

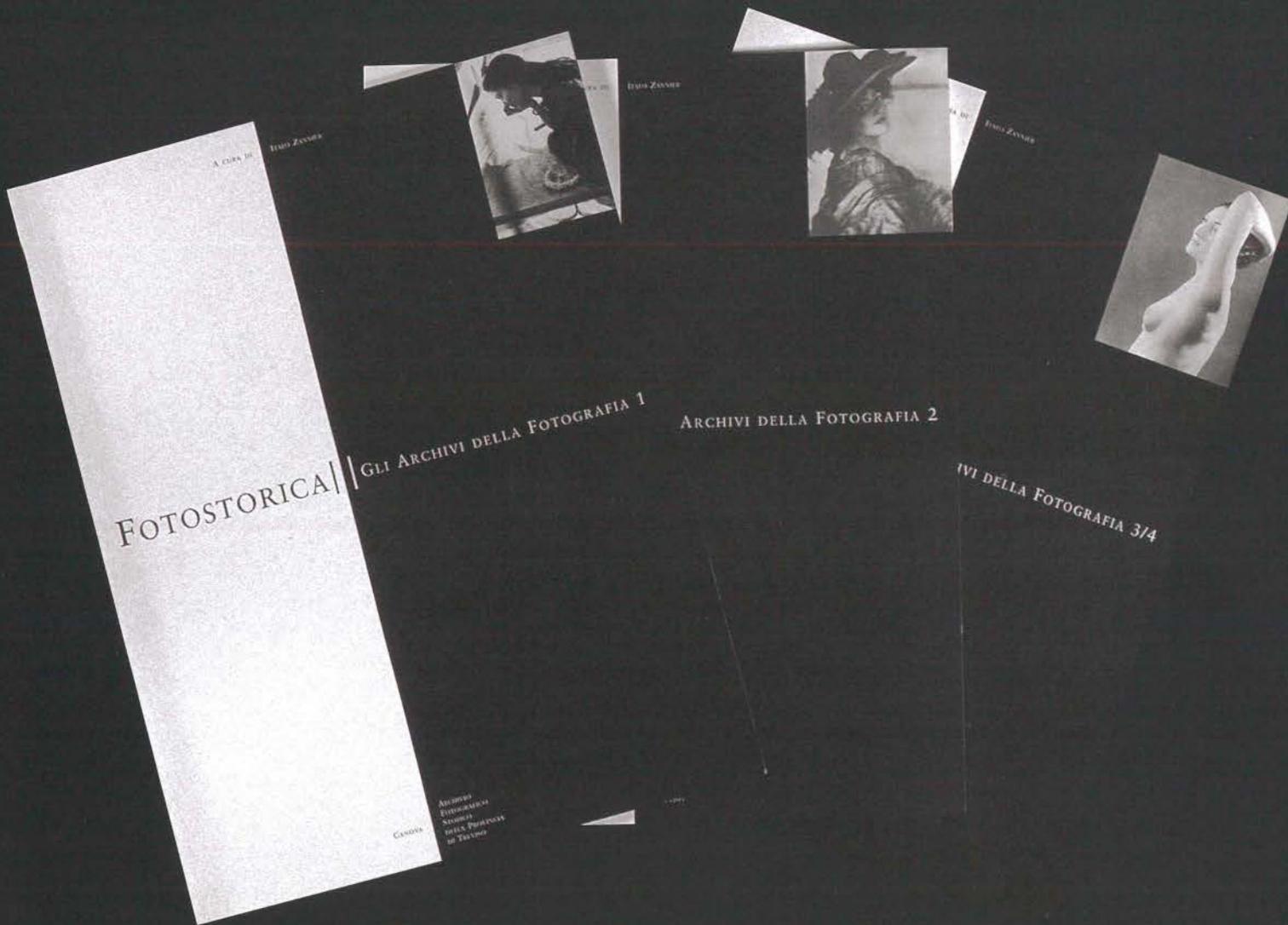
A CURA DI
ITALO ZANNIER



FOTOSTORICA | GLI ARCHIVI DELLA FOTOGRAFIA 5

CANOVA

FOTO
ARCHIVIO
STORICO
TREVISO



FOTOSTORICA 1^a ANNATA



Per abbonarsi:

Casa Editrice Canova - Dosson (Treviso) - Viale della Liberazione, 40

Fax 0422 382383 • E-mail: canova@zoppelli-canova.it • Sito internet: www.zoppelli-canova.it

SOMMARIO

FOTOSTORICA ©
gli archivi della Fotografia

Nuova serie - Trimestrale
N. 5 Settembre 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
Musée de l'Elysée, Lausanne
MICHAEL GRAY
Curator Fox Talbot Museum,
Lacock Abbey

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

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

Autorizzazione del
Tribunale di Treviso n. 962/95

Stampa
Grafiche Zoppelli, Dosson - Treviso

in copertina:
Luigi Ghirri
Le mura di Montagnana,
1985

- | | | | | | |
|----|--|---|----|--|--|
| 4 | | EDITORIALE
PER UN CENTRO REGIONALE
DELLA FOTOGRAFIA VENETA
<i>Italo Zannier</i> | 30 | | L'ARCHIVIO FOTOGRAFICO
<i>Enzo e Raffaello Bassotto</i> |
| 9 | | LA FOTOTECA DELL'ISTITUTO PER
LA STORIA DELL'ARTE LOMBARDA A MILANO
<i>Paolo Morello</i> | 32 | | LA SOFFERENZA DELL'ARCHIVIO
<i>Mario De Biasi</i> |
| 13 | | UNA STORIA SCRITTA SUL VETRO.
L'ARCHIVIO FOTOGRAFICO DEL
COMUNE DI GENOVA
<i>Elisabetta Papone</i> | 34 | | ORDINARE IN CD-R IL DISORDINATO
ORDINE DELL'ARCHIVIO
<i>Orio Frassetto</i> |
| 17 | | L'ARCHIVIO DELLA FARM SECURITY
ADMINISTRATION A WASHINGTON
<i>Paola Campolucci</i> | 36 | | RIFLESSIONI SULL'ARCHIVIAZIONE
DEL MATERIALE FOTOGRAFICO
<i>Carlo Gajani</i> |
| 20 | | LA VITA DI UGO SISSA LETTA
DALL'OBIETTIVO DELLA SUA ROLLEIFLEX
<i>Tudy Sammartini</i> | 38 | | A VENEZIA, IL PRIMO SALONE
DELLA FOTOGRAFIA
<i>Mariachiara Marzari</i> |
| 22 | | "L'ITALIE MONUMENTALE"
DI EUGÈNE PIOT (1812-1890)
<i>Nicola Leone</i> | 39 | | LA FINE DELL'"ARCHIVIO FOTOGRAFICO"
(1889-1891)
<i>A cura di Italo Zannier</i> |
| 26 | | COME CONSERVARE I NEGATIVI
<i>Gabriele Basilico</i> | 40 | | L'ARCHIVIAZIONE DELLE IMMAGINI
DIGITALI AL F.A.S.T.
<i>Adriano Favaro</i> |
| 28 | | UN ARCHIVIO DI FAMIGLIA
<i>Francesco Barasciutti</i> | 44 | | NOTIZIE DAL FOTO
ARCHIVIO STORICO TREVISO
<i>Adriano Favaro</i> |

