti contabili si intrecciano a disegni grandi e piccoli, pannelli, quadri, plastici e magari strumenti da disegno, attrezzature tecniche e addirittura mobili.

Nell'ordinare questi fondi e nel renderli disponibili alla consultazione degli studiosi, il personale del centro deve risolvere problemi anche molto complessi di conservazione e archiviazione. Il frutto primario del suo lavoro sono liste, indici e inventari, indispensabili al ricercatore per

orientarsi in questi labirinti di documenti così eterogenei. Oltre a questi strumenti tradizionali, il centro gestisce un catalogo in linea delle proprie raccolte, liberamente consultabile su Internet, nel quale è possibile recuperare anche le immagini di molti dei documenti conservati, soprattutto disegni, modelli e fotografie. Una delle acquisizioni più recenti dell'Archivio Progetti ha caratteristiche molto particolari. Non è, infatti, l'archivio di un professionista della progettazione o di uno studioso, ma di un fotografo che ha dedicato la maggior parte della sua carriera all'architettura, ha intrecciato rapporti continuativi con le principali riviste e i più importanti architetti dal dopoguerra ad oggi ed è diventato un testimone importantissimo della storia dell'architettura italiana del Novecento. Nato a Lodi nel 1913, Giorgio Casali iniziò l'attività di fotografo come apprendista nello studio milanese Rambaldi per poi passare alla professione autonoma nel 1938 in società con Giorgio Muzzarelli. Sospesa l'attività nel periodo bellico, la riprese in proprio nel dopoguerra quando, spinto da Piero Bottoni, si dedicò alla foto di architettura, allargando il giro dei propri committenti a un numero vastissimo di architetti milanesi e non, e, instaurando un rapporto professionale privilegiato con la rivista *Domus* e, in forme meno continuative, con tutti i principali periodici italiani di architettura e arredamento. Esercitò una carriera più che quarantennale, nell'ultima fase della quale venne affiancato dal figlio Oreste. Morto il padre nel maggio 1995 e sopravvissutogli il figlio soltanto di pochi mesi, l'archivio dello studio è stato acquisito dall'IUAV e depositato all'Archivio Progetti dove se ne è appena iniziato l'ordinamento.

Poiché lo studio dell'archivio è solo alle sue fasi iniziali, non è ancora possibile darne una descrizione dettagliata. La parte numericamente più consistente delle fotografie è senza dubbio quella conservata in una serie di 716 scatole di cartone giallo-bruno, numerate progressivamente. Esse contengono la produzione della fase più recente dell'attività del fotografo, che vi inseriva, mano a mano che venivano prodotti, negativi e diapositive sia su vetro che su pellicola perlopiù



Giorgio Casali
Ossario a Cividale del Friuli
arch. Gianni Avon



Giorgio Casali
Casa Pirelli
arch. Luigi Caccia Dominioni



Giorgio Casali
Chiesa di Riola di Vergato
arch. Alvar Aalto



Giorgio Casali
Palazzina San Maurizio a Roma
arch. Luigi Moretti



Giorgio Casali
Chiesa di Riola di Vergato
arch. Alvar Aalto

in formato 6x6 e 6x9, registrandoli su uno schedario dei committenti in modo da poter rintracciare le foto nelle scatole. Quella che sembra invece la produzione anteriore è distribuita in un altro consistente gruppo di qualche centinaio di scatole da lastre, senza numero ma per la maggior parte titolate. Esse contengono materiali misti e di diversi formati: negativi su vetro e pellicola, diapositive e stampe, raggruppate, sembra, per incarichi. Oltre a questi due nuclei principali di materiale fotografico, l'archivio comprende una serie di altre scatole giallo-brune numerate da 1 a 26, 38 buste di stampe in bianco e nero con titoli, e numerosi contenitori di stampe in bianco e nero apparentemente senza ordine, mescolate a documentazione varia. Quantificare la mole di questo materiale è, per il momento, molto difficile. Considerato che la serie di 716 scatole contiene in media cinquanta pezzi per scatola fra negativi e diapositive, solo questa parte dell'archivio comprenderebbe circa 39.000 foto. È forse realistico ipotizzare per l'intero fondo un totale di circa 100.000 pezzi.

I problemi principali che si pongono per la catalogazione di questo materiale sono l'identificazione dei soggetti e la datazione delle fotografie. Fortunatamente, l'archivio stesso può rispondere a molte delle domande che sorgono nel corso dell'ordinamento. La collaborazione più o meno continuativa con le diverse riviste di architettura è documentata, per esempio, dalla collezione dei fascicoli nei quali furono pubblicate le foto di Casali. L'archivio comprende anche un nucleo significativo di documentazione amministrativa (fatture, schedari dei fornitori, bolle di accom-

pagnamento) e di corrispondenza, che consentiranno di datare l'esecuzione di molte fotografie. Visti i tempi certo non brevi che richiederanno l'ordinamento e soprattutto la catalogazione di una mole di documenti fotografici come questa, si è pensato a come rendere disponibile in un tempo più breve i materiali, senza tenerli vincolati ed esclusi dalla consultazione fino alla conclusione di tutte le operazioni. In questo momento si stanno caricando in una base di dati tutte le informazioni che è possibile ricavare dagli schedari che Casali utilizzava per gestire l'archivio fotografico. Quando questa operazione sarà completata, sarà possibile effettuare ricerche per autori delle opere con una sufficiente garanzia di approssimazione. Intanto si intraprenderà l'ordinamento archivistico di tutto il fondo mentre, per quanto riguarda le fotografie, si procederà con i riscontri da un lato con le riviste e le fonti bibliografiche per individuarne i soggetti e dall'altro con la documentazione amministrativa per determinarne la data di esecuzione.

A lavori ultimati, tutte le schede saranno riversate nel catalogo in linea dell'Archivio Progetti, nel quale sarà possibile non solo effettuare ricerche di qualunque tipo (per autori, luoghi, parole chiave, eccetera) ma anche visualizzare, assieme alle schede recuperate, l'immagine a video delle fotografie. In questo modo l'archivio di un fotografo che è stato testimone fondamentale della storia architettonica italiana di questo secolo tornerà ad essere, come un tempo, una miniera inesauribile di immagini di altissima qualità.



Giorgio Casali
Casa Brioni
arch. Gae Aulenti

Il riscontro e la disamina delle possibili interconnessioni, delle reciproche influenze - integrazioni tra il mondo estetico-artistico della Fotografia e quello scientifico della Radiologia comporta una rivisitazione in questa inconsueta luce delle mie vicissitudini ed esperienze professionali, della conoscenza e frequentazione di personaggi significanti e rappresentativi. E la prima cosa che mi si affaccia alla mente è che nessun mio collega, per quanto interessato a tutti i diversi, molteplici aspetti della Professione, ha manifestato una qualche inclinazione di livello accettabilmente superiore a quello dilettantistico verso l'arte della Fotografia. Io stesso nella veste di fotografo ho sempre considerato inesistente un rapporto con la mia attività professionale, e l'essere quello informativo l'unico punto in comune fra le due attività.

Per contro sono molti i radiologi artisti di buono e qualcuno di eccellente livello impegnati nelle attività figurative più varie (pittura, disegno, incisione, collezionismo, critica, ecc.): il mio stesso Maestro era appassionato conoscitore e buon collezionista di pittura contemporanea. E non mancava in alcuni il genio anche in altre espressioni d'arte: un mio compagno di corso e professionista affermato è anche poeta di grande levatura, noto e apprezzato in ambito internazionale. Una eccezione che conferma la regola è un personaggio in contro-tendenza, illustre Docente di Radiologia di non ricordo quale Ateneo del centro sud, che alcuni anni fa presentò a

Trieste, nel corso di un Congresso Scientifico, una indubbiamente interessante digressione formata da una serie di radiografie (in senso stretto, cioè prodotte con l'uso di radiazioni ionizzanti su pellicole a doppia emulsione o per metallografia) di rare conchiglie da collezione, di coleotteri e di strutture vegetali e minerali, di grande effetto e piacevole eleganza; però era difficile considerarle come opere d'arte e non piuttosto estetici virtuosismi. Il procedimento fotografico in radiologia non può esser ritenuto equivalente ad esempio alla matita o al pennello nelle mani di un artista, o alla carta: mezzi che concorrono all'espressione. Nell'ambito professionale radiologico la presa e il trattamento dei radiogrammi vengono affidati al personale tecnico; e oggi addirittura a macchine automatiche. Se l'impegno artistico non può davvero essere considerato un fattore dell'attività professionale del radiologo, un discorso ovviamente diverso assai deve esser fatto in merito alla grande evoluzione culturale e scientifica, che continua tutt'oggi in questo campo sotto i nostri occhi. La parentesi iniziale che valuta assai scarsa o nulla l'incidenza della creatività artistica nella produzione delle immagini radiologiche (pur non disconoscendo i pregi insiti in una buona iconografia, che va considerata piuttosto il frutto di un procedimento tecnico corretto, e non di manualità personalizzata) chiarisce al profano il modo diverso con cui il Radiologo si pone davanti a quelle evanescenti immagini inizialmente su lastre di fragile vetro poi sostituito da pericolosamente infiammabili supporti di celluloidi: immagini nuove, dirette espressioni di eventi patologici precedentemente ottenibili solamente dall'anatomia e con la necropsopia ora invece prodotte con facilità e dovizia e con potenziale informativo enorme nei confronti dell'evento morboso in rapporto al paziente cui si riferivano. Tutte quelle immagini, quei reperti, costituiranno il fondamento, la base culturale, il sapere del medico specialista e il patrimonio scientifico (condiviso attraverso pubblicazioni, congressi, attività didattica, ecc.) della Radiolo-



