A cura di Italo Zannier

Fotostorica

Gli Archivi della Fotografia 3/4

Canova

Foto
Archivio
Storico
Treviso

FOTOSTORICA | | GLI ARCHIVI DELLA FOTOGRAFIA 3/4

FOTOSTORICA ©
gli archivi della Fotografia

Nuova serie - Trimestrale
N. 3/4 Aprile 1999

Cura scientifica di
ITALO ZANNIER

Direttore responsabile
ADRIANO FAVARO

Art director
FRANCO GIACOMETTI

Progetto grafico
RAFFAELLA VENIER

Segreteria di redazione:
c/o Foto Archivio Storico Treviso
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 Musés 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:
Man Ray
s.t. (Nudo)
1934 ca.
Stampa di Mario Carrieri, 1980, da negativo originale CSAC Università di Parma, Sezione Fotografia

Sommario

4 | Editoriale
Italo Zannier

5 | I materiali della fotografia
Italo Zannier

10 | Raccogliere, conservare il tempo
Paolo Barbaro

13 | Un viaggio nel viaggio
Paola Campolucci

15 | Appunti su alcune fototeche d'arte
Laura Corti

18 | L'archivio Fotografico Storico della Provincia Autonoma di Trento
Floriano Menapace

21 | Il Gabinetto Fotografico del Museo Civico di Padova
Marina Rampin

26 | Un Museo di "magiche visioni"
Marina Rampin

28 | Un Archivio a Cesena per la storia del cinema
Claudia Cavatorta

32 | Daguerre e le suggestioni della Rosslyn Chapel
Angelo Maggi

36 | Darwin e l'espressione dei sentimenti
Italo Zannier

44 | Come conservano i fotografi contemporanei
Luca Patella
Franco Vaccari
Marco Zanta
Renato Begnoni
Luca Campigotto

54 | Incunaboli: "il daguerrotipo nell'Harem"
A cura di Italo Zannier

58 | Bepi Fini, il fotografo di Treviso
Adriano Favaro

70 | Massimo Scolari e Robert Capa

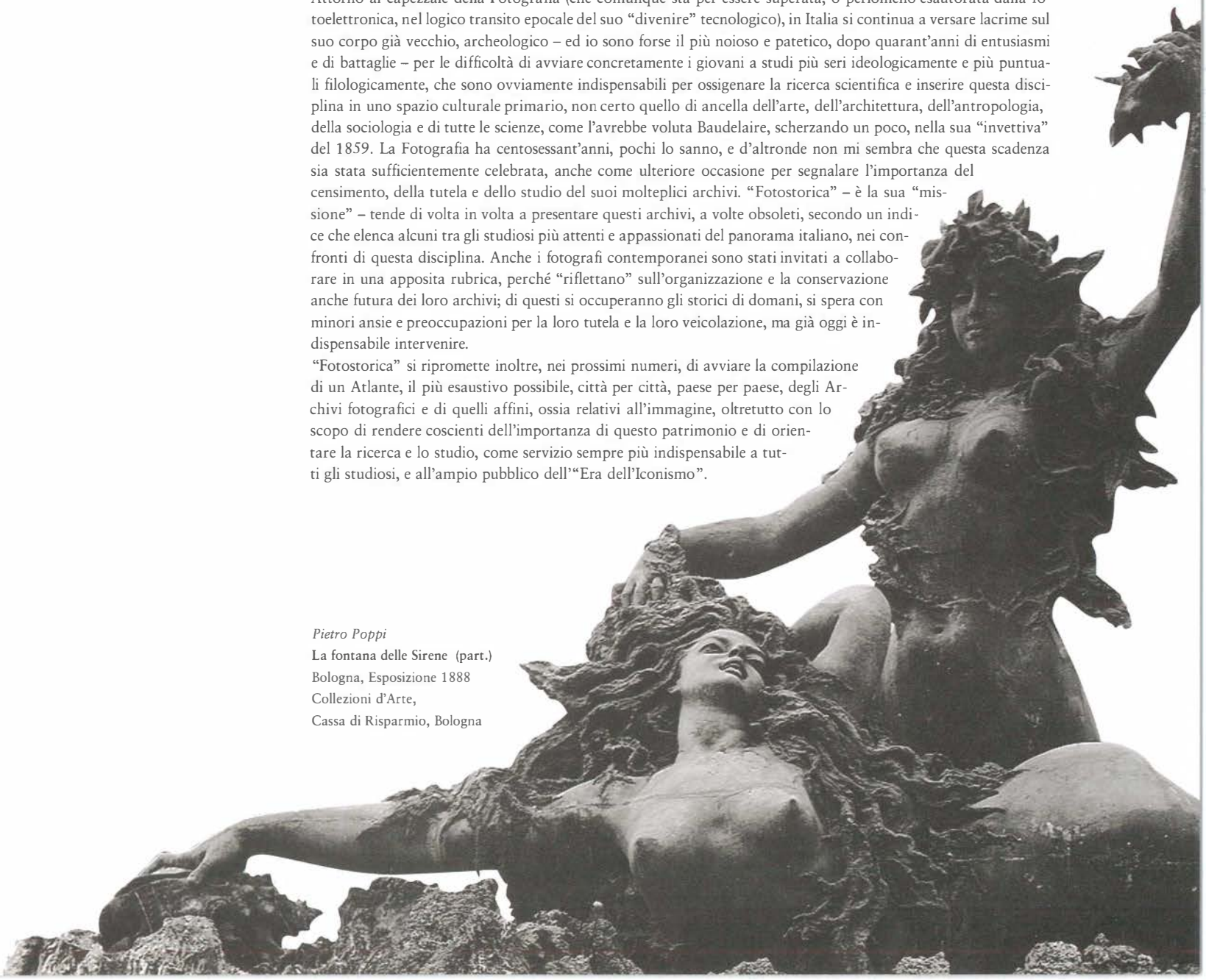
71 | È morto Federico Vender
Floriano Menapace

73 | Notizie dal Foto Archivio Storico Treviso
Adriano Favaro

La Fotografia ha centossessant'anni, e li dimostra; li dimostra soprattutto in Italia, dove la sua faticosa, rachitica crescita, è avvenuta perlopiù all'insaputa, o nell'indifferenza di chi avrebbe dovuto occuparsene e tutelarne il patrimonio, che è principalmente culturale e storico, ma anche economico, come soprattutto i collezionisti cominciano a capire, seguendo le aste e le rassegne internazionali; un po' meno gli enti pubblici, se si escludono iniziative come quella della Provincia di Treviso, che da vari anni ha istituito un Archivio specifico per la fotografia.

Attorno al capezzale della Fotografia (che comunque sta per essere superata, o perlomeno esautorata dalla fotoelettronica, nel logico transito epocale del suo "divenire" tecnologico), in Italia si continua a versare lacrime sul suo corpo già vecchio, archeologico – ed io sono forse il più noioso e patetico, dopo quarant'anni di entusiasmi e di battaglie – per le difficoltà di avviare concretamente i giovani a studi più seri ideologicamente e più puntuali filologicamente, che sono ovviamente indispensabili per ossigenare la ricerca scientifica e inserire questa disciplina in uno spazio culturale primario, non certo quello di ancella dell'arte, dell'architettura, dell'antropologia, della sociologia e di tutte le scienze, come l'avrebbe voluta Baudelaire, scherzando un poco, nella sua "invettiva" del 1859. La Fotografia ha centosessant'anni, pochi lo sanno, e d'altronde non mi sembra che questa scadenza sia stata sufficientemente celebrata, anche come ulteriore occasione per segnalare l'importanza del censimento, della tutela e dello studio del suoi molteplici archivi. "Fotostorica" – è la sua "missione" – tende di volta in volta a presentare questi archivi, a volte obsoleti, secondo un indice che elenca alcuni tra gli studiosi più attenti e appassionati del panorama italiano, nei confronti di questa disciplina. Anche i fotografi contemporanei sono stati invitati a collaborare in una apposita rubrica, perché "riflettano" sull'organizzazione e la conservazione anche futura dei loro archivi; di questi si occuperanno gli storici di domani, si spera con minori ansie e preoccupazioni per la loro tutela e la loro veicolazione, ma già oggi è indispensabile intervenire.

"Fotostorica" si ripromette inoltre, nei prossimi numeri, di avviare la compilazione di un Atlante, il più esaustivo possibile, città per città, paese per paese, degli Archivi fotografici e di quelli affini, ossia relativi all'immagine, oltretutto con lo scopo di rendere coscienti dell'importanza di questo patrimonio e di orientare la ricerca e lo studio, come servizio sempre più indispensabile a tutti gli studiosi, e all'ampio pubblico dell'"Era dell'Iconismo".



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

ITALO ZANNIER

I MATERIALI DELLA FOTOGRAFIA

"FOTOGRAFARE SIGNIFICA AVERE FEDE NEL FUTURO"

La storia della fotografia, e coerentemente quella della sua conservazione, passa inevitabilmente lungo un itinerario merceologico, ossia dell'uso di materiali vari – spesso casalinghi e comunque a portata di mano –, che hanno consentito, ma più spesso suggerito e stimolato anche casualmente, con l'osservazione intelligente della loro magica fenomenologia, una sperimentazione, che infine ha condotto alla realizzazione dei vari procedimenti, chiamati *della fotografia*.

Seguendo, non l'ordine alfabetico, semmai quello cronologico, il primo "materiale" che ha suscitato illusioni fotografiche, è stato l'"argento", o piuttosto alcuni suoi componenti, in alcune sperimentazioni comunque storicamente rilevate soltanto come curiosità, quale "fenomeno" ancora incomprensibile (qual è la causa della sua trasformazione, il "calore", o la "luce"? s'interrogava lo Schulze nel 1727, cercando di stabilire il motivo dell'annerimento...); basti inoltre citare le osservazioni relative alla "pietra di Bologna", o "luna cornea", come venne chiamata per la sua capacità allora misteriosa di cambiare colore e comunque di "annerire", in quanto contiene cloruro d'argento, se sottoposta per un certo tempo dalla luce solare. Le polveri ricavate della "luna cornea" vennero spesso utilizzate per "tingere il legno, l'avorio, le piume, le pellicce, e anche i capelli"[1].

Con soluzioni di sali d'argento – cloruri o nitrati soprattutto –, spennellate su comune "carta" da lettere, si sono ottenute finalmente le prime immagini fotografiche, verso la fine del XVIII secolo; così Charles, poi Wedgwood (1802), ma labili per entrambe, così Talbot (1834), mentre il fantascientifico de la Roche aveva pensato, anziché alla carta alla "tela", ossia al supporto consueto dei dipinti. (Anche Wedgwood e Davy sperimenteranno un supporto diverso dalla carta, la "pelle" d'agnello o di pecora, sbiancata con una concia speciale, ossia la "pergamena", ch'era d'uso comune anche per la rilegatura dei libri e che reagiva però magnificamente al nitrato d'argento, per effetto dei solfuri in essa contenuti).

Un'ampia letteratura storiografica, cui si rimanda, censisce d'altronde le molte esperienze, alchemiche e spesso in odore di magia, che nei secoli sono state compiute con questo metallo, l'"argento", brillante ma anche oscuro (ossia grigio-nero) se trascurato, ma soprattutto sensibile meravigliosamente agli effetti della luce.

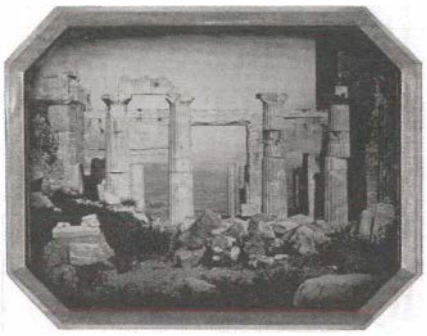
L'argento che Niépce e poi Daguerre utilizzano inizialmente per le loro *impronte*, è però quello che trovano in casa, probabilmente in cucina, tra le stoviglie di *plaqué* (ossia di rame argentato con un sistema simile allo Sheffield inglese) e così anche per il "peltro" usato da Niépce; che cos'era quel peltro, se non quello dei vassoi e dei piatti o sottopiatti di casa, in lega di stagno, rame e piombo, più povero come materiale ma così simile all'argento ossidato?

La genialità di questi inventori sta proprio nell'aver osservato le variazioni tonali, ossia le trasformazioni di chiaroscuro tra le parti esposte alla luce e le altre; anche a noi può capitare oggi di vedere sopra un vassoio d'argento, protetto provvisoriamente da un merletto dimenticato, il suo baluginante disegno in negativo, che subito verrà cancellato (ma per ripulirlo) con qualche crema antiossidante, come il vecchio "Sidol".

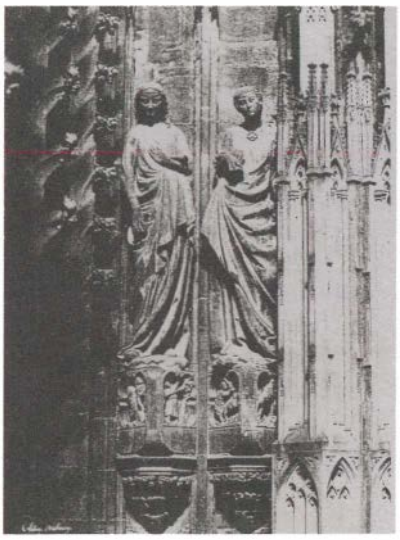
In cucina, dunque, si trovano i "piatti" di peltro o di *plaqué*, che possiamo immaginare siano serviti di supporto alle prime prove di Niépce, per ottenere le sue *héliographies*, utilizzando però,

William Henry Fox Talbot
Gruppo di amici
1842
Copia positiva da calotipo
Da: AA.VV., *William H. Fox Talbot*, Bucher, Lucerna 1972

William Henry Fox Talbot
Soggetto botanico
1847 ca.
Stampa photogliptica da calotipo



Jean-Baptiste Louis Gros
Atene, i Propilei
1850
Dagherrotipo
20x25 cm
Collezione B. Bischofberger, Zurigo



Henry Le Secq
Cathédrale de Strasbourg, deux Vierges folles
1851
Cyanotype da negativo papier-ciré
31x22,7 cm

dopo alcune esperienze sull'argento, i cui effetti non riusciva a fissare, un altro materiale ricoprente, meno fotosensibile ma più stabile, il "bitume di Giudea", ossia un asfalto del Mar Nero, che Niépce possedeva per altri motivi (come carburante e lubrificante del *piréolophore?* e come componente degli inchiostri da stampa), che egli distende sopra un supporto metallico (coerentemente rigido come le piastre per l'acquaforte), che è appunto di peltro o di *plaqué;* "come tutti sanno i pittori" – osservava il Figuier in un trattatello del 1855 – "che una certa sostanza resinosa di color nero, il bitume giudaico, esposta alla luce, vi si altera prontamente"[2].
"Tutti sanno i pittori...", diceva il Figuier, ma quanti tra questi avevano capito le possibilità offerte dallo sbiadimento e soprattutto dall'indurimento alla luce di questo materiale, che, per differenza chiaroscurale con il resto, è in grado di determinare un'immagine, e quindi di consentire un disegno tracciato soltanto con la luce?
Niépce "rinforzò" poi questo disegno – ottenuto con una lunghissima esposizione di circa dieci ore, con la camera ottica – evidenziando la traccia mediante il lavaggio della piastra "in una mistura di essenza di lavanda e di petrolio"[3].
Anche queste erano sostanze conservate in casa, non in tutte le case, ma la prima era un profumo, il secondo un mezzo per l'illuminazione; mescolate, sciolgono le parti non colpite dalla luce e rendono quindi più visibile il disegno eliografico, che appare ancora più energico "coll'esporre la piastra alla spontanea evaporazione dell'iodio, o a vapori emanati dal solfuro di potassa, onde produrre un fondo nero sul quale i tratti si staccassero con maggiore fermezza"[4].
Lo jodio, probabilmente, serviva già allora anche come disinfettante, se diluito in alcool, ma Niépce gli assegna genialmente un'altra funzione.
Il "bitume di Giudea", Niépce l'aveva in casa e gli serviva, come s'è accennato, per il *piréolophore,* ossia per quello sfortunato motore a scoppio, d'uso specialmente fluviale, che assieme al fratello Claude aveva inventato e costruito, purtroppo senza successo a causa della sua precocità industriale; ma nel contempo questo asfalto del Mar Morto veniva anche utilizzato per comporre l'inchiostro da stampa, che serviva a Niépce per certe sue sperimentazioni litografiche.
La "carta", altro fondamentale materiale per la fotografia, oltre che per la scrittura, serviva per fissarvi sopra le immagini, come nella tradizione, oltre che del disegno, schizzi, annotazioni, ecc., per le xilografie, le acquaforti, e infine le litografie; l'uso della carta farà subito pensare alla fotografia come "figlia" del disegno e della stampa, sebbene in una nuova formulazione, ma comunque straordinariamente affine.
Anche le leggi conseguenti alla sua invenzione e uso, la assimilarono alla stampa, come in un "Motu-proprio" del Consiglio dei Ministri di Roma, del 3 ottobre 1848, che disponeva, "quanto alla pubblicazione delle opere figurate per via di disegno, incisione, litografia, calcografia, plastica, ecc. (e nell'eccetera c'era la fotografia, N.d.A.), restassero in vigore gli attuali procedimenti, contro coloro che si facessero lecito contravvenirvi"[5]; lo stesso Laboratorio e poi Gabinetto Fotografico Nazionale, venne istituito nel 1892 per iniziativa dell'ingegnere Giovanni Gargiolli, come "sezione" della Calcografia Nazionale, considerando infatti la fotografia affine alla stampa di cui l'istituzione principalmente si occupava, senza quindi scendere troppo nel suo "specifico", come oggi si tende, essendo a sua volta innanzitutto opera a stampa su "carta".
La storia della carta è tra le più significative dell'umanità, dalla trama di papiro alla pasta ricavata dal marciume degli "stracci" e infine dalla cellulosa del legno; quest'ultima ha contraddistinto lo sviluppo culturale ed economico del nostro secolo, ampliando l'editoria in ogni settore, mentre oggi ci si avvia ad eliminare – facendo felici gli ecologisti che si preoccupano della distruzione delle foreste – anche questo "supporto", in favore soprattutto delle tecnologie digitali: nastri, dischi, interrutori, equazioni da attivare, se si vuol vedere...
La carta "casalinga" del secolo scorso era quella elitaria "da lettere", che comunque raramente si trovava nelle case contadine, ed è proprio questa ad essere usata da Wedgwood e poi da Talbot, per le loro sperimentazioni fotografiche.
Anche il brasiliano Hercules Florence, d'altronde, usa la carta, che già veniva da questi adoperata come "carta da parati", per rivestire i muri più economicamente che con la stoffa.
Carta "di pasta di stracci" – filigranata dai telai di rete necessari per comporre e asciugare i vari fogli –, prodotta con faticosi e complessi procedimenti, utilizzando le ottime e plastiche fibre del cotone, del lino o della canapa, prive o quasi di acidità, che degrada invece più rapidamente la carta odierna, destinata, come si sa, a scomparire, vittime della sua democratica qualità economica, ma soprattutto dei micro-organismi, che la divorano e la trasformano più o meno lentamente in polvere; *Scripta volant* è il titolo di un bel libro edito dall'Istituto dei Beni Culturali dell'Emilia Romagna!
La "carta usata" da Talbot, liscia e della migliore qualità, era però resistente, come pochi altri materiali, e una cartiera inglese continuò a fabbricarla fino all'ultimo dopoguerra e pare che

una grossa partita sia stata allora acquistata dal Talbot Museum di Lacock Abbey, per utilizzarla in seguito nella stampa di calotipi negativi, molti dei quali sono tuttora inediti.

Questa semplice carta, ma in effetti riservata ai ceti abbienti, mentre altrove generalmente non si leggeva né si scriveva, è anche un emblematico materiale di incrocio, tra le stampe manuali tradizionali (ultima la litografia di Senefelder) e la fotografia, che Talbot chiama inizialmente *photogenic drawing* e poi *calotype* o *Talbotype*.

La carta fotografica venne subito pensata come pagina di un libro, sempre più diffuso e viavvia illustrato con immagini direttamente fotografiche, come in *The Pencil of Nature*, o altrimenti trascritte manualmente in xilografia e all'acquaforte, testimonianti e fedeli al vero, in quanto *d'apres nature* o *d'apres daguerreotypes*, come nelle *Excursions* di Lerebours.

La "carta" sarà infine vincente, rispetto al *plaqué* dagherrotipico, proprio per la sua moderna economicità, fatta anche di leggerezza, ecc., e naturalmente, sul piano tecnico, per la sua "trasparenza" in controluce – ed anche senza la cera che ne aumenta la luminosità – e che Talbot considererà "in negativo", intuendo la possibilità di ottenere, con una successiva analoga operazione su uno o infiniti fogli di carta fotosensibile, un numero anche immenso di positivi, a loro volta leggeri, flessibili, economici, e modernamente veicolabili.

La carta usata da Talbot e dai suoi allievi veniva sensibilizzata usando innanzitutto, ancora una volta sostanze ed elementi che si trovano in cucina, come il "sale" e l'"acqua", emblemi di vita.

I foglietti di carta vengono spennellati con questa soluzione e quindi con il miracoloso nitrato d'argento, di risaputa fotosensibilità e che si integra e infiltra nelle fibre della carta calotipica, mescolandosi quindi al cloruro di sodio della prima stesura.

Il successivo perfezionamento del positivo, alla fine degli anni '40 del secolo scorso, ossia un decennio dopo l'invenzione ufficiale della fotografia, avverrà ancora su carta, ma questa volta "albuminata", ossia preparata, ricoperta con l'albume di uova fresche "sbattute a neve" e quindi sensibilizzata con i sali d'argento, sempre fondamentale.

Anche l'albumina (ossia le uova di gallina), si trova in casa, e i pittori d'altronde la utilizzavano da tempo per le loro tempere, come ottimo collante dei pigmenti.

I "pigmenti" (nero fumo oppure colori d'aniline e tempere) non sono invece presenti nelle prime prove fotografiche, che si "colorano" invece con magica spontaneità, appunto per effetto della luce sul sale d'argento; questa è la sostanziale differenza tra la fotografia e il disegno o la pittura, ossia l'assenza nella prima del "pigmento", quindi di qualsiasi polvere o colore, ma immagine definita soltanto dall'alito della luce che influisce sull'"apparenza" dei sali d'argento.

Se si tralascia il procedimento "al carbone" di Poitevin – che doveva però servire soprattutto a stabilizzare maggiormente l'immagine e quindi a conservarla, abbandonando per il momento i sali dell'argento così poco stabili – le "polveri e i pigmenti" vengono riutilizzati circa trent'anni dopo, provocatoriamente, dai complessati pittorialisti, nel loro d'altronde confessato desiderio di ottenere fotografie simili a dipinti, per poterne dimostrare "l'artisticità", gratificando quest'arte ritenuta altrimenti banalmente "meccanica", automatica.

E ciò accade proprio nel tempo della sua cosiddetta massificazione, che invece era soprattutto l'avvio alla coscienza di un linguaggio specifico e puro.

Le tecniche dei pittorialisti avevano ancora bisogno della luce, ma in unicum con il pigmento, creando un ibrido, che spesso ha rasentato, a volte in modo accattivante, il kitsch, proprio per la connesione innaturale, mostruosa, tra disegno "materico", ossia pigmentato, e fotografia lieve, alitata dalla luce e basta.

Per ottenere un negativo fotografico luminoso, ossia massimamente trasparente, si cercò subito di sostituire alla carta il "vetro", ma non fu facile far aderire su quella liscia superficie una emulsione che accettasse anche i sali d'argento; si provò anche con il miele, ma questo, tra l'altro, inesorabilmente colava, così come la cera o altri *mélange*.

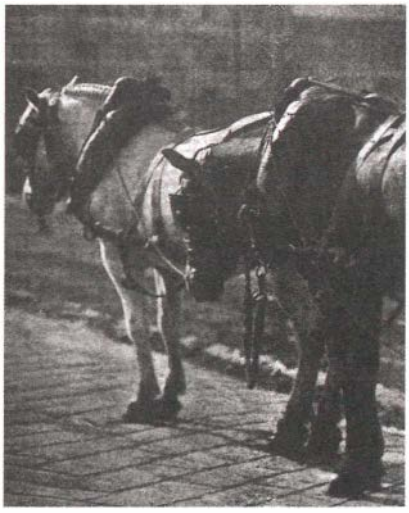
Anche il miele era comunque un prodotto "di casa", come le "uova" per l'albumina, che invece diede subito notevoli soddisfazioni, specialmente ad Abél Niépce de Saint Victor, lontano parente di Nicéphore, che ne sperimentò con successo le qualita alla fine degli anni '40.

"La riduzione dei sali d'argento ad argento metallico è facilitata" – osserverà Cesare Schiaparelli in un suo dimenticato volume sulla fisica e la chimica della fotografia – "è anzi causata, dalla presenza di sostanze organiche che sono nell'albumina (...) e nel collodio"[6], e questo fu un motivo del successo.

Le emulsioni all'albumina risultarono però poco sensibili, e quindi poco concorrenziali alla "granulosa" calotipia; vennero in seguito utilizzate, e per oltre sessant'anni, soprattutto per le stampe positive su carta, mentre per l'assunzione del negativo, si passò in breve al "collodio", un miscuglio messo in pratica da Gustave Le Gray, ma soprattutto da Scott Archer.

Se le uova per l'albumina si trovavano nel pol-

Autore non indicato
Ritratto di una coppia
1860 ca.
Ambrotipo colorato a mano
Collezione Rubel
17x12 cm ca.



Domenico Riccardo Peretti-Griva
"A riposo"
1929
Bromolio
24x18 cm

László Moholy-Nagy
Fotogramm
s.d.
Stampa alla gelatina bromuro d'argento
Collezione Art Institute, Chicago

José Ortiz Echagüe
Paesano
1930 ca.
Stampa Carbondir - Papier Fresson

laio di casa (ma nacquero subito allevamenti per galline ovaiole, vista la sempre maggiore richiesta per la produzione viavvia industriale della carta albuminata), il collodio aveva ben poco di casalingo, ma a sua volta era un composto non inventato specificamente per la fotografia, ma in infermieria, per l'assistenza ai feriti, soprattutto in guerra, essendo una specie di cerotto liquido, che consentiva di tamponare provvisoriamente perlomeno le piccole ferite.

Realizzato da un chimico svizzero (ma ci sono altre ipotesi) nel 1848, come derivazione del "fulmicotone", micidiale miscela di polvere di cotone annegata in acidi nitrico e solforico, per uso bellico, il collodio fotografico era ottenuto con l'aggiunta di alcool ed etere; si dimostrò subito, nelle sperimentazioni soprattutto di Archer, come un miscuglio adatto a trattenere il sale d'argento sopra una superficie di vetro, con risultati questa volta concorrenziali, per prontezza di ripresa e per nitidezza dell'immagine, sia alla calotipia che al *papier-ciré* (che è una variazione francese suggerita da Gustave Le Gray, del processo Talbot, e che consiste nell'incerare – è ancora un materiale "di casa", ad essere usato, ossia la "cera" d'api – la solita carta per il negativo, prima della ripresa anziché dopo), e anche al "nitidissimo", in tal senso inarrivabile dagherrotipo, che aveva però un grande "difetto": la sua unicità d'immagine, non riproducibile, se non manualmente, o ripetendo l'operazione di ripresa.