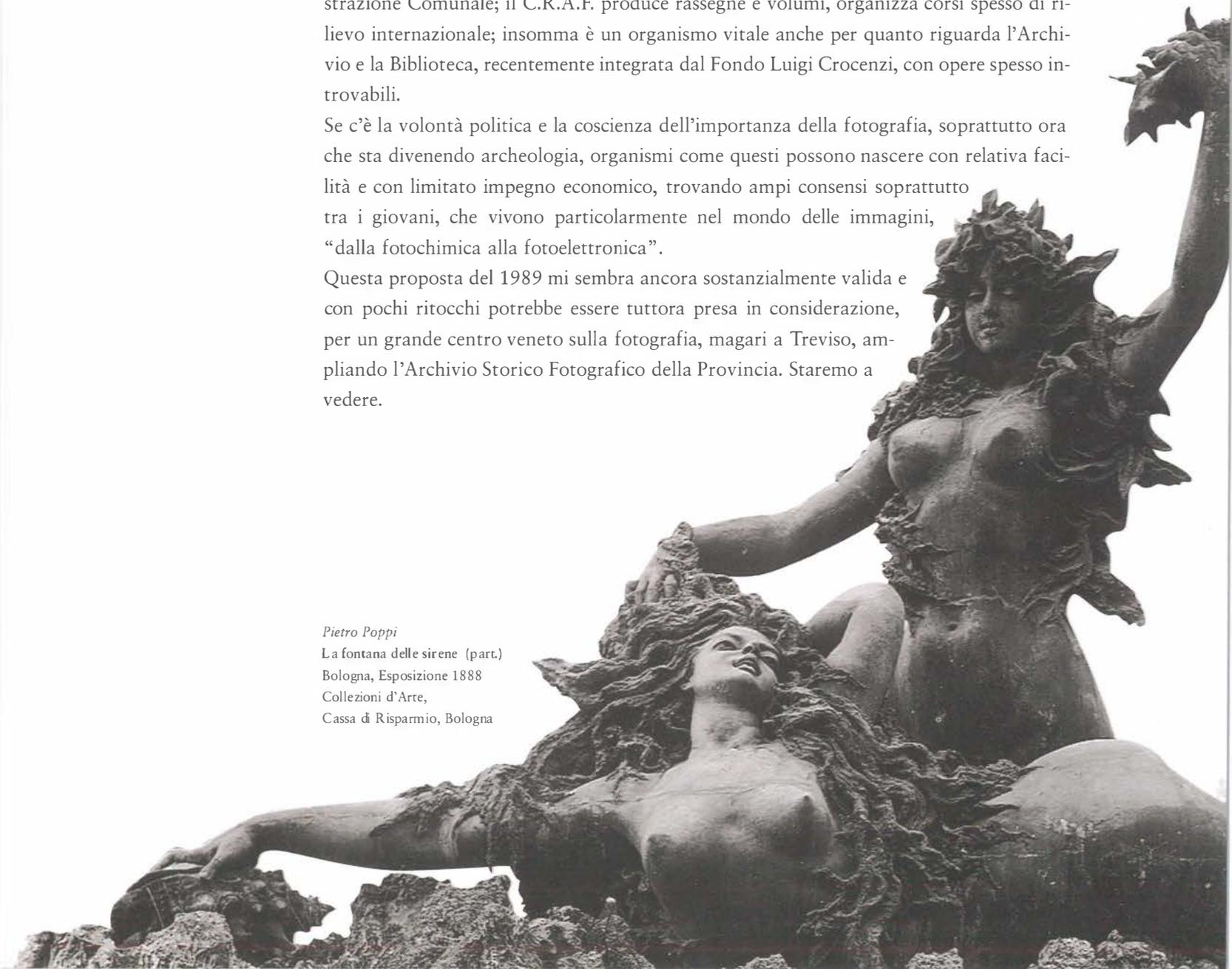
PER UN CENTRO REGIONALE
DELLA FOTOGRAFIA VENETA

Ho trovato casualmente, tra le carte del mio archivio, le pagine che seguono, relative a un mio progetto ormai antico, per la istituzione di un Centro Regionale di Ricerca, Archiviazione e Studio della Fotografia Veneta. Questo "studio di fattibilità" è stato scritto il 28 settembre 1989, e venne presentato agli organi competenti ma non se ne fece nulla. Nel frattempo si attivò a Spilimbergo il C.R.A.F., Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia, sempre da un mio progetto (ci tengo a questa paternità), che tuttora funziona a Lestans di Sequals, in due magnifiche ville messe a disposizione da quell'amministrazione Comunale; il C.R.A.F. produce rassegne e volumi, organizza corsi spesso di rilievo internazionale; insomma è un organismo vitale anche per quanto riguarda l'Archivio e la Biblioteca, recentemente integrata dal Fondo Luigi Crocenzi, con opere spesso in-trovabili.

Se c'è la volontà politica e la coscienza dell'importanza della fotografia, soprattutto ora che sta divenendo archeologia, organismi come questi possono nascere con relativa facilità e con limitato impegno economico, trovando ampi consensi soprattutto tra i giovani, che vivono particolarmente nel mondo delle immagini, "dalla fotochimica alla fotoelettronica".

Questa proposta del 1989 mi sembra ancora sostanzialmente valida e con pochi ritocchi potrebbe essere tuttora presa in considerazione, per un grande centro veneto sulla fotografia, magari a Treviso, ampliando l'Archivio Storico Fotografico della Provincia. Staremo a vedere.

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





Il fotografo Giovanni Secretant,
 ritrattista nel suo studio
 all'ex Convento dei Carmini,
 Venezia, 1861
 Collezione Marturano-Pepe, Venezia

Schema per uno studio di fattibilità di un
 CENTRO REGIONALE DI RICERCA, ARCHIVIAZIONE
 E STUDIO DELLA FOTOGRAFIA VENETA

La fotografia, intesa come prodotto culturale, oltre che come strumento di analisi, visualizzazione, memorizzazione e comunicazione della realtà naturale e strutturata, pretende una sempre maggiore attenzione "politica", superando la sua valutazione quale accattivante oggetto estetico o, peggio, quale mera pratica ludica di massa. Sembra necessaria a questo scopo l'attivazione di organismi istituzionali specifici, sull'esempio di analoghi Centri di studio, già da molto tempo operanti soprattutto all'estero; istituzioni che consentono tra l'altro di avviare aggiornati studi scientifici su questo tipo di immagine, e di promuovere sistematiche ricerche sulla fotografia storica e contemporanea, la sua conservazione, archiviazione, utilizzazione e veicolazione. Nel frattempo, un Centro come quello qui proposto, potrebbe essere in grado di organizzare specifiche, e di volta in volta, funzionali campagne di rilievo fotografico del territorio, nei vari aspetti di paesaggio, arte, architettura, ambiente socio-economico regionale.

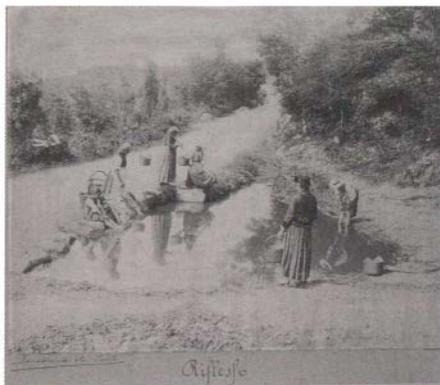
Venezia e il Veneto sono luoghi in cui la fotografia ha svolto subito, ossia fino dai giorni successivi alla sua "meravigliosa invenzione" (come veniva definita la fotografia sulla "Gazzetta Privilegiata di Venezia" del 18 gennaio 1839), un ruolo fondamentale, imponendosi come immagine utile a memorizzare, enfatizzare e trasferire i segni di un paesaggio, anche umano, che la tradizione artistica veneta sembra aver precisato ed evocato soprattutto in modo visivo. Venezia, in particolare, è anche sede, da vari anni, di rassegne fotografiche di rilievo mondiale, ed oltretutto in questa città, presso l'Istituto Universitario di Architettura, è attivato l'unico Corso universitario di Storia della fotografia esistente in Italia.