A. Mori
Fotografia alla luce Crookes secondo
il sistema del prof. Röntgen
1896
Coll. Zannier, Venezia



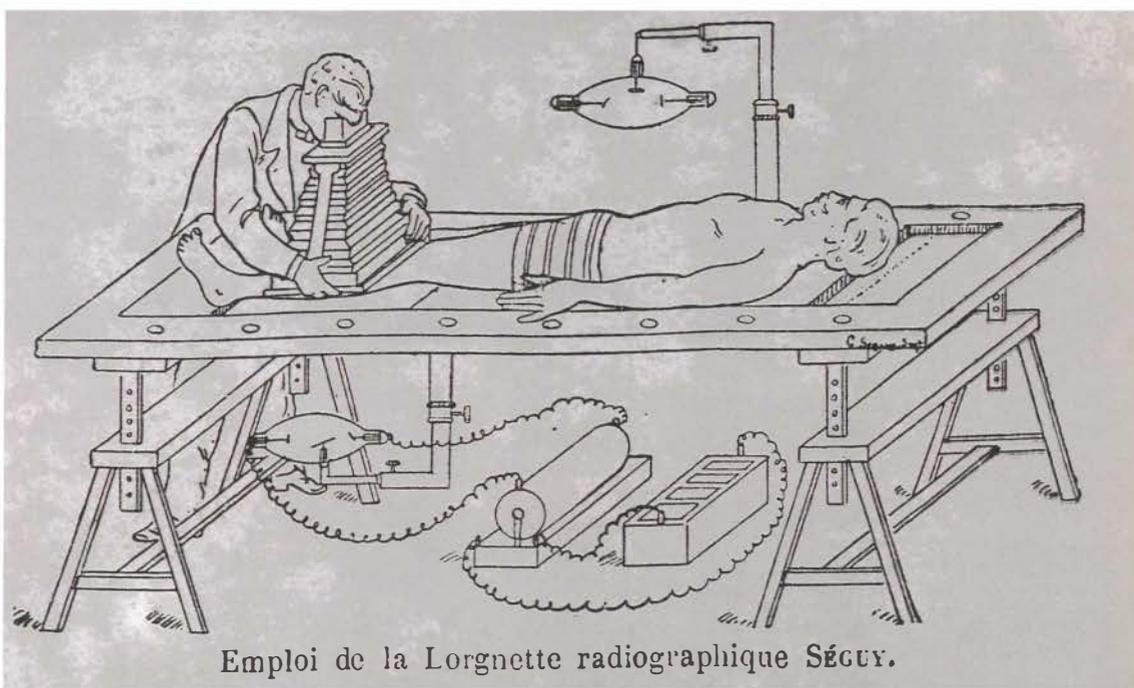
Un ritratto di Wilhelm
Conrad Röntgen,
che ha scoperto i Raggi X,
l'8 novembre 1895

gia. La custodia e la memoria di quanto di buono, informativo e interessante era contenuto in quella effimera iconografia nonché la conservazione degli originali sono stati il compito precipuo del Radiologo e la fonte e soggetto delle sue pubblicazioni scientifiche. Così oggi possiamo avere sotto gli occhi l'intera documentazione iconografica dalle origini, inclusi reperti inconsueti, paradossali, falsi positivi e falsi negativi, prescindendo dagli originali: la identica valenza della riproduzione consentiva, alla stregua di ogni altro reperto prodotto da indagini cliniche (tracciati vari, vetrini istologici ed ematologici, biopsie, ecc.) l'eliminazione puntuale "ope legis" dopo un ventennio di conservazione obbligatoria: superflua, l'archiviazione prolungata di materiali di così fragile consistenza e potenzialmente pericolosi. Lo sviluppo e il fissaggio manuali correntemente adottati per più dei quaranta anni iniziali rendevano comunque aleatorio il patrimonio scientifico del materiale archiviato: i radiogrammi molto spesso erano illeggibili, ricoperti di patine, di muffe e di alterazioni chimiche da insufficiente trattamento e lavaggio. Inoltre, come detto in precedenza, il materiale era anche sensibile all'umidità, bisognoso di spazi e di cure non sempre disponibili a costi ragionevoli, per lo meno fino a quando i vecchi supporti non furono sostituiti dal poliestere, dopo la fine del secondo conflitto mondiale. L'"imaging" delle origini pertanto, tolti i pochi esemplari conservati in qualche museo negli Istituti di Radiologia o di Storia della Medicina, è sopravvissuto, rendendo disponibile tutto il suo potenziale informatico e didattico, nei clichés custoditi nei cassette dei Docenti universitari e nelle Redazioni delle riviste scientifiche specializzate. A questo punto è doverosa una constatazione: assai scarsi, praticamente nulli sono i rapporti tra fotografia e radiologia. I punti di contatto sono riducibili all'utilizzo del materiale sensibile (che, già tecnologicamente alquanto diverso, tende oggi in radiologia ad essere sostituito da procedimenti di imaging elettronici digitali). L'ottica, l'obiettivo fotografico, non esi-

stono in radiologia e la fotografia non utilizza le radiazioni jonizzanti come fonte luminosa. La radiologia adopera la tecnica fotografica in rare occasioni e le immagini costituiscono messaggi puramente tecnici, simili a quelli della metallografia nelle tecniche di controllo non distruttivo dell'industria meccanica. E in effetti anche l'indagine radiologica non è altro che una tecnica di indagine diagnostica "non invasiva".

Più "tradizionale" e pertanto diversa la storia delle vecchie macchine radiologiche, delle prime enormi ampole radiogene raffreddate ad acqua, degli impianti mobili di prevalente uso militare, delle congerie di attrezzature complementari: di queste vi sono ricche e numerose collezioni: ma essendo oggetti e strumenti di costruzione relativamente recente, di meno di un secolo, qualcuno di questi vecchi arnesi assolve ancor oggi decentemente le sue funzioni in qualche presidio sanitario in Paesi meno ricchi e dotati del nostro!

G. Brumel
 Manuel pratique de Radiographie
 Librairie Bernard Tignol ed.,
 Paris, s.d. (ma 1898 ca.)
 In: *Encyclopedie de l'amateur photographe*
 illustrazione pubblicitaria





Bepi Fini
"La Pisana" di Arturo Martini

Quando Bepi Fini parlava di fotografia ci si rendeva conto di come fosse stato testimone vivente dei grandi cambiamenti epocali nella storia e tecnica fotografica. Con l'attività di suo padre Umberto si copriva un arco storico superiore ad un secolo. È chiaro dunque che per Fini parlare di fotografia significava anzitutto raccontare della propria vita.

Frequentavo lo studio di Fini fin dai primi anni '80...un po' alla volta si stabilì tra noi una certa cordialità, cementata dal rito del caffè alla pasticceria da Nascimben... la mano gli tremava ed il caffè si spandeva, ai più poteva parere solo un povero vecchio, ma Bepi Fini portava con sé una grande storia. Compresi ben presto che la sua storia, la sua fotografia e le sue memorie, erano beni preziosi che forse Treviso non avrebbe goduto ancora per molto: lo studio Fini che aveva percorso più di cent'anni, ma stava allora per terminare il suo lungo percorso.

Lo si capiva dall'avanzata età di questo anziano fotografo che ormai non impugnava una macchina fotografica da anni e che vedeva amaramente la fotografia stravolgersi, massificarsi, lui che quando prendeva in mano una

negativa su lastra ne parlava come di un figlio. I propositi erano ormai chiari: cedere l'attività, vendere il famoso archivio di negative su lastra ad un editore milanese o forse, chissà, alla Fondazione Benetton che, diceva, si era fatta viva tramite il suo Direttore l'Architetto Luciani.

Usavo da anni le immagini del suo archivio, conoscevo quanto fosse prezioso quel materiale: gli rammentai l'importanza di far rimanere quel suo storico archivio in città, di far in modo che la storia del suo studio ed il suo nome rimanessero legati a Treviso: una fondazione o amministrazione locale, sostenni, avrebbero saputo certamente custodire e tramandare alle generazioni future il frutto del lavoro secolare del suo studio.

Si sa che l'ultraottantenne Fini non aveva un carattere facile, negli ultimi anni i rancori e le gelosie, come in tutti i vecchi, avevano preso il sopravvento su una più lucida visione della realtà, ma certo Fini anche in quegli ultimi anni non scordò mai di essere stato protagonista della vita culturale di questa città e desiderava fortemente che il suo archivio non finisse disperso.

Accettò il consiglio di tentare la strada

della cessione dell'archivio alla Provincia di Treviso: il progetto, come si sa andò a buon fine, anche se in modo singolare.

Il vecchio fotografo infatti, ne venni a conoscenza solo troppo tardi, aveva fatto in modo di tramandare ai posteri solo la parte da lui considerata "storico-artistica": per giorni lui stesso ed i suoi dipendenti fracassarono sotto ai piedi una enorme quantità di lastre fotografiche, anche nel formato 18 x 24 cm, allo scopo di distruggere tutti i ritratti, in particolare quelli delle prostitute dello storico postribolo trevigiano. (Fini assieme allo scrittore Comisso alla mezzanotte del 19 settembre 1958, data della definitiva chiusura dei postriboli, volle documentare gli interni del casino dei Dozzo di via Marzollo, laterale di via Roggia). Accompagnati dal proprietario del casino Fini e Comisso osservano per l'ultima volta quel tempio dell'amore mercenario. Fini fissa sulla pellicola quegli ambienti irripetibili, letti in ferro e dipinti erotici alle pareti. Di quella sera Comisso scriverà più tardi: "A ogni stanza il padrone vantava la perfezione dei servizi igienici, ma tutto era freddo, pietrificato, congestionato, come se l'acqua si fosse ghiacciata nelle tubature e sbavature di ferro macchiavano le porcellane. I materassi stavano rivoltati a ogni letto che scopriva il traliccio elastico d'acciaio. Lo squallore ed il freddo che veniva dalle finestre aperte sulle imposte chiuse rendevano quelle stanze più antiche dei postriboli di Pompei".

Nell'archivio di Fini ne rimane ora solo una. Una consistente parte dell'archivio invece venne ereditata dalla ditta subentrante, quella del fotografo Orio Frassetto, che venne così in possesso di una gran quantità di negative inerenti l'archeologia industriale ed opere d'arte provenienti da collezioni private e che sarebbe auspicabile possano un giorno ricongiungersi con il resto del materiale fotografico conservato all'AFSPTV.



Giovanni Ferretto
Asolo
1909



Giuseppe Ferretto (?)
Treviso, Palazzo dei Trecento
1870 ca.