Dal *coton-poudre,* sperimentato e anche usato in artiglieria, si passò alla fotografia, dove il collodio, tra il 1851-1880 perlomeno, è addirittura emblematico di un'epoca; si arriverà quindi viavvia alla "celluloide", nelle varie versioni, da quella al "nitrato" a quella all'"acetato".

La prima è una miscela molto pericolosa per i suoi gas venefici e per la sua infiammabilità spontanea, ma è stata utilizzata, anche come pellicola cinematografica, sino all'ultimo dopoguerra; l'acetato di cellulosa, invece, si incendia a sua volta, ma si accartoccia annerendo e non produce fiamma.

Il "vetro" quindi, usato come supporto per le lastre all'albumina, e per quelle al collodio o al collodio albuminato, era assai prezioso nell'800, e spesso veniva "recuperato" cancellando l'impronta fotografica, risensibilizzando il vetro stesso per utilizzarlo quindi nuovamente; a volte serviva per una finestra rotta, e in tal modo un grande patrimonio iconografico è scomparso, a causa della rarità e del costo di questo prodotto, che era fabbricato con tecniche costose che, oltretutto, mediamente, non consentivano di raggiungere dimensioni superiori ai sessanta centimetri, un metro era una eccezione.

Anche lo spessore ne risentiva e infatti le più antiche lastre al collodio si riconoscono oltretutto perché il vetro ha lo spessore di vari millimetri (3-4 mm), mentre quelle alla gelatina, fabbricate dopo gli anni 60, sono assai più sottili e regolari nella superficie.

Il "mercurio" per lo "sviluppo" dei dagherrotipi (il cui effetto sull'immagine latente nella lastra dagherrotipica, come si sa, è stato casualmente scoperto "in casa" da Daguerre, dopo una incompleta esposizione di una lastra, selezionando uno a uno i vari prodotti contenuti nell'armadio del laboratorio, dove il fenomeno dello "sviluppo" non previsto dell'immagine, s'era registrato), era un metallo quasi inevitabile nei laboratori dei chimici, che lo usavano oltretutto per gli amalgami con l'oro e per altre stravaganti magie di riferimento alchimistico.

Invece, il "pirogallolo" o acido pirogallico, oltretutto velenoso, e che tende comunque a colorare di giallo i negativi e i positivi calotipici – di cui Talbot scopre, a sua volta per caso, le qualità "rivelanti" organiche dell'immagine latente in un *photogenic drawing* imbevuto anche di questo liquido –, è anch'esso un materiale di casa o dell'orto (anzi del "parco", se pensiamo a quello di Talbot a Lacock Abbey), in quanto era ricavato dalle "galle" degli alberi di noce, che sono escrescenze gommose che affiorano nella corteccia; il "pirogallolo" serviva, per il tannino che contiene, come un'efficace tintura marrone per le stoffe e si usa per la concia del pellame.

Dal collodio – inizialmente usato mentre è ancora "umido" sulla lastra fotosensibilizzata, e poi finalmente anche "secco" con il metodo Taupenot, anche per i ferrotipi, dal supporto di latta verniciata in nero, immagini direttamente "positive" – si è passati, nel 1880 circa, alla "gelatina" come base dell'emulsione fotosensibile, sempre ai sali d'argento; anche in questo caso il "materiale" era ed è di uso abbastanza comune, oltretutto delizioso in gastronomia.

La gelatina (che per l'industria è però ricavata dalle ossa animali e dai residui della concia delle pelli, ma per la fotografia c'era chi preferiva la gelatina ricavata da certi pesci del Mar Rosso), per i chimici è comunque innanzitutto un "colloide", che andava quindi sperimentato anche nei confronti del collodio. Era stato il Poitevin, ma troppo precocemente, già nel 1850 a fare delle prove, che non ebbero allora troppa fortuna come invece quelle del Maddox, che ripropose l'emulsione di gelatina nel 1871 e poi Eastman o i Lumiére, anche a livello industriale, dagli ultimi decenni dell'800.

Le emulsioni alla gelatina sono comunque tuttora fondamentali nella produzione di materiali fotografici, sia per i negativi che per i positivi.

L'"amido" (*arrow root*, nella sua più pura versione internazionale) per incollare le fotografie sui supporti di cartone (ahimè frequentemente di pessimo cartone, anche nel secolo scorso, che macchia inesorabilmente le fotografie, con la sua "acidità"), fu normalmente in uso come colla, prima di quelle moderne e assai più nocive oltre che raramente solubili, è ovviamente a sua volta un "materiale" da cucina, "polvere bianca che si estrae dai cereali, composta di granuli piccolissimi" – precisa l'Hasluck nel suo monumentale manuale – "se si diluisce con acqua, i granellini gonfiano, scoppiano, e si agglutinano formando una densa pasta gelatinosa"[7].
Ha una sua formula chimica ($C_6H_{10}O_5$ - peso molecolare 162) per i chimici, ma per gli empirici fotografi era una buona "colla" e nulla più, ancor meglio se usato, l'amido, con l'aggiunta di formalina, per preservarlo in seguito dal marciume; la formalina, in varie soluzioni, era usata anche per indurire la gelatina delle lastre, oltre che per l'imbalsamazione, non dei fotografi però.
Ancora l'"amido", questa polvere, verrà utilizzata, con geniale intuizione dai Lumiére, per il filtro tricromico dell'*Autochrome*, brevettato nel 1904 e messo in commercio tre anni dopo, con un successo straordinario; finalmente s'era inventato un procedimento di fotografia a colori *diretta*, ossia con un solo scatto dell'otturatore, quindi un solo *clin d'oeil*, avrebbe detto Tiphaigne de la Roche.
L'amido, ossia la fecola ricavata però, nel caso dei Lumiére, dalle patate, veniva ulteriormente raffinata al mortaio, sino a portare i granellini alla dimensione di pochi micron; la successiva colorazione tricromica con aniline nei colori fondamentali, in tre parti eguali, componeva il "filtro", che veniva poi steso sulla lastra di vetro precedentemente gommata; sull'altra faccia, si stendeva la solita emulsione fotosensibile, ed ecco *l'Autochrome*, in sintesi.
La preparazione, a leggerne la versione originale, sembra una ricetta di cucina, piuttosto che un preparato scientifico; ma la fotografia, pur essendo un invenzione tecnologica – ossia nata da due specifiche scienze, l'ottica e la fotochimica, senza necessarie "manualità", come per la pittura o per la scultura dove servono pennelli e scalpelli da "maneggiare" secondo il progetto del disegno –, si è sviluppata dunque, per oltre un secolo, soprattutto mediante materiali "casalinghi", osservandone intelligentemente e coerentemente il comportamento, seguendo una nuova prospettiva culturale, quella dell'immagine cosiddetta *automatica*, rigorosamente definita solo dagli effetti elementari e al tempo stesso magici, oltre che misteriosi e primigeni, della *luce*; un'immagine robotica.
La *luce*: da quella naturale del Sole, che a lungo sembrò l'unica valida per la fotografia, si è passati, verso la fine del secolo scorso, a quella artificiale, liberando il fotografo dai condizionamenti e dai capricci del tempo atmosferico; iniziava un'epoca nuova, per la fotografia, proprio con l'uso di nuove fonti luminose.
Il primo a utilizzarla anche in *atelier*, è Nadar, che sperimenta la luce ottenuta con le scintille provocate dalle "pile di Bunsen" nelle Catacombe parigine (ma non si dimentichi Talbot, che pare sia riuscito a fotografare nitidamente una pagina del Times, applicata alla ruota di una macchina tipografica in movimento, sfruttando la luce di una scintilla elettrica!); a Nadar occorrevano circa venti minuti, per ottenere una lastra leggibile.
Poi a risolvere il problema del "buio" sarà il magnesio, "d'una bianchezza abbagliante e intensamente attinica"[8], come quello utilizzato da Jacob Riis, negli ultimi due decenni del secolo scorso, per fotografare gli squallidi *slum* newyorkesi degli immigrati europei, in tuguri altrimenti impenetrabili anche alla normale vista dei nostri occhi, oltre che delle nostre coscienze.
Il lampo del flash illumina e apre emblematicamente anche una nuova epoca della fotografia, così come i "Raggi di Roentgen", invisibili ma "luminosi" e non certamente casalinghi, come la luce di una candela di sego; sarà quindi inevitabile giungere, come in altri settori, nella storia di cento anni di ricerche, alla nuova fase storica della fotografia, che ha stimolato ulteriormente la ricerca di un'immagine "automatica", ossia il passaggio dalla "fotochimica" alla "fotoelettronica", nel divenire del nostro tempo virtuale, che è quello dell'Iconismo, iniziato con il "maraviglioso" dagherrotipo, nel 1839.

Paolo Gioli
Un'immagine Polaroid
1980

Marco Miré
Immagine digitale
1998
(da fotografia a colori)

Note
1 R. Lécuyer, *Histoire de la photographie*, S.N.E.P., Paris 1945.
2 L. Figuier, *Sposizione e storia delle principali scoperte, ecc.*, Tomo secondo, Grimaldo, Venezia 1855, p. 16.
3 *Idem*, p. 17.
4 *Idem*, p. 18.
5 *Notificazione*, Roma, 3 ottobre 1848, manifesto in coll. Zannier, Venezia.
6 C. Schiaparelli, *Fisica e chimica fotografica*, U.T.E., Torino 1931, p. 264.
7 P.N. Hasluck, *La fotografia*, U.T.E., Torino 1905, p. 852.

Man Ray
s.t. (Nudo)
1934 ca.
Stampa di Mario Carrieri, 1980, da negativo originale
CSAC Università di Parma, Sezione Fotografia

Paolo Barbaro

Raccogliere, conservare il tempo

Le conoscenze attuali, i problemi individuati da chi si occupa della conservazione di archivi fotografici (a cui possiamo aggiungere quelli legati alla conservazione delle pellicole cinematografiche) attingono da patrimoni culturali diversi, da quelli di più lunga tradizione della conservazione dei materiali cartacei a quelli più specifici della chimica dei materiali implicati, dalla biblioteconomia alla museologia; la gestione di queste conoscenze si confronta poi con altri problemi: come pianificare il recupero dei materiali danneggiati e la conservazione di quelli in buono stato, come risolvere decentemente la logistica degli archivi, come e dove reperire i materiali di qualità museali, come e se esporre i materiali, come e se prestarli, come e se riprodurli.

Tutti questi aspetti, anche se indicati come in questo caso molto schematicamente, implicano un raggio di professionalità e conoscenze estremamente ampio, ed hanno ricevuto, negli ultimi quindici anni nel nostro Paese, un'attenzione crescente.

Rispetto ai problemi legati alla durata del supporto, dell'immagine, degli eventuali supporti secondari, si è diffuso un livello di consapevolezza che per lo meno investe la coscienza che "trovarsi in casa" (nell'archivio dell'ente pubblico, nell'istituzione museale pubblica o privata) un archivio fotografico, comporta problemi specifici.

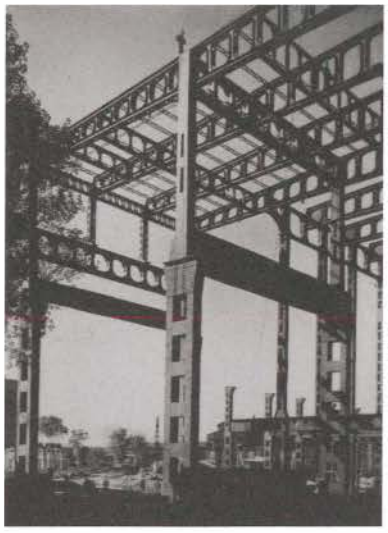
Quando si tratta di affrontare nel concreto, tuttavia, la gestione di questi insieme di materiali, l'approccio spesso comporta dei limiti legati all'idea di conservazione e restauro della fotografia, venuta avanti in questi ultimi anni.

Le conoscenze, la formazione degli operatori, nei casi di maggiore specializzazione, vengono derivate dalla pratica presso grandi istituzioni (come la George Eastman House di Rochester, la Bibliothéque Nationale di Parigi) con una lunga tradizione di gestione di collezioni fotografiche il cui modello è, però, collocato in una fascia tra il museo di arti minori o di scienza e tecnica e la collezione di stampe.

In altre parole, i metodi per la conservazione, la filosofia del restauro che costituiscono la cultura diffusa in Italia per tali ambiti in fotografia, risentono di un modello museale staccato dal contesto storico e antropologico, in cui la storia implicata nei materiali da conservare è, volta per volta, evoluzione di procedimenti tecnologici o scansione di "monumenti dello sguardo" costituiti dalle acquisizioni di capolavori della fotografia.

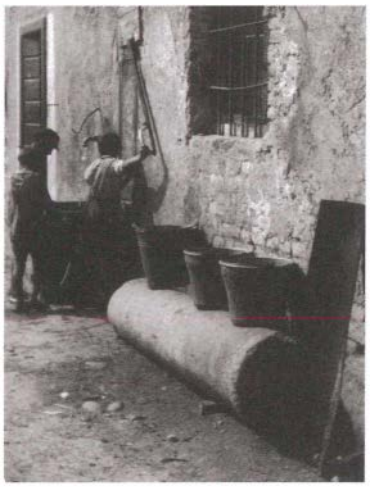
La stessa storia della fotografia finisce per essere utilizzata in senso riduttivo, come serie di procedimenti tecnologici (utile quindi per riconoscere e datare i pezzi, per comprenderne meglio i problemi di conservazione) o come serie di immagini ed autori a cui riferirsi in ambito strettamente fotografico, per valutare l'appartenenza culturale delle immagini.

Una prospettiva radicalmente diversa è quella adottata dal Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma, fondato da Arturo Carlo Quintavalle e attualmente diretto da Gloria Bianchino dove, dagli inizi degli anni Settanta, si procede alla conservazione ed allo studio di importanti archivi della storia dell'immagine, articolandosi in sezioni (Arte, Foto-



Studio Villani
Acciaierie ILVA a Bagnoli
1935 ca.
Stampa dello Studio Villani, 1979,
da negativo originale
CSAC Università di Parma,
Sezione Fotografia

Archivio Publifoto/Roma
Le allieve della scuola superiore fascista di agraria
1940
Stampa originale
CSAC Università di Parma, Sezione Fotografia



Bruno Stefani
s.t. (Casa rurale)
1938
Stampa originale
CSAC Università di Parma, Sezione Fotografia

Luigi Ghirri
La Sezione Progetto al CSAC dell'Università di Parma
1990
Stampa originale
CSAC Università di Parma, Sezione Fotografia

grafia, Progetto, Spettacolo, Media) a cui afferiscono materiali diversi ma connessi da relazioni di area culturale.
In questa istituzione le raccolte sono intese come serie di pezzi strutturalmente connessi, gli archivi vengono acquisiti e conservati, oltre che dal punto di vista dell'integrità fisica dei singoli pezzi, come strutture significanti, in cui la nozione di "originale" acquisisce un senso differente da quello delle collezioni museali classiche. La prova di stampa, la tiratura più tarda, il provino scartato, hanno la stessa dignità del *vintage print* e, anzi, la loro conservazione consente una lettura corretta del pezzo che, in altre situazioni, sarebbe stato l'unico ad essere conservato; la pellicola di genere, il film di *exploitation* bandito da tutte le storie del cinema è spesso illuminante rispetto al cosiddetto capolavoro.
Coerentemente a questo assunto, il CSAC ha investito, fin dagli inizi, più su una politica di conservazione per grandi insieme (dal 1978 ha installato ambienti a temperatura e umidità costante per i materiali fotografici) che al restauro di singoli pezzi, ponendo una particolare attenzione alle politiche "di sistema", di integrazione tra studio, ricerca, attività espositiva, didattica (ricordiamo l'attività didattica e i *workshops* svolti all'Università di Parma da fotografi come Luigi Ghirri e Nino Migliori) ed al paziente lavoro di ricostruzione del tessuto della cultura d'immagine nel nostro Paese.
Una possibile obiezione a questo tipo di prospettiva è quella che riguarda la onnicomprensività dei criteri di raccolta che potrebbe fare lievitare all'infinito la quantità dei materiali oggetto di conservazione e studio, come una mappa borghesiana che finisce per essere grande quanto il territorio che intende rappresentare; ma il problema è proprio quello di intendere i materiali (e la fotografia si presta agevolmente a tale malinteso) fuori da ogni ipotesi di "opera riproduttiva" ma come elementi di una struttura che riguarda l'intera cultura che, se sarebbe assurdo voler fagocitare in un unico archivio, sarebbe altrettanto assurdo vedervela connessa solo con il rapporto della testimonianza, della documentazione per quanto "artistica" e di qualità selezionata.
Forse questo tipo di rapporto, il conservare in questa prospettiva di rapporto funzionale con l'esterno (esterno dal museo ma anche esterno dalla fotografia) indica, più che la polverizzazione delle raccolte in innumerevoli raccolte locali, quello che si suol dire un corretto rapporto con il territorio.

PAOLA CAMPOLUCCI

UN VIAGGIO NEL VIAGGIO

Otto anni fa la Regione istituì una ricerca sulla fotografia storica nel Veneto coordinata da Italo Zannier e Paolo Costantini; quella che segue è la testimonianza di una dei ricercatori.

"Il Palazzo dell'Università con tutto il suo aspetto venerando, mi ha dato un senso di sgomento. Buon per me che non qui mi è toccato fare i miei studi... In compenso, il giardino botanico è tanto più grazioso ed allegro... fa piacere, ed è anche istruttivo l'aggirarsi in mezzo ad una vegetazione nuova. Fra le piante cui siamo assuefatti, come fra tutti gli oggetti che ci sono noti per lunga consuetudine, si finisce col non pensare a niente; e che cosa è mai vedere senza pensare?"[1].

Parte della ricerca sul patrimonio fotografico del Veneto si è svolta fra la Padova di Goethe, quella di oggi e Venezia. Ha significato percorrere luoghi istituzionali e non, dando l'opportunità di entrare all'Università nei vari istituti e dipartimenti, come anatomia, agraria, geografia e altri ancora, varcare la soglia dell'Ospedale psichiatrico, della Casa editrice Zanibon, della Presidenza dell'Arca del Santo, del Museo della Terza Armata, dell'Orto Botanico, dell'Osservatorio astronomico, per citare solo alcuni dei luoghi memorabili. Oppure del Museo Navale, del Seminario patriarcale, dell'agenzia Cameraphoto, della Scuola Grande di San Rocco a Venezia.

La ricerca di documenti fotografici è stato un modo per penetrare la realtà urbana, di conoscerne le attività, i personaggi che vi hanno lavorato, gli interessi che hanno coltivato, le loro passioni. La fotografia spesso racconta proprio delle passioni: le opere d'arte, le automobili. È lì che la fotografia interviene a fissare e a dare importanza ad un patrimonio visivo altrimenti effimero, che rimarrebbe soltanto nella memoria del protagonista.

Ha significato anche aprire armadi da porte cigolanti che non vengono mai aperte, scatole impolverate, quando le immagini incorniciate non fanno parte dell'arredo di alcuni locali da decenni ormai. Come quelle di famiglia, le fotografie o sono esibite, oppure spesso sono raccolte alla rinfusa e collocate in angoli poco praticati della casa.

Dove le stampe all'albumina per la maggior parte decolorate, senza nulla togliere alla straordinaria ricchezza tonale che le caratterizza, spesso si trovano arrotolate a causa della leggerezza del supporto con il rischio che l'emulsione se ne distacchi.

Le scatole di cartone dimenticate in cassetti o in scaffali contengono le fotografie che documentano fatti accaduti alla personalità che ha abitato per un certo periodo quel luogo, quasi mai una documentazione puntuale di oggetti, o di accadimenti, da far ritenere quella scatola un documento completo e scientificamente rilevante, ma piuttosto solo un "album di ricordi".

Nel materiale trovato si rintraccia l'evolversi delle tecniche: le foto degli esperimenti con i raggi Röntgen "eseguite il 26.1.1896 dallo studio del S.G.C. Vicentini e G. Pacher", quelle con su scritto: "Lode a favore delle fotografie piuttosto delle radiografie in casi di patologia dello stomaco" sull'utilizzo di ortodiogrammi eseguite all'Ospedale di Berlino con lo stativo Schmidt costruito dalla ditta Siemens; lo spettro della stella su formato 8x30 cm circa, ripresa nel 1896 dall'Osservatorio di Catania; le decine di migliaia di lastre o negativi diametro 12 cm per riprese con il telescopio degli oggetti celesti; il motore a benzina multiuso fotografato da Luigi Fiorentini di Padova su *carte de visite* del 1880, le "lastre a gelatina bromuro d'argento" 17,5x13 cm di alghe, eseguite al microscopio nel 1900; i panorami telefotografici formato 30x200 cm delle zone di azione della Terza Armata nella guerra del '15-'18 nel Carso e nel Basso Piave e delle postazioni austriache.

Con le fotografie si apre poi uno squarcio su un'epoca: scene di vita familiare di Mussolini a Villa Torlonia, le immagini scattate tra il 1946-1948 dei butteri maremmani, o dei battellieri del Po, la vita fra il 1928 e il 1935 nei vari locali (tipografia, sartoria, falegnameria) dell'Ospedale psichiatrico e i pazienti che si dedicano a qualche attività (tessitura, lavori agricoli nell'orto).

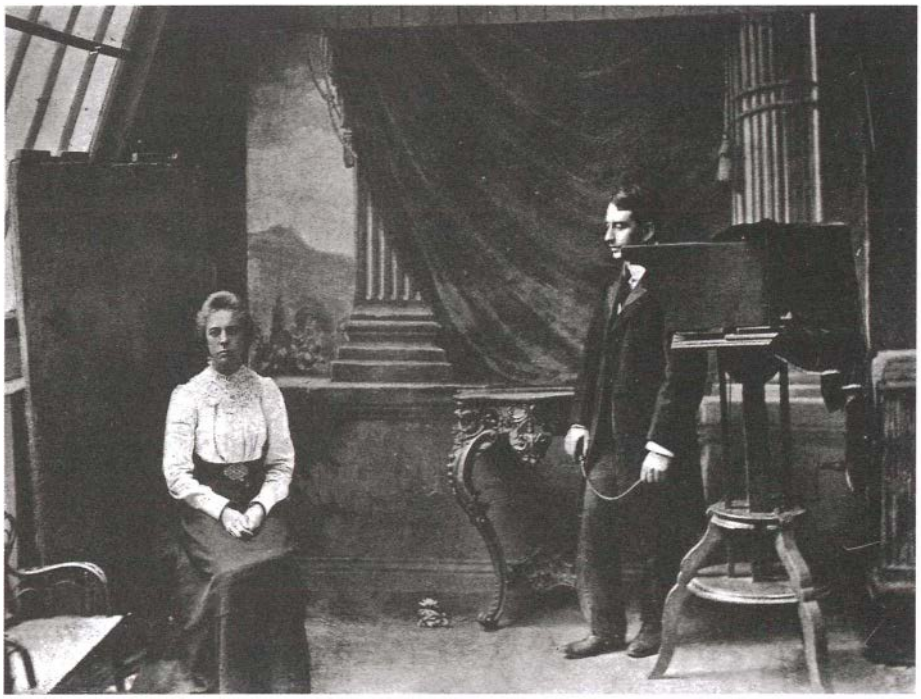
Talvolta la fotografia ci accompagna in esperienze di vita e racconta particolari di esistenze non comuni: Peggy Guggenheim con i suoi dipinti, i suoi amici, gli artisti che andavano a farle visita, fra i quali Samuel Beckett, Jackson Pollock; le foto eseguite dal barone Reali nel corso delle battute di caccia grossa in Africa agli inizi del Novecento.

Alcune immagini si distinguono per la tecnica piuttosto rara e per la loro precocità: la *carte de visite* datata 1862 che ritrae Gioacchino Rossini, quella della "fotografia inalterabile al carbone eseguita nel 1883" da Luigi Borlinetto della Reggia Carrarese in via Accademia, le fotografie all'albumina dei forti di Venezia del 1886 raccolte in un album. Altre perché mostrano eventi eccezionali: come quella delle "Solenni esequie al re Vittorio Emanuele II - 2.3.1878" di Luigi Fiorentini, o la "Fotografia della Sacra Sindone tratta durante la sua solenne ostensione dal 25 al 2/VI/1898" da Secondo Pia, il ritratto su carta salata entro ovale del dott. Gruby di Mathieu Deroche "photographe de la Commission Italienne des secours aux blessés... pendant le siège de Paris 1870-71".

Così si è presentata la fotografia nelle incursioni attuate alcuni anni fa da un gruppo di ricercatori e così quasi sicuramente si presenterebbe ancora a chi volesse ritentare l'impresa. Perché di impresa talvolta si è trattato, quando si chiedeva notizie di un bene considerato normal-

mente di poca importanza e quindi abbandonato a se stesso e del quale solo qualcuno conosceva l'esistenza.
Oggi varrebbe la pena valutare cosa perderemmo se quelle scatole andassero smarrite o distrutte, ma anche riflettere se invece, con uno sforzo ridotto, non si potesse far tesoro di testimonianze che risalgono alla metà dell'Ottocento. Riguardando le schede compilate otto anni orsono, scopriamo però che talvolta un tentativo scientifico di inventariazione in base ai soggetti qualcuno l'aveva compiuto: albums tematici su chiese, paesaggi, dipinti di regioni italiane e paesi europei immagini acquistate dalle edizioni Alinari fra gli anni '30 e '40 alla Biblioteca di Santa Giustina; le circa 200 lastre al gelatino bromuro eseguite da Luigi Borlinetto che documentano la Cappella Scrovegni assieme alle foto di vari formati di Alinari e di Anderson alla Biblioteca civica; l'"Iconoteca Botanicorum" che a partire dalle riproduzioni delle incisioni di ritratti del Cinquecento arriva alle *cartes de visite* ottocentesche e alle stampe al bromuro del Novecento per documentare tutti i botanici italiani e stranieri che lavoravano nel nostro paese.

Note
1 J. Wolfgang Goethe, *Viaggio in Italia (1786-1788)*, Milano 1991 pag. 56.



"Lavoro in galleria"
in un *atelier* fotografico del secolo scorso

LAURA CORTI

APPUNTI SU ALCUNE FOTOTECHE D'ARTE

Al convegno pratese su "Fototeche e archivi fotografici" (1992), Luisa Vertova ricordava che nella fototeca di Bernard Berenson, lui vivente, le fotografie conservate in buon ordine erano quelle dell'arte classica, bizantina, europea e dell'estremo oriente che non erano utilizzate nel quotidiano lavoro del conoscitore, mentre invece quelle dell'arte italiana migravano di faldone in faldone al seguito dell'annotazione *with*, parola chiave berensoniana per ritessere, attraverso i molteplici e continui accostamenti delle immagini, la fitta mappa della pittura del Rinascimento.

Da questa distinzione tra ordine e "fiducioso disordine" in una fototeca scaturisce una riflessione sulle fotografie di riproduzione di opere d'arte, del tutto indipendente dalla qualità intrinseca e dai connotati interpretativi dell'immagine fotografica, temi sui quali recentemente sono stati dedicati una serie di importanti studi. La fotografia di riproduzione andrebbe al contempo a classificarsi come elemento repertoriale di curiosità, o testimonianza visiva di un gusto – che specificamente nel caso di Berenson trovava corrispettivo nel collezionare oggetti orientali da disporre accanto alla sua collezione di arte italiana – e anche come materiale di lavoro o più propriamente supporto mnemonico.