Eppure la fotografia, se si esclude l'istituzione di Palazzo Fortuny, impegnata da un decennio a realizzare sistematiche rassegne di grande valenza culturale, o Musei, come quello veronese di Castelvechio, o di Treviso e Padova, più sporadicamente interessati a questo settore, nel Veneto è tuttora affidata all'improvvisazione di vari organismi culturali, spesso fotoamatoriali, in un'attività che non può essere garante di un programma continuativo, né di un funzionale progetto scientifico di ricerca.

Sembra opportuna quindi la creazione di una istituzione, che intenda affrontare, a livello regionale ma con respiro e collegamenti internazionali, la ricerca, lo studio, l'archiviazione, la conservazione, la diffusione della fotografia, non solo come evento museale, ma programmando una serie di attività collaterali, espositive, didattiche, editoriali (anche interdisciplinari), che consentano all'organismo di essere un pulsante e avanzato centro di cultura.

Il Centro Regionale di Ricerca, Archiviazione e Studio della Fotografia Veneta, potrebbe essere strutturato attorno a un polo specifico di valenza "regionale" (riguardo l'immagine fotografica della regione veneta), ossia dando priorità alla ricerca, la riproduzione, lo studio, la catalogazione, l'archiviazione, la diffusione di tutto il patrimonio fotografico (iconografico, più in generale), collegato all'area veneta, prendendo in considerazione non soltanto il materiale storico (perlopiù disperso nei musei e nelle collezioni estere), ma anche quello attualmente prodotto, che a sua volta è avviato a divenire "storico", in modo che l'archivio abbia una vicinità e una funzione pubblica in continua evoluzione e aggiornamento.

Oltre a questo primario, o perlomeno "centrale" programma istituzionale "in progress" (la raccolta e l'archiviazione della fotografia del Veneto), il Centro dovrebbe però impegnarsi in una ricerca e in uno studio storico-filologico su autori e opere, facendo emergere un'archeologia che fino a oggi non ha avuto un'adeguata attenzione. Queste ricerche, per così dire "locali", non andranno comunque



Loredana da Porto Barbaran

Riflesso

s. d. ma 1890 ca.

Collezione privata, Castelfranco Veneto

isolate dal contesto culturale della disciplina della fotografia, dei suoi studi e delle sue ideologie e per ciò potrà essere opportuna l'organizzazione di un'attività didattica, effettuata mediante brevi cicli di lezioni e workshop, tenuti da studiosi e da fotografi, anche a livello internazionale.

Un settore di studi di notevole interesse potrà essere anche quello dedicato al restauro e alla conservazione della fotografia storica, per cui c'è una richiesta insistente che proviene da molte istituzioni pubbliche, quali biblioteche e archivi, che si trovano oggi a dover "gestire" un patrimonio fotografico, senza gli strumenti scientifici (e a volte neppure le nozioni di base) per farlo.

Andrà avviata la costituzione di una biblioteca ed emeroteca specializzata, tenendo conto che in Italia attualmente non esiste nulla di simile, se non nelle collezioni e biblioteche private, alle quali eventualmente sarà possibile rivolgersi per la riproduzione e la fotocopiatura di pubblicazioni, che spesso sono in copia unica; la centralizzazione di questo materiale bibliografico sarà indubbiamente, per se stessa, un servizio di enorme importanza per tutti gli studiosi di questo medium.

Il Centro affiancherà alle iniziative archivistiche, didattiche, bibliotecarie, anche un'attività espositiva, mediante agili rassegne fondate sia sulla fotografia storica, sia sulla ricerca contemporanea, progettando cicli di mostre che dovrebbero informare sullo stato attuale della cultura fotografica nel mondo. Seminari e conferenze potrebbero completare organicamente l'attività dinamica del Centro.

In sintesi, il Centro Regionale di Ricerca, Archiviazione e Studio della Fotografia Veneta, qui proposto schematicamente, potrebbe essere in concreto così strutturato:

- sede: ideale una villa veneta o un suo settore (sul Terraglio, il Brenta...); un ufficio di direzione e segreteria; una biblioteca specializzata; un locale opportunamente climatizzato, per l'archivio delle fotografie; un laboratorio per la riproduzione, il montaggio, la finitura delle fotografie da archiviare o da esporre; una camera oscura per lo sviluppo e la stampa fotografica; un'aula per lezioni e workshop; una saletta d'esposizione (un settore potrebbe essere "fisso", con una scelta di immagini dell'archivio, da intendersi come un piccolo museo del Centro), per rassegne di circa cinquanta immagini.

Come attrezzatura, oltre ai normali mobili per ufficio, si possono prevedere come sufficienti inizialmente:

- un apparecchio fotografico attrezzato per la riproduzione; un'attrezzatura completa per camera oscura; classificatori e armadi in metallo per l'archivio; scaffalature per la biblioteca; elementi base per le esposizioni (pannelli, vetri, passapartout, ecc.); due apparecchi fotografici per la ripresa all'aperto e in studio, accessori, lampade, ecc.

Il Centro dovrebbe contare su un minimo personale direttivo ed esecutivo:

- uno/una coordinatore-conservatore (il direttore del Centro), scelto tra gli esperti di chiara fama nel settore specifico della cultura fotografica (anche a part-time); uno/una segretario per le pratiche correnti e le pubbliche relazioni, con conoscenza dell'inglese e del francese (perlomeno); un tecnico/a esecutivo, con specifica esperienza di fotografo, sia per la ripresa, che per la riproduzione, la camera oscura, ecc.; eventualmente un addetto alla sorveglianza della sala espositiva, da adibire anche ai lavori di montaggio e smontaggio delle opere esposte.

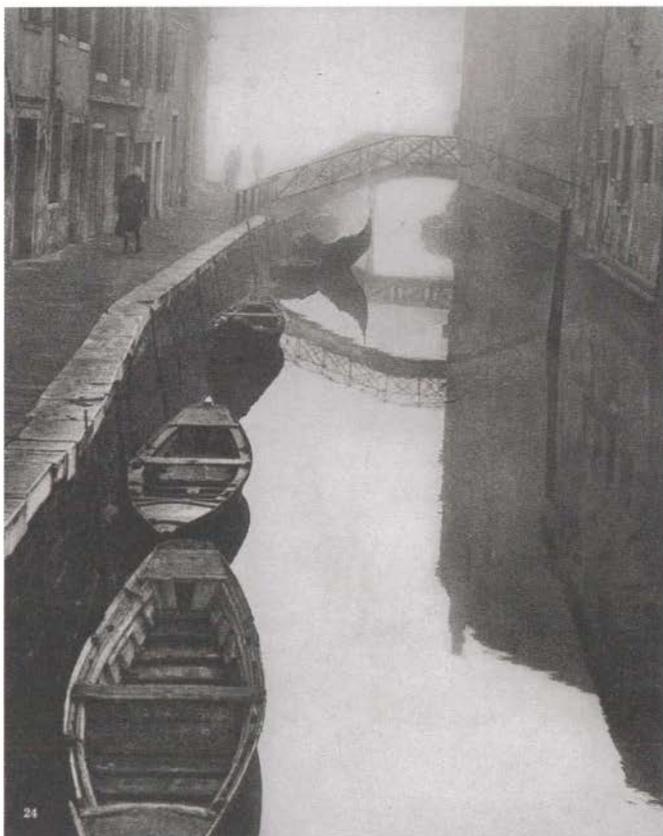
Il Centro dovrebbe curare anche la pubblicazione di un bollettino semestrale relativo alle ricerche e agli studi avviati o conclusi, e alla promozione di coerenti attività editoriali e pubblicistiche.