La macchina fotografica dello Studio Fini,
Lamperti-Garbagnati, obiettivo Zeiss
Coll. Frassetto, Treviso

In quegli anni di transizione colsi l'occasione di coinvolgere Fini in lunghe conversazioni di fronte ad un caffè alla solita pasticceria Nascimben: ottenni l'autorizzazione di registrare quei nostri colloqui e così per mesi continuai a registrare quei racconti nei quali egli si compiaceva di far riaffiorare quella sua storia che per un lungo percorso aveva toccato tutta l'arte e la storia della città: "Iniziai a conoscere la fotografia da ragazzo, nello studio di mio padre allora costituito da una soffitta con il tetto a grandi vetrate ed ampi tendoni che al momento opportuno servivano per oscurare l'ambiente. Si stampava alla luce del sole, si poneva la carta sensibile in un torchietto di legno, vi si appoggiava sopra la lastra negativa e al di sopra di questa si poneva una carta velina per ottenere una ottimale distribuzione della luce: dopo questa preparazione il torchietto veniva esposto al sole, la luce attraversava la carta velina e veniva diffusa sulla lastra negativa, così la carta sensibile sottostante si impressionava".

Volendo poi ottenere un effetto di sfumatura nei bordi dell'immagine, vi si aggiungeva un cartoncino ovale con i bordi frastagliati a cappette. Di quel lontano periodo, nel negozio in Calmaggiore, è rimasta la grande macchina fotografica da studio (un tempo si sarebbe detta da terrazza) di mole notevole che ad Umberto Fini serviva per ritratti: questa macchina da studio, acquistata nei primi anni di attività da Umberto Fini presso la ditta Lamperti-Garbagnati di Milano, è fornita di obiettivo Tessar-Carl Zeiss/Jena, numero di matricola 433011.

Fini aveva un ricordo vivissimo degli anni in cui aiutava in bottega, e quando gli capitava di esaminare le foto di qualche collezionista ne scopriva spesso qualcuna eseguita dal padre Umberto grazie allo sfondo di fronte al quale posavano le persone ritratte: Bepi Fini infatti, da sempre amante della pittura, di questi fondali da studio ne aveva dipinti diversi per lo studio di casa: avevano dimensioni attorno ai tre metri per quattro. Solitamente però il padre Umberto li acquistava da un pittore veneziano, vero specialista in materia, un certo Moro, il quale sapeva riprodurre in questi fondali le opere del Tiepolo. In quegli anni la fotografia era in grande espansione: la domanda di ritratti era amplissima e Umberto Fini si gettò con entusiasmo nel mercato, cercando di raccogliere su vasta scala le ordinazioni, aprendo per questo numerose succursali, a Portogruaro, S. Vito al Tagliamento, Latisana, S. Donà di Piave.

Montebelluna, Vittorio Veneto, Valdobbiadene e Mestre. In questo periodo avvia una vasta campagna fotografica a Treviso, Belluno, Udine riprendendo in particolare opere d'arte e paesaggi, creando così un vastissimo archivio di ne-

gativi su lastra che andarono quasi totalmente distrutti con il bombardamento di Treviso del 7 aprile 1944.

Dopo i disastri della prima Guerra Mondiale il volume d'affari dello studio si riduce ma il lavoro non manca neppure nelle succursali: rimane di quel periodo una ricevuta del 15/9/1926 che evidenzia la quotidiana attività dello studio di Umberto Fini: per la famiglia Pizzolotto di Biadene (Montebelluna) venne realizzato "un ingrandimento seppia inalterabile extra lire 150" e "quattro fotografie Gabinetto Lusso seppia e sei cartoline seppia, lire 603". La ricevuta, stesa su carta della ditta Fini, informa che lo (Stabilimento Fotografico) era in grado di realizzare "ogni sistema e formato di fotografie, ingrandimenti, porcellane, smalti, nelle varie tinte fotografiche e a colori naturali" (l'originale è in possesso di Anselmo Lemesin, collezionista nonché membro della meritoria Società Iconografica Trevigiana).

Bepi è attento alle novità della tecnica fotografica e per la sua insistenza, nel 1924, per la prima volta si incomincia ad adoperare in sala posa la luce artificiale, con la quale, sono parole di Fini "si crea l'ambiente: la fotografia è un rapporto di nero, grigio e bianco; con la luce artificiale si può giocare con questi tre colori, con una tecnica che presso a poco nello stesso periodo stava entrando nel cinema e che cambia tutto: la luce naturale costringeva a subire la luce diffusa, che è costante e uniforme, ma ora si poteva creare il carattere nel ritratto giocando con la luce artificiale. C'era la difficoltà data dal fatto che le apparecchiature non si trovavano sul mercato: bisognava inventarsele e fabbricarsele; per esempio per ottenere i fasci luminosi si costruiva un sistema di specchi intorno a una lampadina".

Dopo la prima Guerra Mondiale delle tante succursali aperte in un primo periodo resistono solo quelle di Portogruaro e Montebelluna: verranno definitivamente chiuse anche queste da Giuseppe all'indomani della morte del padre avvenuta nel 1928.

Il Centro Sperimentale di Cinematografia, aperto a Roma nel 1934, bandisce un concorso; Fini vi partecipa ed è tra i giovani che vengono ammessi alla scuola. A Roma collabora con Giovanni Comisso alla rivista *L'Italiano*, pubblicata da Longanesi; in quel contesto realizza un servizio fotografico sul trasferimento dei contadini dal Veneto all'Agro Pontino: "A Roma ho collaborato con Giovanni Comisso ad una rivista *L'Italiano*", pubblicata da Longanesi; Giovanni scriveva gli articoli ed io li documentavo con le fotografie. Una volta l'articolo doveva riguardare il trasferimento dei contadini dal Veneto all'Agro Pontino ed io li ho fotografati: c'erano i contadini poverissimi, mal vestiti e con



Ritratto di Giuseppe Ferretto,
alla sua sinistra Pietro Bocciner
ante 1873



Studio Ferretto
Treviso, Riviera del Sile
1872 ca.



Studio Ferretto
Treviso, Piazza dei Signori
1880 ca.

tanti figli, e c'erano i gerarchi del Partito Fascista belli, lustri e fieri di sé. Perfino Comisso, che era fascista, era infastidito dal contrasto; le mie fotografie dicevano molto più di quanto non dicessero le sue parole... e il risultato fu che venne sospesa la pubblicazione della rivista!

Comunque nel mondo del cinema non c'era niente da fare per me poiché i condizionamenti politici erano determinanti; non si poteva far niente se non si era qualcuno nel Fascismo, se non si era almeno fascisti, e io non lo ero, non potevo accettare compromissioni col regime e me ne sono tornato a Treviso”.

In quel periodo, ricorda Fini “quanto a tecnica cinematografica non avevo niente da imparare, erano invece interessanti per me i corsi di scenografia, di regia, di sceneggiatura..”.

Negli anni 1934-36 strinse una forte amicizia con Giorgio Zamberlan: “in quel periodo questi aveva avuto incarico da un grosso antiquario ebreo riparato in Svizzera di custodire un suo palazzo in Venezia. Così con Zamberlan ci insediammo al pian terreno di questo palazzo. Quello fu un periodo molto intenso e conobbi assieme a Zamberlan l'ambiente artistico veneziano. Giorgio Zamberlan era un bell'uomo di intelligenza eccezionale, astuto, un vero avventuriero, amico di De Chirico, Comisso, Biffis, De Pisis, così anch'io conobbi tutta questa cerchia di artisti...”.

Bepi Fini ritornò alla fotografia più tardi quando si ritrovò con Mazzotti, che aveva conosciuto sui banchi di scuola, e da poco divenuto Direttore dell'Ente Provinciale per il Turismo, amicizia che si rivelerà lunga e proficua. Fini si sentì spronato a riprendere in mano la macchina fotografica. “...Fu allora che con Sante Cancian e Mazzotti iniziammo a girovagare nel territorio per riprendere vari soggetti del trevigiano. Intendiamoci, Mazzotti era un committente molto difficile e se le foto non avevano la sua approvazione dal punto di vista della luce o per il taglio di quadro, le rifiutava. Era veramente duro e difficile lavorare con lui...”. Da allora la collaborazione tra Fini, Mazzotti e Sante Cancian si fa fittissima: il movente di queste collaborazioni erano quasi sempre un servizio od articolo che il Mazzotti doveva preparare per qualche rivista, o per le pubblicazioni dell'Ente Provinciale per il Turismo.

Fini affermava di aver avuto in casa un ricco archivio di documenti, alberi genealogici, attestati, tutti distrutti dal bombardamento di Treviso del 4 aprile 1944: “...dopo non abbiamo trovato più niente, nemmeno il segno di un mobile, un vero disastro. Quel giorno infausto non ero a casa in quanto mi ero recato a Venezia a vendere dei quadri.

Ero partito al mattino presto e mentre tornavo

da Mestre in filovia, abbiamo capito che stavano bombardando Treviso. La filovia si è fermata a Marocco perché si vedevano alte nel cielo le squadriglie di aerei che passavano..., vedevo girare questi stormi di aerei a gruppi di cinquanta alla volta, si portavano sopra Treviso e sganciavano le bombe. Si notavano chiaramente i punti neri delle bombe in caduta.

Quando sono arrivato a Treviso non ho più trovato segni della mia abitazione in via Riviera Regina Margherita: mia madre non sapevo dove fosse andata, se si fosse salvata oppure no.

Al posto della casa c'era una buca di 12 metri di larghezza e sei metri di profondità. Dopo tre giorni scavando fra i detriti è spuntato il lembo di un lenzuolo, ho scavato ancora ed è spuntata la mano di mia madre sepolta fra le macerie. Altri due miei cugini che abitavano nei pressi, in piazza Giustiniani, sono morti e così altri parenti.

Dopo questa tragedia immane, nella quale tra l'altro andò distrutto lo studio fotografico e l'archivio di mio padre, sistemai alla meno peggio un ricovero di fortuna, una specie di baracca, dove lavorare di fotografia”.



Bepi Fini
"Venere vincitrice" di Antonio Canova
Roma, Galleria Borghese
1955 ca.