Una fototeca specializzata, dunque professionale e fatalmente settoriale, potrebbe essere descritta quindi come un grande taccuino a fogli mobili, da scomporre e ricomporre nel fluire delle associazioni del pensiero e della memoria. Infatti la fototeca di Berenson è forse l'unica nella quale la filologia è un vero e proprio supporto dell'ordinamento generale. Le foto, ancora oggi che sono di pertinenza di Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, a Firenze, sono raccolte in scatole ordinate in ordine cronologico per le varie scuole pittoriche in raggruppamenti per capo-scuola, allievi e seguaci, e consentono così allo studioso di confrontare facilmente i materiali in una rigorosa geografia artistica e per congrue cronologie. Ad orientare nella cospicua collezione (ca. 300.000 fotografie) sono insostituibili *finding aids* i volumi degli *Elenchi di Pitture Italiane del Rinascimento*, il ciclopico lavoro di assetto affrontato dallo studioso e continuamente aggiornato, ripensato e ripubblicato dall'ultimo decennio dell'Ottocento fino all'edizione postuma del 1968, e i *Disegni dei pittori fiorentini*. Il nucleo principale della raccolta riguarda, infatti, la pittura e i disegni di scuola italiana dalla metà del Duecento alla metà del Cinquecento, con sezioni di miniatura, scultura, architettura e arti applicate.

Le fotografie per lo più in bianco e nero, sono conservate in scatole disposte orizzontalmente negli scaffali e sono raccolte in faldoni, non sono montate in quanto in larga percentuale recano nel retro annotazioni sia di mano dello stesso Bernard Berenson, che di Mary Berenson e di Nicky Mariano, o successivamente apposte dai fototecari o dagli studiosi che le hanno consultate. Nel corso di una recente sistematica revisione dell'intera collezione, dettata da scelte di opportuna conservazione di fondi che comprendono fotografie dell'Ottocento, oltre che di questo secolo, con una notevole quantità anche di stampe all'albumina, ai sali d'argento e al carbone, sono stati sostituiti i vecchi faldoni con nuovi in materiale non acido e sono stati scorporati i tanti ritagli da pubblicazioni di ogni genere (giornali, opuscoli, ecc.) e gli appunti manoscritti o dattiloscritti, prima raccolti insieme alle fotografie. Quelle fragili, o particolarmente significative come memoria di opere perdute, sono state inserite in inserti di polietilene. Nel 1998 Patricia Rubin, direttrice ad interim, ha proposto che venisse realizzata una piccola mostra dei materiali storici più preziosi e curiosi, comprese alcune fotografie di grande formato (40x60 ca.), che è stata curata dalla direttrice "Berenson trained" Fiorella Gioffredi Superbi, come la definisce William Weaver, e da Giovanni Pagliarulo. Nel corso del tempo al nucleo originale berensoniano, testimonianza del mercato e del collezionismo internazionale tra Ottocento e Novecento, è stato incrementato da una politica di acquisizioni che ha privilegiato l'arte italiana, a detrimento dei fondi classici, bizantini, europei e orientali. Nel tempo si sono aggiunte anche donazioni di intere raccolte, quali quelle di Giorgio Castelfranco, Henry Clifford, Frederick Hartt, Giuseppe Marchini, Roberto Papini ed Emilio Marcucci, o in misura parziale di George Kaftal.

Invece la ricchissima fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze (oltre mezzo milione di fotografie), è nata e cresciuta come sezione peculiare di una biblioteca specializzata per la storia dell'arte italiana. Diretta da illustri studiosi, a partire da Heinrich Brockhaus la cui classificazione per luoghi ed epoche è ancora sostanzialmente rispettata, da sempre è destinata alla comunità degli specialisti, e non risulta quindi idiosincrasica come quelle volute e create da un singolo studioso. Il primo effettivo fototecario è stato Ulrich Middeldorf, in seguito direttore dell'Istituto, la cui fototeca personale è però migrata alla sua morte negli Stati Uniti, per divenire un fondo speciale, consultabile solo a richiesta, al Getty Research Institute di Los Angeles. L'ordinamento principale dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze è per classi di mate-

riali (pittura, scultura, disegni, grafica, architettura e arti applicate), e al loro interno per periodizzazioni storiche (romanico, gotico, rinascimento, barocco, ecc. compreso un particolare Archivio dell'arte italiana del XX secolo) e quindi in ordine alfabetico di artista. Connotato dell'arricchimento della fototeca nel corso del tempo sono state le campagne fotografiche promosse, già fin dal tempo di Brockhaus, allo scopo precipuo di documentare opere d'arte inedite o non ben conosciute per incrementare l'attività scientifica dell'istituzione. Donazioni di numerosissimi studiosi in una rosa amplissima di interessi (Gronau, Schmarsow, Warburg, Wölfflin, Lazareff, Meiss, Offner, de Francovich, Salmi) hanno contribuito a creare una delle documentazioni fotografiche dell'arte in Italia dal paleocristiano ad oggi, con sezioni anche di arte non italiana. Le fotografie, conservate in scatole disposte verticalmente sugli scaffali, sono montate su cartoni con il timbro dell'Istituto, sui quali è registrato il numero di inventario (avviato fin dal 1895), il settore di appartenenza della fotografia, il nome dell'artista o l'ambito di scuola, la denominazione dell'originale riprodotto, la collocazione nota, e in genere tutti i dati essenziali per l'identificazione, compresa talvolta una indicazione bibliografica, oltre la referenza fotografica. Le eventuali annotazioni degli studiosi trovano così spazio sull'incorniciatura del cartone. Un catalogo cartaceo topografico, onomastico e a soggetto è a disposizione di chi consulta la fototeca. La conversione del catalogo in una banca dati, affine allo schema di quella del Bildarchiv Foto Marburg, è attualmente in corso.

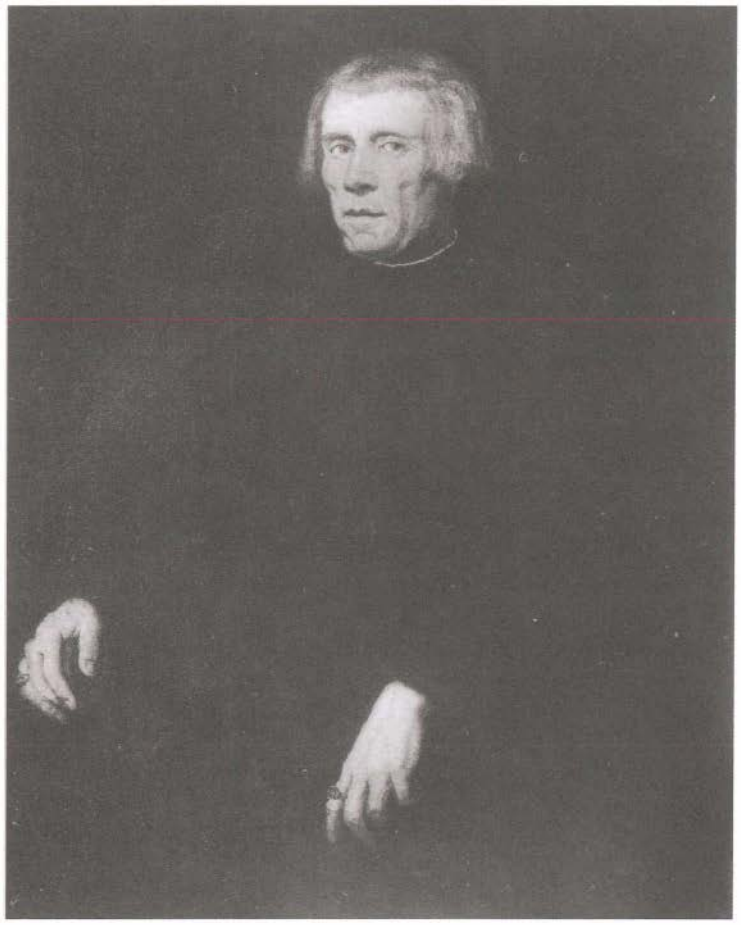
La fototeca Berenson a Villa I Tatti, Firenze.

Un ordinamento abbastanza analogo è stato adottato anche nella "giovane", sebbene non meno cospicua, fototeca del Getty Research Institute, la cui rosa di interessi è ancora più estesa abbracciando anche l'arte pre-costantiniana. La organizzazione delle fotografie è in quest'ultimo caso integrata da un catalogo informatizzato strutturato non solo e non tanto per esemplari quanto per fondi fotografici, compresa la duplicazione della fototeca di Berenson, acquisiti dal Getty con quella stessa larghezza di fondi che ha connotato la politica di acquisizioni dell'omonimo museo.

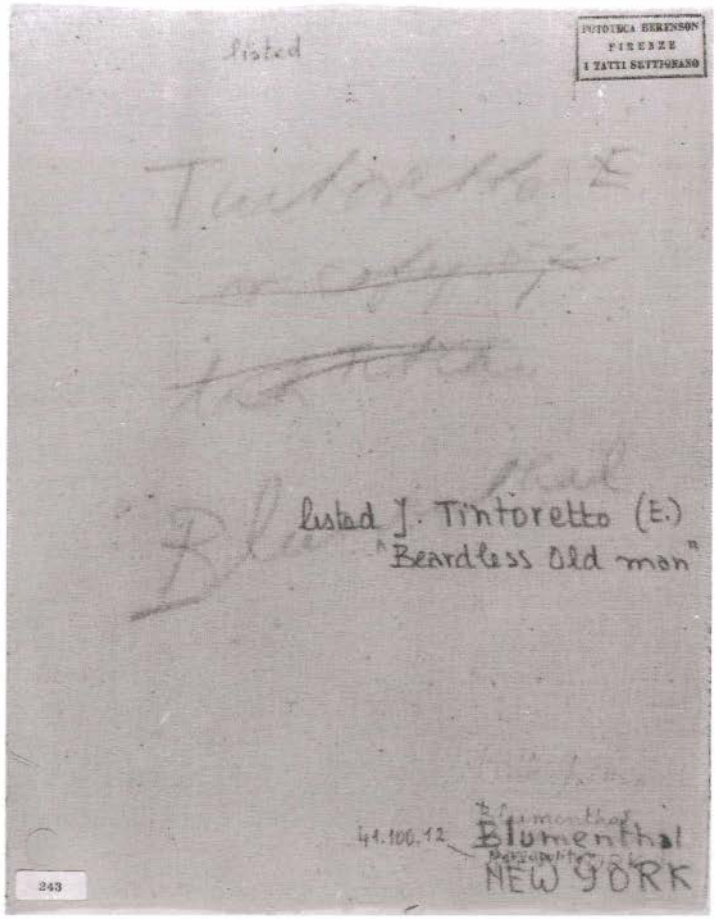
La fototeca dell'altra istituzione tedesca per la storia dell'arte in Italia, quella della Bibliotheca Hertziana di Roma, ha una organizzazione delle fotografie di riproduzione d'arte ancora diversa. Due distinti principi di ordinamento informano l'intera raccolta: uno topografico e uno per autori. Il principio topografico risponde al dettato romano dell'istituzione. La prima attenzione infatti è rivolta alla città ospite. Le fotografie relative alle opere in Roma sono disposte alfabeticamente per luoghi (palazzi, chiese, musei) in faldoni contenuti in raccoglitori (ordinati in progressione dall'edificio agli oggetti che custodisce) e in *pendant* le fotografie di opere non in Roma sono ordinate topograficamente per regioni italiane e congrui toponimi in ordine alfabetico. Una sezione per artisti, in semplice ordine alfabetico, senza distinzioni di periodizzazione o scuola, contiene, nelle pertinenti scatole disposte verticalmente, fotografie montate su cartoncino, suddivise in faldoni per luoghi, in mezzo ai quali sono raccolte duplicazioni fotocopiate che rimandano alla collocazione topografica. L'accesso alle immagini rispetta così la consuetudine largamente attestata di reperire materiale visivo per collocazione e artista, indipendentemente dal tipo di raffigurazione o dalle arti relative.

Ben più compatto è invece il principio adottato dalla fototeca dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda a Milano (ca. 70.000 fotografie), che documenta specificamente il patrimonio artistico lombardo. Essa è organizzata rigorosamente in chiave topografica, per province lombarde, località ed edifici. Vi sono confluiti fondi di diversa provenienza: in primo luogo le fotografie della rivista *Arte Lombarda*, accresciute dalle donazioni di studiosi (Bascapé, Borroni, Chierici, Della Rotta, Gengaro, Lombardi, Magugliani, Pacchioni, ecc.) e vi è depositato in comodato anche l'archivio fotografico della Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde costituitosi a seguito delle pubblicazioni realizzate dalla banca per oltre un trentennio. Le fotografie sono conservate in raccoglitori e in prevalenza non sono montate. È in avanzata fase di studio un progetto di catalogazione informatizzata.

Nell'auspicare la creazione di una mappa delle fototeche italiane, Giacomo Agosti e Matteo Ceriana hanno riproposto alla memoria (1992) come gli ordinamenti e i materiali degli archivi di fotografie degli storici dell'arte, quali ancora quello di Adolfo Venturi (ora alla Scuola Normale di Pisa) o di Gustavo Frizzoni (ora all'Accademia di Brera), siano elementi rilevanti della storia della critica d'arte, o piuttosto si direbbe tessere di un mosaico delle conoscenze nel quale la fotografia di riproduzione di opere d'arte è sia supporto mnemonico che dettagliato repertorio.



Fotografia all'albumina
di un ritratto di Tintoretto,
rifotografata per il Getty Research Institute



Verso della fotografia precedente,
foderata in tela da Mary Berenson,
con l'annotazione di Bernard Berenson

Silvio Pedrotti (1909)
Levico: disegni di ghiaccio
1955 ca.

Floriano Menapace

L'Archivio Fotografico Storico della Provincia Autonoma di Trento

Giovanni Battista Unterveger (1833-1912)
Veduta di Arco
1870 ca.

Sergio Perdomi (1887-1935)
Il carbonaio
1925 ca.

Brevi notizie sulle sue origini, l'evoluzione e le prospettive

Con il passaggio delle competenze tra lo Stato e la Provincia Autonoma di Trento, avvenuto nel 1973, si venne in possesso di parte del materiale di documentazione fotografica appartenuto alla Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie di Trento che fu, all'avvio dei lavori di catalogazione sul territorio nel 1978, di stimolo per la creazione di un vasto progetto che dotasse l'Amministrazione di una vera e propria memoria visiva degli ultimi centocinquanta anni della propria storia.

Con legge appositamente elaborata, nel 1980 furono dettate le disposizioni in materia di catalogazione e, fra i beni culturali da salvaguardare, venne inserita la fotografia. Il referente culturale e metodologico fu, ed è tuttora, l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione del Ministero dei Beni Culturali e Ambientali che fornisce le indicazioni necessarie per la normalizzazione delle schede in modo che, pur nella sua specifica autonomia amministrativa, il Trentino possa collegarsi al resto d'Italia.
A fianco della catalogazione delle opere d'arte, pertanto, si è seguita l'idea di acquisire tutti quei materiali che a vario titolo possono contribuire all'arricchimento del nucleo originario di lastre e stampe originali. In tal modo si sono sviluppati in alcune sezioni: il primo si è formato, ed è tuttora alimentato, dalle campagne di catalogazione sul territorio che sino ad ora hanno prodotto più di 111.000 negativi 6x6 con le relative stampe 18x24 e 18.000 diapositive di vario formato; il secondo, ammontante a circa 30.000 pezzi, si è andato creando come documentazione allegata alle pratiche di restauro e tutela; il terzo, che è quello storico vero e proprio, è frutto delle acquisizioni di fondi e raccolte; attualmente ammonta a 227.000 negativi e più di 50.000 stampe d'epoca.
L'evolversi delle problematiche relative ai beni culturali ha reso evidente come la fotografia, oltre a essere uno strumento di informazione sia, nella sua fisicità, un bene essa stessa, portando ad una rivalutazione dei suoi significati in sede scientifica, tanto che oggi risulta assodato che il suo duplice aspetto di "oggetto-soggetto" è solo un problema di approccio culturale e prospettiva di studio. Procedendo in quest'ottica si sono potuti così assicurare alla Provincia alcuni fondi che costituiscono una parte cospicua della storia della fotografia trentina.
L'accesso all'Archivio e la sua consultazione sono disciplinati da un'apposita normativa che recepisce quella nazionale; va ricordato che soltanto le fotografie che abbiano ricevuto un'adeguata catalogazione possono essere consultate dal pubblico. I materiali sono depositati in un ampio locale opportunamente condizionato con temperatura e umidità controllate e quelli più preziosi, che attualmente sono archiviati nella loro custodia originale, vengono di volta in volta puliti, riprodotti e inseriti in appositi contenitori a ph neutro.
Visti, infine, i nuovi prodotti informatici appositamente studiati per una corretta catalogazione, si è proceduto all'inserimento dei dati della cospicua schedatura elaborata nel corso di più di vent'anni di lavoro, per un ammontare di circa 120.000 immagini. Con questo archivio si è voluto allargare le possibilità di ricerca e studio per dotare la Provincia Autonoma di Trento di un efficiente strumento di conoscenza.

ARCHIVIO FOTOGRAFICO STORICO
DELLA PROVINCIA DI AUTONOMA DI TRENTO

SCHEDA DATI

SEDE:
Via San Marco, 25 - Trento
(orario 9-12 dal lunedì al venerdì).
La sede è, attualmente, di circa 230 mq climatizzati con avvisatori antincendio; dispone inoltre di due locali, di cui uno adibito a laboratorio di riproduzione e di una camera oscura.

PATRIMONIO IMMAGINI:
1973 - Fondo G.B. Unterveger (1833-1912): Lastre al collodio (n. 100)
1973 - Fondo F.lli Alinari (1905): Vedute di Trento (n. 128)
1973 - Fondo Miscellaneo ex Soprintendenza: Vedute e opere d'arte del Trentino (n. 38.000 ca.)
1975-1981 - Fondo Miscellaneo n. 1: Vedute e opere d'arte del Trentino (n. 7.560)
1975-1988 - Fondo Giovanni Pedrotti (1867-1938): Antropologia e viaggi (n. 905)
1980 - Fondo Sergio Perdomi (1887-1935): Vedute e industriali del Trentino (n. 9.351)
1980 - Fondo Rodolfo Rensi (1913-1975): Vedute e opere d'arte del Trentino (n. 6.470)
1984 - Fondo Fototeca Nazionale: Vedute del Trentino (n. 110)
1988 - Fondo Fratelli Pedrotti (1929-1979): Vedute, industriali, artistiche (n. 113.260)
1992 - Fondo G.B. Unterveger (1833-1912): Album di viaggi (n. 69)
1992 - Fondo Giulio Cagol (1928-1990): Bombardamenti su Trento (n. 975)
1993 - Fondo Famiglia Gadenz (1910-1968): Vedute del Primiero e ritratti (n. 6.690)
1993 - Donazione Federico Vender (1901-1999): Artistiche (n. 3.326)
1992-1994 - Fondo Miscellaneo n. 2: Vedute del Trentino (n. 50)
1994 - Fondo O.N.A.I.R.C. (1922-1978): Attività scolastiche (n. 1.860)
1994 - Fondo S.A.T. (1893-1915): Vedute del Trentino (n. 145)
1996 - Fondo Mario Albertini (1906-1979): Vedute del Trentino e ritratti (n. 89.752)
1998 - Fondo Restauri (1973-1998): Restauri opere d'arte (n. 30.000)
1998 - Fondo Centro Catalogazione (1978-1998): Opere d'arte del Trentino (n. 115.000).

DOTAZIONE ATTREZZATURE E SOFTWARE:
Attrezzature da riproduzione e riprese esterne in 6x6 Hasselblad; attrezzature da riproduzione e riprese esterne 24x36 Contax; i tavoli da riproduzione b/n e dia, gli ingranditori dal 13x18 e 35 mm sono della I.F.F. Computer Olivetti e Olidata con programmi di vario tipo. È in avanzata fase di sperimentazione un programma di catalogazione di tutto il patrimonio culturale del Trentino, denominato "Mouseia".

RUOLO E AMBITO DI INTERESSE:
I materiali raccolti nell'Archivio Fotografico Storico interessano principalmente la storia, l'arte, la cultura del Trentino ed ha lo scopo della salvaguardia, lo studio e la diffusione della fotografia; copre un arco di tempo che va dal 1854 ad oggi. È, attualmente, l'unico archivio organizzato seconda la normativa vigente di tutto il territorio provinciale.

BACINO D'UTENZA:
Collaborazioni con le regioni limitrofe e l'Austria.

LEGISLAZIONE:
Legge Provinciale 14 febbraio 1980, n. 2, suo regolamento d'esecuzione e loro successive modificazioni. Normativa nazionale sia per gli accessi, i prestiti e i diritti d'autore.

INVENTARIAZIONE, CATALOGAZIONE:
Catalogate circa 120.000 immagini, con specifiche I.C.C.D.

PUBBLICAZIONI A STAMPA:
"Quaderni dei Beni Artistici e Storici del Trentino" a cura dell'Ufficio Beni Storico-Artistici del Servizio Beni Culturali della Provincia Autonoma di Trento. "Rivista Studi Trentini di Scienze Storiche, sezione II". Il metodo di studio proposto si basa sulla consultazione delle fonti documentarie, integrato da un approccio di tipo critico.

RECAPITO:
Provincia Autonoma di Trento
Servizio Beni Culturali, Ufficio Beni Storico-Artistici
Archivio Fotografico Storico
Via Roma 50, 38100 Trento
Telefono 0461-492111-17, fax 0461-239240.

Giuseppe Garbari (1863-1937)
Gruppo di Brenta
1893-95 ca.

Marina Rampin

Il Gabinetto Fotografico del Museo Civico di Padova

All'inizio degli anni Venti il prof. Andrea Moschetti, allora responsabile del Museo Civico, intuì la necessità di attrezzare all'interno della struttura da lui diretta, un laboratorio fotografico che potesse soddisfare le sempre più frequenti richieste di documentazione visiva a scopo scientifico-divulgativo del materiale lì conservato.

Il *Bollettino*, iniziato a stampare nel 1898 come notiziario di acquisti fatti e di doni ricevuti dal Museo Civico, nel 1907 aveva cambiato veste editoriale per accogliere contributi a carattere scientifico, riguardanti gli sviluppi delle ricerche sulla storia dell'arte locale.

L'importanza, anche di carattere economico, di creare un laboratorio che potesse soddisfare *in situ* tutte le esigenze di documentazione fotografica su ciò che era di pertinenza dell'amministrazione museale, si faceva sempre più viva proprio in quegli anni in cui le moderne tecniche di trascrizione a stampa delle immagini potevano permettere la realizzazione di volumi illustrati con sempre più soddisfacente definizione[1].

Non dimentichiamo poi che Padova poteva vantare una più che rispettabile tradizione nel campo della sperimentazione fotografica, della riproduzione d'arte e degli studi tecnicoscientifici sul mezzo, e di questo la Direzione ne era cosciente.

Il primo approccio con l'*arte novella* lo ebbe proprio il direttore Andrea Moschetti, che dal 1° maggio 1924[2] iniziò a fotografare egli stesso i pezzi più rappresentativi delle collezioni, annotando nel suo *Diario Fotografico*[3] non solo i dati riguardanti i soggetti delle riprese, ma anche le notizie sul materiale fotosensibile impiegato e sulla qualità di riuscita dell'immagine.

Il *Diario* si rivela oggi come un documento sorprendentemente interessante per chi lo legge a più di settant'anni di distanza, abituato com'è a guardare e *vedere* le cose in maniera diversa, forte, in modo più o meno consapevole, delle acquisizioni del progresso scientifico nel campo della fotografia ma non solo.

Ordinate cronologicamente, vi si possono leggere informazioni sul giorno, il mese, e l'ora dello scatto, così come sulla qualità della lastra, la sua marca, il tempo di posa, l'apertura del diaframma, la quantità della luce dovuta alle condizioni del tempo[4] ed un brevissimo commento sull'esito finale.

Per ovvii motivi di iniziale imperizia tecnica, alcune prove furono eseguite più volte, modificando l'apertura del diaframma e il tempo di posa, annotando le variazioni dei risultati al variare delle modalità operative.

Fino a tutto il 1928 fu il direttore Moschetti a redigere di suo pugno il *Diario*, dimostrando una sempre più crescente dimestichezza con l'obiettivo, che quindi è da ritenersi abbia utilizzato in prima persona.

Il passo successivo fu il progetto di creazione di un vero e proprio Gabinetto Fotografico. Alla sua realizzazione insostituibile si dimostrò l'aiuto del fedelissimo Augusto Toson, custode del Museo, del quale il Direttore a questo scopo cercò la collaborazione perché "lo sapeva essere una persona di cui fidarsi", come ricorda l'amico e collega Attilio Maggiolo.

Nella sua monografia sul Museo del 1938[5], con una punta di orgoglio per il lavoro fin lì svolto, Moschetti sottolineava come il laboratorio fosse stato attrezzato dieci anni prima "con macchinario e personale da (lui) istruito e guidato. Esso conta(va) già più di 3600 negative (...) e un numero più che doppio di corrispondenti positive nonché 1500 clichés zincotipici, tutto di materiale artistico o archeologico o storico locale".

Figura singolare e curiosa, quella di Augusto To-

Luigi Fiorentini
Stele funeraria paleoveneta.
Dalla necropoli di via L. Loredan
1913 scavo
Neg. 13x18 su lastra gel. br. d'arg.
Padova, Museo Archeologico, sala II

Autore non identificato
Sistemazione di Andrea Moschetti
(fino al 1943)
Neg. 13x18 su lastra gel. br. d'arg.
Padova, Museo Civico al Santo, sala III

Autore non identificato
Arco Trionfale di Bartolomeo Ammanati
1546
Neg. 13x18 su lastra gel. br. d'arg.
Padova, Palazzo Mantova Benavides

Autore non identificato
Angelo che tiene alla catena un diavolo
Neg. 13x18 su lastra gel. br. d'arg.
Guariento, inv. 1894,
Padova, Museo d'Arte Med. e Moderna

Giuliano Ghiraldini
Croce
Neg. 13x18 su pellicola in poliestere
Giotto
Padova, Museo d'Arte Med. e Moderna

son. Anche lui parte di quella folta schiera di illustri sconosciuti che hanno contribuito a *fare* la storia ma che la storia fino ad ora ha purtroppo dimenticato.
"Persona di altri tempi" – ricorda sempre Maggiolo – "rispettoso con tutti. Si sentiva responsabile in prima persona del materiale del Museo, a cui ha dato tutto. Durante la guerra ha aiutato a trasferire in luoghi segreti e sicuri le collezioni".
Fino al 1961, anno in cui arrivò Luciano Fincato, fu il Toson, sempre mantenendo il suo ruolo di custode del Museo, ad eseguire le riprese che venivano commissionate dal Moschetti o da altri studiosi.
I mezzi, in quegli anni, non erano assolutamente comparabili con quelli odierni. Lo si ricorda ancora con le unghie nere ed i polpastrelli bruciati dagli acidi, chiuso in una stanza buia a sviluppare le fotografie dentro i tegami che si era portato da casa, usando come recipiente per le sostanze chimiche vasi da conserva adattati all'occorrenza.
Un personaggio che dalle testimonianze di chi lo ha conosciuto emerge come una figura di tutto rispetto all'interno del panorama culturale di quegli anni, degno senza dubbio di uno studio che ci auguriamo di poter condurre in futuro.