Questa relazione va considerata un semplice schema propositivo, da elaborare ulteriormente e da articolare nei dettagli.

Venezia, 28 settembre 1989

Prof. Italo Zannier

docente di "Storia della tecnica della fotografia" presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia



Ferruccio Leiss
Venezia, rio Ognissanti
1950 ca.
Da: *Immagini di Venezia*, 1953



Loredana da Porto Barbaran
Ritratto
s.d. ma 1890 ca.
Collezione privata, Castelfranco Veneto



Carlo Naya
Chia ro di luna
Venezia, 1880 ca.
Stampa all'albumina, su carta azzurra
41,5x53 cm
Collezione Bortoluzzi

Sin dall'alto Medioevo, la Lombardia ebbe un ruolo nodale nella storia dell'arte, sia come luogo di scambio tra l'Italia e l'Europa del Nord, sia come fucina di artisti e di artigiani i quali, specialmente dalle regioni del Lario e del Ceresio, migrarono, portando tecniche e stili propri lungo le rotte più disparate: da Genova alla Sicilia tardoquattrocentesche, all'Austria barocca. Per indagare questa pagina affascinante della storia dell'arte e della cultura europea, nel 1955 venne fondata, per l'infaticabile iniziativa di Maria Luisa Gatti Perer, la rivista "Arte Lombarda". La quale trovò un sèguito nel 1967, con la fondazione dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda (Isal), che ancor oggi svolge un compito fondamentale di alta divulgazione, di supporto agli studiosi e di promozione di ricerche sul campo, anche attraverso il proficuo e costante scambio con l'Università Cattolica del Sacro Cuore alla quale, sin dalla sua fondazione, l'Isal è legato¹.

L'attività dell'Istituto si è, negli anni, moltiplicata tra conferenze e visite guidate, la pubblicazione della rivista (divenuta organo ufficiale dell'Isal nel 1990), la gestione di una biblioteca, ricca di oltre 60.000 tra volumi e periodici², e di una

imponente fototeca che, creata a partire dall'archivio fotografico di "Arte Lombarda", si è notevolmente arricchita di lasciti e di nuove accessioni. Complessivamente, la fototeca dell'Isal oggi dispone di oltre 100.000 tra negativi, diapositive e stampe, organizzati topograficamente, facilmente accessibili agli studiosi. Il principio che l'ha governata, dalla sua costituzione, è stato quello di documentare in modo sistematico ed unitario il patrimonio artistico e architettonico della regione: entro i confini suscettibili di variazioni nel corso dei secoli. Questo obiettivo l'Isal ha perseguito alacramente e con ostinazione: diventando forse il modello-pilota, in Italia, di archivio fotografico a scala regionale.

Tra i lasciti, che hanno accresciuto le raccolte della fototeca, occorre far menzione del Fondo Gengaro (200 fotografie di codici miniati della Biblioteca Ambrosiana); del Fondo Borroni (800 fotografie di restauri architettonici eseguiti negli anni sessanta nel pavese e nel basso lodigiano); del Fondo Pezzani (600 fotografie aeree che documentano l'assetto urbanistico di molti quartieri di Milano negli anni sessanta); del Fondo Lombardi (ricco di 350 fotografie, donate nel 1987, la più parte delle quali testimoniano le prime idee e i lavori per la porta bronzea di San Galdino del Duomo di Milano, realizzata dallo scultore Franco Lombardi tra il 1935 e il 1943).

Ancor più ricchi i legati di Gino Chierici, il quale fu per molti anni Sovrintendente ai Monumenti per la Lombardia e raccolse un *corpus* di oltre 1600 tra stampe e diapositive di palazzi e chiese milanesi e lombardi (tra cui circa 300 lastre concernenti i restauri di San Lorenzo); quello, di circa 2600 fotografie, di Giacomo Carlo Bascapè, direttore dell'Archivio Storico dell'Ospedale Maggiore di Milano, professore di Paleografia e Diplomatica all'Università Cattolica del Sacro Cuore, nonché autore di vari noti volumi, sopra *I palazzi della vecchia Milano*, edito



Studio Lotze
Verona. Scalone del mercato vecchio
1880 ca.
25,5x19,5 cm
Fototeca Isal. Fondo Pacchioni,
inv. 55062



Istituto Italiano d'Arti Grafiche
Buttigliera Alta.
Chiesa di Sant'Antonio di Ranverso
1880 ca.
19,5x25,5 cm
Fototeca Isal. Fondo Pacchioni,
inv. 55187



Giudici
Castello di Masnago.
Affreschi raffiguranti Vizi e Virtù
1984
17,5x24 cm
Fototeca Isal, Campagna fotografica
Kress Foundation, New York, inv. 43993



Luca Andreoni
Lentate sul Seveso.
Oratorio di Santo Stefano, particolare degli
affreschi con storie di Santo Stefano
1992
24x17,5 cm
Fototeca Isal, Campagna fotografica
Kress Foundation, New York, inv. 53078



Virginio Gatti e Marino Martinelli
Milano. Palazzo Erba-Odelscalchi,
veduta del cortile
1973
18x24 cm
Fototeca Isal, Campagna fotografica per la mostra
"Milano ritrovata. L'asse via Torino", inv. 31035

presso Hoepli nel 1945, *Il Naviglio di Milano*, 1950, *Palazzi privati di Lombardia*, 1964 (con C. Perogalli), *Milano nell'arte e nella storia*, 1968 (con P. Mezzanotte)³; e il legato di Guglielmo Pacchioni, direttore negli anni Venti della Regia Pinacoteca di Torino, poi a lungo Sovrintendente alle Gallerie del Piemonte e della Lombardia.

Il fondo che Pacchioni volle donare all'Isal poco prima della sua morte, occorsa nel 1969, è senza dubbio uno dei più pregevoli tra quelli oggi in possesso della fototeca: tanto per consistenza documentaria – sono oltre 3000 fotografie –, quanto per qualità⁴. Ne è parte, ad esempio, una serie di circa 270 stampe all'albumina, databili tra l'ultimo quarto dell'Ottocento e il primo del secolo nuovo, di monumenti ed opere d'arte in prevalenza piemontesi e lombardi, ma anche, in misura minore, veneti, umbri, toscani. Sono opera dei grandi stabilimenti – Alinari, Brogi, Anderson e l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo – già dalla metà dell'Ottocento impegnati nella documentazione fotografica a scala industriale del patrimonio artistico e architettonico⁵; ma vi si trovano anche esemplari dello Studio Lotze, attivo a Verona sin dal 1852; di Alfred Noack, tedesco ma attivo a Genova dal 1865 al 1896; di Giovan Battista Sciotto, anch'egli attivo a Genova dagli anni Cinquanta; di Luigi Montabone, del quale è assai più studiata l'attività di ritrattista; e, ancora, di fotografi locali e meno noti, come V. Jacchini di Arona, Taramelli di Bergamo, A. Premi di Mantova: dei quali presto, si auspica, si dovrà pure raccogliere qualche notizia⁶.

Queste stampe – se osservate dal punto di vista della storia della fotografia – permettono di ricostruire l'evoluzione, per un lungo tratto, dei modi di riproduzione delle opere d'arte e d'architettura; anche in parallelo con l'evoluzione tecnologica degli apparecchi, delle emulsioni fotosensibili, dei sistemi di illuminazione⁷. Se osservate, al contrario, dal punto di vista della storia dell'arte – e della storia della critica d'arte – offrono una testimonianza preziosa, intorno al modo con il quale gli storici dell'arte utilizzarono la fotografia tra Otto e Novecento. Di analoghi corpora di fotografie, possedute da celebri storici d'arte, se ne conoscono molti: ma soltanto negli ultimi tempi si è cominciato a dedicare alla questione del loro utilizzo qualche seria considerazione. Le recenti ricerche di Marco Mozzo, della Scuola Normale Superiore di Pisa, sulle fotografie utilizzate da Giovan Battista Cavalcaselle costituiscono un primo, raro saggio di questa nuova attenzione.