BEPI FINI

Giuseppe Fini, detto "Bepi", nato nel 1906 e solo recentemente scomparso (agosto del 1997) può essere certamente definito il "fotografo di Treviso" per il suo amore per la città, per la sua cultura e per aver compreso per tempo l'importanza di conservare l'opera fotografica, sua e di altri fotografi, permettendone così un costante uso culturale.

Il suo studio e lui stesso sono eredi di una lunga tradizione fotografica che affonda le sue radici nella seconda metà dell'800.

Suo padre Umberto Fini infatti (nato nel 1866) nel 1880 era già attivo all'interno del primo studio fotografico di rilievo della città, lo Studio Ferretto: nel 1895, Umberto Fini apre a Treviso un proprio studio fotografico a Palazzo Avogadro ed avvia una intensa attività che si svolgerà fra Treviso e Vittorio Veneto.

Fini partecipa nel 1934 al concorso bandito dal Centro Sperimentale di Cinematografia, aperto a Roma nel 1934 ed è tra i giovani che vengono ammessi alla scuola. A Roma collabora con Giovanni Comisso alla rivista *l'Italiano*, pubblicata da Longanesi ed è in quel contesto che realizza un servizio fotografico sul trasferimento dei contadini dal Veneto all'Agro Pontino.

Dal 1954 al 1957 Fini gira a fotografare le ville venete con Bepi Mazzotti per una documentazione che servirà sia per una fondamentale pubblicazione sulle Ville Venete ma anche per la mostra fotografica che, in Italia e all'estero, richiamerà l'attenzione sul problema della loro conservazione e del loro restauro; è in questo periodo che Fini acquista da un anziano ex-dipendente dello Studio Ferretto un quantitativo di lastre fotografiche realizzate da quello studio negli ultimi decenni dell'800: si tratta di circa 200 lastre fotografiche 13 x 18 cm; vi risultano comprese immagini della vecchia Treviso, nonché 14 lastre relative a vari aspetti di Asolo, formato 9 x 12 cm, scattate tra il 1893 ed il 1909 delle quali alcune riportano graffite nell'emulsione le lettere G.F. (Giovanni Ferretto).

Un po' alla volta lo Studio di Fini diventerà il punto di riferimento per tutti coloro che desiderano ottenere copie di fotografie relative alle opere d'arte del trevigiano ed alle ville del Veneto.

Nel 1989 Fini cederà alla Provincia di Treviso il suo archivio di ben 17.552 negative, mentre lo studio viene ceduto al fotografo trevigiano Orio Frassetto.

Nel 1991 per valorizzare il fondo fotografico "Bepi Fini" il Consiglio Provinciale di Treviso sancisce la nascita dell'Archivio Fotografico Storico.



Bepi Fini fotografato
con Bepi Mazzotti
1975

Il Fondo GIUSEPPE FINI

Il fondo fotografico "Giuseppe Fini" costituisce indubbiamente uno strumento di grande valore per quanti operano in campo storico-artistico: uno dei problemi è quello costituito dalla diversa paternità dei negativi che lo compongono. Non esiste infatti situazione più intricata: gli apporti che hanno contribuito alla crescita dell'Archivio sono innumerevoli. Fini testimonia che oltre ai negativi opera del padre Umberto ed a quelli realizzati nel corso della sua lunga attività nell'archivio si sono andati accumulando via via nel corso dei decenni i negativi cedutigli gratuitamente dai tanti amici e conoscenti che costituivano, con una sua definizione, un vero e proprio sodalizio culturale, o acquistati da altri fotografi del territorio.

Ricostruire la paternità di questi negativi all'interno dell'Archivio non è solo curiosità, in quanto la esatta attribuzione di questo o tal altro negativo ad uno specifico autore, professionista o dilettante, è una questione di rigorosa filologia.

Ecco dunque che ricorrono in questo insieme di immagini i nomi dei Ferretto, del Bertolini (1840-1899) di Giulio Marino di Vittorio Veneto, di Giulio Dall'Armi di Valdobbiadene, del trevigiano Aldo Pasinetti che nel 1924 aprì uno studio a S. Donà di Piave, di Botter, di Vasconetto, del Dragonetti, di Cristofoletti, di Munari e poi del padre di Freja Stark, dei Serafini, dei Pagnossin, dei De Reali, Ancillotto ecc.

CONSISTENZA DEL FONDO FOTOGRAFICO GIUSEPPE FINI

(complessivi n. 17.552 pezzi)

Sez. 01	1433 pz.	Negativi Studio Ferretto e U.Fini
Sez. 01A	708 pz.	Negativi Studio Ferretto e U.Fini
Sez. 02	801 pz.	Oggetti di artigianato
Sez. 03	3017 pz.	Varie opere d'arte
Sez. 04	1052 pz.	Arturo Martini
Sez. 05	146 pz.	Tommaso da Modena
Sez. 06	143 pz.	S. Caterina Cappella degli Innocenti
Sez. 07	1036 pz.	Ville Venete
Sez. 08/18	1116 pz.	Incisioni Litografie
Sez. 09/14	2796 pz.	(2306 neg. - 489 pos.) Ville Venete, interni / esterni
Sez. 10	392 pz.	Incisioni Feltre
Sez. 11	194 pz.	Case rustiche
Sez. 12	479 pz.	Cima da Conegliano
Sez. 13	1688 pz.	Varie Treviso e provincia
Sez. 15/19	1849 pz.	Chiese e edifici di Treviso divisi per vie
Sez. 16	395 pz.	Eleonora Duse
Sez. 17	302 pz.	Manifesti Salce in b/n
Sez. 20	396 pz.	Opere di Canova



Laura Miré
Un disegno per la moda del 2000
1974

Il moltiplicarsi, negli ultimi decenni, degli studi sull'immagine riprodotta in generale e sull'illustrazione editoriale in particolare, oltre a operare quella profonda rivoluzione culturale del gusto e della critica specializzata che ne ha finalmente consentito l'auspicata inclusione fra i "beni da preservare", ha conseguentemente introdotto anche la nuova problematica posta dalla loro conservazione.

Se, infatti, alla infinita varietà di quei beni iconici realizzati su supporti cartacei (disegni, chine, acquarelli, tempere) che vanno sotto la definizione di *esemplari unici*, corrispondono criteri di conservazione garantiti dalla secolare esperienza, per le immagini a stampa (manifesti, illustrazioni, figurine, calendari) ovvero: *multipli*, i criteri di conservazione e valorizzazione anche attraverso l'esposizione, sono ancora nebulosi, specialmente per i materiali impressi nel corso del nostro secolo.

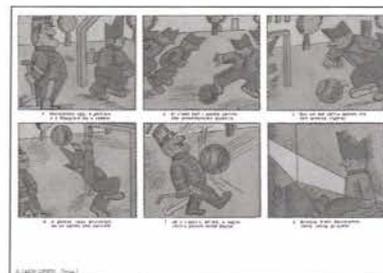
Benché sui fondamentali principi della conservazione dei materiali a stampa, esista da tempo un'ampia letteratura, essa tuttavia riguarda quasi esclusivamente il libro (con particolare attenzione a quello antico), di cui vengono puntigliosamente analizzati i principali fattori di deterioramento: dalla carta ai materiali impiegati per le legature (colle, pergamene, stoffe, pelli).

E mentre quei beni iconici rappresentati dalle incisioni realizzate con le matrici "nobili" della xilografia, calcografia e litografia – che il processo artigianale e il controllo del numero delle copie colloca in una zona limite tra il multiplo e l'originale –, godono di codificati criteri di conservazione, il problema di una buona salvaguar-

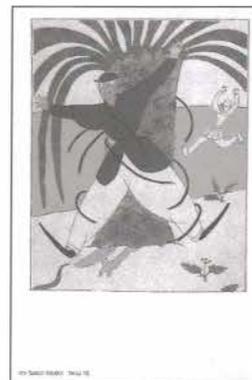
dia delle immagini ottenute tramite la stampa tipografica, rotocalcografica e offset, al di là delle patologie tradizionali, risiede proprio nell'evoluzione tecnica subita nel tempo sia dai processi di riproduzione che dalla composizione stessa degli inchiostri e soprattutto della carta, tanto che alla distanza ciascun multiplo sopravvissuto alla distruzione e al deterioramento va ormai considerato un vero e proprio "originale". Se, infatti, tra i principali fattori che concorrono alla deperibilità dei prodotti a stampa, accanto a quelli climatici e ambientali (agenti atmosferici, polvere, luce naturale e artificiale, tasso di umidità, variazioni di temperatura), vanno annoverati tutti gli aggressori delle materie organiche (batteri e insetti), per prodotti a stampa contemporanei sarà solo una corretta analisi dei supporti (sempre più acidi) e degli inchiostri (interamente artificiali) a dare indicazioni sul miglior genere di prevenzione da adottare.

Un ultimo problema solleva inoltre l'esigenza della loro archiviazione, fruizione e divulgazione attraverso riproduzioni ed esposizioni. E se per le prime, ci soccorrono le tecniche digitali con l'inalterabile perfezione della loro restituzione, per le seconde, i criteri non sono stati ancora affrontati scientificamente. È infatti esperienza comune la difficoltà che si incontra nei sempre più frequenti allestimenti di mostre sull'illustrazione; se infatti non sussistono dubbi su come vada esposto un "Cezanne", non altrettanto si può dire per i criteri che dovrebbero, ad esempio, informare la più corretta e meno dannosa esposizione di una pagina del "Corriere dei Piccoli" dell'immediato dopoguerra.

Concludiamo, infine, rimandando alle bibliografie reperibili in: L. Baldacchini, *Il libro antico*, Firenze, La Nuova Italia Scientifica, 1982; M. Coppédé, *La carta e il suo degrado*, Firenze, Nardini, 1991 e S. Lorusso, *Caratterizzazione, tecnologia e conservazione dei manufatti cartacei*, Roma, Bulzoni, 1996.