Recentemente è stato approvato un progetto per la catalogazione, la conservazione e l'archiviazione del fondo fotografico del Museo. Questo si inserisce in un piano più vasto di collaborazione tra l'Università di Padova, l'Università e l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia ed il Comune di Padova per "creare un duraturo rapporto di collaborazione tra i due enti al fine di integrare reciprocamente le rispettive attività sul territorio e gli interventi a favore della città (...)".
Secondo quanto previsto dal sopra citato *Protocollo d'intesa*, grazie al progetto della dott.ssa Franca Pellegrini, responsabile del Museo d'Arte Medievale e Moderna, in data 5 giugno 1998 la Direzione del settore Musei e Biblioteche ha richiesto l'attivazione di un tirocinio (stages) allo scopo di riordinare secondo più moderni criteri di catalogazione il materiale fotografico.
In un secondo momento anche il conservatore del Museo Archeologico, dott. Girolamo Zampieri e quello del Museo Bottacin, dott. Bruno Callegher, si sono attivati per richiedere la collaborazione per il settore di loro competenza.
La nuova scheda fotografica, individuata collegialmente, è stata suddivisa in tre parti: la prima concerne il soggetto dell'immagine, il suo numero di inventario, la sua collocazione, e tutte quelle informazioni dirette al riconoscimento ed all'individuazione immediata del pezzo; la seconda – ed è questa la novità rispetto al tipo di catalogazione precedente – riguarda l'oggetto-fotografia, il suo autore, il materiale su cui è stata realizzata, il formato, lo stato di conservazione ed eventuali iscrizioni su di essa rinvenute. La terza parte vuole infine indi-care le notizie storico-critiche sull'immagine comprendendone anche un'eventuale bibliografia.
L'interessante novità introdotta nell'organizzazione di questo lavoro di riordino è quella di aver affidato la redazione della sezione riguardante l'immagine, ad uno storico dell'arte che fosse in grado di compiere all'interno del proprio campo di competenza specifica un "riconoscimento" quanto più preciso possibile, vista la vastità e la varietà dei soggetti.
Il lavoro, che si presume potrà essere terminato nel tempo minimo di tre anni, permetterà di inserire la nuova schedatura nella rete informatica, affiancandovi in un secondo momento a margine del testo, per una rapida ed utile consultazione a più livelli, anche l'immagine *digitalizzata*.

Note
1 È del 1904 la tecnica dell'*offset*, che permette la stampa delle immagini assieme al testo, sulla stessa pagina.
2 Si tratta comunque della prima fotografia documentata. Tuttavia, ritengo probabile che gli esperimenti fotografici del Moschetti siano iniziati molto prima di questa data.
3 Il *Diario Fotografico* è conservato presso il Gabinetto Fotografico dei Musei Civici.
4 Il dosaggio della quantità di luce al momento dello scatto era dovuto solamente all'uso dello strumento fotografico nel suo specifico, e non all'utilizzo di lampade o luci artificiali, documentate circa dieci anni dopo.
5 Andrea Moschetti, *Il Museo Civico di Padova. Cenni storici e illustrativi*, Padova 1938, pag. 494.

Luciano Fincato
Edicola funeraria dei Volumni
Età augustea
Neg. 13x18 su lastra gel. br. d'arg.
Padova, Museo Archeologico, sala VIII

Il Gabinetto Fotografico del Museo Civico agli Eremitani di Padova

Il Gabinetto Fotografico conserva nelle sue stanze all'interno del Museo Civico agli Eremitani tutto il materiale negativo realizzato dalla sua prima documentata attività nel 1924. Si aggiungono a questa vasta produzione i negativi relativi ai lasciti Danesin e Miotti (che comprende le lastre del Laboratorio Fotografico Turola) recentemente sistemati all'interno dell'Archivio.

I soggetti riguardano prevalentemente riproduzioni di opere d'arte della collezione permanente del Museo Civico, ma non solo. Di consistenza notevole è infatti la documentazione di chiese, monumenti e collezioni padovani e dell'intero Triveneto. Importanti per la loro valenza socio-documentaria sono le non rare vedute di Padova e le curiose fotografie che ritraggono scene di comune vita quotidiana.

Il materiale è stato archiviato per formati: 12.800 sono i negativi del formato 13x18, di cui circa 4.500 su lastra; 16.950 i 9x12, di cui circa 4.000 su lastra; tutti su lastra sono i 6.300 negativi 18x24, in larga parte costituiti dal materiale giunto con il lascito Miotti; 25.500, di cui 2.500 lastre, sono i negativi 6x9 e infine più di duemila le diapositive, ma in aumento per la continua attività di Giuliano Ghiraldini, che è oggi il fotografo responsabile.

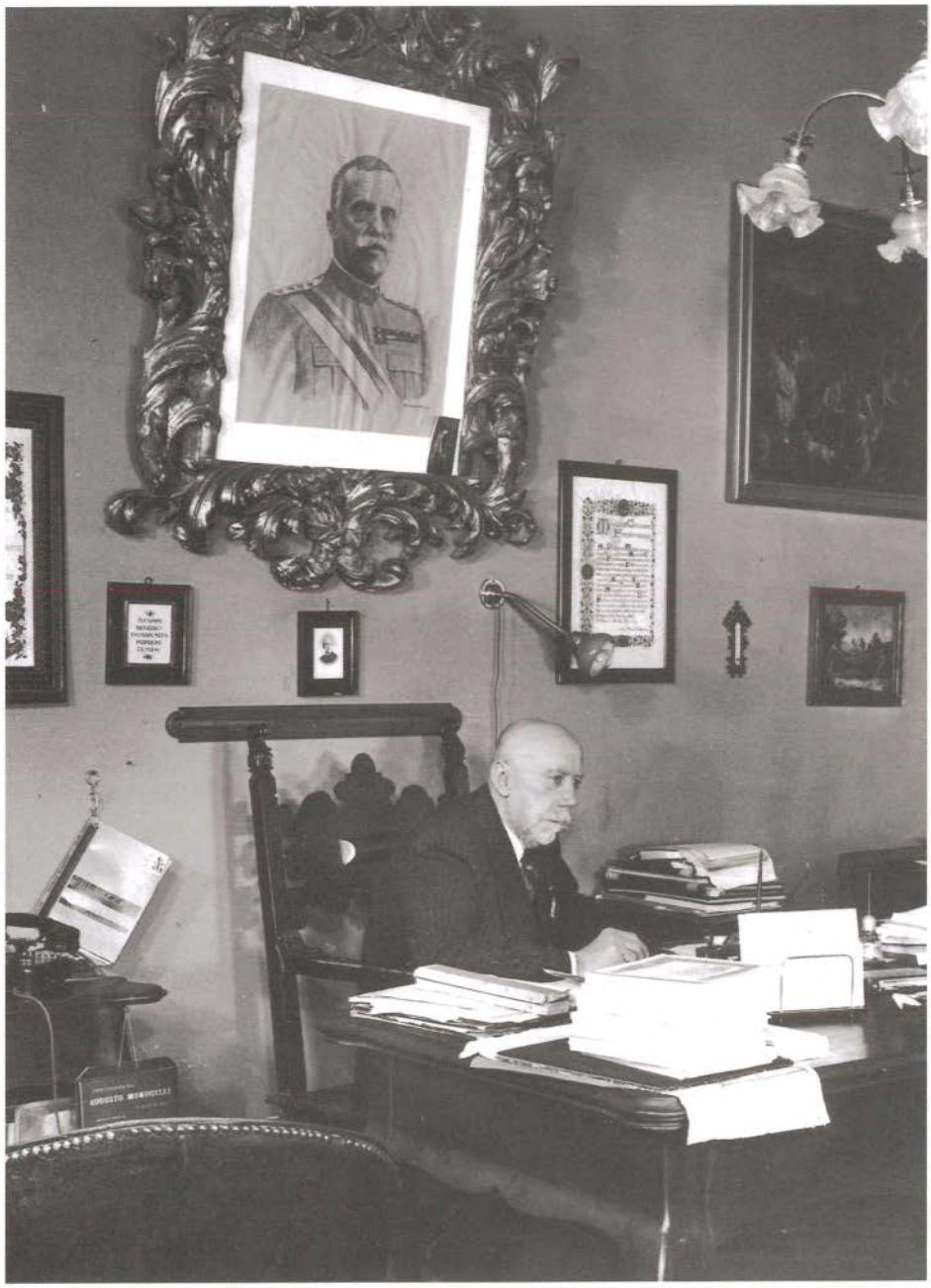
Difficile fare un calcolo anche approssimativo dei positivi qui conservati, non catalogati ma ordinati comunque in base al formato ed al numero del relativo negativo, e databili dai primi anni Trenta ai giorni nostri.

Si aggiunge a questi, un gruppo di positivi acquistati dai Flli Alinari all'inizio del secolo, riguardanti la città di Padova.

Di particolare interesse è la raccolta, ordinata topograficamente, che comprende la serie di negativi (su pellicola) con i rispettivi positivi realizzati a partire dal 1956 su incarico dell'allora direttore Prosdocimi, che documenta i mutamenti della città. La campagna, portata a termine prevalentemente tra il 1956 ed il 1970, comprende anche materiale documentario databile fino al 1995.

Dal 1928, nell'attività di fotografo responsabile del Gabinetto, ad Augusto Toson sono subentrati, nel 1964 Luciano Fincato e dal 1995 Giuliano Ghiraldini.

Ringrazio Giuliano Ghiraldini per l'imprescindibile collaborazione nella stesura della scheda relativa al materiale custodito presso il Gabinetto Fotografico. Un ringraziamento speciale al sig. Luciano Fincato per la sua paziente disponibilità ed al sig. Attilio Maggiolo per i suoi preziosi ricordi sui primi passi mossi dal Gabinetto Fotografico: senza la memoria storica molte cose andrebbero perdute e difficilmente recuperate! I miei più sentiti ringraziamenti alla dott.ssa Franca Pellegrini per l'aiuto e per l'interesse dimostrato nell'opera di riordino e conservazione del materiale negativo. Infine, un grazie tutto speciale a Linda, Teresa, Fabio, Vincenzo e Filippo.



Augusto Toson
Il direttore Andrea Moschetti nel suo studio
1939
Neg. 18x24 su lastra gel. br. d'arg.

Laboratorio Fotografico Turola
Ritratto femminile
Neg. 18x24 su lastra gel. br. d'arg.
Padova

Autore non identificato
Pianta di Padova
Incisione
Dis. G. Valle, Inc. G. Volpato
Padova, Biblioteca Civica

Un Museo di "magiche visioni"

Marina Rampin

A chi gli diceva di non credere ai propri occhi il fotografo Jacques-Henri Lartigue rispondeva: "Moi, je les crois toujours, mes yeux. Seulement, il y a des jours où m'emerveillent un peu trop".

Meraviglia e stupore. Questa è l'atmosfera che il primo *museo della lanterna magica e del precinema* vuole vivificare nell'animo di chi visita le sue sale.

Protagonista indiscussa la lanterna magica, il Museo ci porta grazie agli strumenti ottici qui esposti verso una dimensione fuori dal tempo, in cui l'evolversi della visione come prodotto della sempre mutante sensibilità umana e dell'evoluzione culturale ci fa viaggiare come per magia, attraverso secoli così diversi ma pure così vicini nella comune ricerca del sogno e dello stupore.

Coincidenza curiosa, il Museo è stato allestito in quella che fu la casa natale di uno dei protagonisti della storia della fotografia italiana dei primordi, il padovano poi naturalizzato romano Giacomo Caneva.

Qui egli visse con molta probabilità dalla nascita, nel 1813, fino al 1834, anno in cui si trasferì a Venezia per motivi di studio.

Fotografo apprezzato a Roma per le sue celebri vedute, Caneva si formò all'Accademia di Belle Arti di Venezia, alla Scuola di Prospettiva di Tranquillo Orsi, dove ebbe modo di avvicinarsi allo strumento della camera ottica nei primi anni Trenta del secolo scorso, in periodo ancora, per così dire, "non sospetto"[1].

Dopo più di cento anni torna quindi tra quelle mura la camera ottica e con essa quell'*entusiasmo della visione* che vogliamo pensare abbia caratterizzato la vicenda umana e professionale di Giacomo Caneva[2].

Accanto alla camera ottica ricostruita fedelmente seguendo il modello di quella del Museo Correr di Venezia, il Museo espone un esemplare raro e molto ben conservato del "Megaletoscopio Privilegiato" di Carlo Ponti[3], che finalmente, grazie a Laura Minici Zotti, torna vicino alla "sua" Venezia.

Ponti, instancabile nella ricerca di nuovi marchingegni che permettessero una spettacolare visione tridimensionale delle immagini, grazie all'invenzione dello straordinario strumento ottico ottenne un premio per il riconoscimento del gran contributo dell'Italia allo sviluppo della tecnica fotografica all'Esposizione di Londra del 1862.

Molte sono le altre piacevoli sorprese che il Museo offre al visitatore al quale non resta che immergersi nelle sue atmosfere, che riportano, a cominciare dal "Campiello delle meravegie", che ne apre il percorso espositivo, all'ambiente veneziano settecentesco, tanto caro alla collezionista.

L'allestimento del Museo
su progetto dell'arch. G. Martinoni

Antonio Franciosi
Laura Minici Zotti
in abito vittoriano

Note

1 Per un approfondimento sulla biografia di Giacomo Caneva si veda il mio contributo nel "Bollettino del Museo Civico di Padova" annata LXXVI (1997) pag. 111 e seguenti.

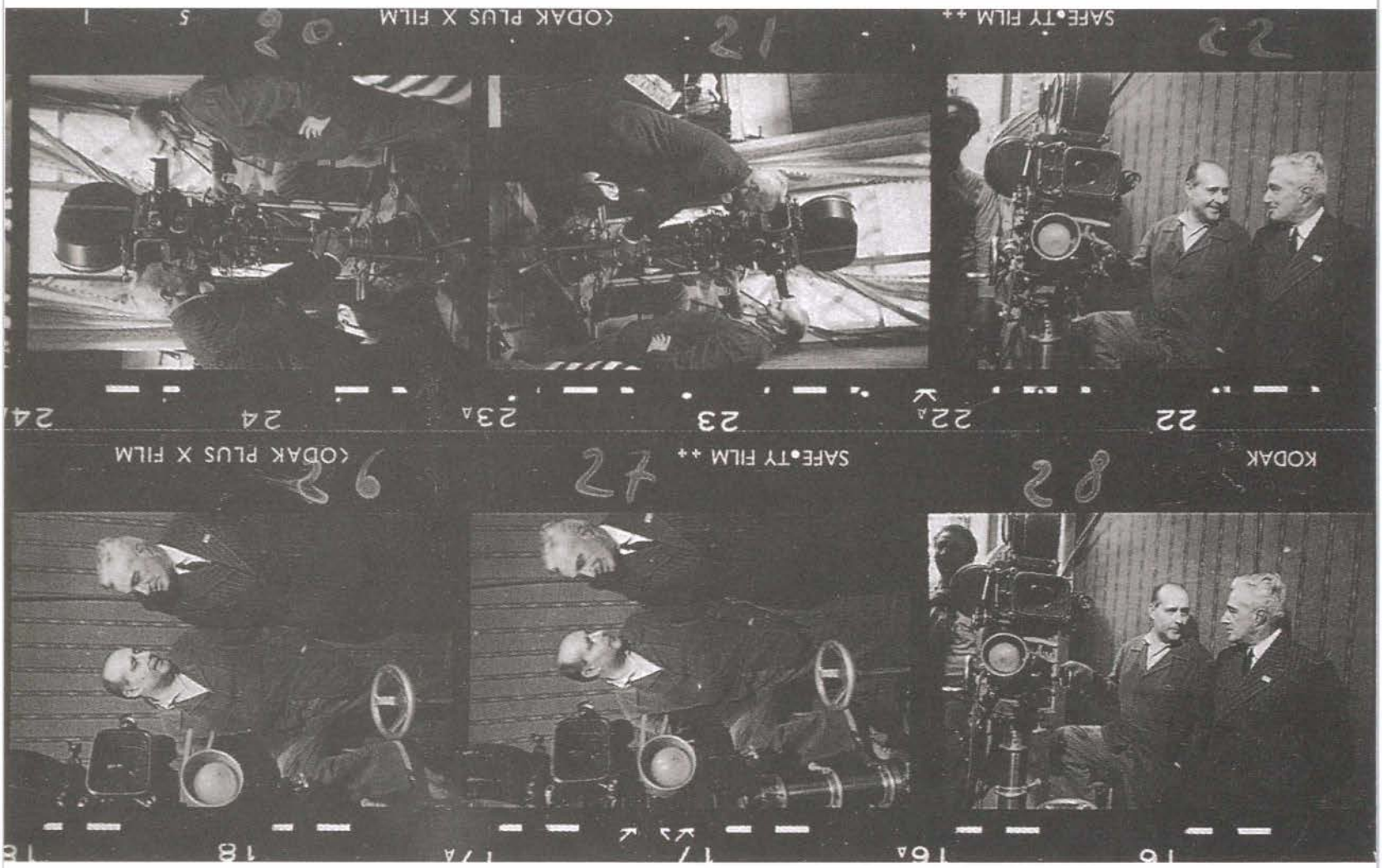
2 Per ulteriori dettagli sull'opera fotografica di Caneva, alla quale non si rende giustizia ricordandola come un insieme di *celebri vedute*, rimando ai molti lavori su questo argomento di Piero Becchetti, che per primo individuò un cospicuo numero di sue calotipie e ne intuì la grande importanza storica. P. Becchetti, *La fotografia a Roma dalle origini al 1915*, Colombo, Roma 1983; Id. *Giacomo Caneva e la Scuola Fotografica Romana*, Fratelli Alinari ed., Firenze 1989; Id., *L'immagine di Roma 1848-1895*, Electa, Napoli 1994.

3 Sugli strumenti ottici di Carlo Ponti cfr. Birgit Verwiebe, *Il megaletoscopio di Carlo Ponti*, in: "Fotologia n. 16-17", Fratelli Alinari Editrice, Firenze 1995; F.M. Zinelli, *Osservazioni intorno alla daguerrotipia, alla fotografia ed alla stereoscopia*, Grimaldo, Venezia 1859; F.M. Zinelli, *Sull'aletoscopio dell'ottico Ponti*, Venezia 1861.

Giovan Battista Cecchini
Albergo di Giuseppe Caneva
al Principe Carlo
1835 ca.
litografia
Padova, Biblioteca Civica

La Collezione Minici Zotti

Il Museo, unico nel suo genere in Italia, è stato inaugurato a Padova il 7 febbraio 1999 nella sede di Palazzo Angeli, in Prato della Valle n. 1.
Il materiale esposto fa parte della collezione personale di Laura Minici Zotti, che dirige il Museo, e comprende oggetti di produzione europea ed americana.
Si possono trovare, nelle sale allestite nel suggestivo sottotetto di Palazzo Angeli (dimora di personaggi illustri quali il cardinale Bessarione, Andrea Memmo ed il suo "ospite" Giacomo Casanova) strumenti e giochi ottici, lanterne magiche, vetrini da proiezione, un antico teatro di ombre javanesi e alcuni strumenti musicali d'epoca.
Interessante è la sezione dedicata alla fotografia, protagonista indiscussa del periodo del *precinema* ed all'esperienza dei lanternisti strettamente legata. Degni di nota sono l'apparecchio stereoscopico esposto con i propri stereogrammi, ed il "Megaletoscopio Privilegiato" di Carlo Ponti, completo della tavola originale su cui era stata incollata una veduta stampata su carta all'albumina, forata e dipinta a tergo, e della luce posteriore, che permetteva di realizzare quegli straordinari effetti di luce che gli erano propri.
All'interno del Museo, un teatrino ospita le rappresentazioni con la "Lanterna Magica" che vengono realizzate dalla "lanternista" Laura Minici Zotti.
Eventuali informazioni e prenotazioni per le visite guidate: tel. 049/8763838 e fax 049/8780280.



Vittorugo Contino
Provino a contatto

Claudia Cavatorta

Un Archivio a Cesena per la storia del cinema

Vittorugo Contino
Sul set di
Il generale Della Rovere:
Vittorio De Sica

Immaginiamo l'atmosfera frenetica di un set cinematrografico, che si congela nel momento in cui la ben nota sequenza di parole (quasi una formula magica) – silenzio/ciak/motore/azione – dà l'avvio alle riprese. Davanti ai nostri occhi prende forma una serie di figure familiari, ognuna occupata a svolgere un compito ben preciso: il regista, l'attore, l'operatore, l'elettricista, il macchinista. Difficilmente penseremo ad immaginare, alle spalle o appena a fianco dell'operatore, attento a non intralciarne i movimenti ma anche ad interpretare e ricalcarne nel modo più fedele possibile le scelte di ripresa, il fotografo di scena. Eppure, nel momento in cui cerchiamo di associare ad un'immagine il titolo di un film, o il nome di un famoso attore, quella che affiora alla nostra mente è il più delle volte proprio una fotografia di scena, quella che magari abbiamo visto riprodotta più e più volte su manifesti, locandine, oppure ad illustrare saggi e articoli, libri e riviste.

Immaginiamo l'atmosfera frenetica di un set cinematrografico, che si congela nel momento in cui la ben nota sequenza di parole (quasi una formula magica) – silenzio/ciak/motore/azione – dà l'avvio alle riprese. Davanti ai nostri occhi prende forma una serie di figure familiari, ognuna occupata a svolgere un compito ben preciso: il regista, l'attore, l'operatore, l'elettricista, il macchinista. Difficilmente penseremo ad immaginare, alle spalle o appena a fianco dell'operatore, attento a non intralciarne i movimenti ma anche ad interpretare e ricalcarne nel modo più fedele possibile le scelte di ripresa, il fotografo di scena. Eppure, nel momento in cui cerchiamo di associare ad un'immagine il titolo di un film, o il nome di un famoso attore, quella che affiora alla nostra mente è il più delle volte proprio una fotografia di scena, quella che magari abbiamo visto riprodotta più e più volte su manifesti, locandine, oppure ad illustrare saggi e articoli, libri e riviste.

Le centinaia (a volte migliaia) di immagini scattate sul set – ed immediatamente cedute alla casa di produzione – proprio a questo servivano: a diffondere l'immagine ufficiale del film, ad anticiparne atmosfere e contenuti, ad attirare l'interesse del pubblico. Un pubblico il più delle volte orientato a cogliere e memorizzare il nome degli attori, dei registi, a volte forse della casa di distribuzione, ma difficilmente portato a prendere in considerazione la fotografia in sé, e men che meno a darne una lettura in chiave "autoriale". Invece la storia della fotografia di scena – che a volte apparentemente ricalca, ma comunque interpreta e riscrive le scelte del direttore della fotografia e dell'operatore –, ed è facile intuirne i motivi, è fatta di grandi professionalità e dunque di grandi nomi, nei confronti dei quali soltanto di recente si è risvegliato l'interesse della critica.

Presso il Museo dell'Immagine di Cesena, nato dall'attività del Centro Cinema ed ora sistemato nel Centro Culturale San Biagio (centro polivalente recentemente restaurato, inserito in un sistema coordinato che racchiude e coordina tutti i Musei cittadini e del territorio circostante), sono conservati diversi interessanti fondi fotogra-

Vittorugo Contino
Foto di scena per
I due marescialli
con Vittorio De Sica e Gianni Agus

Vittorugo Contino
Sul set di
Universo di notte:
Mina e Carlo di Palma

fici e documentaristici, legati tra loro dal comune collegamento con il cinema.
La fisionomia dell'archivio, come spesso accade, si è andata definendo nel corso degli anni, ed ha assunto un carattere prevalentemente fotografico in seguito ad alcune importanti donazioni.
Nel 1991 Carlo e Paolo, i figli di Antonio Pietrangeli (1919-1968) donano al Comune di Cesena l'intero archivio dell'autore. Oltre ai molti documenti inerenti la sua attività di regista e sceneggiatore (importantissime le versioni originali delle sceneggiature realizzate ed alcuni testi inediti, ma sono stati conservati anche gli *story board*, i diari di lavorazione...), è decisamente significativa la quantità delle fotografie di scena: circa 6.000, di cui 4.500 riguardanti i film diretti da Pietrangeli e le rimanenti appartenenti al nucleo di materiale raccolto nel corso della sua attività di critico cinematografico.
A queste si sono aggiunte in seguito le donazioni dello sceneggiatore Vittorio Bonicelli, del critico Corrado Terzi e del regista-produttore Gian Vittorio Baldi, quest'ultima arricchita da numerose stampe fotografiche.
Vittorugo Contino (Palermo 1925, vivente), operatore e direttore della fotografia, fotografo di scena dal 1959 con grandi registi quali Rossellini, Pontecorvo, Antonioni, Rosi, dona nel 1994 al Centro Cinema di Cesena il suo archivio fotografico, composto da oltre 22.000 negativi (in gran parte in bianco e nero e quasi tutti di formato 24x36) e delle relative stampe a contatto. Oltre alle fotografie di scena per molti grandi film (da *Il generale Della Rovere* a *I due marescialli*, da *Parigi o cara* a *Le mani sulla città)*, il fondo raccoglie molti reportage dai set e numerosissimi ritratti. L'attività del fotografo di scena si divide infatti in due versanti principali: gli scatti effettuati nel corso delle riprese ed i cosiddetti "fuori scena" – chiamati anche "si gira"–, cioè le immagini scattate nelle pause di lavorazione (quelle che, forse a causa della loro immediatezza, del loro interesse documentaristico e della leggibilità in chiave di "foto di cronaca" riscuotono il maggiore successo e vengono più facilmente selezionate per esposizioni e pubblicazioni). Con le foto di Vittorugo Contino viene organizzata, in quello stesso anno, una mostra con catalogo.
Il secondo fotografo di scena al quale il Centro Cinema dedica una monografica (nel 1996, con relativo catalogo) è Mario Tursi. Dapprima reporter per l'agenzia VEDO (Visioni Editoriali Diffuse Ovunque) diretta da Adolfo Porry Pastorel, della quale assumerà la direzione nel 1956, Tursi si dedica prima ai reportage dai set e poi, a partire dal 1962, alla fotografia di scena vera e propria con *Mare matto* di Castellani. Questa diventa, progressivamente, la sua attività principale: Tursi lavorerà con molti tra i maggiori registi italiani (Visconti, Scola, Pasolini, Lattuada, Cavani, Rosi, Petri...) e con molti grandi nomi stranieri (Polanski, Annaud, Scorsese e Rappeneau). In tempi più recenti, lo ritroviamo sul set al fianco di alcuni tra i più interessanti autori della nuova generazione: da Benigni a Tornatore, da Giuseppe Bertolucci a Massimo Troisi. Tursi dona poi al Centro Cinema le oltre 180 stampe in bianco e nero formato 30x40 esposte in mostra.
Nel 1998 l'operazione viene ripetuta con Paul Ronald, che dona circa 120 stampe in bianco e nero formato 24x30, fotografie che documentano alcune tra le pagine principali della storia del cinema italiano: *Il cielo sulla palude* di Genina, *Bellissima, Le notti bianche* e *Senso* di Visconti, *8 1/2* di Fellini sono solo alcuni tra i tanti famosissimi titoli in catalogo. Nato nel 1924 a Hyères e attualmente vivente in Francia, ma attivo in Italia dal 1947 e per tutto il corso della sua lunga carriera, Paul Ronald inizia con Visconti sul set di *La terra trema* al fianco di G.R. Aldo, grande fotografo e in seguito importantissimo direttore di fotografia.
L'ultima acquisizione, del marzo 1999, riguarda circa 200 stampe formato 24x30 firmate da un altro autore "storico": Mimmo Cattarinich. Nato a Roma nel 1937, Cattarinich si dedica alla fotografia fin da giovane, negli studi De Laurentiis e in seguito nel suo atelier nei pressi di via Veneto. Anche Cattarinich lavorerà su numerosi set storici: *Gli invasori* (Mario Bava), *Il Tigre* (Dino Risi), il *Satyricon* di Fellini, *Medea* ed *I racconti di Canterbury* di Pasolini.
La pratica della fotografia di scena ha subìto, negli ultimi decenni ma ancora più rapidamente in questi ultimissimi anni, numerose e profonde modifiche. Una testimonianza, per forza di cose frammentaria, di queste nuove tendenze è data dalle acquisizioni legate al concorso fotografico "Cliciak". A partire dal 1998, infatti, arricchiscono le collezioni del centro le numerose stampe inviate dai fotografi partecipanti al concorso, che riguarda le foto scattate sui set televisivi e fotografici italiani nell'anno precedente.
La conservazione di questo patrimonio (circa 30.000 immagini, tra negativi e stampe) è, come giusto, affidata alla salvaguardia fisica (locali appositamente dedicati, avvio di un programma di conservazione e restauro) ma anche all'analisi scientifica, al recupero culturale dei materiali (conservati mantenendo l'originaria composizione dei fondi di appartenenza) con le esposizioni e la pubblicazione di alcune collane di volumi.