Del legato Pacchioni fa parte una cartella, di grande interesse, contenente riproduzioni foto-

grafiche di dipinti e, in allegato a ciascuna, delle perizie che a Pacchioni erano state richieste, o lettere o appunti scambiati con collezionisti, mercanti, colleghi. "Caro Pacchioni – si legge in un biglietto di mano di Lionello Venturi –, il prezzo netto del Cariani da pagare a Blumenreich è di 26 mila marchi quindi al cambio d'oggi £ 137.800. Contando il guadagno e le spese credo bisognerebbe venderlo a un minimo di 180.000 lire"⁸. Un breve scambio di corrispondenza col mercante A. Lurati, settembre 1927, getta una vivida luce sul commercio di opere negli anni bigi del dopoguerra: "A gradita sua di ieri. Grazie di essersi sempre ricordato dei miei quadri; speriamo che questa crisi passi e si possano riprendere gli affari – scrive Lurati a Pacchioni il 14 settembre –. Tiepolo. Se fosse veramente un affare se ne potrebbe parlare. Grato se vorrà inviarmi la fotografia e la misura. Si potrebbe farlo venire in Italia, ho qualcuno al quale potrei offrirlo... Guardi. Ne ho sei tutti autentici..."⁹. Di otto giorni più tardi, 22 settembre, è quest'altra lettera: "Ho subito scritto a Sanremo per le fotografie del Guardi ma non ho però la fotografia dei due formato cartolina che attualmente trovansi nella cassaforte della villa... Ho tre Pasini della prima maniera (paesaggi) ed uno della seconda (moschea). Non ha amatori?"¹⁰.

In altre occasioni, richiesto di dare un'attribuzione sulla scorta di una fotografia, Pacchioni mostra una estrema cautela: "Su una fotografia non è mai prudente esprimere un giudizio circa l'attribuzione di un quadro – scrive al viennese Robert Haardt, il 29 dicembre 1928 – ... Per quanto però mi è possibile giudicare dalla riproduzione fotografica inviata, che è veramente buona, ritengo molto probabile l'attribuzione..."¹¹. La stessa identica formula ricorre in molte altre lettere: al genovese T. Moreno, ottobre 1929¹²; all'insistente viceconsole americano, William P. Schockley jr., gennaio 1930¹³. Tanta prudenza veniva da due ragioni diverse. La prima ragione stava nella cattiva qualità di molte riproduzioni. Ne è prova una lettera, datata 16 settembre 1931, con la quale una certa M.m e Le Lièpvre chiedeva a Pacchioni un parere sopra un dipinto di sua proprietà: "... Je vous envoie par ce courrier, une photographie de ce tableau; mais elle n'est pas fort réussie, c'est pourquoi, je joins à ma lettre une description détaillée et exacte du tableau"¹⁴. La seconda, più complessa ragione stava in una forma di diffidenza, di resistenza esibita da antica data dai *connoisseurs* nei riguardi della fotografia: medium antagonista, invero opposto, all'occhio: il loro strumento eletto. In effetti, l'osservazione diretta dell'opera, magari aiutata da alcuni appunti grafici,

non poteva esser sostituita da un mezzo che, inevitabilmente, traduceva i colori in una gamma convenzionale di grigi: e mai fedelmente corrispondenti, per il problema ben noto dell'ortocromatismo dei materiali sensibili. Si legga, in questo senso, lo scambio di lettere tra Fernanda Wittgens e Pacchioni, nel maggio 1930: "... poiché il dipinto è a Vienna – scrive la Wittgens – e la fotografia ci lascia incerti abbiamo pensato di chiedere il Suo giudizio..."¹⁵. "... La Deposizione di cui Ella mi ha inviato la fotografia – risponde Pacchioni – è, secondo me, opera di scuola piemontese, prossima di Lanino. Certo che senza l'osservazione del colore il giudizio è sempre un poco incerto"¹⁶.

Abbandoniamo ora tali affascinanti questioni, le quali davvero meriterebbero indagini approfondite, per venire ad altri, più moderni tesori della fototeca dell'Isal. Vanno, tra queste, citate le campagne di documentazione che, sin dal 1983, l'Isal conduce sui cicli di affreschi lombardi, grazie ad un'intesa e ad un programma di scambio con la Samuel Kress Foundation di New York: che fino ad oggi hanno fruttato un patrimonio di oltre 1700 immagini, una copia delle quali viene regolarmente depositata presso i Photographic Archives della National Gallery di Washington. Delle molte campagne eseguite, meritano d'esser citate almeno quella sopra gli *Affreschi in Valtellina*, eseguita nel 1995 dallo studio fotografico Arte e documentazione Giovanni Fenu di Sondalo (Sondrio); quella sopra gli *Affreschi tardo-gotici di Varese e provincia*, realizzata da Vivi Papi, di Varese, nel 1990-1991; quella sopra l'*Oratorio di Santa Margherita a Casatenovo*, in provincia di Como, fotografato prima del restauro, nel 1983, da Colombo, e dopo il restauro, nel 1987, da Giudici; la campagna sopra il *Castello di Masnago*, in provincia di Varese, realizzata ancora da Giudici, nel 1984; ed infine quella sopra gli *Affreschi dell'Oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso*, eseguita dal fotografo Luca Andreoni, di Milano, nel 1992.

Ma l'opera senz'altro più originale alla quale l'Isal abbia atteso, ed i cui frutti costituiscono parte cospicua della sua fototeca, è l'indagine storico-critica ed il rilievo fotografico sistematico dei principali assi viari e di larghe aree del centro di Milano. La ricerca ebbe origine nel 1969, da uno spunto di Augusto Cavallari Murat, cui fecero seguito alcuni affondi sull'isolato di San Sattiro e le prime campagne fotografiche, eseguite d'intesa dall'Isal e dall'Università Cattolica. Qualche anno più tardi, su commissione del Comune di Milano, venne condotta la prima campagna sull'asse di via Torino, che sarebbe poi sfociata nelle mostre fotografiche *Milano ritro-*

vata. L'asse via Torino, nel 1986, e *Milano ritrovata. La Via Sacra da San Lorenzo al Duomo*, nel 1991-1992¹⁷. Impossibile ripercorre qui i risultati di queste minuziose ricerche, le quali, avvalendosi della fotografia come strumento prioritario di indagine, miravano a ricostruire l'evoluzione della *forma urbis* milanese (di un campione assai significativo della città) sin dall'antichità: e tenendo in una prospettiva unitaria il fatto materiale e quello culturale, la struttura fisica della città, per dirla con Le Goff, e le sue rappresentazioni artistiche, letterarie, mentali¹⁸. Le campagne fotografiche vennero condotte da Roberto Campiglio, Mario Martinelli, Ernesto e Daniela Pasquali, Eiko Wakayama, Virginio Gatti e Luca Andreoni. A Virginio Gatti venne inviata dal Comando dei Vigili Urbani della Zona Duomo una lettera, che citiamo, in quanto rappresenta per chiunque si interessi di cultura fotografica in senso pieno, un documento straordinario e, ad un tempo, commovente; una lettera, con la quale si autorizzava "il signor Gatti dr. Virginio, incaricato dall'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, ad occupare area pubblica, con un cavalletto fotografico, in via Torino ed immediate vicinanze, per effettuare una documentazione fotografica sul Centro Storico di Milano. Il precitato incaricato, nel corso delle riprese fotografiche, dovrà evitare intralci alla circolazione e lasciare spazio sufficiente per il transito dei pedoni"¹⁹.