Bruno Angoletta
Marmittone
Milano, 1930
"Corriere dei Piccoli"



Sto
Ecco l'ultima avventura del
Signor Bonaventura
Milano, 1920



Giuliano Borghesan
Guido Guidi
1995

Quando, trentacinque anni fa a Venezia, gli facevamo notare il caos nella sua stanza di studente di architettura, Mario Natali obiettava, scherzando, che l'apparente disordine con cui teneva archiviati i suoi libri era da considerarsi un ordine complesso.

È Natale e per l'archivio di Italo ho scelto la fotografia (eseguita la scorsa estate) di una stalla, nella casa di mia madre. Appena terminati alcuni dolorosi lavori, diventerà il mio archivio. E lì, nonostante i buoni propositi e il desiderio di uno spazio vuoto, dopo una prima fase di ordine maniacale, prevedo un secondo periodo di disordine "complesso" sempre più invadente.

Ronta, 25 dicembre 1998



Guido Guidi
Ronta, luglio 1998

XII 98, NATALE
Per ITALO, Guido
- ERA LA STALLA DELLA CASA DI MIA MADRE ORA STO FACENDO
ALCUNI LAVORI DI RISANAMENTO, LI METTERO IL MIO "ARCHIVIO"
Guido Guidi, RONTA VII. 1998



Giuliano Borghesan
Mario Giacomelli
1996

per l'Amico Prof. Zammia a proposito di come conservo
i miei "negativi"

"Perché sia dolce la tenebra, il negativo che
mi ama di più lo nascondo all'avarizia
della luce, nei bui silenzi, nel profumo
della frutta matura, in scatole dei
Biscotti Mellin, uno per uno, con il relativo
provino, in bustine di carta pergamino
(le meno costose) non potendo lasciarlo
nell'azzurro delle colline lo faccio riposare
nell'angolo più asciutto della casa."
Mario Giacomelli

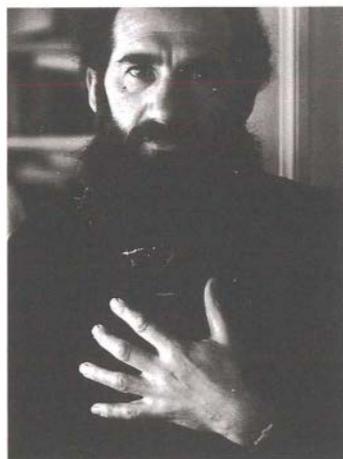
Perché sia dolce la tenebra il negativo
che mi ama di più lo nascondo all'ava-
rizia della luce, nei bui silenzi, nel pro-
fumo della frutta matura, in scatole di
biscotti Mellin, uno per uno, con il re-
lativo provino, in bustine di carta per-
gamino (le meno costose) non potendo
lasciarlo nell'azzurro delle colline lo
faccio riposare nell'angolo più asciutto
della casa.



Un'immagine recente
di Mario Giacomelli



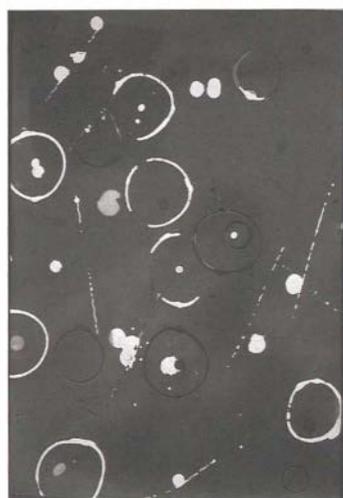
Nino Migliori
Emilio Vedova
1956 - 57



Nino Migliori
Gente del sud
1956



Nino Migliori
Lucigramma
1952



Nino Migliori
Ossidazione
1954-55



Nino Migliori
Polarigramma
1976



Nino Migliori

1998

autoritratto polaroid

Nel mondo dell'arte la conservazione delle opere ha rappresentato da sempre un grosso problema.

Problema che ha investito più i fruitori ed i posteristi che non i produttori delle opere stesse. Mi riferisco al mondo dell'arte in generale senza priorità di generi comprendendo anche la fotografia che spesso, troppo spesso, viene considerata l'ultima della classe nel mondo della espressività. Nella maggior parte dei casi l'atto creativo e la tensione che ne deriva sono distaccati dalle problematiche conservative. L'autore di un'opera nel momento stesso della produzione privilegia la concretizzazione di un'idea alla durata fisica del suo lavoro. Da Duchamp in poi l'opera è stata anche progettata e costruita mentalmente, dissolta al momento stesso della creazione o addirittura è rimasta solo un progetto al quale non dare più corso perché la realizzazione presupponeva una definizione artigianale di quello che era semplicemente un processo mentale.

Non è raro che di grandi artisti del passato si conservino meno opere di quante siano state prodotte, perché oggetto della sperimentazione di tecniche innovative risultate poi nel tempo debilitanti per l'opera stessa. Un caso simbolico tra i tanti è rappresentato dall'"Ultima Cena" di Leonardo, capolavoro per il quale si spendono oggi miliardi per tentare di fermarne il processo di degrado dovuto ad una sperimentazione iniziale e ad una conservazione inadeguata.

Quindi utilizzo di materiali inadatti, sperimentazione dei materiali stessi o addirittura non realizzazione e conseguente preservazione (!) dell'idea sono solo alcuni aspetti della durata nel tempo.

Nel mio lavoro fin dall'inizio mi sono espresso utilizzando tecniche diverse, dalla fotografia tradizionale alla ricerca off-camera, che da subito hanno presentato problematiche differenti. Nell'ambito off-camera ho prodotto, ad esempio, degli unicum di difficile conservazione, co-

me le Ossidazioni per le quali, in principio, ho dovuto superare problemi di conservazione perché non avevo modelli precedenti di riferimento. Sono, quindi, andato per tentativi sino ad arrivare alla sicurezza di un confronto positivo con il tempo. Possego intatte, infatti, Ossidazioni unicum degli anni Cinquanta che hanno mantenuto cromatismi, contrasti, brillantezza dei colori iniziali. L'esperienza mi ha insegnato che i primi insuccessi derivavano da lavaggi affrettati e dalla esposizione della luce violenta del sole nei primi mesi. Con l'uso di bagni di arresto, lavaggi prolungati e dopo aver asciugato le immagini in ambiente poco luminoso, ho conservato i monotipi usando semplice carta velina opaca che reperivo in cartoleria. Da allora queste Ossidazioni sono state esposte ripetutamente sotto forte luce artificiale e non hanno subito alcuna trasformazione cromatica successiva.

Le stampe sia tradizionali sia off-camera che hanno seguito procedimenti di sviluppo-fissaggio-lavaggio non hanno, per me, mai rappresentato un grosso problema. Le ho conservate ben pressate in scatole opponendo emulsione ad emulsione, riducendo la quantità di aria e quindi il processo di ossidazione dovuto al tempo. Ma il rispetto delle regole è sempre sinonimo di perfetta conservazione?

Ricordo che in occasione di un workshop tenuto durante Venezia '79, curato da Italo Zannier, Sandro Mescola, allora responsabile del Museo Fortuny, mi raccontò che in passato aveva reperito casse di lastre di Mariano Fortuny nei locali bassi del palazzo, quasi al livello dell'acqua, quindi in condizioni di umidità estrema. A suo dire la maggior parte del patrimonio di lastre si era salvata perché erano state immagazzinate compatte e quindi, ad eccezione di quelle due estremità più esposte, non avevano subito danni. Ho raggiunto quest'anno i cinquant'anni di attività fotografica ed almeno per quanto mi riguarda posso assicurare che la maggior parte delle immagini conservate in ambiente normale, cioè né troppo secco né troppo umido, non ha

dato luogo ad alterazioni o modifiche. Per i negativi non ho avuto problemi di conservazione sia pur usando dei plasticoni come raccoglitori. E così anche per quei negativi che sono stati manipolati, bruciati, ossidati. Diversamente è accaduto per le diapositive a colori, molte delle quali mi si sono deteriorate tanto da essere inutilizzabili.

Mi rendo conto che i tempi sono cambiati, che la fotografia ha subito trasformazioni ed è entrata a far parte dei Beni Culturali con conseguenti valutazioni eccezionali: è di pochi giorni la notizia che due stampe di Man Ray sono state battute da Christie's per oltre un miliardo di lire. Anche la valutazione economica obbliga a criteri più raffinati e selettivi per il perfetto stato di conservazione. L'accesso all'uso dei più recenti materiali a bassa acidità (quali carta, buste, scatole, ecc.) è riservata prevalentemente a istituzioni pubbliche o private che possono destinare cifre consistenti per il patrimonio fotografico.

Credo sia necessario ricordare, qui, il grande sviluppo che ha avuto l'immagine elettronica che potrà molto bene affiancarsi, con la riproduzione digitale, ad una buona tecnica di conservazione tradizionale. Pur ancora non garantendo il tramando dell'unicum originario ci potrà consentire con un semplice CD Rom di riprodurre e fruire "l'immagine dell'originale" in condizioni di perfetta leggibilità. Certo che una cosa è vedere un film d'autore originale ed altra cosa il film restaurato elettronicamente, l'aura del primo non sarà ripetuta dal secondo, ma certamente avremo la sicurezza di non perdere il piacere di accedere ad opere importanti.

Perciò l'avvento delle tecniche elettroniche e digitali ha rappresentato da un lato la conoscenza di nuovi strumenti di conservazione, ma allo stesso tempo ha creato i presupposti per nuove rappresentazioni iconografiche e di conseguenza ulteriori e diversi problemi di conservazione. Quello della conservazione rappresenta un'affascinante problema sempre aperto.



Gianni Berengo Gardin
Parigi
1958



Giuliano Borghesan
Gianni Berengo Gardin
1997

Come molti sapranno io amo la fotografia in bianco e nero e professionalmente ho cercato di indirizzare il mio lavoro in questa direzione. Di conseguenza la parte del mio archivio dedicata al bianco e nero è la meglio organizzata. I negativi del bianco e nero, che sono circa un 1.000.000, sono conservati in normali fogli di pergamino a loro volta contenuti in buste ordinate per numero del servizio; le buste sono conservate all'interno di classificatori metallici.