Vittorugo Contino
Sul set di
L'Eclisse:
Michelangelo Antonioni e Alain Delon

Vittorugo Contino
Sul set di:
Parigi o cara:
Vittorio Caprioli e Franca Valeri

Louis Jacques Mandé Daguerre
Veduta della Rosslyn Chapel al diorama
1826
Incisione da *The Mirror of Literature, Amusement, and Instruction*

Angelo Maggi

Daguerre e le suggestioni della Rosslyn Chapel

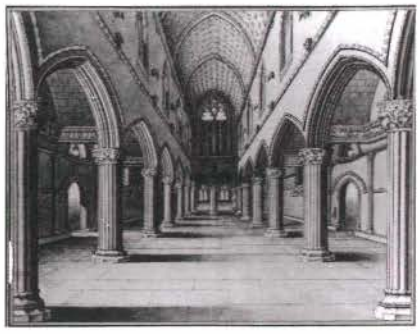
L'aspetto della rovina nella quale venivano rappresentati gli edifici nella pittura paesaggista metteva in evidenza il diverso atteggiamento nei confronti dell'antico. Esprimeva, infatti, la tendenza a cogliere nell'architettura del passato non tanto la perfezione formale, quanto una serie di qualità emozionali suscitate dall'associazione di alcune forme architettoniche alla storia e agli eventi di cui esse erano testimonianza. E in questo senso, in Inghilterra, verso la fine del Settecento, la poetica espressa dalle rovine interessò non solo il repertorio classico, ma anche quello dell'architettura medievale.

Il miglioramento della viabilità e dei trasporti furono fattori che favorirono i viaggi alla riscoperta delle antichità nazionali. Antiquari, artisti, poeti e semplici turisti si avventurarono alla ricerca di monumenti poco conosciuti e alla riscoperta delle proprie tradizioni leggendarie. Il richiamo di alcune celebri località fu determinato dalla divulgazione di una serie di guide illustrate che permettevano al viaggiatore di scegliere la meta da raggiungere, osservando le vedute pubblicate e valutando le difficoltà dei percorsi proposti.

Secondo l'editore John Britton, "la maggior parte dei lettori non desiderava una semplice guida", ma un'opera completa che "chiarisse molte circostanze dubbiose e oscure, riguardanti le origini, gli stili, le date e altre peculiarità degli antichi edifici britannici di maggiore interesse"[1]. Con questi presupposti si impegnò a realizzare una grande impresa editoriale, pubblicata dal 1807 in poi, intitolata *The Architectural Antiquities of Great Britain*.

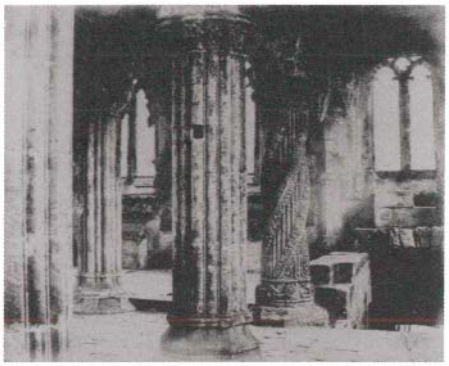
Tra gli edifici più ammirati, presentati da Britton, vi era la Rosslyn Chapel, nei pressi di Edimburgo. Fondata nel 1446 da un cavaliere dell'ordine dei Templari, la Rosslyn Chapel faceva parte di un programma per una grande costruzione tardo gotica, mai portata a termine. Le annotazioni storiche di Britton si concentravano sullo stile anacronistico dell'edificio, evidente nella sua inclassificabile combinazione di ornamenti. Egli, inoltre, rievocava le tradizioni dei Templari, fondatori della cappella, e la leggenda del capomastro massone uccisore del proprio apprendista.

In un'altra leggenda locale, secondo la quale la notte prima della morte di uno dei Lord di Rosslyn, la cappella "appariva tutta in fiamme, senza bruciarsi"[2]. Questa superstizione divenne uno dei temi ricorrenti della letteratura di Walter Scott. In *The Lay of the Last Minstrel*, lo scrittore descriveva questo fuoco "inestinguibile" come "una mirabile fiamma vivida vista brillare"[3] all'interno della cappella. Lo storico Hill Burton, invece, cercò di dare una spiegazione logica all'effetto che caratterizzava la Rosslyn Chapel. Egli stesso rimase incantato "da un apparizione, attraverso le fronde degli alberi, di quello che sembrava un fila di forge incandescenti prive di fumo"[4]. Secondo Burton si trattava solamente di "uno straordinario tramonto che penetrava direttamente attraverso le bifore della cappella (...). Il fenomeno aveva un potente effetto sulla visione; sembrava essere ancora più rosso della luce del sole che spesso accompagna i tramonti scozzesi"[5]. È probabile che "lo straordinario effetto soprannaturale" fosse determinato dalla posizione dell'edificio: "la più appropriata che potesse essere scelta dal suo costruttore, desideroso di creare questo tipo di effetto"[6]. La cappella, infatti, anche se non propriamente situata sulla sommità di un colle, non

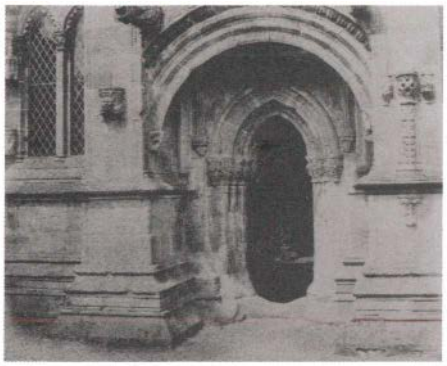


William Delacour
Veduta prospettica dell'interno della Rosslyn Chapel
1761
Disegno a penna e acquerello
425x528 mm
Collezione della Map Library per concessione della British Library, Londra

Il Great Globe a Leicester Square, Londra, tra i più frequentati diorama di Daguerre (1855)

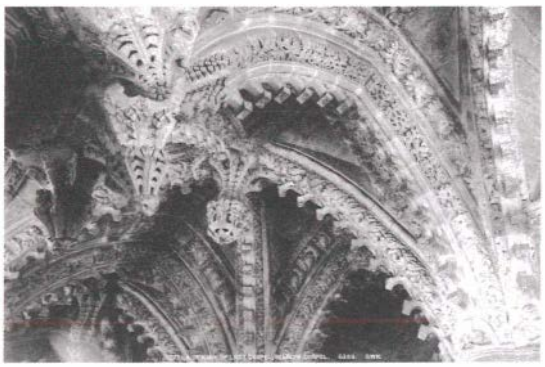


William Donaldson Clark
Rosslyn Chapel: la colonna dell'Apprendista
1860
Albumina
219x270 mm
Collezione fotografica dello Scottish National Portrait Gallery, Edimburgo



William Donaldson Clark
Rosslyn Chapel: il portico a sud
1860
Albumina
207x275 mm
Collezione fotografica dello Scottish National Portrait Gallery, Edimburgo

era circondata da alcun ostacolo che intercettasse i riflessi più bassi della luce del tramonto.
Louis Jacques Mandé Daguerre (1789-1851), durante un suo soggiorno a Londra, venne a conoscenza delle leggende legate a questo edificio e pensò di realizzarne un diorama. La Rosslyn Chapel, con i suoi effetti fantasmagorici, sembrò essere lo scenario ideale per le sue illusioni dioramiche. Lo spettacolo, da lui organizzato, venne presentato a Parigi nel settembre del 1824, a Londra nel febbraio dell'anno successivo[7].
Daguerre aveva iniziato la carriera come pittore di quinte teatrali e raggiunse la notorietà per gli straordinari effetti di luce ottenuti sui suoi fondali trasparenti. Nonostante il successo conseguito, egli non abbandonò completamente la tecnica pittorica tradizionale, ma si dedicò ad alcuni quadri ad olio rappresentanti i soggetti dei diorami. Il dipinto ad olio *The Interior of Rosslyn Abbey [Chapel]*, esposto al Salon nel 1824, venne realizzato dopo il diorama di Parigi e per questa ragione non poteva esserne considerato uno studio preparatorio. È probabile, quindi, che questo dipinto costituisse "una sorta di esercizio di trasposizione, tramite tecniche diverse, di soggetti identici realizzati dall'artista ad esclusivo uso personale. Infatti non è nemmeno provato che esso sia stato venduto sfruttando il successo delle analoghe tele del diorama"[8]. Del dipinto, purtroppo, non si ha nessuna traccia, mentre come unica testimonianza iconografica del diorama, *Rosslyn Chapel, effect of Sun*, rimane l'incisione apparsa in una rivista dell'epoca, *The Mirror of Literature, Amusement, and Instruction*. Nell'articolo che accompagna l'immagine, troviamo il seguente commento sugli effetti raggiunti:
"La veduta della Rosslyn Chapel è stata dipinta da Daguerre. Essa supera qualsiasi rappresentazione di una struttura architettonica che sia mai stata realizzata in passato. Qualunque scozzese rimarrebbe in estatica ammirazione davanti ad essa, e nessuno mai crederebbe alle varietà di luci e di ombre ricreate. L'effetto conferito ai raggi di sole riflessi attraverso una porta socchiusa, le sfumature sulle finestre, così come il gioco di luci ed ombre che il dipinto rivela, sono il semplice frutto di un genio artistico"[9].
L'edificio rischiarato da un'intensa luce solare, appariva d'improvviso nella sala buia e la sua visione determinava lo stupore e l'interesse del pubblico. L'autore dell'articolo del *Times* dedica particolari attenzioni nel descrivere il crescendo di luci sapientemente organizzato da Daguerre nello spettacolare *Interior of Rosslyn Chapel*:
"La bellezza di quest'elegante rovina viene messa in risalto dal modo in cui la luce penetra attraverso una porta aperta e una finestra priva di vetrata, sul lato destro del dipinto. Dalla finestra, la luce del sole si irradia in un fascio splendente, viene catturata in parte dal fogliame di alcuni arbusti che crescono all'esterno, ed infine si riflette sulle strombature della finestra. La scintillante brillantezza delle foglie è riprodotta tanto fedelmente da trascendere le stesse potenzialità dell'arte pittorica. La porta retrostante è aperta, in modo tale da lasciare che una grande quantità di luce inondi la pavimentazione in rovina della cappella. Secondo una delle costanti tipiche di questo tipo di rappresentazione, questa luce prima si affievolisce per poi svanire del tutto, come se una nuvola passasse ad oscurare il sole, ma l'effetto illusorio che ne deriva supera qualsiasi altro tentativo simile che sia mai stato intrapreso. È assolutamente magico! Una porta aperta in fondo alla cappella si apre su un piccolo giardino ed è disposta in modo da rendere percettibile la profondità della cappella. (...) Come dipinto in sé, la scena rappresentata è degna di lode e ammirazione, e in questo senso la navata di sinistra, immersa nell'ombra, possiede uno straordinario valore. La luce, resa più fioca nel passare attraverso la finestra recante i segni del tempo e ricoperta di fogliame, si posa



George Washington Wilson
Dettaglio del soffitto della Lady Chapel,
Rosslyn Chapel
1870 ca.
Albumina
136x207 mm
Collezione dell'Autore

in un fascio sottile e freddo sul lato più lontano dei pilastri, è stata riprodotta con la massima fedeltà e grazia. Il chiaroscuro degli spazi più reconditi delle navate è stato realizzato con una tale abilità da stupire e affascinare chiunque sia consapevole delle difficoltà che le rappresentazioni di questo tipo comportano"[10].

Sulla presenza di Daguerre in Scozia si nutrono seri dubbi. Non esiste, infatti, nessuna testimonianza scritta che attesti un rilievo, o addirittura la visita presso la cappella[11]. Come può, allora, Daguerre averla disegnata e dipinta in maniera così dettagliata, entusiasmando il pubblico di Londra, senza averla né visitata né rilevata? È molto probabile che egli abbia utilizzato le vedute pubblicate quindici anni prima da Britton. Ma le incisioni presenti nel testo non potevano essere sufficienti a realizzare un'opera così completa. Ed infatti sembra che, oltre al lavoro di Britton, Daguerre conoscesse molto bene una serie di disegni della cappella realizzati nel 1761 dal suo compatriota pittore e scenografo, William Delacour[12].

Da un confronto della *Perspective View of the Inside of Rosslyn Chapel* di Delacour con l'immagine proposta al diorama di Parigi e Londra, risulta evidente una straordinaria somiglianza tra i due disegni, rilevante indizio della conoscenza della veduta e del suo buon uso nella propria rappresentazione scenica[13]. La trasfigurazione artistica da lui attuata sulla matrice grafica del Delacour è un contributo alla trasformazione dell'immagine di questo luogo. *Rosslyn Chapel, effect of Sun*, in quanto rappresentazione rivolta al pubblico di massa, assume una funzione importante e particolarmente efficace, stimolando, con mezzi più seducenti, nuovi motivi di curiosità per questo luogo, inventando una nuova realtà attraverso la propria immagine manipolata dal Daguerre.

George Washington Wilson
Il pilastro del Capomastro, Rosslyn Chapel
1870 ca.
Albumina
136x207 mm
Collezione dell'Autore

Note

1 John Britton, *The Architectural Antiquities of Great Britain; represented and illustrated in series of views, elevation, plans, sections and details of various Ancient English Edifices: with Historical and Descriptive accounts of each*, Longman, London 1807, vol. I, parte introduttiva.

2 John Britton, op. cit., p. 53.

3 Walter Scott, "Rosabelle", in: *The Lay of the Last Minstrel: with Life and Notes*, W. & R. Chambers, Edinburgh 1809, p. 148.

4 La descrizione di Hill Burton della Rosslyn Chapel è contenuta nell'opera di Roberr William Billings, *The Baronial and Ecclesiastical Antiquities of Scotland illustated by Robert William Billings Architect 1845-52*, William Blackwood, Edinburgh 1845, vol. IV: "Rosslyn Chapel Description", p. 3, dalla quale sono tratte le citazioni che seguono.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 Helmut e Alison Gernsheim, *L.J.M. Daguerre, The History of the Diorama and the Daguerreotype*, Secker & Warburg, London 1956, p. 176-178.

8 Renzo Dubbini, *Geografie dello sguardo, Visione e paesaggio in età moderna*, Einaudi, Torino 1994, p. 102.

9 "View of Rosslyn Chapel, at the Diorama", in: *The Mirror of Literature, Amusement, and Instruction*, n. CLXXXV, Saturday 4 March 1826, p. 132.

10 Articolo intitolato: "The Diorama" in: *Times*, Tuesday 21 February 1826, p. 4.

11 Questa tesi è stata dimostrata riguardo ad un altro diorama di soggetto scozzese rappresentante la Holyrood Chapel a Edimburgo. Secondo Gernsheim, Daguerre ha realizzato il diorama utilizzando la camera ottica, mentre Arnold Baruchson afferma il contrario precisando che l'immagine proposta da Daguerre è solamente un assemblaggio di vedute dove non appaiono le modifiche del restauro eseguito agli inizi del '800. Cfr. Arnold Baruchson, *Walker Art Gallery of Liverpool*, Catalogo della Galleria, Liverpool Corporation Libraries Museums and Arts Committee, 1985, p. 50.

12 William Delacour (*m* 1768), pittore vedutista di scenografie teatrali e dipinti d'interno, si trasferisce da Parigi stabilendosi a Edimburgo nel 1757. Tra il 1760 e il 1767 sostiene la carica di Rettore di un Collegio d'Arti Applicate e Disegno Architettonico chiamato Trustees' Academy. Cfr. D.F. Fraser-Harris, "William Delacour, Painter, Engraver and Teacher of Drawing", in: *The Scottish Bookman*, vol. I, n. 5 January 1936.

13 I disegni della Rosslyn Chapel di Delacour facevano parte della Collezione Topografica Reale di Re Giorgio III. Nel 1820, essi vennero trasferiti da Windsor al British Museum, dove molto probabilmente Daguerre, in quegli anni a Londra, ebbe la possibilità di consultarli.

Tav. I – "dolore e pianto"

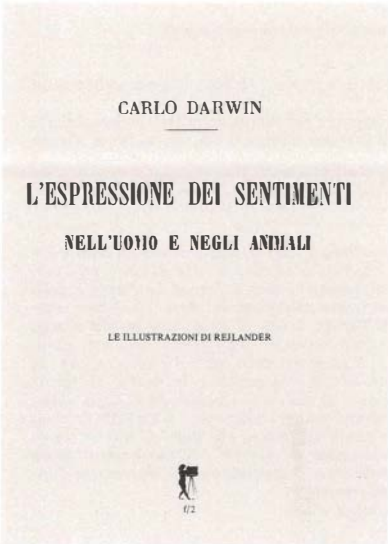
Oscar Gustave Rejlander (nn. 1, 3, 4 e 6) e Kindermann (nn. 2 e 5) (in Ch. Darwin, "The Expression of the Emotions in Man and Animals", London 1872. Tav. I, nell'edizione italiana U.T.E. del 1878, in stampa eliotipica)

"Io riunii una dozzina di queste fotografie, la maggior parte eseguite per conto mio: esse rappresentano tutte gli stessi generali caratteri; ond'io ne feci riprodurre sei coll'incisione eliografica"
(Ch. Darwin, op. cit., p. 100)

"Fotografis", rivista di storia e cronaca della fotografia, Bologna, numero 1 - giugno 1982
Redazione, via Bocca di Lupo, 4 - 40123 Bologna - Tel. 051 - 33.01.28.

ITALO ZANNIER

DARWIN E L'ESPRESSIONE DEI SENTIMENTI


CARLO DARWIN

L'ESPRESSIONE DEI SENTIMENTI

NELL'UOMO E NEGLI ANIMALI

LE ILLUSTRAZIONI DI REJLANDER

1/2

Charles Darwin ha illustrato, con fotografie riprodotte in collotipia, uno dei suoi più significativi studi, *L'espressione dei sentimenti nell'uomo e negli animali*, la cui prima versione italiana venne pubblicata, dopo quella originale inglese del 1872, a Torino nel 1878, a cura di Giovanni Canestrini e di Francesco Bassani, studiosi di zoologia e di scienze naturali.

Le pagine di questo pionieristico fotolibro (con le immagini stampate ad inchiostro e non su carta fotosensibile, come gli altri album ottocenteschi) sono state da me presentate in fac-simile, selezionando le osservazioni di Darwin sul contributo dei fotografi, nel primo (e unico) numero di "Fotografis, rivista di storia e cronaca della fotografia", diretta dal sottoscritto ed edita a Bologna da Alfredo Nesi, nel giugno 1982.

(Per la cronaca, è proprio da "Fotografis" che nacque in seguito "Fotologia", utilizzando i materiali già raccolti per un secondo numero, mai fatto!).

Presentiamo ora nelle pagine di "Fotostorica", l'inserto relativo al volume di Darwin e alle sostanziali illustrazioni di Oscar Gustave Rejlander.

CHARLES DARWIN E LA FOTOGRAFIA
LE ILLUSTRAZIONI DI REJLANDER

Una tra le opere più significative di Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (Londra 1872), è considerata un incunabulo della storia della fotografia, essendo uno dei primi libri illustrati con immagini fotografiche, mediante la stampa diretta eliotipica, anziché il consueto riporto manuale in xilografia. La eliotipia (chiamata anche fototipia e, più tardi, fotocollografia) era stata inventata fin dal 1855 da Poitevin, ma applicata molti anni dopo, anche in Italia, dove l'editore veneziano Ferdinando Ongania (1842-1911), con lo stampatore Carlo Jacobi, fu uno dei pionieri di questa tecnica, pubblicando a Venezia la monumentale opera *Dettagli di altari, monumenti, sculture, ecc. della Basilica di S. Marco in Venezia*, tra il 1878 e il 1886, comprendente 425 tavole, delle quali molte in fototipia. In Inghilterra, il procedimento era stato invece perfezionato dal fotografo londinese Ernest Edwards, nel 1869.

Il libro di Darwin, pubblicato per la prima volta a Londra nel 1872, include sette tavole in cartoncino, fuori testo, nelle quali sono riprodotte in eliotipia, con inchiostro marrone, 30 fotografie, parecchie delle quali (venti) sono opera di Oscar Gustave Rejlander, uno degli autori più famosi e rappresentativi dell'800.

Le altre immagini sono dovute al dott. Guillaume-Benjamin Duchenne (sei foto, inserite nelle Tavv. II, III e VII), al dott. Wallich (una, nella Tav. III) e a Kindermann di Amburgo (due nella Tav. I e una nella Tav. IV).

Nella prima edizione italiana (in 8°, di cm 26x18), dalla quale sono state riprodotte le immagini inserite in questo primo numero di "Fotografis", (*L'espressione dei sentimenti nell'uomo e negli animali* – prima versione italiana col consenso dell'autore, per cura di Giovanni Canestrini, professore di zoologia ed anatomia com-

Tav. II – "abbattimento-ansietà-affanno-scoraggiamento"

Oscar Gustave Rejlander (nn. 3, 4, 5, 6 e 7) e dott. Guillaume-Benjamin Duchenne (nn. 1 e 2)
(in Ch. Darwin, "The Expression of the Emotions in Man and Animals", London 1872. Tav. II, nell'edizione italiana U.T.E. del 1878, in stampa eliotipica)
Le fotografie di Duchenne, detto Duchenne de Boulogne, fanno parte dell'album "Mécanisme de la Physionomie humaine", Paris 1862.

"Mentre la si fotografava (fig. 3) ella pensava all'esito della operazione, ed il suo volto esprimeva nulla di triste; gli é perció che ne ho rappresentato solo la fronte. La figura 1 della medesima tavola, tratta dall'opera del dott. Duchenne, rappresenta, in scala ridotta, il viso di un giovane attore di gran bravura, nel suo stato naturale. Alla figura 2 lo si vede simulare il dolore... (...) La storia della fig. 5 é molto curiosa: la vidi nella vetrina di un magazzino e la portai al signor Rejlander per cercare di scoprirne l'autore, facendogli rimarcare la grande espressione dei lineamenti. "L'ho fatta io — mi rispose — e deve essere espressiva, ché dopo alcuni momenti questo fanciullo scoppió in lacrime". Ei mostrommi allora una fotografia dello stesso ragazzino con un'espressione tranquilla, ed io la feci riprodurre".
(Ch. Darwin, op. cit. p. 122)

"Fotografis", rivista di storia e cronaca della fotografia, Bologna, numero 1 - giugno 1982
Redazione, via Bocca di Lupo, 4 - 40123 Bologna - Tel. 051 - 33.01.28.

Tav. III - "gioia-allegrezza-sentimenti affettuosi"

Oscar Gustave Rejlander (nn. 1 e 3), dott. Wallich (n. 2) e dott. Guillaume-Benjamin Duchenne (nn. 4, 5 e 6)
(in Ch. Darwin, "The Expression of the Emotions in Man and Animals", London 1872. Tav. III, nell'edizione italiana U.T.E. del 1878, in stampa eliotipica).
Le fotografie di Duchenne, fanno parte dell'album "Mécanisme de la Physionomie humaine", Paris 1862.

"Il dott. Duchenne pubblicó due grandi fotografie, che noi presentiamo ridotte alle figure 4 e 5 della tavola III, e che rappresentano il volto di un vecchio: la prima, allo stato normale, impassibile, la seconda, naturalmente sorridente. L'espressione di quest'ultima venne riconosciuta a primo aspetto da tutti che la videro. Nello stesso tempo egli diede, come esempio di un sorriso prodotto artificialmente, un'altra fotografia (fig. 6) del medesimo vecchio, cogli angoli della bocca fortemente contratti per la galvanizzazione dei muscoli gran zigomatici".
(Ch. Darwin, op. cit. p. 136)

"Fotografis", rivista di storia e cronaca della fotografia, Bologna, numero 1 - giugno 1982
Redazione, via Bocca di Lupo, 4 - 40123 Bologna - Tel. 051 - 33.01.28.

parata nella R. Università di Padova e di Franc. Bassani, dottore in scienze naturali – Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1878), le tavole furono stampate dalla "Litografia F.lli Doyen, di Luigi Simonetti" di Torino, con l'intervento di un disegnatore-ritoccatore, G. Rapetti, che evidenziò il chiaroscuro e sottolineò i dettagli.
Il libro contiene, inoltre, parecchi disegni nel testo, alcuni dei quali vennero ricavati da fotografie, con le solite incisioni manuali su lastra.
Charles Darwin utilizzò funzionalmente la fotografia, per dimostrare le sue tesi, e più volte nel libro colse l'occasione per compiacersi con gli autori delle immagini, e in particolare con Rejlander e il dott. Duchenne, il quale, come scienziato, aveva fin dal 1862 praticato anche la fotografia e realizzato un album, "Mécanisme de la Physionomie humaine", pubblicato in due edizioni con fotografie originali, in folio e in ottavo, dove egli analizza, scrive lo stesso Darwin, "col mezzo della elettricità, e rappresenta con magnifiche fotografie, i movimenti dei muscoli della faccia".
Darwin non tralasciò di ringraziare "i fotografi" e, nell'introduzione, scrisse tra l'altro: "infine avrò il piacere di esprimere la mia riconoscenza a Rejlander per la briga che s'ebbe a fotografare per me diverse espressioni ed attitudini. E sono del pari debitore a Kindermann, di Amburgo, che m'ha prestato eccellenti impronte stereotipate di fanciulli piangenti; devo anche al dott. Wallich una graziosa impressione di sorridente bambina...".
Si ricordò poi di Duchenne, "per il generoso permesso concessomi di far copiare e ridurre alcune delle sue grandi fotografie, le quali vennero incise col metodo della eliotipia, che garantisce sulla fedeltà della copia", ribadendo così il suo entusiasmo per la documentarietà della fotografia, che offriva già a quel tempo, innumerevoli ed eccezionali possibilità alla ricerca scientifica.