Una attività promossa dall'Isal, che merita d'esser ricordata, in questa sede, con particolare calore, è quella dei concorsi per fotografi non professionisti organizzati in quattro edizioni, 1969, 1970, 1971 e 1972. Furono occasioni assai intelligenti di sensibilizzazione d'un vasto pubblico di fotoamatori e di dilettanti d'arte, ai quali dal bando di concorso veniva richiesto di identificare un monumento o un'opera d'arte lombarda, possibilmente poco nota o inenotizia fosse riuscito a raccogliere²⁰. I risultati furono, in molti casi, di prim'ordine: com'è quello delle fotografie di Giovanni Angotti del Salone degli Specchi di palazzo Litta. Il giudizio della giuria, composta da storici dell'arte e da critici fotografici della F.I.A.F., e le mostre allestite a Palazzo Reale con le opere ritenute migliori, furono occasioni importanti di gratificazione per i partecipanti. Alla fototeca dell'Isal, *ex converso*, questi concorsi diedero la possibilità di acquisire una mole cospicua di materiali, in media di ottima qualità, relativi ad opere altrimenti difficilmente documentabili. V'è davvero da augurarsi che questi concorsi al più presto riprendano.

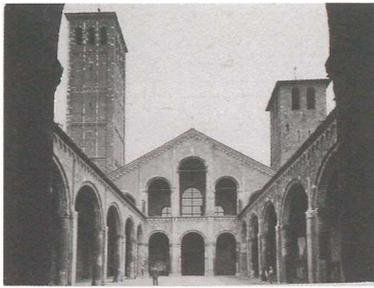
In ultimo – in ordine di tempo, ma non d'importanza – è giunta ad arricchire la fototeca, nel novembre del 1992, la stipula di un comodato



Giovanni Agnoli
Milano. Palazzo Litta, salone degli Specchi
1970
30,5x23 cm
Fototeca Isal.
2° Concorso internazionale di fotografia
sull'arte lombarda, inv. 10145



Giancarlo Giovetti
Mantova. Sant'Andrea,
transeptto sinistro
1971
18x24 cm
Fototeca Isal.
3° Concorso internazionale di fotografia
sull'arte lombarda, inv. 13990



Autore non identificato
Milano. Sant' Ambrogio
1966

17x22,5 cm

Fototeca Isal, Archivio Fotografico Cariplo,
inv. 12/83



Autore non identificato
Pavia. Certosa

18x24 cm

Fototeca Isal, Archivio Fotografico Cariplo,
inv. 13/97

con la Cassa di Risparmio per le provincie Lombarde (Cariplo), la quale ha ceduto in deposito all'Isal le oltre 38.000 fotografie prodotte durante le campagne eseguite per i libri d'arte patrocinati dalla stessa banca. Quarantacinque sono i volumi: monumentali, lussuosi, corredati di atlanti iconografici spettacolari per qualità e completezza. Ricorderemo fuggacemente – benché ciascuno richiederebbe varie settimane, per essere sfogliato ed apprezzato a dovere – l'*Andrea Mantegna*, pubblicato nel 1961; *Affreschi lombardi del Trecento* e *Affreschi lombardi del Quattrocento*, realizzati, rispettivamente, nel 1963 e nel 1965; *La Basilica di Sant' Ambrogio*, apparso nel 1966; *La Certosa di Pavia*, 1968, con l'imponente documentazione fotografica di Chiolini; *Miniature lombarde. Codici miniati dall'VIII al XIV secolo*, 1970, un tema al quale a lungo si era dedicata Maria Luisa Gengaro²¹. Del fondo Cariplo fanno parte non solo le stampe e le lastre utilizzate in queste pubblicazioni,

Note

Queste pagine sono state possibili grazie all'aiuto e alla preziosa collaborazione di Simonetta Bedoni e di Cecilia Malovini, alle quali vorrei andasse un segno, il più caro, della mia gratitudine. Un ringraziamento particolarmente sentito vada alla professoressa Maria Luisa Gatti Perer, per avermi assai gentilmente messo a disposizione i materiali necessari alla stesura di questo articolo.

1 Sulla fondazione dell'Isal e sulle sue attività, cfr. Simonetta Bedoni, *L'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda*, in: "Accademie e Biblioteche d'Italia", LV, 1987, 3, pp. 6-9; Maria Luisa Gatti Perer, *L'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda*, in: "Accademie e Biblioteche d'Italia", LXVI, 1998, I, pp. 21-34; e, infine, il supplemento ad "Arte Lombarda", 1998/2, 123.

2 Sulla biblioteca dell'Isal, cfr. Stefano Giani, *L'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda e la sua biblioteca*, in: "Arte Lombarda", 1996, 116, pp. 85-89.

3 Cfr. Giacomo Carlo Bascapè, *I palazzi della vecchia Milano. Ambienti scorsi di vita cittadina*, Milano 1945, rist. anast. Milano 1977; Idem, *Il Naviglio di Milano*, Milano 1950; Giacomo Carlo Bascapè, Carlo Perogalli, *Palazzi privati di Lombardia*, Milano 1964; Paolo Mezzanotte, Giacomo Carlo Bascapè, *Milano nell'arte e nella storia*, Milano 1968.

4 Su Guglielmo Pacchioni, cfr. Guglielmo Pacchioni, *Il pensiero e l'opera per la tutela e la valorizzazione del patrimonio artistico italiano*, tesi di laurea di Michela Iannetti, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, rel. chiar.ma prof. Maria Luisa Gatti Perer, a.a. 1969/1970.

5 Per un quadro generale di riferimento, obbligatorio il rimando a Italo Zannier, *Storia della fotografia italiana*, Roma-Bari 1986.

6 Sempre utile cfr. *Fotografia italiana dell'Ottocento*, catalogo della mostra a cura di Marina Miraglia, Daniela Palazzoli e Italo Zannier, Milano-Firenze 1979. In particolare su Moritz Lotze cfr. Lotze, *Lo studio fotografico 1852/1909*, catalogo della mostra a cura di Pierpaolo Brugnoli, Sergio Marinelli e Alberto Prandi, Verona 1984.

7 Cfr. Italo Zannier, *Architettura e fotografia*, Roma-Bari 1991.

8 Nota di Lionello Venturi a Guglielmo Pacchioni, non datata, conservata presso la Fototeca dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, Milano, Fondo Pacchioni, Archivio Riservato, inv. 49488.

9 Lettera di A. Lurati a Guglielmo Pacchioni, datata Salsomaggiore 14 settembre 1927, conservata presso la Fototeca dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, Milano, Fondo Pacchioni, Archivio Riservato, inv. 49475-49476.

10 Lettera di A. Lurati a Guglielmo Pacchioni, datata Salsomaggiore 22 settembre 1927, conservata presso la Fototeca dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, Milano, Fondo Pacchioni, Archivio Riservato, inv. 49475-49476.

11 Lettera di Guglielmo Pacchioni a Robert Haardt, datata To-

ma anche una ingente mole di immagini inedite, comunque superbe, oggi in fase di studio e di catalogazione da parte di Simonetta Bedoni.

Oggi la fototeca dell'Isal si avvia verso un periodo di ulteriore espansione. In corso di realizzazione è una nuova campagna fotografica, condotta dagli studenti della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte dell'Università Cattolica e coordinata da Luca Andreoni, sull'asse di Porta Romana. Allo studio è un programma generale di riordinamento e di catalogazione informatica delle raccolte; numerosi nuovi accordi di scambio si stanno attivando con varie Università ed Istituzioni straniere, per la realizzazione di nuove campagne di rilievo fotografico e di ricerca: e per ribadire quegli scopi di promozione dell'arte lombarda e di collaborazione tra gli studiosi d'ogni parte del mondo, perseguiti risolutamente dal Direttore dell'Istituto, Maria Luisa Gatti Perer, sin dalla sua fondazione.

rino 29 dicembre 1928, conservata presso la Fototeca dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, Milano, Fondo Pacchioni, Archivio Riservato, inv. 49466-49468.