I relativi provini sono raccolti in una serie di classificatori in cartone, ordinati progressivamente per numero del servizio. I servizi più importanti sono conservati in altri classificatori ordinati per soggetto, mentre il geografico è diviso per regioni e città per quanto riguarda l'Italia e per nazioni per quanto riguarda l'estero.

Ogni servizio è numerato in ordine progressivo, il numero è riportato sia sul negativo che sul foglio provino. Per quanto riguarda il geografico sui provini sono riportati in alcuni casi i nomi dei luoghi fotografati, un'abitudine, quella di didascalizzare i provini, che purtroppo per pigrizia non ho seguito con grande costanza, e la mancanza di dati per identificare i soggetti è forse il problema maggiore che pone il mio archivio.

Su un piccolo quaderno nero sono riportati, ordinati per anno, i dati relativi ai singoli servizi: numero progressivo, titolo, cliente, luogo, data e tipo di ripresa. Grazie a questo quaderno e alla mia memoria, che per fortuna funziona ancora abbastanza bene, si riesce quasi sempre a trovare quello che si cerca.

Mia figlia, che da circa un anno lavora con me, ha in programma di trasferire i dati di questo quaderno su computer, ma per realizzare un database completo e soprattutto utile per la ricerca sarebbe indispensabile, proprio perché in molti casi l'identificazione del soggetto è affidata alla mia memoria, che rivedessimo insieme tutti i materiali. Ma fino a quando non mi decido a darle una mano...

Per quanto riguarda il colore, che mi interessa meno, i fotocolor sono stati raccolti abbastanza alla rinfusa in plasticoni conservati dentro raccoglitori in cartone, divisi per regioni e nazioni. Dell'archivio colore mi sto progressivamente e lentamente liberando: infatti ne sto ultimando la consegna al mio agente, l'Agenzia Contrasto, che ne cura la commercializzazione. L'operazione è rallentata dal fatto che prima di consegnarli devo didascalizzare i fotocolor.

Quanto alle stampe praticamente conservo quelle che stampo per i clienti (editori, giornali) o per le mostre, e che mi ritornano dopo l'utilizzo. Le stampe sono conservate dentro scatole di carta fotografica ordinate per soggetto o luogo. Dato che il mio lavoro si svolge per la maggior parte nel campo dell'editoria non ho interesse a tenere stampe delle mie foto: quando mi serve far vedere un'immagine al cliente utilizzo i libri, poi in caso faccio la stampa.

Un discorso a parte vale per le mostre: conservo una decina di mostre già selezionate, che variano per dimensioni dalle 30 alle 100 foto, sempre a disposizione di chi ne faccia richiesta.

Naturalmente l'Agenzia Contrasto oltre al colore ha a disposizione una selezione delle mie foto in bianco e nero e una serie di mostre.

I programmi per il futuro sono ambiziosi e non so quando io e mia figlia troveremo il tempo per attuarli: oltre alla creazione di un archivio computerizzato e all'eliminazione totale dell'archivio colore, vorremmo raccogliere su CD a tema una selezione delle mie foto più significative.

Milano, 21 dicembre 1998



Franco Fontana
Frammenti
1982
Da fotografia a colori



Franco Fontana
Presenza assenza
Marrakech, 1981
Da fotografia a colori



Un recente ritratto di
Franco Fontana

Conservare le fotografie non è come conservare le marmellate: per la fotografia non esistono conservanti con date di scadenza, esiste solamente la qualità della carta, delle diapositive, dei negativi, ed in più, la cosa più importante, la conservazione al buio perché la fotografia ha bisogno della luce per essere testimoniata ma del buio per essere conservata nel migliore dei modi (soprattutto luoghi asciutti e non vicini a sostanze corrosive).

Ora, cosa faccio io per adeguarmi alla conservazione degli originali contro il grande nemico che è il passare del tempo, e che purtroppo degenera anche il fotografo e senza rimedio?

Gli originali che fanno parte della mia storia creativa, e per questo intendo il lavoro a colori sul paesaggio, paesaggio urbano, le ombre nel paesaggio, i nudi nel paesaggio, nella piscina, il lavoro sulla gente ecc. che sono i lavori che testimoniano il mio racconto fotografico, li conservo generalmente nei plasticoni che raccolgono 20 diapositive per volta e che con una regolare numerazione vengono catalogati in classificatori in ambiente asciutto, privo di polvere, perché chiusi ma nello stesso tempo arieggiati e al momento, che vuol dire che esistono anche

originali in deposito che hanno quasi trent'anni e che segni di scolorimento o di deterioramento non ne hanno ancora subiti, soprattutto gli originali Kodachrome, mentre qualche problema lo ho avuto con le diapositive CT 18 dell'Agfa che hanno più di trent'anni e che hanno subito una decolorazione che portava ad una dominante magenta. In quest'ultimo caso, che riguarda sì e no una decina di originali, ho fatto eseguire un recupero, perfettamente riuscito, con il processo *fototransfer* che viene eseguito con la scannerizzazione con correzione su tre pellicole in bianco e nero a tinta continua, cioè senza il retino. Così ho fatto per circa 200 originali che ritengo i più importanti del mio lavoro, con formati fino a 40x60: questo processo è garantito per sempre togliendo così ogni problema di invecchiamento o degenerazione degli originali. Per quanto riguarda la conservazione degli originali stampati su carta il problema con il Cibachrome è praticamente inesistente, sempre nel rispetto delle regole e cioè che non si può pretendere di esporli al sole diretto o all'acqua senza avere danni: nemmeno gli ombrelli nel tempo danno garanzia e non a caso anche i grandi capolavori della pittura sono super protetti e nonostante tutto vengono restaurati per essere portati allo splendore originale.

UN CONCORSO FOTOGRAFICO IN MEMORIA DEL FOTOGRAFO
TREVIGIANO ALDO NASCIMBEN

Avrà luogo il giorno 6 marzo 1999 alle ore 18.00 presso il Palazzo dei Trecento a Treviso la cerimonia di premiazione dei vincitori del 1° concorso fotografico "Premio di fotografia Aldo Nascimben", iniziativa voluta dal Cine Club Treviso in memoria del noto fotografo trevigiano e cineoperatore Aldo Nascimben, recentemente scomparso ad avanzata età.

Per espressa volontà testamentaria della famiglia tutto il Fondo Fotografico da lui costituito (con foto dagli anni '30 fino agli anni '80 inerenti Treviso e territorio) sarà donato alla Provincia di Treviso per essere depositato presso l'Archivio Fotografico Storico.

Il fotografo Aldo Nascimben è un nome importante della fotografia e cinematografia italiana: fondatore del primo Cine-Club italiano, ebbe riconoscimenti internazionali per la sua attività di Direttore della fotografia in ambito cinematografico. A Treviso, sua città natale, è molto noto per l'attività di fotografo, ben rappresentata dalla monografia "Itinerari della Memoria - Treviso 1938-1944".

La Sig.ra Giovanna La Scala Nascimben, vedova del maestro, coadiuvata da un gruppo di fotografi ed amici dello scomparso aderenti al Cine Club di Treviso, ha voluto attivare un concorso fotografico in memoria del fotografo, in collaborazione con l'Archivio Fotografico Storico della Provincia di Treviso - Assessorato alla Cultura.

Si tratta di un concorso per foto in bianco e nero con borse di studio per i vincitori: 1° premio L. 3.000.000; 2° premio L. 2.000.000; 3° premio L. 1.000.000.

Della giuria fanno parte Gualtiero Basso, Andrea Cason, Giovanna La Scala Nascimben, Adriano Favaro, Orio Frassetto.

Punto di conferimento delle foto è la sede dell'Archivio Fotografico Storico della Provincia di Treviso, in via S. Liberale 8 - Tel 0422656139- Fax 0422410749



Aldo Nascimben
La passeggiata
1938-1944



Aldo Nascimben
Lavandaie
1938-1944



Gianni Turchetto
Giulio Vecchiato e
Bruno De Adamo



Aldo Nascimben
Ragazzo alla fontana
1938-1944

IL FONDO FOTOGRAFICO
NICOLA PERUSINI

L'Archivio Fotografico Storico della Provincia di Treviso si è recentemente arricchito di un nuovo fondo fotografico: si tratta della raccolta di circa seicento negativi di medio formato (alcune centinaia nel formato 9 x 12) opera di Nicola Perusini, scomparso precocemente pochi anni orsono.

Nonostante la giovane età, Nicola Perusini ha lasciato immagini di grande forza evocativa che ora sono a disposizione presso l'A.F.S.P.T.V. Ha scritto di lui George Tatge (F.lli Alinari): "L'elemento che mi ha colpito guardando le immagini di Nicola è l'angolo di ripresa. L'obiettivo inquadra sempre la strada o il vicolo in primo piano, spesso illuminato da un raggio di sole che ci invita a percorrerlo. Questo sguardo verso il basso, in quasi tutti i paesaggi, è un atto di raccoglimento e di meditazione e quindi di valorizzazione delle cose apparentemente insignificanti che gli erano vicine. L'uomo non c'è in questi primi piani, ma troviamo sempre una traccia della sua presenza...".

DE ADAMO E VECCHIATO:
I FOTOGRAFI DI FINI
di Gianni Turchetto

Quando si parla e scrive dell'Archivio fotografico Fini, ora di proprietà della Provincia di Treviso, bisogna parlare e scrivere di Bruno De Adamo

mo e Giulio Vecchiato che, come ha sempre affermato sior Bepi, "verapunto" sono stati i principali e insostituibili artefici dell'arricchimento dell'archivio stesso. Mi piace tracciare un breve profilo di Bruno anche perché, amico da molti anni, durante le scampagnate, gite o visite a qualche mostra fatta in sua compagnia, ho appreso - leggi rubato - tanti segreti della fotografia e, per questo, lo ringrazio.

De Adamo è nato a Zero Branco nel 1931, poco lontano dal colmello Conche dove Giovanni Comisso, qualche anno più tardi, ha acquistato la famosa casa di campagna nella quale avrebbe composto la maggior parte dei suoi racconti, tanto da diventare uno dei più grandi scrittori del novecento letterario italiano. Figlio di Margherita e Achille, imbianchino, pittore e decoratore di ville venete, ultimo di sette fratelli Bruno, apprende le prime nozioni della fotografia nel paese natale presso lo studio FotoFilm di Luigino Miotto per trasferirsi, qualche anno dopo, nel negozio Frezza in via Inferiore a Treviso.