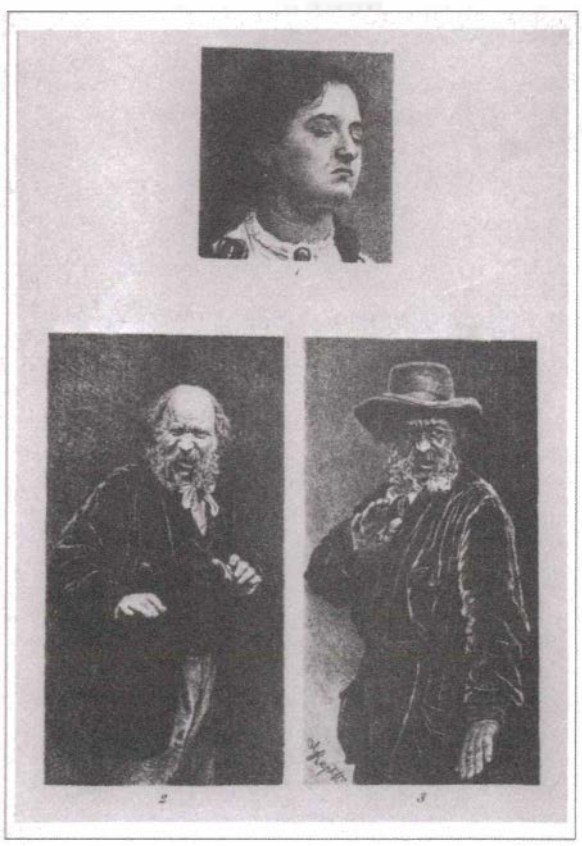
Oscar Gustave Rejlander (1813-1875), nacque probabilmente in Svezia e visse per alcuni anni a Roma, dove studiò pittura, scultura e litografia, presso quella Accademia, dedicandosi soprattutto al ritratto.
Soggiornò brevemente anche a Parigi, ma nel 1841 si trasferì in Inghilterra, prima a Lincoln, quindi a Wolverhampton, dove, nel 1855, dopo aver preso solo "cinque lezioni" di fotografia da Nicholaas Henneman (collaboratore di W.H.F. Talbot e direttore del *Reading Establishment*), aprì un atelier dove eseguiva specialmente studi di nudo, che poi vendeva ai pittori.
Oltre a riprendere scene di strada e soprattutto immagini di bambini, (nel 1860 si trasferì a Londra e fu una di queste "istantanee" che spinse Darwin a chiedere la sua collaborazione; vedi didascalia Tav. II), realizzò una serie di fotomosaici allegorici di impostazione pittorialista e di gusto vittoriano, tra cui, nel 1857, il celebre fotomontaggio "*Two Ways of Life*" di cm 80x40, ottenuto con 30 diversi negativi, accuratamente ritoccati.
Rejlander è anche autore di alcune singolari allegorie, eseguite sovrapponendo varie lastre negative, che possono essere considerate le prime fotografie surrealiste della storia.

Tav. IV - "disprezzo-cattivo umore"

Oscar Gustave Rejlander (n. 1) e Kindermann (n. 2)
(in Ch. Darwin, "The Expression of the Emotions in Man and Animals", London 1872. Tav. IV, nell'edizione italiana U.T.E. del 1878, in stampa eliotipica).

"Quando un fanciullo, piangendo (fig. 2) corruga energicamente le sopracciglia... la faccia di lui assume una marcata espressione di collera..."
(In nota, Darwin aggiunge: "la fotografia originale del sig. Kindermann é molto piú espressiva di questa copia, perocché si distinguono assai meglio le pieghe della fronte".)
(Ch. Darwin, op. cit. p. 155)

"Fotografis", rivista di storia e cronaca della fotografia, Bologna, numero 1 - giugno 1982
Redazione, via Bocca di Lupo, 4 - 40123 Bologna - Tel. 051 - 33.01.28.

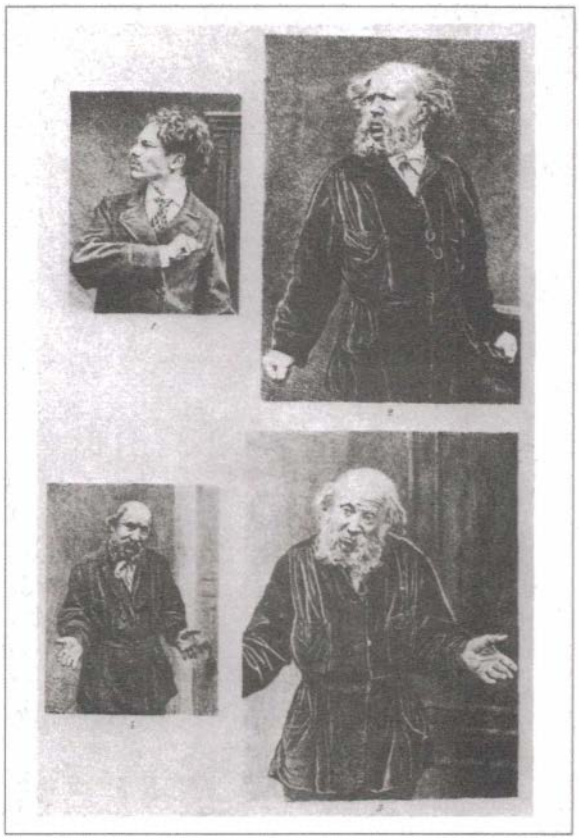


Tav. V - "sdegno-disgusto"

Oscar Gustave Rejlander
(in Ch. Darwin, "The Expression of the Emotions in Man and Animals", London 1872. Tav. V, nell'edizione italiana U.T.E. del 1878, in stampa eliotipica)
Le immagini 2 e 3 sono autoritratti di Rejlander, mentre la n. 1 raffigura sua moglie.

"La qui annessa fotografia (fig. 1), fatta dal signor Rejlander, mostra questa specie di sdegno. Essa rappresenta una ragazza mentre sta lacerando la fotografia di un amante da lei disprezzato".
(Ch. Darwin, op. cit. p. 172)

"Fotografis", rivista di storia e cronaca della fotografia, Bologna, numero 1 - giugno 1982
Redazione, via Bocca di Lupo, 4 - 40123 Bologna - Tel. 051 - 33.01.28.



Tav. VI - "odio-collera-rassegnazione-impotenza"

Oscar Gustave Rejlander
(in Ch. Darwin, "The Expression of the Emotions in Man and Animals", London 1872. Tav. VI, nell'edizione italiana U.T.E. del 1878, in stampa eliotipica).
Le immagini n. 2, 3 e 4, sono autoritratti di Rejlander.

"... ei m'accadde non di rado di rialzare volontariamente le spalle per osservare la posizione delle braccia, senza pure pensare che le mie sopracciglia si alzassero ed aprissi nello stesso tempo la bocca. Sol me n'avvidi quando ricorsi allo specchio, e da quel punto osservai questi movimenti medesimi sul volto altrui. Nella Tavola VI, fig. 3 e 4, il signor Rejlander ha felicemente riprodotto il gesto del sollevare le spalle".
(Ch. Darwin, op. cit., pag. 178)

"Fotografis", rivista di storia e cronaca della fotografia, Bologna, numero 1 - giugno 1982
Redazione, via Bocca di Lupo, 4 - 40123 Bologna - Tel. 051 - 33.01.28.

Tav. VII - "sorpresa-paura"

Oscar Gustave Rejlander (n. 1) e dott. Guillaume-Benjamin Duchenne (n. 2).
(in Ch. Darwin, "The Expression of the Emotions in Man and Animals", London 1872. Tav. VII, nell'edizione italiana U.T.E. del 1878, in stampa eliotipica).
L'immagine in alto è un autoritratto di Rejlander, mentre quella in basso fa parte dell'album di Duchenne, "Mécanisme de la Physionomie humaine", Paris 1862.

"Il dottor Duchenne diede un'altra fotografia dello stesso vecchio, col pellicciaio contratto, la bocca e gli occhi aperti e le sopracciglia fatte oblique a mezzo del galvanismo. L'espressione ottenutane é naturalissima (v. Tavola VII, fig. 2)".
(Ch Darwin, op. cit. p. 201)

"Fotografis", rivista di storia e cronaca della fotografia, Bologna, numero 1 - giugno 1982
Redazione, via Bocca di Lupo, 4 - 40123 Bologna - Tel. 051 - 33.01.28.

Luca Maria Patella
I coniugi Arnolfini-Mazzola,
a Montefolle
(da fotografia a colori)

LUCA MARIA PATELLA

IN LIMINIS HORAS / IN LUMINIS ORAS

SULLA SOGLIA DEL TEMP(I)O / SULLE SPIAGGIE DI LUCE (DI LUCREZIO) DI LUCA!

(.. PATELLA = CONCHIGLIA..)

Luca Maria Patella
Rifletto!
(autoritratto nella Psiche)

.. Il Tempo, la Luce.., la dis-stanza: nelle Stanze (per la giostra?) o nelle Camere (obscure e luminose) della "Sfera di Montefolle" (la nostra Fondazione e Casa alchemica, nel Paese della creattività); oppure nei miei meandri e circonvoluzioni di Roma: .. se ti addentri, cosa vedi?

Tanti oggetti (piccoli oggi, o grandi domani?) accesi, appesi, spenti, sparsi e espansi.. Ma soprattutto vedi: molteplici tavoli, coperti di stoffe, orientali, ed occidentali..

E cosa trovi se sollevi quei lembi? Uno strato foto-geologico.., sotto cui giace un'altra stoffa e un'altra era.. Così, immersi nel sonno dell'adepto alchemico (in "*loco caeruleo*"): i materiali (e gli spirituali) fotografici ecc., giacciono in quei giacigli, non ghiacciati, ma tenuti alla giusta temperatura e temperie. Soprattutto, quando ho bisogno di re-suscitare quelle immagin-azioni dai loro sogni: faccio mente locale, sollevo i veli di un'era, e in genere localizzo quanto mi preme!..

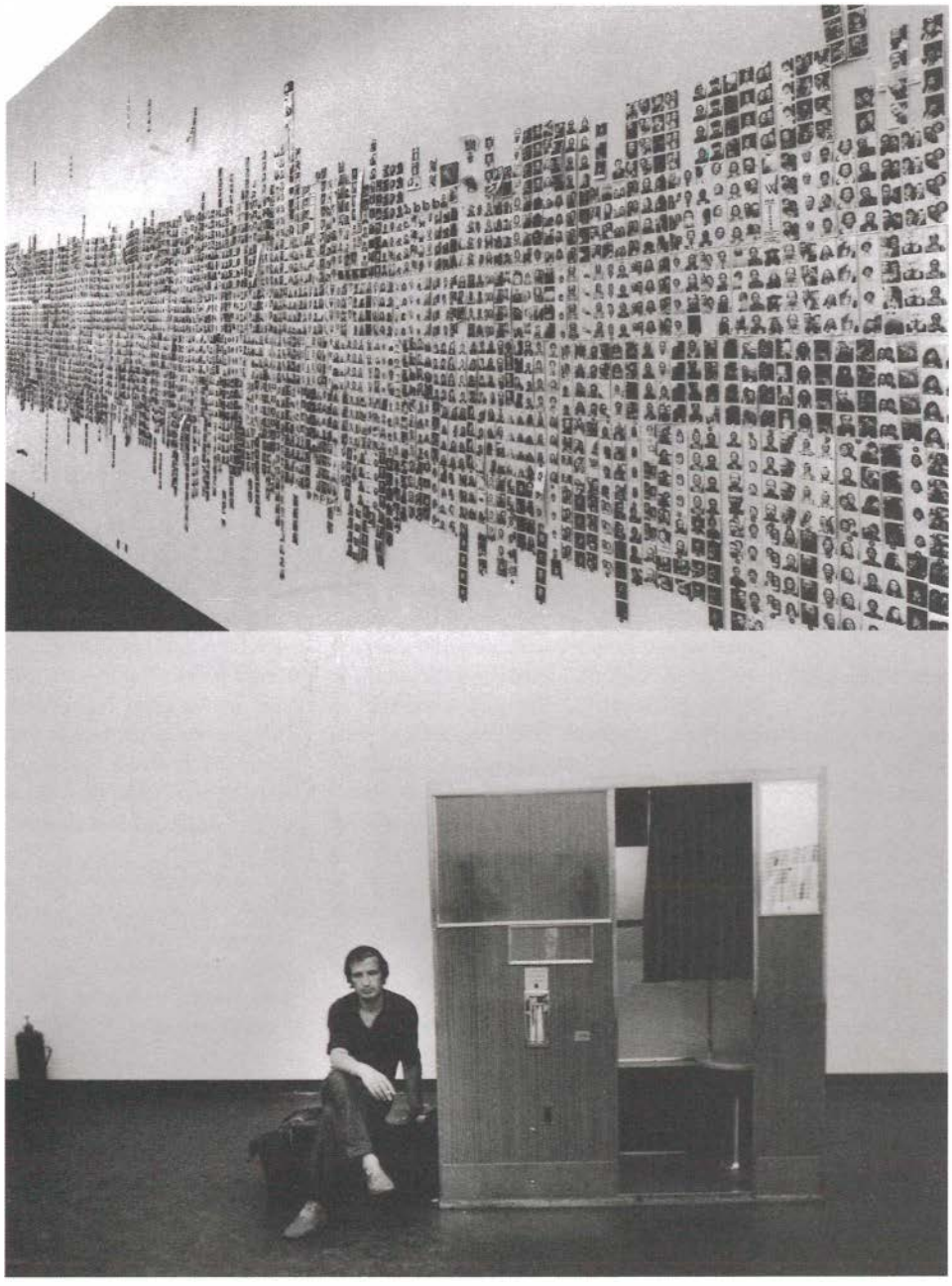
Fuor di metafora (e solo metà.. "fòra": perché quanto ho narrato è abbastanza vero!) è chiaro che possiedo cassettiere, scatole e quadrerie; ma buona parte del materiale fotografico di minor formato, è situato così, sotto velo, in successione cronologica; oppure in Maggiolini e armadî del '600.. E devo dire che questi metodi empirici mi sembra diano buoni risultati. I miei diapositivi anni '60-'70, così come le stampe o anche certe grandi tele fotografiche: sono per lo più intatti. Il buon vecchio Ektachrome-X (per non parlare del Kodachrome) ha dato risultati in durata molto soddisfacenti, più di altre pellicole.

Certe tele (non tutti i viraggi, certo: quelli al ferro, per esempio..) rischiano di sembrare appena fatte (le eseguivo con le mie conoscenze chimiche). Ed osservo, negli anni, proprio una "Finestra di Montefolle" (a colori, stampata da negativo ed esposta in cornice): mi concentro su un dettaglio sovraesposto nel vano di luce, e noto che è sempre lì – sembrerebbe uguale – mentre certi colori acrilici li ho osservati sbiancarsi, in stesure pittoriche. O materiali fotografici di amici (mal conservati, presso termosifoni, forti luci, umidità) li ho visti alterarsi molto rapidamente; e anche stampe in bianco e nero, metallizzarsi per l'umidità, o risentire della prossimità di vernici al silicone; tele intelaiate registrare la differenza di circolazione-filtraggio di aria (e smog) attraverso la trama del tessuto; assurde scatole per la conservazione di diapositivi, foderate di gommapiuma, riempirsi di polvere di gomma..

Una cosa che ancor oggi risulta non molto risolta è la semplice duplicazione di stampe in bianco e nero, senza un'alterazione del contrasto.. Ma, più in generale, sarà bene che gli ingenui si rendano conto che (non solo nella fotografia) i "mirabili progressi" delle tecnologie sono assai più connessi alla rapidità e quantità, che altro. Mentre la durata non viene tanto posta come problema, anzi..; e sapete come le tecnologie diventino in genere sempre più labili; già il bianco e nero è assai depauperato, perché.. si consuma meno, ma non viene più "consumato"! .. E se il gran "Lumière" avesse usato il video..!

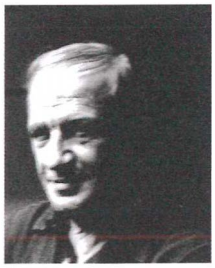
Con ciò non vengo certo io ad esser contrario alla ricerca; se da un "canto" ho "collaborato" con gli amici Henry (Fox Talbot) e Louis (Ducos du Hauron) rimettendo in vigore le loro "indistruttibili" e sorprendenti tecniche; d'altro canto, proprio in questi giorni ho impostato e risolto tutte le fasi i niziali della costruzione di una mia grande "Fontaine Physiognomique" (Magrittefontaine), tornita in "pierre bleue" a partire dal profilo fotografico di René (Magritte), e che sarà edificata a Bruxelles. Impostato, dicevo: mediante simulazioni digitali, email, fax, ecc. ..

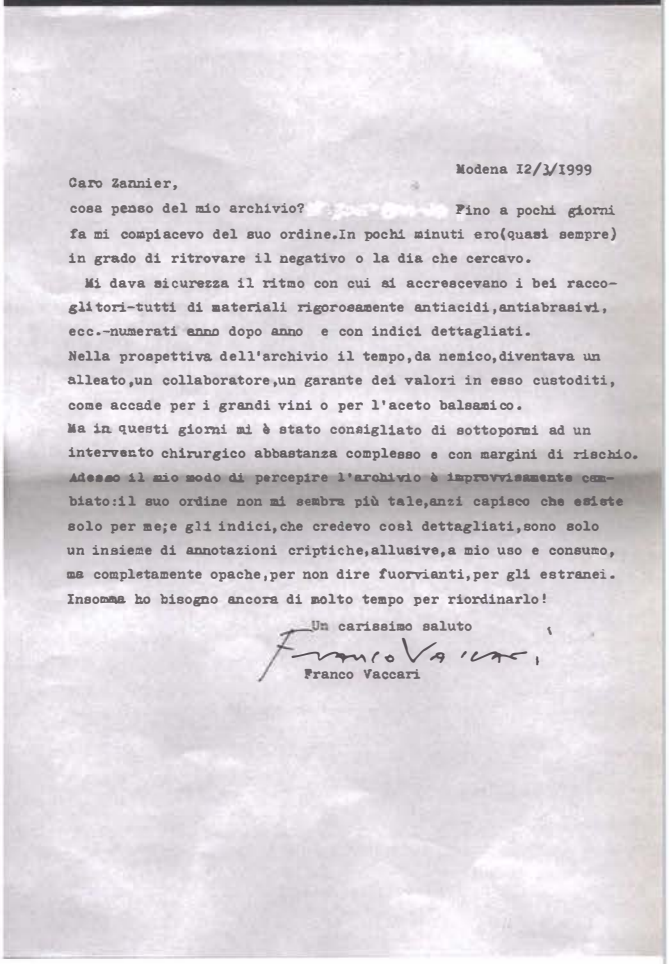
Ma – credetemi – è, in definitiva, la nostra *Fantasia & Cultura*, che non cede! Il *Teatro della Memoria*, di Montefolle o del Cosmo – amici cari – è qua per noi: siamo noi che lo creiamo, dalla Storia, nel Futuro. *"Presentiamolo" e teniamolo presente!*



Franco Vaccari
Esposizione in tempo reale n. 4:
Lascia una traccia fotografica del tuo passaggio
1972

IL SUO ORDINE ESISTE SOLO PER ME; GLI INDICI SONO UN INSIEME DI ANNOTAZIONI CRIPTICHE





Modena I2/3/I999

Caro Zannier,
cosa penso del mio archivio? Fino a pochi giorni fa mi compiacevo del suo ordine.In pochi minuti ero(quasi sempre) in grado di ritrovare il negativo o la dia che cercavo.
Mi dava sicurezza il ritmo con cui si accrescevano i bei raccoglitori-tutti di materiali rigorosamente antiacidi,antiabrasivi, ecc.-numerati anno dopo anno e con indici dettagliati.
Nella prospettiva dell'archivio il tempo,da nemico,diventava un alleato,un collaboratore,un garante dei valori in esso custoditi, come accade per i grandi vini o per l'aceto balsamico.
Ma in questi giorni mi è stato consigliato di sottopormi ad un intervento chirurgico abbastanza complesso e con margini di rischio.
Adesso il mio modo di percepire l'archivio è improvvisamente cambiato:il suo ordine non mi sembra più tale,anzi capisco che esiste solo per me;e gli indici,che credevo così dettagliati,sono solo un insieme di annotazioni criptiche,allusive,a mio uso e consumo, ma completamente opache,per non dire fuorvianti,per gli estranei.
Insomma ho bisogno ancora di molto tempo per riordinarlo!

Un carissimo saluto

Franco Vaccari

Caro Zannier, cosa penso del mio archivio?

Fino a pochi giorni fa mi compiacevo del suo ordine. In pochi minuti ero (quasi sempre) in grado di ritrovare il negativo o la dia che cercavo.

Mi dava sicurezza il ritmo con cui si accrescevano i bei raccoglitori – tutti di materiali rigorosamente antiacidi, antiabrasivi, ecc. – numerati anno dopo anno e con indici dettagliati.

Nella prospettiva dell'archivio il tempo, da nemico, diventava un alleato, un collaboratore, un garante dei valori in esso custoditi, come accade per i grandi vini o per l'aceto balsamico.

Ma in questi giorni mi è stato consigliato di sottopormi ad un intervento chirurgico abbastanza complesso e con margini di rischio. Adesso il mio modo di percepire l'archivio è improvvisamente cambiato: il suo ordine non mi sembra più tale, anzi capisco che esiste solo per me; e gli indici, che credevo così dettagliati, sono solo un insieme di annotazioni criptiche, allusive, a mio uso e consumo, ma completamente opache, per non dire fuorvianti, per gli estranei. Insomma ho bisogno ancora di molto tempo per riordinarlo!

Marco Zanta
Senza titolo
Londra, 1998
(da fotografia a colori)

Mi chiamo Marco Zanta e mi ricordo tutto.
Tutto ciò abbia a che fare con il vedere si sedimenta nella mia memoria e anche a distanza di numerosi anni riemerge senza fatica. Soprattutto questo mi ha reso impossibile creare quello che notoriamente possiedono i fotografi: un archivio. Un sistema logico e ordinato di catalogazione e conservazione per le pellicole e le fotografie.
Io non lo possiedo.
Dovrei averlo, lo so, ma solo il pensiero di ordinare qualcosa che ricordo, ogni singolo fotogramma, mi deprime e quindi abbandono.
Ho comunque una grande cassettiera; dieci cassetti 130x90 cm; molto spazio, forse troppo. A volte accumulo carte spesso inutili. La mia cassettiera ha un nome: "Tempi Morti".
La scelta è stata totalmente casuale ma ironicamente attinente, l'ho scoperto poi, all'idea che in generale ho del mio possibile archivio fotografico: contenitore non di materiali "a riposo", ma dispensa di elementi mutanti, composti chimico-organici in continua evoluzione.
Come dire oggi sei così, domani chissà?
Non conservo quindi, anzi mi auguro davvero che tutto quello che alla rinfusa entra nei cassetti, riappaia ogni volta diverso, e nel frattempo mi siedo e aspetto.

Renato Begnoni
Apparizione
1998
Tecnica mista-cibachrome
60x80 cm
(da fotografia a colori)

D'estate in giovane età, il mio primo archivio fotografico era sistemato sopra a delle sedie di paglia, vicino alla finestra della camera da letto, in campagna.

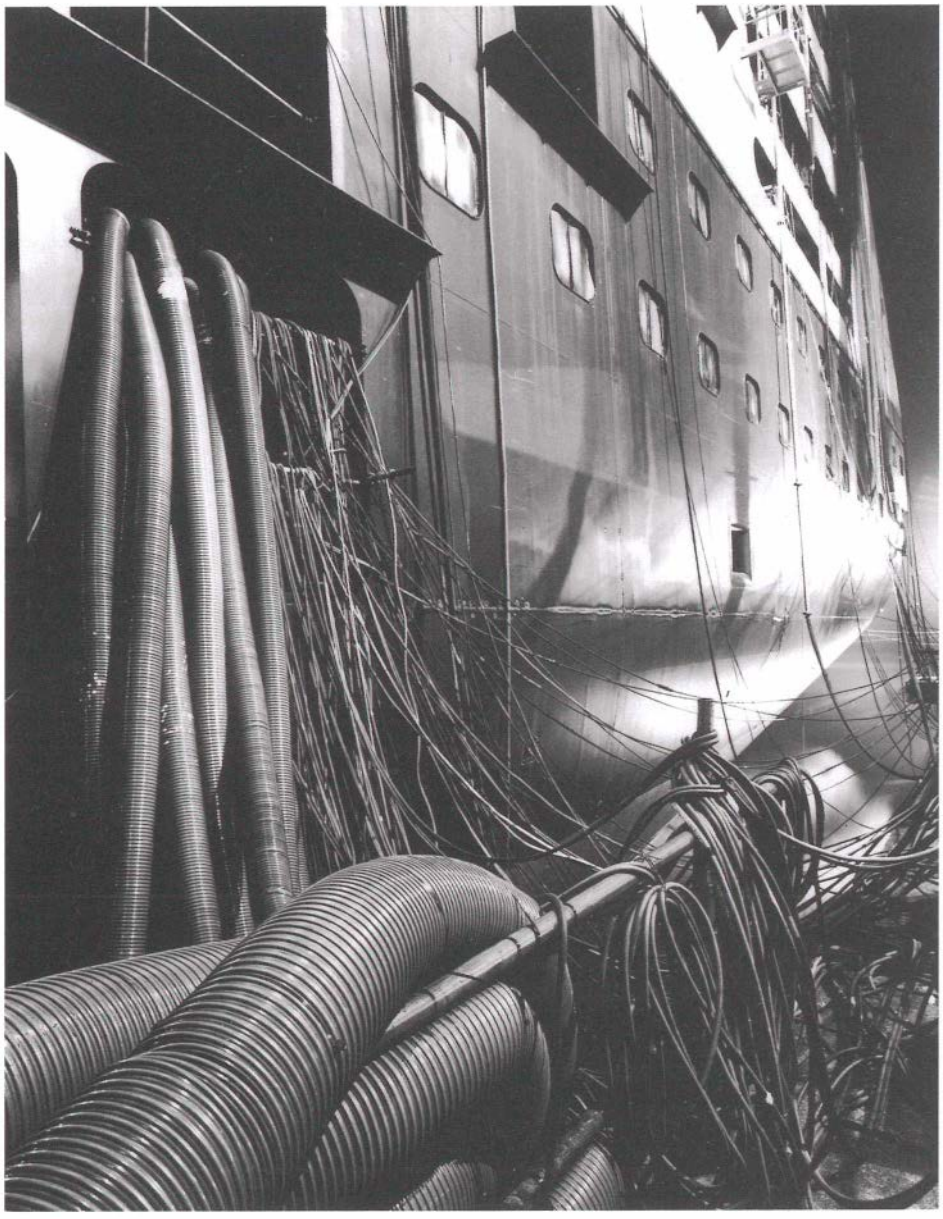
Di notte, con la luna piena, ogni tanto aprivo la porta per far entrare un po' di aria frizzante. La luce della luna lasciava una tonalità quasi glaciale, pura, su tutte le stampe e così pensavo di risolvere il problema per una felice e duratura conservazione dei miei lavori.

Con gioia infinita, di giorno coprivo con dei panni asciutti quello che amavo conservare e nello stesso momento, alteravo il percorso con il pensiero. Pochi erano i mobili in casa, ogni tanto rubavo le scatole di scarpe per poter adagiare i miei primi negativi, i provini, piccole stampe in bianco e nero. Durante le festività, a fine anno, spostavo le stampe con guanti di cotone in raccoglitori trasparenti. Veline regalate dal datore di lavoro, incorniciavano tutto il materiale fotografico in un unico contenitore di cartone. Con il passare degli anni, ho sempre cercato di dialogare, sognare, progettare, interagire con questo mio archivio.