12 Lettera di Guglielmo Pacchioni a T. Moreno, datata Torino 18 ottobre 1929, conservata presso la Fototeca dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, Milano, Fondo Pacchioni, Archivio Riservato, inv. 49459.

13 Lettera di Guglielmo Pacchioni al console americano William W. Heard, datata Torino 29 gennaio 1930, conservata presso la Fototeca dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, Milano, Fondo Pacchioni, Archivio Riservato, inv. 49462.

14 Lettera di M.me Le Lièvre a Guglielmo Pacchioni, datata Langres 16 settembre 1931, conservata presso la Fototeca dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, Milano, Fondo Pacchioni, Archivio Riservato, inv. 49387.

15 Lettera di Fernanda Wittgens a Guglielmo Pacchioni, datata Milano 12 maggio 1930, conservata presso la Fototeca dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, Milano, Fondo Pacchioni, Archivio Riservato, inv. 49444-49446.

16 Lettera di Guglielmo Pacchioni a Fernanda Wittgens, datata Torino 22 maggio 1930, conservata presso la Fototeca dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, Milano, Fondo Pacchioni, Archivio Riservato, inv. 49444-49446.

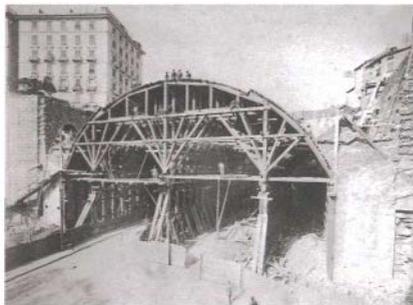
17 Cfr. *Milano ritrovata. L'asse via Torino*, a cura di Maria Luisa Gatti Perer, Milano 1986, e *Milano ritrovata. La Via Sacra da San Lorenzo al Duomo*, a cura di Maria Luisa Gatti Perer, Milano 1991. Ma cfr. pure *Il Ducato di Milano in età spagnola (1535-1713). Architettura, urbanistica e assetto del territorio*, catalogo della mostra fotografica a cura di Maria Luisa Gatti Perer, Milano s.d.

18 Cfr. Jacques Le Goff, *L'immaginario urbano nell'Italia medievale (sec. V-XV)*, in: "Storia d'Italia", Annali 5. Il paesaggio, Torino 1982.

19 Lettera inviata dal Comando dei Vigili Urbani della Zona Duomo al dr. Virginio Gatti, in data 14 settembre 1972, prot. 3612, in seguito alla delibera della Giunta Comunale, atti PG. 005852/0139 II.II.CCT/72, del 18 gennaio 1972.

20 Il bando del concorso del 1969 è riprodotto nel supplemento ad "Arte Lombarda", 1998/2, 123, cit..

21 Cfr. Giovanni Paccagnini, *Andrea Mantegna*, con una introduzione di Mario Salmi, Milano 1961 Stella Matalon, *Affreschi lombardi del Trecento*, con una introduzione di Gian Alberto Dell'Acqua, Milano 1963; Franco Mazzini, *Affreschi lombardi del Quattrocento*, con una introduzione di Gian Alberto Dell'Acqua, Milano 1965; Maria Grazia Albertini Ottolenghi, Rossana Bossaglia e Franco Renzo Pesenti, *La Certosa di Pavia*, Milano 1965; Ferdinando Reggiori, *La Basilica di Sant' Ambrogio*, con una nota agiografica di Enrico Cattaneo, Milano 1966; Luisa Cogliati Arano, *Miniature lombarde. Codici miniati dall'VIII al XIV secolo*, con una introduzione di Maria Luisa Gengaro, Milano 1970.



Anonimo genovese
Il Ponte Monumentale in costruzione
1896 ca.
Stampa all'albumina
230x300 mm



Anonimo genovese
Palazzo Doria in Piazza Invrea
1900 ca.
Negativo su vetro alla gelatina
ai sali d'argento
230x300 mm

A partire dalla seconda metà del secolo scorso, la città di Genova registra – destino comune a molti centri, specie dell'Italia centro-settentrionale – grandi modificazioni nella sua struttura urbana, conseguenti, come è ovvio, alle trasformazioni in atto nel suo tessuto economico e sociale. Non avrebbe senso prendere in considerazione, in questa sede, un fenomeno di tale portata e complessità, se lo stesso non fosse fortemente correlato alla formazione del nucleo storico più antico ed omogeneo delle collezioni fotografiche civiche. Si constata infatti, in maniera assai forte, a partire dagli anni '70, la tendenza del Municipio ad affidare al mezzo fotografico la documentazione, da un lato, dei manufatti architettonici e artistici sacrificati all'ineluttabile espansione, dall'altro, della nuova operosità alto borghese, che si esprime in quegli anni anche attraverso un ripensamento della struttura urbana. A giudicare da alcuni indizi, l'amministrazione pubblica si muove in sintonia con un comune sentimento, nel quale si mescolano senza soluzione di continuità orgoglio municipale, fiducia nel progresso, culto della storia cittadina: il tutto non

esente, come è ovvio, da una buona dose di retorica¹. Lo stesso humus culturale genera, ancora in quegli anni, le campagne fotografiche destinate a perpetuare e divulgare le civiche patrie memorie, attraverso una capillare riproduzione di lapidi, manoscritti, documenti, reperti.

Le raccolte così generate (diverse migliaia di unità, costituite da lastre di vetro soprattutto alla gelatina ai sali d'argento e stampe albuminate e aristotipi) sono attualmente conservate, quasi integralmente, dall'Archivio Fotografico del Comune di Genova (e, in parte, presso altre istituzioni comunali oggi afferenti al Settore Musei, dove sono ancora in attesa, con poche felici eccezioni, di puntuali ricognizioni). Ne costituiscono il nucleo più antico, e si affiancano, ovviamente, ad altre e composite collezioni, di cui daremo una succinta descrizione.

La raccolta del Gabinetto Fotografico Municipale è, dal punto di vista numerico, la più consistente (oltre trenta mila unità) e, nel contempo, in gran parte ancora inesplorata. L'istituzione nasce nel 1910 per documentare, ad ampio raggio e con quotidianità, la vita e l'attività dell'amministrazione cittadina (dalle istituzioni scolastiche alla costruzione di nuove strade, dalle organizzazioni ricreative e dopolavoristiche ai lavori pubblici, ecc.). Dopo un rallentamento dell'attività, dovuto al primo conflitto mondiale, a partire dagli anni Venti la documentazione fotografica dell'istituto si connota, inevitabilmente, sempre più in senso politico. Il patrimonio che si costituisce nei trent'anni di attività del Gabinetto mantiene comunque un livello qualitativo decisamente buono, con punte di grande interesse, e rappresenta una fonte di ricerca ad amplissimo spettro, fino a questo momento ancora



Gabinetto Fotografico Municipale

Abitazioni malsane

1932

Negativo su vetro alla gelatina ai sali d'argento

130x180 mm



Gabinetto Fotografico Municipale
Liceo femminile Regina Margherita: lezione di pittura
1929
Negativo su vetro alla gelatina ai sali d'argento
180x240 mm



Alfred Noack
Panorama di Genova da Santa Brigida
1890 ca., mm 240x300
Negativo su vetro alla gelatina ai sali d'argento



Alfred Noack
Chiavari dal castello con vigne
1885 ca.
Stampa all'albumina
230x300 mm

non considerata in misura adeguata alla sua importanza a causa, soprattutto, della sua conservazione su lastre di vetro alla gelatina, in soddisfacenti condizioni conservative, ma prive di riproduzioni e di catalogazione.