Nel 1912, a ventuno anni arriva la grande occasione e parte per la Galleria Fotografica di Venezia. Vi rimane, però, solo un anno perché nonostante la volontà e pur essendo lo studio veneziano un grande trampolino di lancio per un giovane come lui, Bruno è costretto ad alzarsi tutte le mattine di buona ora ed in bicicletta recarsi a Campocroce, depositare il velocipede sotto la tettoia dell'osteria, salire sulla filovia e rag-

giungere la città lagunare e, alla sera, rientrare con gli stessi mezzi. Non una semplice breve trasferta ma un vero viaggio tutti i giorni con il sole o la neve, con la pioggia o il freddo intenso, lasciando poco tempo al sonno e, perciò, decide di rientrare nel capoluogo della Marca. Trova immediatamente impiego da Piccinni in via Indipendenza e dopo cinque anni si trasferisce nello Studio d'arte Fini, nella Calmaggione, dove incontra il futuro compagno di lavoro Giulio Vecchiato, di qualche anno più vecchio ed esperto. Inizia così il lungo sodalizio che li porterà a collaborare, gomito a gomito, fino al 1991, anno della cessata attività dello studio e, purtroppo o per fortuna, anche l'anno della pensione. Nel settembre del '58 Bruno inizia la vera attività di stampatore professionista e, primo a Treviso, nello Studio Fini si stampa anche la fotografia a colori.

Per conto dei musei trevigiani e nazionali, di amministrazioni o enti come la Fondazione Cini di Venezia, fotografa le opere dei maggiori artisti contemporanei. Le sculture di Arturo Martini e di Canova non hanno più segreti per il nostro fotografo e così anche le grandi tele di Cima da Conegliano, di Guglielmo, Beppe e Emma Ciardi, di Gino Rossi e di innumerevoli altri artisti; le fotografie che immortalano le opere di questi scultori e pittori, hanno dato vita a quei meravigliosi cataloghi che sono oggi, a distanza di molti anni e senza dubbio alcuno, materiale documentario per tutti gli stu-



Nicola Perusini
Impronte sulla sabbia
1989-1993



Aldo Nascimben
Il filosofo
1938-1944



Locandina della mostra
"La tradizione ferita"
Oderzo, 1998

diosi d'arte. E le grandi avventure vissute col fotografare prima e dopo il restauro le ville venete, i castelli, le case rustiche, i camini e la vecchia città di Feltre, le cui riprese sono durate più anni con grandi risultati e enorme soddisfazione di Bepi Mazzotti, curatore di quasi tutti i volumi d'arte, grande alpinista amico di Dino Buzzatti. Nella lunga permanenza nella bottega-studio di Fini, Bruno ha incontrato e conosciuto personalmente Malipiero, Ephrikian, Botter, Battacchi, Comisso, Benetton, Springolo-Ravenna, Malossi, Borsato, Coletti e numerosi altri artisti e personaggi importanti.

Naturalmente, in tanti anni di lavoro molte sono state le riprese per battesimi, matrimoni, mostre d'arte, foto industriali pubblicitarie per grandi gruppi, manifestazioni e cerimonie varie.

Come stampatore Bruno è stato insuperabile, oltre che nel colore, anche nel bianco e nero. Ne fanno testo le famose gigantografie delle ville venete e dei vari concorsi dell'EPT di Treviso, ora esposte in musei e collezioni pubbliche e private come opere d'arte.

Ho sempre sentito Bruno De Adamo parlare bene dei suoi colleghi e dare consigli sinceri ai giovani aspiranti fotografi.

Parlando di Bepi Fini ha detto: "la luce alle statue, come la dava lui, le faceva vivere".

Insomma, un artista per l'arte.

ALDO NASCIMBEN

Aldo Nascimben è nato a Treviso, dove il 14 luglio 1945 fonda il primo Cine Club sorto in Italia. Dal 1947 ha fatto parte del Consiglio Direttivo dei Circoli del Cinema; nel 1949 ha partecipato come fondatore alla costituzione della FEDIC (Federazione Italiana dei Cine Club). Nell'ottobre 1964 è stato nominato dal Ministero del Turismo e Spettacolo componente effettivo del Comitato degli Esperti per l'esame dei film nazionali. Nell'agosto del 1966 fece parte della Giuria dell'Ente Autonomo della Biennale del Cinema di Venezia alla "1ª Rassegna del lungometraggio di interesse turistico".

Nel 1958 rappresentò l'Italia al Festival di Bruxelles con due lungometraggi: "Carlo Goldoni a Venezia" e "Gente dell'Etna". È stato premiato con medaglia d'oro del CONI al Festival del film sportivo a Cortina d'Ampezzo per i documentari "Calcio di rigore" (1956), "Valle Grassetto" (1959), "A pesca con i cani nel grande Youkon" (1960), "Caccia in Maremma" (1964); nel 1966 è stato segnalato per il miglior servizio televisivo con l'inchiesta su Bottecchia "La morte di un ciclista".

Per la "Cinelirica" gira "I Teatri nel mondo" e le opere buffe "La serva padrona" e "La scala di seta"; inoltre ha collaborato, come direttore della fotografia, alla produzione italo-spagnola del film: "Totò d'Arabia". Nel 1967 realizzò per la CECA in Lussemburgo il lungometraggio "Carbone e Acciaio".

Nel 1968 ottenne il "Nastro d'Argento" per il documentario "Viterbo nei secoli".

Con Guido Piovene effettuò i primi servizi televisivi a colori tratti dal suo libro "Viaggio in Italia".

Collaborò per parecchi anni con Folco Quilici, come direttore della fotografia in film e documentari fra i quali: "Le schiave esistono ancora", "Alla scoperta dell'Africa", "La storia dell'India", "L'Islam", "Le Arti negre a Dakar", "Malimba" e "Mille giorni dall'alluvione di Firenze".

IL VECCHIO AMICO

DI PELLICOLE
di Folco Quilici

Si dice sempre: un buon fotografo non è un buon operatore, un bravo operatore è un pessimo fotografo. Aldo Nascimben smentisce l'assioma; e posso dirlo perché insieme per il mondo ci siamo andati per più di dieci anni. India, Islam, Africa e chissà quanti luoghi in Italia, nel Mediterraneo, ecc. Lui filmava con me. E fotografava per conto suo. Mai durante il lavoro con la cinepresa. Forse se ne andava a spasso da solo, nei giorni di pausa. Chissà. E chissà che non sia stato quello il suo segreto; agiva da solo, in silenzio. Andava a caccia, in tutta tranquillità. Il rapporto è diretto tra l'occhio, l'obiettivo e il soggetto. Ciascuno – così agendo – crea un asse dialettico tra la realtà e se stesso che prescinde da ogni interferenza. Per questo motivo la fotografia è at-



Aldo Nascimben
I castagnoni
1938-1944



Carlo Barbon
Villa Soranzo-Martinelli
Scorzè, 1998



Autore non identificato
Le maestranze dedite alla costruzione della
Chiesa di Cappella
Scorzè, 1910 ca.

tività, impegno, ben diverso da quello del cinema. È un gioco intellettuale in cui si è alleati e nemici soli con se stessi. E del risultato si è soli a poterne piangere e gioire, in un primo momento.

Poi viene l'occasione dello "show" il contatto con il pubblico e il giudizio della critica. Aldo Nascimben è ora a questa fase, e da un amico di pellicole, di obiettivi, di filtri e di caccia all'immagine viene l'augurio di continuare così. Sulla strada che ha scelto.

MOSTRA FOTOGRAFICA "LA TRADIZIONE FERITA"

Ha avuto luogo a Palazzo Foscolo di Oderzo, dal 20 settembre all'11 ottobre dello scorso anno, una mostra fotografica dal titolo "La tradizione ferita", organizzata dal Comune di Oderzo-Assessorato alla Cultura, in collaborazione con l'Archivio Fotografico Storico della Provincia di Treviso.

Sono state esposte immagini opera dei fotografi trevigiani Carlo Barbon e Michele Romeo i quali hanno voluto documentare lo stato di fatto del nostro territorio: le fotografie della mostra hanno fatto percepire chiaramente ai visitatori quale sia lo stridente contrasto esistente, nella campagna trevigiana, tra i segni del passato e la progressiva invasione della urbanizzazione selvaggia.

La mostra ha avuto sede sia in Palazzo Foscolo di Oderzo, sia presso la sede dell'Archivio Fotografico Storico a Treviso.

LA STORIA E LA VITA DI SCORZÈ IN UN VOLUME E MOSTRA FOTOGRAFICA

Ha avuto luogo nel dicembre 1998 a Scorzè (Venezia) sia la presentazione del volume "Scorzè, immagini del '900", un'opera di oltre 170 pagine frutto del lavoro dello storico Federico Burbello, che la contestuale inaugurazione della mostra fotografica omonima che ha visto esposte ben 230 fotografie relative alla storia del paese. Alla mostra fotografica, presen-tata da Adriano Favaro (Direttore dell'A.F.S.P.TV), hanno contribuito in modo sensibile i collezionisti Giancarlo Favaro, Antonio Tronchin, Luigi Pizzolato e Luigino Maccatrozzo, nonché Luigi Pizzo sponsor privato dell'iniziativa e titolare della Galleria "La Pala".

MOSTRA-CONCORSO FOTOGRAFICO "SUI SENTIERI DEGLI EZZELINI": DALLE COLLINE ASOLANE AI PRAL... LUNGO IL MUSON E IL MUSONELLO

Avrà luogo sabato 13 marzo 1999 presso il Teatro Accademico di Castelfranco Veneto l'inaugurazione della mostra e comunicazione dei risultati di un interessante concorso fotografico indetto dai Comuni di Asolo, San Zenone degli Ezzelini, Fonte, Loria, Riese Pio X, Castello di Godego e Castelfranco Veneto. Il concorso ha per tema gli aspetti naturalistici, paesaggistici, architettonici, storico-idraulici e tutto ciò che ha un interesse culturale e che merita di essere salvaguardato e valorizzato.