Adesso cerco di far riposare a più riprese sia il negativo che l'opera finita; ogni tanto cambio luogo, le stampe le sistemo in corridoio perché c'è sempre questa possibilità di scappare, di cambiare destinazione: una forma concreta di viaggio interno e immaginario. Il processo di colorare a mano le stampe fotografiche porta a considerare l'archivio in modo complesso e laborioso, ricco di ripetute cure. Di solito lascio riposare per un po' di tempo l'immagine ripresa e la stampa cibachrome. L'intervento avviene con delle matite colorate, in alcuni casi grattugio il colore a polvere e con estrema attenzione lo deposito in minima parte sulla carta cibachrome; l'operazione avviene asciugando la stampa a temperatura naturale, fissando la superficie colorata a piccole zone. Per una durevole conservazione è importante dosare la luce, evitare prodotti inquinanti, la colla, non esporre al calore.

Finito il lavoro, dopo qualche mese, la stampa viene adagiata in un contenitore telato nero, molto rigido, stesso formato della fotografia montata su cartoncino museum, bianco latte lontano dalla polvere e dall'umidità.

Nella stanza arieggiata e asciutta l'opera viene riprodotta e unita con del nastro adesivo di lino, anticorrosivo, ecologico quasi sempre procedo a firmare l'opera in basso a destra (dietro) e davanti sul cartoncino a matita. A lavoro ultimato, la stampa, pezzo unico, viene riprodotta per la documentazione. Nella diapositiva e negativa viene inserito il nome, il titolo, il periodo, il formato ed eventuali notizie utili per una facile consultazione. Un piccolo sogno questo archivio, illuminato ogni tanto dalla luce fantastica della luna, a servizio per noi tutti, pieno di realtà immaginata. Un patrimonio utile, un viaggio interiore pieno di emozioni e di interrogativi.



Luca Campigotto
Un notturno

LUCA CAMPIGOTTO

"RICORDATI DI PROTEGGERE L'OMBRA IN PRIMO PIANO, AGGIUNGI DUE COLPI DI LUCE AL CIELO"...

Sono disordinato, da sempre. Ma cerco di proteggere con cura i negativi. Sui fogli di carta traslucidi che li contengono, disegno le mascherature che ho usato in stampa. Delimito le zone dell'immagine e ci metto dei più e dei meno: "ricordati di proteggere l'ombra in primo piano, aggiungi due colpi di luce al cielo"... I negativi vanno difesi dalla polvere e dal fuoco. Forse, sono la quintessenza della mia memoria. Quello che i miei occhi hanno visto o, almeno, creduto di vedere. Quello che non vedranno mai più.

I provini, invece, non li faccio quasi mai. Stamparli mi annoia, e preferisco fantasticare le luci attraverso i negativi. Ci sono immagini che ho aspettato a lungo prima di stampare, accontentandomi di decifrarle in trasparenza.

Quanto alle stampe, più che al portfolio buono – al contenitore antiacido con le foto spianate e ritoccate con cura – resto legato alle scatole degli scarti. Su quei pezzi di carta, in fondo, riposano i milligrammi d'argento di tante illusioni: idee che ho avuto, cercato di difendere, smarrito. I tentativi, gli errori. Sono scatole Agfa o Ilford, con il nome dei posti e l'anno scritti sù a pennarello. America 1981, India 1986, Marocco 1995... Alla Storia, diceva Fernand Braudel, servono due occhi: geografia e cronologia.

Poi, ci sono le fotoricordo: a mucchietti sparsi qua e là come tracce di Pollicino. Un cuore spalancato al disordine della memoria. Un mondo dove regna, incontrastabile, lo sguardo di chi si è amato. Il sorriso struggente di chi ci è stato vicino. Foto fatte anni prima, alle macchinette della stazione, fissate male, dai colori ormai sbiaditi. Le foto delle vacanze, dei matrimoni. Fondali con fiumi, montagne e piramidi. Il cortile dietro casa ripreso dalla finestra del salotto. Tutto il tempo vissuto fino a ieri, nascosto in una scatola.

Chi fa il fotografo rovista per mestiere ogni giorno nel proprio passato. Come i protagonisti di quel film condannati a inseguire la propria storia "al largo dei bastioni d'Orione". Rassegnati a un'identità fatta solo di ricordi. Di "preziose fotografie" destinate a restare come controprova che si è vissuti per davvero. Anche solo come parte di una famiglia perduta. Reduci costretti ad affrontare il futuro aggrappandosi a un'immagine del proprio passato.

Così il tuo archivio ti dice chi sei stato, dove sei andato, chi erano i tuoi compagni di viaggio. E ti conduce al confine di un altro archivio. All'immensa raccolta delle fotografie mai fatte. Al deposito di quelle nostalgie che non si possono documentare. Lì dove resiste anche il ricordo della mia prima, scalcagnata utilitaria, mezza sprofondata in un fosso, un pomeriggio d'estate di tanti anni fa...

Horace Vernet
La Prise de la Smalah d'Abd el-Kader par le duc d'Aumale
huile sur toile
monogrammée
135x88 cm

Incunaboli: "il daguerrotipo nell'Harem"

IL DAGUERROTIPO NELL'HAREM.

Trovavasi recentemente in Egitto, accolto con liberalissimo ospizio da quel vice-re un distinto pittore francese. Era già più di una settimana che il celebre artista era in Alessandria, e non passava giorno che la sua artistica curiosità nol facesse percorrere la città, involto in un lungo mantello egiziano. Queste sue gite obbligavanlo a passare ogni mattina per la stessa strada, sotto i terrazzi inaccessibili dove passeggiano le donne del

vice-re. Un giorno, essendo egli uscito di buon mattino e trovandosi tutto solo nella strada, un oggetto, che sembrava a lui diretto, venne a cadere a' suoi piedi. Lo raccolse, e riconobbe essere una rosa bianca attaccata ad una fittuccia rossa. Sollevando lo sguardo vide il lembo di una sciarpa dello stesso colore agitarsi sul parapetto del terrazzo. «Che mai sarà? Dimandò a sè stesso il pittore. Rammentandosi i *racconti delle mille ed una notte*, disse; sarà una dichiarazione d'amore. — L'illustre artista è un uomo rispettabile, la cui aureola di gloria è mischiata coi capelli bianchi: ond' è che disse con un sorriso filosofico. — Certamente fui preso in cambio. — Si guardò intorno, la via era deserta, e quindi proseguì il suo cammino, pensando alla bizzarria dell'avventura. Vi pensava ancora il giorno dopo ripassando pel medesimo luogo, quando una seconda rosa cadde nuovamente ai suoi piedi, mentre la sciarpa mossa da mano invisibile agitavasi pure sul muro del terrazzo. Il terzo giorno accadde lo stesso, e così per tutta la settimana.

«È decisamente per me, disse l'artista, e senz'avvedermene ho sedotto alcuna delle donne del mio ospite: è questo il paese de' Faraoni, ma io non sono Giuseppe sotto alcun rapporto». Sebbene andasse così tra sè scherzando, non lasciava però di trovarsi imbrogliato, e non entrava più presso Mehemet-ali senza un certo turbamento. Niuna scoperta però facea, che potesse porlo sulle tracce della incognita; non vedea neppur l'ombra di una donna nel palazzo, nè le rose pioveano più dai terrazzi dell'Harem.

Intanto l'artista ed il vice-re aveano ogni giorno lunghe conferenze, in una delle quali l'artista spiegò a Mehemet il dagverrotipo. Questo fu così preso dalle maraviglie di tale scoperta, che volle di per sè farne l'esperienza, ed ecco il vice-re studiare sera e mattina le leggi ed i procedimenti del fotografo. In pochi giorni lo scolare fu pratico abbastanza per far senza del maestro, e volle dare solennemente la prova della sua capacità.

Se dimani il tempo sarà bello, disse Mehemet all'artista, andremo a visitare i nostri grandi lavori del porto; voi farete portare il vostro portentoso istromento, ed io stesso m' incaricherò delle operazioni. Il giorno dopo il sole d'Egitto era abbagliante; l'artista ed il vice-re partirono con alcuni officiali. Nel momento in cui passavano innanzi uno stabilimento di bagni per le donne, l'artista ferma repentemente il suo cavallo. E perchè? — Un bellissimo mazzolino di fiori era caduto sul davanti della sella, e tutto il corteggio fece plauso alla di lui fortuna.

È questo, disse il pittore, il secondo capitolo del mio romanzo; la mia bella è ai bagni in quella casa. Scorgendo poi che tutti esaminavano il mazzolino con molta curiosità, si pose a considerarlo pur egli con molta attenzione. I fiori n' erano singolari non men che rari, e la disposizione de' medesimi ancor più singolare. Eravi certamente in tutto ciò un qualche bel geroglifico, che l'artista era dispiacentissimo di non saper interpretare.

Voi indagate il significato di questo odoroso messaggio, si fece a dirgli un giovane officiale de' mamelucchi del vice-re, che parlava benissimo il francese: se volete permettermi di studiarlo un istante, ve ne darò la spiegazione. — Volentieri, rispose l'artista all'officiale, dandogli il mazzolino: questi l'osservò, e rivolse in tutti i sensi, fiutò il profumo di ogni fiore, e così si espresse: « Le pulsazioni del mio cuore mi dicono che io v' amo; « le pulsazioni del vostro vi dicono che voi pur mi amate? Il mio corpo è senza macchia, come l'anima mia « è pura di ogni affezione; l'anima vostra è ugualmente « vergine di ogni incostanza? Io non anelo alla libertà « che per essere vostra schiava; volete voi chiamarvi « mio padrone, ed assistermi a diventar libera? Non « passate più sotto i terrazzi la mattina; ma passatevi « la sera. Le rose bianche pioveranno nuovamente su « di voi, mio amatissimo, ed il profumo delle rose non « è men grato la mattina che la sera. Se mai m' incontrate mi riconoscerete alla mia sciarpa rossa». Terminando questa lettura di nuovo genere, l'officiale restituì il mazzolino all'artista, che ne restò pensoso e sorrideva.

Vi ringrazio, signore, disse egli al galante interprete, ma vi potrei io pregare di compier l'opera facendo una risposta conveniente a questa lettera? — La cosa sarà brevissima, disse l'officiale, che scompose il mazzolino, e cangiando la disposizione de' fiori ne spiegò così il significato: «Sì, le pulsazioni del mio cuore mi dicono che « io vi amo; sì, l'anima mia è pura come la vostra di « ogni incostanza. Voglio liberarvi a condizione, che io « sarò vostro schiavo e non vostro padrone. Attenderò « questa sera una memoria di voi sotto i terrazzi, mia « amatissima. Tutti i miei pensieri sono a voi rivolti, la « sera e la mattina. Dapertutto voi mi riconoscerete al « mio mantello turchino». Benissimo, signore, egregiamente, esclamò il pittore, riprendendo i fiori.

Intanto si giunse al porto, e con qualche avvertimento ed aiuto dell'artista il vice-re si disimpegnò egregiamente; sul metallo disposto da lui nella camera oscura, il brillante sole d'Egitto che splendea nel porto e nella città ne disegnò esattamente la prospettiva: rada coperta di navi ancorate, e vasto mare lucente in distanza; neri scogli sormontati da fari e moli di granito roseo avanzati ne' flutti; case bianche della nuova città, sorgente dalle scure ruine della necropoli; arabi immobili in mezzo alle tombe, o agitanti le braccia sulla sommità delle moschee, tale fu il quadro preso dal daguerrotipo. Tre volte il vice-re rinnuovò l'esperimento in diversi punti di vista, e tre volte fu coronato dello stesso felice successo, in guisa che lo stesso artista ne fece al vice-re le sue felicitazioni, e questi pensò di esser già divenuto professore. Infatti facendosi circondare dai giovani officiali della sua corte, diresse egli medesimo uno sperimento che lasciò eseguire da essi, e che riescì pure felicemente. Era il vice-re così contento di sè stesso in tal momento che avrebbe voluto operare in faccia a tutto l'Egitto. Gli venne allora un pensiero, che dovea però aver per lui non piacevoli conseguenze.

Ritorniamo, disse, a palazzo. Voi, aggiunse all'artista, porrete a mia disposizione il daguerrotipo per un' ora, e vi unirete qualche lastra di metallo preparata già per ricevere la luce. — Vostra altezza sarà servita, replicò il pittore cortesemente, e sentì poi che il vice-re facea menzione delle sue donne, il che commosse il bravo artista. — È forse alle vostre donne, riprese, che vo-

lete dare questo spettacolo? — Così è, rispose il vice-re sorridendo, e perciò mi occorre l'istromento, ma senza i vostri consigli. Per quanto fosse civilizzato il vecchio musulmano, l'artista conobbe che la gelosia orientale era ancora a custodia dell'Harem, non senza sentirne dispiacenza, mentre questo avrebbe potuto essere un fortunato incontro per vedere la favorita della sciarpa rossa. Non ne lasciò intentato ogni mezzo, rappresentando al vice-re, che per la buona riescita delle operazioni sarebbe pur stata necessaria l'assistenza dell'artista; che sarebbe stato umiliante per sua altezza di fallire in presenza delle sue donne in qualche sperimento, che la qualità, l'età dell'artista potea ammettere a di lui riguardo una eccezione. Tutto fu vano, il vice-re non rispose a tali ragioni che con mosse negative di capo, e finalmente giunto alla soglia del palazzo, datemi, mio caro ospite, disse, l'istromento con cinque lastre di metallo. L'artista obbedì rassegnandosi con un sospiro alla volontà irremovibile del vice-re, ch' entrò tosto nell'appartamento delle donne, e le porte del serraglio furono chiuse. Alla sommità inaccessibile dell'Harem sul terrazzo adombrato donde cadeano le rose bianche, il vecchio musulmano è solo colle sue giovani favorite. In mezzo a que' volti pieni di freschezza, e que' vaghi abigliamenti, non v'è che il sole che vegga passare la bianca barba, il turbante ed il *caftan* del vice-re. Prendendo egli con precauzione il daguerrotipo, lo pone sul parapetto della piattaforma, e tutte le donne lasciano i loro divani per venire a contemplare le maraviglie dell'arte. Mehemet prende una delle lastre dategli dal pittore, la sottopone all'azione dell'istromento, ed attende alcuni minuti. Quindi ritenendo compiuta l'opera della luce, ritira la lastra dalla camera oscura, le fa subire la prova che dee convertirla in quadro, e già tutte le donne stanno curiosamente intente al prodigio. Ma che? Nulla si manifesta. Il metallo nulla ha perduto della sua originaria bianchezza; si è soltanto tinto di rossore il volto del musulmano. — Mi sono di troppo affrettato, diss' egli, con dispetto, e ricomincia l'operazione più lentamente, senza però ottenerne più felice risultato. E che vuol dir ciò? esclama tutto confuso; conviene che io abbia dimenticato qualche piccolo dettaglio, e raccogliendo per alcun tempo le sue idee in silenzio, comincia nuovamente con maggior cura ed attenzione. Tutto inutile, il portento non si opera. Ripete fino a cinque volte le sue esperienze; ma sempre invano, onde si accosta ad un divano, ed ivi giace quasi fuor di sè dalla confusione e dalla rabbia. Le donne cominciando a sorridere tra loro, egli s' infuria più che mai, maledice l'istromento, si scaglia contro il medesimo, ed è quasi per farlo in pezzi, lo rivolge in tutti i sens', lo esamina da ogni lato, ma nulla può giungere ad intendere del difetto. Cosa fare? Qual mezzo per riparare allo scorno, alle derisioni? Non v'è che un mezzo solo: chiamare l' artista. Esita un istante; ma poi l'amor proprio la vince sulla gelosia. — Venga il pittore. Questi si presenta sollecitamente come può ben credersi, e la prima donna che si offre a suoi sguardi è appunto quella dalla sciarpa rossa, vera perla dell'Harem, per rara bellezza nel fiore di 17 anni. Ma essa sembra tanto placida e tranquilla quanto egli è agitato. È indifferenza? È cessazione d'incanto? È dissimulazione? Strano mistero, che ha già penetrato il pittore e che ora sarà spiegato anche a noi.

L'artista ascolta il vice-re, e dopo aver girato comodamente uno sguardo su tutto l'Harem, si degna finalmente esaminare l'impotente fotografo: quindi esclamò con affettata sorpresa; vostra altezza mi condoni la distrazione, io aveva dimenticato di mettere dell'iodo sulle lastre. Si sa che per un nuovo perfezionamento del daguerrotipo, questa parte dell'operazione deve aver luogo prima. Questo difetto era stato causa della inutilità de' replicati tentativi, e della umiliazione del vice-re presso le sue donne. Ma questi penetrò lo stratagemma e disse sorridendo all'orecchio del pittore: poichè voi siete preso dal mio Harem come io lo sono del vostro daguerrotipo, possiamo transigere amichevolmente. — Andate a prendere per Mehemet-ali alcune lastre preparate regolarmente, e voi guarderete l'Harem del vice-re a tutto vostro comodo. L'artista non si fa replicare il comando, e torna dopo alcuni minuti. Furono così entrambi contenti il vice-re e l'artista, poichè mentre quegli facea stupire le sue donne con felici risultati delle sue operazioni, questi fece tenere alla favorita il mazzolino di risposta. Ma ad un tratto Mehemet-ali si volta, sorprende l'artista e la bella in troppo confidenziale colloquio, e col mazzolino parlante che questa dapprima non aveva. In un primo moto il vice-re pone la mano al suo pugnale, ed il pittore pensa tra sè tremando; il mio romanzo è bello e finito, e si chiuderà come tutte le storie orientali col cimitero e col cordone. Ma atteggiandosi a bontà e clemenza, Mehemet-ali sorride amichevolmente ed avvicinandosi all'artista gli dice: Cento anni fa la vostra testa sarebbe già caduta: io non sono sì fiero, nè sapendo che fare di quella fanciulla, le perdono, come perdono a voi stesso, e poichè vi piace, ve la dono. — L'accetto, rispose il pittore, a condizione che essa m' appartenga liberamente. — In Egitto, riprese Mehemet, ciò s' intende, nè serve dirlo. Vi appartiene come il vostro daguerrotipo. — Vado dunque, disse l'artista a rendere tosto due persone felici nel vostro palazzo medesimo, e sì dicendo, trae seco la bella, spaventata di ciò ch' essa non giungea a comprendere, la conduce nell'istante presso quell'officiale de' mamelucchi che spiegava sì bene i mazzolini amorosi, e la pone nelle di lui braccia, dicendogli: essa è vostra, e parti tornando tranquillamente ai suoi lavori. Il pittore per un mantello della stessa foggia e colore, era stato preso in isbaglio dalla fanciulla, ch' era riamata amante dell'officiale e questi avea tutto confidato all'artista, mentr' eransi trattenuti al porto ne' primi sperimenti fatti dal vice-re col daguerrotipo.

Se alcuno non prestasse fede a questo racconto, sappia, che un tale avvenimento formerà il soggetto di un bel quadro che si vedrà a Parigi nella esposizione del prossimo anno 1841.

Notizie diverse. = La società geografica di Parigi ha promossa e favorita la stampa della relazione de' mogoli e de' tartari, di fra Giovanni Piancarpino, il quale fu

Studio Fini
Eleonora Duse, ritratti di epoche diverse
Asolo
anni '70
riproduzioni realizzate in occasione
di una mostra sulla Duse

Adriano Favaro

Bepi Fini, il fotografo di Treviso

Otto maggio 1906 Da Umberto Fini e Maria Angelina Bonato nasce Giuseppe Fini.

1924 Diciottenne inizia la sua attività di fotografo nello studio del padre Umberto, imparando il mestiere nel quale riversa una grande passione. Bepi introduce nella sala di posa dello studio del padre, la luce artificiale, utilizzando un sistema di specchi posti attorno a una lampadina, apparecchiatura fabbricata artigianalmente.

1925 (fino al 1930) Bepi per qualche anno è alla scuola del pittore trevigiano Giovanni Apollonio. A Venezia frequenta lo studio di Alessandro Milesi, alle Zattere: Milesi è stato il suo vero maestro, con lui ha partecipato alla vita artistica della città lagunare, alle discussioni per le Biennali. Stringe amicizia con Sante Cancian, Giovanni Comisso, lo scultore Ottone Zorlini, Gino Zaro, Arturo Malossi, Silvio Bottegal, che si ritrovano all'osteria della Colonna (di Fini sono conservate numerose lastre fotografiche che riproducono esterni ed interni della famosa osteria).

1928 Gli muore il padre. Bepi deve prendere in mano lo studio e nei due anni seguenti affrontare e risolvere problemi e difficoltà di lavoro legati alla crisi che si era abbattuta su tutta l'economia italiana, che lo costrinse a chiudere le succursali di Montebelluna e Portogruaro.

1929? La ripresa di una malattia giovanile richiede una serie di applicazioni di raggi X che gli danneggiano gravemente la vista, facendogli perdere la sensibilità per i passaggi coloristici; ciò lo obbliga a rinunciare alla pittura (recupererà pienamente la vista vent'anni dopo divenendo ottimo restauratore di dipinti antichi).

1930 Bepi Fini viene ritratto mentre, al Caffè Fabio, conversa amabilmente con Bepi Mazzotti, Gino Borsato e Sante Cancian.

1931 Conosce Piperata, medico provinciale, uomo coltissimo che aveva studiato a Vienna e aveva vissuto nell'ambiente della Secessione Viennese, che fece conoscere a Fini l'arte francese dell'Ottocento.

1931 A Roma Fini conosce Arturo Martini allorché questi vince il premio per la scultura alla Prima Quadriennale d'Arte.

1934 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.

1934 Bepi Mazzotti diviene direttore dell'Ente Provinciale per il Turismo: inizia per Fini, che ha conosciuto Mazzotti sui banchi di scuola, un periodo lungo mezzo secolo di ininterrotta collaborazione professionale.

1936-37 Al ritorno da Roma, Fini diviene amico di Giorgio Zamberlan, mercante d'arte, che gli fa conoscere Filippo De Pisis e Giorgio De Chirico e che lo avvicina alle tematiche e ai valori dell'arte contemporanea.

1944 Il bombardamento di Treviso del 7 aprile colpisce anche Fini: vengono distrutti la casa e

Studio Fini
Eleonora Duse, ritratti di epoche diverse
Asolo
anni '70
riproduzioni realizzate in occasione di una mostra sulla Duse

Studio Fini
Lavorazione artigiana di cestini in giungo
1965
Immagini realizzate o riprodotte
per la pubblicazione del volume
"L'artigianato nella marca"

Studio Fini
Bottega di calzolaio

Giuseppe Mazzotti
Filatrice a Cison di Valmarino

lo studio, muore tra le macerie la madre e viene annientato il preziosissimo archivio fotografico.

1945-1949 Diviene amico del restauratore Mario Botter, del pittore Franco Batacchi, di Toni Benetton. Bepi Fini – che nel 1948 si è sposato con Santina Piccoli ed abita in via Manin – da allora si rivolge prevalentemente alla fotografia d'arte e con i suoi collaboratori partecipa a tutte le manifestazioni, anzitutto trevigiane, ma anche nazionali.

1950 Fini stringe amicizia con Luigi Menegazzi (allora assistente del Conservatore Luigi Coletti presso il Civico Museo di Treviso) in occasione di una ricerca di questi sui paggi Onigo della Chiesa di S. Nicolò. Una forte stima ed amicizia lega entrambi, al punto che Menegazzi dedica a Fini l'opera *Bepi Fini, fotografo d'arte* edita nel 1983 per conto del Rotary Club Treviso Nord.

1950 (fino al 1960) Per Fini è questo un periodo di eccezionale attività: con Alberto Ancilotto è direttore della fotografia per una serie di documentari su animali (di particolare impegno quello sui ragni), su artisti (Canova e Guardi), uno sui vetri di Murano, filmati diffusi sul mercato statunitense. Numerose ricerche volte al loro reperimento hanno dato sinora esito negativo: afferma Livio Fantina, storico della fotografia trevigiana, di aver avuto modo, circa un decennio or sono, di visionare copia di queste pellicole presso la famiglia Ancillotto di Treviso anche se la stessa ormai afferma di averne perso le tracce.

1952 Illustra *L'opera di G.F. Malipiero* (con fotografie del maestro, della sua casa ad Asolo, del giardino, della moglie inglese): nasce così un'amicizia che durerà fino alla morte del musicista (1972), il quale dedicherà una copia del volume "All'artista Giuseppe Fini che ritrae l'anima degli uomini e delle cose".

1952 Nello stesso anno esegue tutte le fotografie che corredano *Il tempietto longobardo di Cividale del Friuli* di Luigi Coletti, l'insigne studioso trevigiano che a Fini si rivolgerà per tutte le sue pubblicazioni.

1952 Sono sue le fotografie per il catalogo della "Mostra della ricostruzione degli edifici storici ed artistici danneggiati dalla guerra" organizzata da Bepi Mazzotti.

1953 Fini inizia un lungo lavoro di documentazione delle opere esposte nel Civico Museo, con lo scopo di attrezzare il Museo stesso di un proprio archivio fotografico.

1954 (fino al 1957) Fini gira a fotografare le ville venete con Bepi Mazzotti per una documentazione che, fatta in comune ma con paternità fieramente dichiarate, servirà sia per le pubblicazioni di Mazzotti sulle *Ville Venete* sia per la "Mostra fotografica" che in Italia e all'estero, richiamerà l'attenzione sul problema della loro conservazione e del loro restauro.

1955 Sono sue gran parte delle fotografie per la monografia sullo scultore Luigi Borro; Fini collabora anche con Mario Botter che inizia la pubblicazione di una serie di "piccole monografie delle ville venete".

1957 Con Coletti, che lo presenta come suo segretario, si reca a Roma per la ripresa delle opere di Antonio Canova che, talvolta a formato naturale, costituiscono il nucleo più importante della Mostra dell'artista tenuta a Treviso, nel Salone dei Trecento.

1957 Esegue le fotografie per il catalogo di Bepi Mazzotti per la mostra "Il pittore Sante Cancian". In quest'anno Fini trasferisce lo studio sotto i portici del Calmaggiore (n. 18-20).

Giuseppe Mazzotti
Fabbricante di cestelli
in filo di rame

Giuseppe Mazzotti (?)
Un fotografo ambulante sul
sagrato della Chiesa di Cornuda
Ripr. Studio Fini

Studio Fini
La Tessoria Asolana

Studio Fini
La bottega del liutaio

Studio Fini
Treviso, La Cappella dei
Rettori del Monte di Pietà
fine anni '50

Bepi Fini
Carlo Conte, Testa di ragazza
anni '70

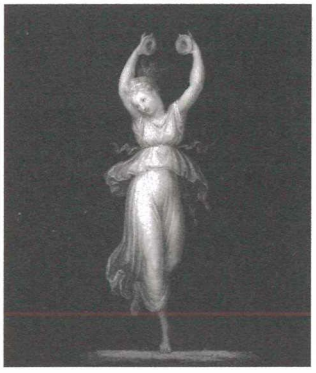
Studio Fini
Dipinto di Gino Rossi
1974
Fotografia realizzata per la mostra
di Ca' Da Noal

Studio Fini
Ravenna, Opera di Juti

Studio Fini (B. De Adamo)
Arturo Martini, La Pisana
1967

StudioFini
Treviso, Santa Caterina,
Cappella degli Innocenti
anni '70

Bepi Fini
Antonio Canova,
Venere Imperatrice
1957



Studio Fini
Antonio Canova,
Danzatrice con cembali
1967

Studio Fini
Antonio Canova, Venere e Adone
1957

1958 Fotografa numerose tele per conto di Luigi Menegazzi che ha in corso di redazione l'opera *Il Pozzoserrato*. Fini opera presso il Monte di Pietà di Treviso ed in altre chiese del territorio come il Duomo di Conegliano, dove riprende numerosi affreschi.

1958 Fini, accompagnato da Comisso, fotografa gli interni del casino di via Roggia a Treviso la notte della chiusura, per gli effetti della Legge Merlin.

1959 Fotografa gli oggetti della collezione Mazzotti e di altre della Provincia per il volume *Arte popolare italiana* di Paolo Toschi.

1960 Esegue, inoltre, gran parte del lavoro preparatorio per la "Mostra dei castelli veneti" curata da Bepi Mazzotti e realizzata a Vittorio Veneto nel 1960, della quale purtroppo esiste solo un modesto fascicolo illustrativo, non essendo mai uscito il catalogo che, come scriveva Mazzotti, avrebbe dovuto risultare di oltre mille pagine (il progetto e l'impaginato sono conservati ancora presso la famiglia Mazzotti), con 400 illustrazioni, immagini conservate ora presso il F.A.S.T. nel Fondo Fotografico Bepi Mazzotti.

1962 Bepi Fini in giro per la campagna veneta fotografa dipinti ad affresco che illustreranno il volume di Luciana Crosato *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento* e, per la Cassa di Risparmio della Marca Trivigiana, rinnova la documentazione fotografica delle opere di Tomaso da Modena in occasione della ristampa della monografia sull'artista, a un anno dalla scomparsa di Luigi Coletti che ne era stato l'autore trent'anni prima.

1962 Fini fotografa tutte le opere del Cima da Conegliano per la mostra omonima, curata da Luigi Menegazzi, che si tenne presso il Palazzo dei Trecento a Treviso.

1963 Esegue la serie di fotografie delle opere del pittore trevigiano Nino Springolo per il catalogo edito nello stesso anno e nel quale compaiono numerose tavole a colori. Quella con Nino Springolo, lungo un arco di trent'anni fino alla morte del pittore nel 1975, è una collaborazione ininterrotta: Fini era il fotografo di Springolo che era uomo non facile, attentissimo ed esigente, nel caso specifico pronto a cogliere anche una semplice imperfezione e per il quale Fini riprodusse le opere per le tante monografie o cataloghi dedicati all'artista trevigiano.

1963 Fini si trasferisce da via dei Colli, dove ha abitato per qualche anno, alla periferia di Treviso in via Castellana, 8.

1964 Fotografa Treviso per Lucio Polo che sta completando l'opera *Treviso Nostra*, sulla storia della città, per conto dell'Associazione Tarvisium.

1964 Sulla base delle fotografie realizzate da Fini negli ultimi venti anni presso il Civico Museo, Luigi Menegazzi edita il *Catalogo delle opere* del Museo.

1965 Documenta i lavori di restauro del duomo di Conegliano per conto di Luigi Menegazzi, che in collaborazione con Giuseppe Fiocco aveva in corso di preparazione il volume *Il Duomo di Conegliano*.

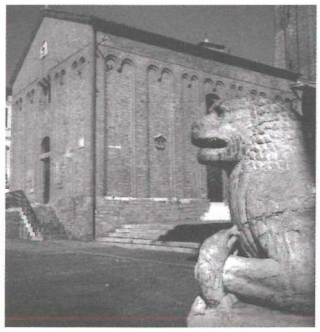
1965 Ancora per Luigi Fiocco realizza una vasta riproduzione dei manifesti della "Collezione Salce".

1967 Fotografa le opere di Artuto Martini per una mostra fotografica, a cura di Bepi Mazzotti, tenutasi presso la chiesa di S. Caterina. Fini effettuerà una lunga e capillare ricerca della documentazione sull'opera dell'artista, documentazione che compare interamente nelle lastre negative conservate presso il F.A.S.T.

Studio Fini
Antonio Canova, Il compianto
della contessa De Haro
1967

Studio Fini
Antonio Canova, Testa di Putto
1967

Studio Fini
Conegliano, Facciata del Duomo
anni '70



Studio Fini
Treviso, Il Battistero di San Giovanni
anni '60

Studio Fini
La chiesa di San Francesco
anni '70

Studio Fini
Treviso, Piazza Santa Maria Maggiore
anni '60-'70

Studio Fini
Treviso, La Chiesa di San Nicolò
anni '60

1968 Riproduce per conto di Mazzotti il materiale esposto a Casa da Noal per la "Mostra del Cinquantenario 1918-1968": manifesti, tavole di Beltrame, caricature e vignette di Giuseppe Novello, la "Quinta Danza Macabra" di Alberto Martini, pagine di giornali, riviste, libri ed altro.

1969 Per la mostra "Illuminismo e architettura del '700 veneto", allestita a Castelfranco Veneto e diretta da Manlio Brusatin, esegue gli ingrandimenti ed i pannelli fotografici.

1970 Esegue le foto delle opere dell'artista Toni Benetton per il catalogo *Toni Benetton*.

1971 Fotografa gli affreschi della villa Rinaldi Barbini di Caselle d'Asolo.

1971 Per conto di Anna Paola Zugni-Tauro, che aveva in corso di realizzazione il volume *Gaspari Diziani*, fotografa le tele della chiesa di S. Ambrogio di Fiera (Treviso).

1971 Documenta l'opera del pittore cinquecentesco Francesco da Milano, per una monografia sull'artista curata da Luigi Menegazzi.

1973 Sue le fotografie dei cataloghi di *Carlo Conte*, di *Dino Dinetto*, di *Nando Coletti*; sue anche le foto nel volume *Feltre* in collaborazione con Mazzotti.

1974 Riproduce le opere del pittore Gino Rossi per una mostra, a cura di Luigi Menegazzi, sull'opera dell'artista, tenutasi a Casa da Noal.

1976 Realizza le fotografie per la mostra di Simon Benetton tenuta a Casa da Noal; realizza le fotografie e diapositive per illustrare l'opera del cartellonista Marcello Dudovich, per conto dell'autore Roberto Curci.

1977 Riproduce le opere del pittore Guglielmo Ciardi per una mostra, a cura di Luigi Menegazzi, sull'opera dell'artista, tenutasi a Casa da Noal.

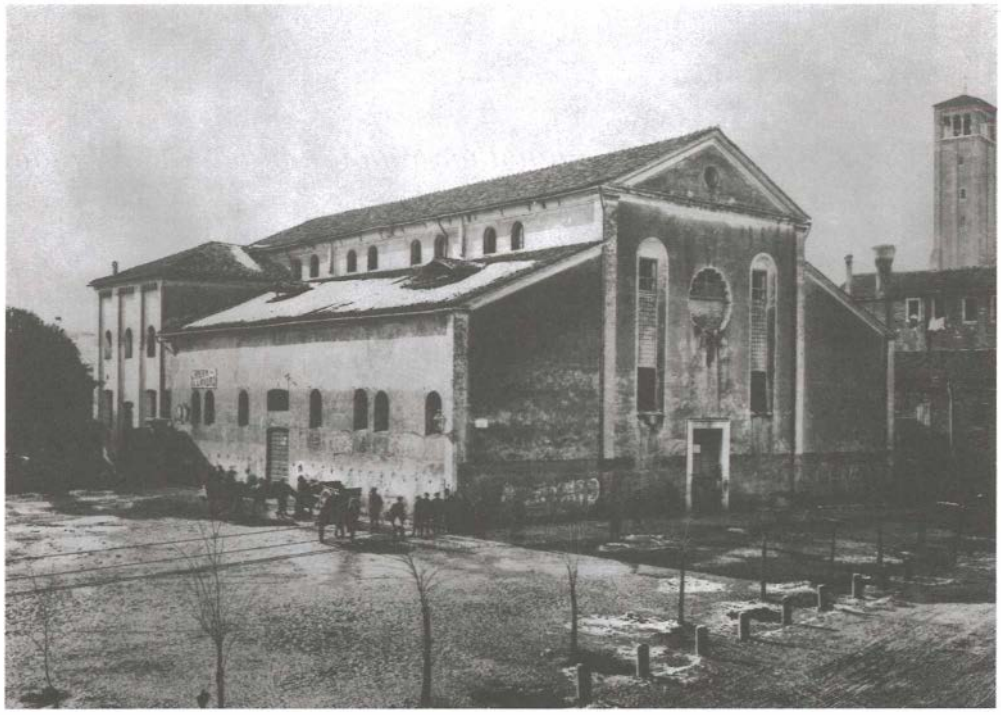
1979 Riproduce le opere di Tomaso da Modena per una mostra, a cura di Luigi Menegazzi, sull'opera dell'artista, tenutasi presso la chiesa di Santa Caterina.

1979-1989 Fini continua a collaborare con molti studiosi trevigiani, tra i quali Manlio Brusatin ed Eugenio Manzato, direttore del Civico Museo per conto del quale continuerà per molti anni la fotoriproduzione delle opere d'arte; nello studio, seguiterà, altresì, la stampa dalle negative d'archivio per soddisfare le richieste di una vasta cerchia di utenti che a lui si rivolgono da tutta Italia.

1989 Fini cede alla Provincia di Treviso 17552 negative.

1991 Fini cede l'attività al fotografo trevigiano Orio Frassetto: gli cede, contestualmente, anche una notevole quantità di lastre negative relative all'archeologia industriale del trevigiano (fabbrica di camion Zorzi, Confezioni San Remo, Chiari e Forti, ecc.).

1991 Per valorizzare il Fondo Fotografico Giuseppe Fini e sulla scorta di un progetto presentato dall'attuale direttore dell'Archivio, il Consiglio Provinciale di Treviso sancisce la nascita dell'Archivio Fotografico Storico della Provincia di Treviso (ora Foto Archivio Storico Treviso) dotandolo di un idoneo "Regolamento di Gestione".



Studio Ferretto
Treviso, La Chiesa del Gesù
1910 ca.
Ripr. Studio Fini
anni '50-'60

Studio Ferretto
Treviso, Piazza San Leonardo
1910 ca.
Ripr. Studio Fini

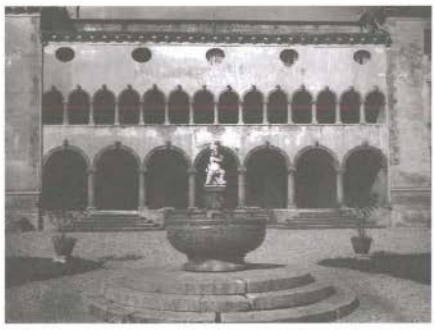
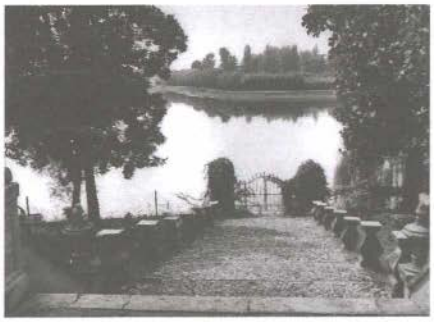


Foto Basile
Negrar (Verona),
Villa Bertoldi
anni '50

Giuseppe Mazzotti
Fanzolo di Vedelago (Treviso),
Villa Emo
anni '50-'60

Foto Gambirasi
Zerman di Mogliano,
Villa Zuliani
anni '50



Giuseppe Mazzotti
Cendon Silea (Treviso),
Il Sile dalla gradinata
della Villa Barbaro
anni '50

E. Neri
Castelgoberto (Vicenza),
Villa Piovene
anni '50

Studio Fini
Fossalunga di Vedelago (Treviso),
Villa Sernaggiotto dopo il restauro

Giuseppe Ferretto
Roncade,
Villa Castello Giustinian, 1872
Ripr. Studio Fini

Studio Fini
Stra (Venezia), Villa Pisani
anni '50

Studio Fini
Passariano (Udine),
Villa Manin
anni '50

Studio Fini
Piazzola sul Brenta,
Villa Contarini
anni '50

Studio Fini
Mussolente (Vicenza),
Villa Negri
anni '50-'60

Studio Fini (G. Vecchiato)
Mogliano Veneto,
Villa Condulmer
anni '70

Studio Fini
Asolo, Il castello
anni '70

Studio Ferretto
Treviso,
Il Sile a Porto di Fiera
1910 ca.

Giuseppe Ferretto
Oderzo, Piazza Duomo
1872
Ripr. Studio Fini

Studio Ferretto
Treviso, Mercato fuori Porta San Tomaso
1910 ca.

Studio Ferretto
Treviso, Il Botteniga entro le mura
1910 ca.

Il Fondo Fotografico Giuseppe Fini (complessivamente 17.552 pezzi) conservato all'interno del F.A.S.T. raccoglie immagini relative alla storia ed all'arte di Treviso e provincia. La selezione di fotografie che accompagnano questo articolo provengono dai diversi raggruppamenti, divisi per soggetto, che lo studio fotografico Fini aveva realizzato per facilitare la ricerca degli originali.
Ora la gestione del Fondo Fotografico Giuseppe Fini avviene invece tramite due data-base: File Maker per sola gestione dati e Image Base Pro per la gestione congiunta dati-immagini.

Studio Ferretto
Donne sotto un porticato
1900 ca.
Ripr. Studio Fini

Giovanni Ferretto (?)
Asolo, Mercato In Piazza Maggiore
1898

Massimo Scolari
Collage
Elaborazione della mitica
fotografia di Robert Capa
1971

Robert Capa
Spagna
nei pressi di Cerro Muriano
5 settembre 1936
International Center of
Photography, New York

Arco (Trento): il 7 febbraio 1999, alle ore 12 e 45, Federico Vender ci ha lasciato dopo breve malattia.

Federico Vender nasce il 21 luglio 1901 a Schio da una ricca famiglia d'origine Trentina. Segue studi regolari fino al conseguimento del diploma di perito tessile. Ciò gli permette di assumere la dirigenza di un'industria specializzata in tessuti di pregio. Il padre, ingegnere chimico, gli insegna i primi rudimenti della fotografia fin da giovanissimo. Da quella esperienza ne consegue una notevole pratica di ripresa e di laboratorio.

A partire dagli anni Trenta, incoraggiato anche dall'ambiente del "Circolo Fotografico Milanese", del quale diverrà direttore artistico, incomincia ad inviare i suoi lavori alle più importanti manifestazioni e concorsi sia europei che statunitensi, ottenendo da subito notevoli successi. Da quel momento è presente a tutti i grandi avvenimenti della fotografia italiana.

L'amicizia personale con i fotografi dilettanti Giuseppe Cavalli, Mario Finazzi, Ferruccio Leiss, l'ottimo rapporto coi fratelli, architetti e artisti, che gli forniscono preziose indicazioni sugli avvenimenti culturali d'avanguardia, l'ambiente milanese degli anni Trenta ricco di stimoli, i suoi viaggi in Italia, ma anche all'estero, specialmente in Austria e Germania, gli permettono di elaborare un proprio stile asciutto, solare, sempre d'altissima qualità formale. Dagli anni Cinquanta diventa professionista operando principalmente per case editrici e industrie fotografiche.

Nel 1965, in seguito ad un grave incidente stradale, si ritira a vita privata, prima a Malcesine, poi nella cittadina di Arco, nelle vicinanze del lago di Garda. Successivamente alla sua riscoperta nei primi anni Novanta e ad una mostra antologica a Riva, dona tutti i suoi materiali alla Provincia Autonoma di Trento, che gli garantisce la conservazione e la fruizione con intenti esclusivamente culturali: da quel momento, oltre alla catalogazione scientifica di tutto il fondo, sono state organizzate alcune mostre a Nizza, Bolzano, Innsbruck e Trento.

Federico Vender (1901-1999)
Autoritratto
Bolzano, 1940 ca.

Federico Vender (1901-1999)
Il cerchio
1934

Adriano Favaro

Notizie dal Foto Archivio Storico Treviso

La Società Iconografica Trevigiana, tra storia e fotografia

La Società Iconografica Trevigiana è una Associazione Culturale che da oltre un decennio, a Treviso, studia e diffonde l'amore per la propria città attraverso le immagini e la fotografia.

Periodicamente la Società propone alla cittadinanza conferenze, proiezioni commentate, mostre fotografiche. Tra le sue ultime iniziative tenutesi a Treviso, ricordiamo due manifestazioni durante le quali sono stati proposti due documentari relativi all'arte e storia del Tempio di S. Nicolò ed alla pinacoteca del Civico Museo Bailo.

Vanno ricordate inoltre manifestazioni importanti come "Santi e Madone", durante la quale sono state presentate immagini commentate illustranti i segni della devozione popolare presenti sui muri cittadini, nonché le emissioni di cartoline a soggetto trevigiano: una serie è stata curata da Giorgio Garatti ed è stata dedicata alla Treviso sotterranea, un'altra, curata da Gianfranco Vivian, riguarda invece il paesaggio urbano.

È inoltre in corso una ricerca sulla storica serie di cartoline illustrate edite da Andrea Pattaro.

Alcuni soci hanno poi in corso una capillare ricerca di documentazione fotografica e storica sui giochi tradizionali dei bambini.

La Società, che conta ben 200 soci, ha avviato recentemente anche l'edizione di un proprio foglio periodico per l'illustrazione delle iniziative in corso.

MOSTRE

"Prospicere". Mostre fotografiche per il 1999-2000 della Associazione Culturale Fotografica "Antonio Paraggi" di Treviso.

L'Associazione Culturale Fotografica "Antonio Paraggi" di Treviso, con il patrocinio del Comune di Treviso, organizza per il 1999 una serie di mostre fotografiche denominate "Prospicere" (Sguardi sulla fotografia italiana d'autore):
- dal 20 marzo al 18 aprile espongono Marcello Simeone, Cristina Zamagni, Nicola Carignani
- dal 24 aprile al 16 maggio espone Marco Calò
- dal 22 maggio al 13 giugno espone Vittore Buzzi
- dal 20 giugno all'11 luglio espone Paolo Pandullo
- dal 4 settembre al 26 settembre espone Elisa Messineo
- dal 2 ottobre al 24 ottobre espone Simona Ongarelli
- dal 30 ottobre al 21 novembre espone Viviella Chiappa
- dal 27 novembre al 19 dicembre espone Annalisa Sonzogni
- dall'8 gennaio 2000 al 30 gennaio espone Laura Bot.

Per informazioni telefonare allo: 0422 412408 (ore serali);
e-mail: paraggi a ptsc.net.

Chi fu il capostipite dei fotografi trevigiani?
Fu un certo Carlo Mondini ed allora per fare le foto usava il cianuro.

CARLO MONDINI:
IL PRIMO FOTOGRAFO DI TREVISO

Nella seconda metà dell'Ottocento (Regno Lombardo Veneto), nel campo della fotografia, operavano a Treviso (tra il 1855 ed il 1865) due fotografi: Carlo Mondini e Antonio Rech.
Tra i due è Carlo Mondini che può vantare una attestazione non indifferente e cioè che lui, questa professione la esercita da parecchio tempo: il 16 marzo 1860 egli si premura di radunare un gruppo di fidati e autorevoli cittadini per chiedere loro di sottoscrivere una dichiarazione, allo scopo di dar prova alle autorità competenti della sua integrità di cittadino e di soggetto degno di fiducia nell'utilizzo di varie sostanze venefiche che servivano alla sua arte di fotografo:
"Treviso 16 marzo 1860. Dichiariamo noi sottoscritti con nostro giuramento che il Sig. Carlo Mondini di Giulio Cesare di questa Città esercente da vario tempo la professione libera di Fotografo, gli sono indispensabili per quest'arte varj veleni e che di questi sa farne uso innocuo e con le volute precauzioni richieste

dalle vigenti leggi sanitarie, per cui può essergli liberamente concessa una patente in apposito alla quale possa egli farsi riconoscere di essere autorizzato a liberamente commettere ed acquistare tali veleni qui e altrove. In conferma di che, ci sottoscriviamo: Giacomo Dr Giacobelli, Enrico Patrese, Giuseppe Pizzi, Domenico Dr Scarpa, Francesco Dr Scarpa".

Il giorno dopo, il 17 marzo 1860, viene presentata ufficialmente l'"Istanza di Carlo Mondini di Giulio Cesare" che "... implora che gli venga rilasciata Patente di Fotografo":

"All'inclita Congregazione Municipale della R. Città di Treviso. Il sottoscritto esercente per proprio conto la professione libera di Fotografo, trovasi nella necessità di chiedere apposita Patente pel libero acquisto di varj veleni indispensabili in quest'arte come sarebbe fra tanti il cianuro di potassio, l'azoto d'argento, l'iposolfito di soda, l'acido pirogallico ecc.

E siccome di tali specifici la maggior parte trovansi vendibili fuori di questa Provincia, così implora che per agevolare le commissioni e gli acquisti gli venga rilasciata Patente che lo qualifichi qual Fotografo e perciò autorizzato all'acquisto dei veleni tutti indispensabili nella fotografia".

La notizia appare chiara da una comunicazione che il Municipio di Treviso invia alla Regia delegazione Provinciale di Treviso l'8 novembre 1862:

"Per quanto concerne a questo Municipio, esistono nel Comune di Treviso, e propriamente nella R. Città, due individui che esercitano la fotografia collo scopo di ritrovare qualche guadagno, e sono Mondini Carlo e Rech Antonio.

Tale esercizio, non contemplato dalla tariffa pel contributo della Arti e del Commercio, ammessa al Regolamento 23 maggio 1859, né da posteriori disposizioni, non viene, parmi, confuso nel Ruolo mercimoniale, Famiglia ove potrebbe situarsi nella Classe V al pari dei tipografie litografi. Non è poi a cognizione del presente dell'esistenza in questo Circondario Comunale altra specie di esercizio non contemplato dalla menzionata tariffa o da supperiori disposizioni, e possano quindi i predetti fotografi (sottostare) al pagamento del Contributo mercimoniale.

Con questo cenno si ha l'onore di porgere riscontro alla rispettabile Delegazione...".

Il riferimento del solerte funzionario municipale andava alle norme dettate in materia l'anno prima dall'I.R. Ministero dell'Interno del Regno Lombardo Veneto e che la Regia Delegazione Provinciale di Treviso aveva trasmesso al Comune di Treviso per l'applicazione:

"Treviso 19 maggio 1859 - Al Municipio di Treviso per norma e per le opportune partecipazioni ai dipendenti Farmacisti. D'ordine del Regio Delegato Provinciale. N. 14680. ... Il Cyankalium delle officine tedesche, ch'è il Cianuro di potassio o potassico, conosciuto volgarmente dai fotografi, dai pirotecnici per Cianuro di potassa, o semplicemente Cianuro, come si trova in commercio, è un veleno violento, potentissimo, agli uomini ed ai bruti, e potrebbe rendersi pericoloso anche innocentemente messo a contatto con sostanze capaci di reagirvi chimicamente. L'I.R. Ministero dell'Interno... ha messo questo preparato chimico sotto la influenza immediata e strettissima delle discipline sanitarie pei veleni, onde con questo regolarne la vendita...".

Subito dopo il Podestà dettò le sue disposizioni ai vari farmacisti della città che vengono puntigliosamente elencati nei documenti: "Dr Jacopo Da Camino, Dr Giuseppe Fracchia, il direttore della Farmacia Millioni, Dr Dottori Angelo, Dr Bindoni Antonio, Dr Zanini Costantino Giulio direttore della Farmacia Zanetti, Dr Faveri Beniamino".

La richiesta avanzata dal Mondini trova accoglimento nella I. R. Delegazione provinciale di Treviso:

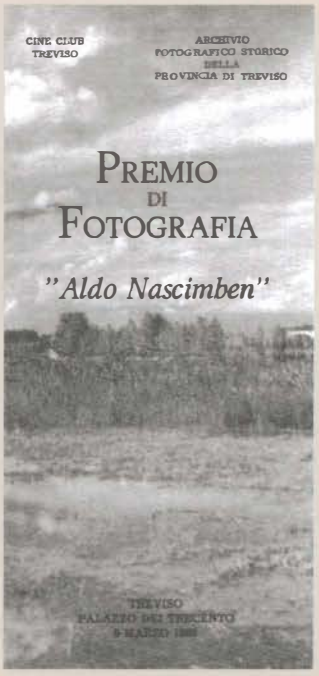
"Treviso 25 aprile 1860. Al Municipio di Treviso: risultando che Carlo Mondini di Giulio imprende alcuni esperimenti nell'arte fotografica e che d'altronde la sua condotta in genere è scevra di censure, perciò nulla osta che sia abilitato all'acquisto delle sostanze venefiche indispensabili per l'esercizio dell'arte sua, però in una quantità limitata e sufficente allo scopo, giusta l'art. 5 della Notificazione Governativa 24 marzo 1820 n. 9224...".

Il giorno dopo, 26 aprile 1860, verrà inviata al Mondini una lettera (n. prot. 1892) che formalmente lo autorizza in questo senso.

Dunque nel campo della fotografia nella seconda metà del secolo scorso tra i primi ad operare a Treviso dobbiamo annoverare, oltre ad Antonio Rech, Emilio Zambini, Michele Aschebrenner, anche Carlo Mondini sebbene sarà poi Giuseppe Ferretto (n. 1826) ad avviare nel 1863 uno studio fotografico destinato a lasciare una traccia profonda nella storia della fotografia trevigiana.

Premiazione

Ha avuto luogo sabato 6 marzo alle ore 18, presso il Salone dei Trecento a Treviso, la proclamazione dei vincitori del Premio di Fotografia "Aldo Nascimben" (realizzato in collaborazione tra Cine Club Treviso e Foto Archivio Storico Treviso) che intende onorare la memoria del fotografo trevigiano, recentemente scomparso.
Il primo premio (L. 3.000.000) è andato a Laura Bot per la fotografia "Le età delle donne - n. 1", uno straordinario ritratto di giovane donna; il secondo premio (L. 2.000.000) è andato a Giancarlo De Marco per la fotografia "Svogliatezza"; il terzo premio (L. 1.000.000) è andato a Marco Turetta per la fotografia "Firenze". Segnalate a pari merito le fotografie "Numero due" di Walter Martinello e "Inquietante perfezione" di Irene Ros.



Laura Bot
Le età delle donne - n. 1

Bepi Fini nel Foto Archivio Storico Treviso

È il titolo della mostra fotografica che ha aperto i battenti il giorno 24 aprile 1999 presso il Salone dei Trecento a Treviso.
Organizzata dalla Provincia di Treviso - Assessorato alla Cultura - la mostra fotografica rimarrà aperta fino al giorno di domenica 23 maggio.
Con questa iniziativa il Foto Archivio Storico Treviso intende proporre al territorio una panoramica dell'attività dello storico studio di Bepi Fini, l'anziano fotografo deceduto nel 1997 in avanzata età, col cui archivio di fotografie venne costituito nel 1989 il Foto Archivio Storico Treviso.
All'inaugurazione della mostra erano presenti, oltre all'Assessore alla Cultura della Provincia di Treviso, Marzio Favero, anche Italo Zannier, Docente di Storia della Fotografia all'Università Ca' Foscari di Venezia.
Le sezioni della mostra, che vogliono essere rappresentative dei vari campi di attività dello studio, sono le seguenti:
- oggetti d'arte
- personaggi
- luoghi
- costume
- industria

Al progetto della mostra fotografica ha collaborato un apposito Comitato Scientifico composto da:
- Ciro Perusini
  (responsabile del progetto)
- Adriano Favaro
  (coordinatore)
- Toni Follina
  (allestimento architettonico)
- Orio Frassetto
  (ordinamento e stampa delle fotografie)
- Franco Armellin
  (comunicazione visiva)
- Applicazioni srl
  (struttura espositiva Palo Alto)

Un cenno di ringraziamento va alla ditta Applicazioni srl - Dosson di Casier (TV) per la gentile collaborazione organizzativa.
Per ulteriori informazioni rivolgersi a: F.A.S.T. 0422 656139 - e-mail: fotostorica @ tin.it