La mostra in oggetto sarà aperta dal 13 al 21 marzo 1999.

I premi assegnati sono: 1° premio L. 800.000; 2° premio L. 500.000; 3° premio 400.000; 4° premio 200.000; 5° premio 100.000.

La Giuria è composta da: Bruno Marchetti (Sindaco di Castelfranco Veneto), Gioglio Lago (giornalista e Presidente del concorso), Adriano Favaro (Direttore Archivio Fotografico Storico della Provincia di Treviso), Corrado Fabris (Assessore alla Cultura del Comune di Asolo),

Flavio Trentin (Circolo Fotografico "El Paveion" di Castelfranco Veneto), Marco Stocco (Gruppo Fotografico di Vallà di Riese Pio X), Italo Caon (Gruppo Fotografico "Immagine '81" di Resana), Francesco Luison (Studente universitario Scienze Agrarie), Mariuccia De Santi (Associazione Amici dei Prai), Michele Barichello (Rappresentante Gruppo di Lavoro del Comune di S. Zenone degli Ezzelini)

Segretari:
Mario Beraldo (Gruppo Fotografico "El Paveion" di Castelfranco Veneto); Sergio Guidolin (Coordinatore del Progetto Culturale-Ambientale). Termine ultimo per la presentazione delle opere : 1° marzo 1999.

Per informazioni rivolgersi alla Segreteria del Concorso presso il Comune di Castello di Godego - Biblioteca comunale Villa Priuli (orario: da lunedì a venerdì 15.00 - 19.00; martedì - mercoledì - giovedì 9.00 - 12.00) - Tel. 0423/760192 - fax: 0423/468348; E-Mail guid002



Locandina della mostra
"Il Trevigiano nella Grande guerra"
Treviso, 1998



Aldo Cenedese

Lavori di rafforzamento
degli argini del Piave

Ponte di Piave (Treviso), anni '20

a pn. itnet.it. Il programma è consultabile su pagine web al sito www.comune.asolo.tv.it

MOSTRA SULLA GRANDE GUERRA

Ad 80 anni dalla Grande Guerra, L'Archivio Fotografico Storico della Provincia di Treviso ha realizzato una grande mostra fotografica sul tema ("Il Trevigiano nella Grande Guerra") con immagini provenienti per la maggior parte dai propri fondi fotografici, ma anche da collezionisti privati. La mostra ha offerto ai trevigiani la possibilità di conoscere quale fosse la realtà delle retrovie del fronte trevigiano, dei nostri paesi spesso quasi irriconoscibili, o rasi al suolo, la Gipsoteca e le opere di Canova straziate, le splendide ville ed i loro affreschi distrutti, gli sfolati, i poveri e le baracche del dopoguerra durante i mesi difficili del ritorno a casa dal profugato.

È stata messa in evidenza anche una Treviso ben poco nota, la Treviso di retrovia, colpita dalla furia bellica, zeppa di truppe, di prigionieri e di cannoni.

Le sezioni della mostra sono:

Caporetto, la "rotta" - I profughi - Il fronte nel trevigiano - Le distruzioni del patrimonio - Il prezzo umano - Le terre invase - Treviso città di retrovia - La battaglia del solstizio - L'offensiva finale: Vittorio Veneto - Il dopoguerra.

La mostra è stata progettata per essere itinerante, grazie ad una propria struttura espositiva, allo scopo

di portare direttamente queste immagini nelle scuole del territorio.

Dopo essere stata esposta presso il Palazzo dei Trecento, a Treviso, nel novembre 1998, la mostra è ora visibile per tutto il 1999 secondo il seguente calendario (per ora parziale):

- Montebelluna, Istituto Tecnico Einaudi, dal 29.11.98 al 9.12.98
- Paderno del Grappa, Istituto Filipin, dal 12.12.98 al 20.12.98
- Paese, Scuola Media, dal 23.12.98 al 17.01.99
- Susegana, Scuola Media, dal 20.01.99 al 07.02.99
- Vedelago, Scuola Media, dal 10.02.99 al 21.02.99
- Roncade, Scuola Media, dal 24.02.99 al 07.03.99
- Silea, Biblioteca Comunale, dal 10.03.99 al 21.03.99
- Cappella Maggiore, Scuola Media, dal 24.03.99 al 11.04.99

ALDO CENEDESE FOTOGRAFO IN PONTE DI PIAVE

È uscito recentemente il quarto volume fotografico, ad cura della Biblioteca del Comune di Ponte di Piave, che illustra l'opera del fotografo Aldo Cenedese (1904-1990) operante nella zona dagli anni venti agli anni settanta. Encomiabile l'impegno dell'Amministrazione Comunale di Ponte di Piave che ha saputo valorizzare il patrimonio fotografico di questo fotografo che la famiglia ha voluto lasciare in eredità alla locale Biblioteca Comunale. Il fondo fotografico è composto da 1.200

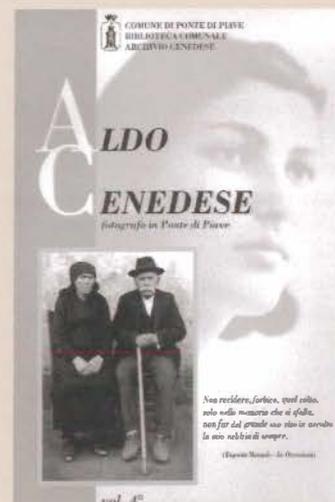
lastre in vetro, 1.800 positivi di vario formato e diverse migliaia di negativi su pellicola, album fotografici ed altro. Dell'opera di valorizzazione e conservazione del materiale si occupa un gruppo di volontari composto da Paolo Lorenzon, Renato Favaro, Mario Pastres, Giovanni Borrotti.

Nelle immagini di questa serie di volumi fotografici editi dal Comune di Ponte di Piave scorrono le fotografie relative a tutti gli aspetti della vita quotidiana della riviera del Piave fin dalla primavera del 1926. Di particolare interesse la notevole quantità di immagini relative alla navigazione sul fiume, alla pesca (belle le immagini dei grandi storioni catturati sul Piave), alle foto scattate nelle povere case contadine della zona.

IL RESTAURO NELL'ABBZIA DI FOLLINA

Per chiunque fosse interessato (dal semplice privato alle biblioteche e/o alle scuole) è a disposizione il CD della mostra tenutasi nell'antico refettorio dell'Abbazia cistercense di Follina nel mese di giugno 1997, in collaborazione con l'assessorato alla Cultura della Provincia di Treviso e quello del Comune di Follina, il Centro Studi Internazionale sull'Architettura Cistercense e l'Archivio Progetti dell'Università di Architettura di Venezia.

Il CD contiene una presentazione multimediale curata da Federico Burbello e Serafino Ciolino che illustra la storia del complesso abbazia-



Copertina del volume
"Aldo Cenedese fotografo
in Ponte di Piave"
a cura della Biblioteca del Comune di
Ponte di Piave



La processione con la statua della Beata Vergine
alla chiesa abbaziale di Follina

Follina (TV), 1897

Archivio Progetti - IUAV, Fondo G. Torres

le di Follina attraverso una sequenza di trentacinque diapositive ricche di elaborazioni virtuali.

L'uso appropriato delle tecnologie informatiche si rivela, in questo senso, sempre più strumento di aiuto e di analisi tematica nello studio di importanti manufatti architettonici. Per realizzare il divulgativo informatico è stato creato un modello 3D dell'intero complesso monastico con il software "Autocad R12"; successivamente applicati ai materiali edilizi i loro rispettivi colori, con le caratteristiche tessiture ed opacità, e quindi realizzati, con "3D Studio versione 3", i rendering, ovvero le rappresentazioni tridimensionali fotorealistiche.

Infine, con l'utilizzo del pacchetto "Microsoft Powerpoint", sono state assemblate le immagini con il testo e ricavata la presentazione.

Attraverso la costruzione del modello virtuale è stato possibile studiare, isolare e rapportare le singole parti edilizie creando delle animazioni di studio e dei wireframe (letteralmente "filo di ferro", rappresentazione di oggetti tridimensionali ottenuta collegando, mediante segmenti, i vertici che definiscono gli oggetti stessi) dell'intera abbazia.

La chiesa abbaziale è stata virtualmente "spogliata" delle suppellettili e delle superfetazioni odierne per ricreare idealmente lo spazio austero e solenne che la spiritualità dell'Ordine Cistercense esigeva.

Ad integrazione del Cd sono state inserite le pagine del numero monografico di "Fotostorica" interamen-

te dedicate alla mostra di Follina.

Per poter visionare il CD, avere ulteriori informazioni e richieste di acquisto, rivolgersi direttamente al nostro Archivio Fotografico.

ALLA SCOPERTA DEL TERRITORIO TRAMITE LA FOTOGRAFIA

Ha avuto luogo nell'ottobre dello scorso anno a Marcon (Venezia) un interessante corso di didattica della storia per 25 insegnanti della scuola dell'obbligo, organizzato dalla locale Biblioteca Comunale, dal titolo "Alla scoperta del territorio: bonifica e fonti iconografiche", progetto curato da Luigino Scroccaro e da Maura Mosena, che si è proposto come obiettivo fornire agli insegnanti una serie di strumenti utili alla lettura del territorio per mezzo delle fonti iconografiche con particolare riferimento all'uso della fotografia.

La serie di incontri si è sviluppata sui seguenti temi:

- La fotografia come fonte per la storia della bonifica, a cura di Maria Teresa Segà

- La fotografia tra arte e storia: letture... laboratorio, a cura di Alberto Prandi

- Visita all'Archivio Fotografico Storico della Provincia di Treviso, a cura di Adriano Favaro

Bonifiche, la fonte cartografica, a cura di Massimo Rossi

- La rappresentazione del territorio: confronto tra modelli di bonifica, laboratorio, a cura di Alessandro Voltolina.



Una colonna centrale a spirale
facente parte del chiostro dell'Abbazia
Follina (Treviso)

Archivio Progetti - IUAV, Fondo G. Torres