L'importanza che in quegli anni – soprattutto dall'inizio del secondo decennio fino alla crisi della metà degli anni Trenta –, l'amministrazione civica assegnava al mezzo fotografico², è testimoniata dalle acquisizioni di due archivi privati, avvenute nel 1926 e nel 1928. È del 15 ottobre del '26 l'acquisto, da Maria Paganini, forse figlia di Carlo, ultima titolare dello studio fotografico, di 4.000 negative dell'archivio denominato "Paganini-Noack", con una sovrapposizione dell'operato dei due fotografi ancora oggi difficilmente districabile³. Il Comune di Genova diventa così proprietario di una consistente parte dell'opera di Alfred Noack, a pieno titolo considerato uno dei più grandi fotografi attivi in Italia nella seconda metà dello scorso secolo, e sul quale vale la pena, anche in questa sede, di spendere due parole.

Nato a Dresda nel 1833, da famiglia protestante di estrazione piccolo borghese, Alfred August Noack studia presso l'Accademia d'Arte della sua città, silografia, illustrazione e incisione, sotto la guida di Hugo Burkner. Ancora giovane, tuttavia, lascia la Germania. È a Roma nel 1856⁴, dove lavora per l'Istituto di Archeologia e figura tra i soci del Deutsche Kunstlerverein fino all'aprile del 1860. Dall'inizio degli anni Sessanta stabilisce la propria dimora a Genova, in Vico del Filo, nel cuore del centro storico. A Genova – dove risulta affiliato, con alterne vicende, alla loggia massonica⁵ – rimarrà fino al 1895, anno della morte. Il percorso del tour italiano si può ripercorrere, almeno parzialmente, grazie alle preziose lastre del suo archivio: Alfred tocca le principali città dell'arco alpino e

dell'Italia centro settentrionale, ferma l'attenzione sui laghi lombardi, fotografa con evidente passione le riviere liguri, di levante e ponente, oltrepassando qui il confine verso la Francia, infine, stabilitosi a Genova, dedica alla città minuziose campagne, dagli svariati soggetti. Più difficile risulta ordinare cronologicamente il suo percorso: le lastre al collodio, che il fotografo usa prevalentemente nei formati 13x18 e 24x30, fanno certamente parte dei primi 10-15 anni di permanenza in Italia; tuttavia l'artista sembra a volte sovrapporre l'uso delle tecniche, rendendo problematica una datazione precisa⁶. L'attività di Noack è ovviamente variegata (ritratti – di cui pure non è rimasta documentazione nelle collezioni pubbliche –, opere d'arte, documenti, palazzi storici, manufatti architettonici, panorami urbani, cosiddetti "studi artistici", e così via): ma la notorietà e il successo gli derivarono soprattutto dalle fotografie dedicate alle riviere liguri e, in misura minore, alla città di Genova. Anzi, l'immagine della città e della regione si diffonderà, in Italia e in Europa, principalmente attraverso la sua opera, pubblicata, spesso in forma anonima, nelle riviste e nelle guide turistiche a cavallo tra i due secoli.

Di due anni successivo (agosto 1928) è l'acquisto dell'archivio del fotografo Achille Testa: oltre mille negative, acquistate per L. 5.000. Il fondo Testa, solo parzialmente indagato, documenta opere d'arte, monumenti, architetture, e conserva inoltre una raccolta di carattere più commerciale, databile dal 1890 al 1925 circa, dedicata a località turistiche dell'entroterra e della riviera, probabilmente destinata alla pubblicazione come cartolina.

L'attività del Gabinetto Fotografico si interrompe bruscamente all'inizio del secondo conflitto. Al momento della ricostruzione il suo patrimonio confluirà nell'Archivio Fotografico dell'Uf-

ficio Belle Arti del Comune: ne verranno esaltate e "consumate", da quel momento, solo quelle sezioni utili a supporto agli studi di carattere storico-artistico dell'ufficio. L'accrescimento delle raccolte, da allora, è stato affidato sostanzialmente alla campagna di documentazione del patrimonio artistico civico, a detrimento della conservazione dell'insieme. Con una felice eccezione: l'acquisto, nel 1978, dell'archivio del fotografo Erminio Cresta, costituito da oltre quarantamila negativi, su lastra e pellicola, dedicati a Genova e provincia dal 1920 al 1960.

Solo da pochi anni, in seguito all'accresciuta sensibilità maturata anche in campo nazionale nei confronti della fotografia come bene "in sé", l'attenzione si è spostata su problemi di conservazione e valorizzazione del complesso del patrimonio. Si è iniziato un paziente lavoro di ricognizione dei fondi storici, dando la prevalenza a quelli ottocenteschi, sottoponendoli a operazioni di duplicazione, identificazione, catalogazione informatizzata, pulizia e ricollocazione in supporti adeguati, digitalizzazione delle immagini, ma accantonando, per il momento, il problema del vero e proprio restauro delle lastre in pessime condizioni conservative, a causa soprattutto degli alti costi dell'operazione. Ovviamente, su un complesso di diverse decine di migliaia di originali "storici", i problemi si accavallano: problemi di tempi, di costi, di professionalità molteplici da acquisire, di scelte, sia tecniche sia culturali, non sempre facili da adottare, di priorità non sempre agevoli da individuare. Ma affrontare questi aspetti dell'attività porterebbe adesso troppo lontano. Ci sembra già importante poter segnalare che un patrimonio di grande valore – quale riteniamo essere quello conservato presso l'Archivio – è ritornato, sebbene in maniera ancora parziale e certo perfezionabile, ad essere pubblico.

Note

1 Sembrano andare nella stessa direzione, ad esempio, l'intervento, nel 1889, dell'Assessore G. Doria, per l'acquisto, da parte del Municipio, delle "vedute fotografiche di vari edifici e monumenti della nostra città stati demoliti per bisogni di edilizia e viabilità negli ultimi trent'anni" e la lettera del cittadino Palandri, di dieci anni più tarda, che auspica la ripresa fotografica della casa di Giuseppe Mazzini, prima della già deliberata demolizione.

2 Il fenomeno è coerente, da un lato, alla consapevole e programmata utilizzazione ideologica e politica delle immagini operata dal regime fascista – non dimentichiamo che una parte della documentazione del Gabinetto Fotografico era destinata alla pubblicazione sulla rivista "Genova", organo ufficiale del Municipio, e quindi destinato ad essere cassa di risonanza del regime –, dall'altro alla politica culturale del Comune, assai sensibile e attenta, in quegli anni, all'incremento e all'ordinamento del patrimonio.

3 L'equivoco è già presente nel *Catalogo delle vedute pubblicate dallo Stabilimento Fotografico Alfredo Noack*. Carlo Paganini gerente-direttore, pubblicato a Genova nel 1905, che fornisce un panorama dettagliato della produzione dei due fotografi (nonostante il termine "vedute" i soggetti rappresentati sono assai più ampi), non operando tuttavia alcuna distinzione. Su Alfred Noack si veda G. Marcenaro, *Alfred Noack "inventore" della riviera*, Genova 1989; sul fondo Noack acquistato dal Comune e, più in generale, sull'Archivio Fotografico si rimanda a: E. Papone - G. Cucinella Briant, *L'Archivio Fotografico del Servizio Beni Culturali. Note per una sua storia e per un progetto di recupero*, in: "Bollettino dei Musei civici genovesi", n. 49-51, 1993; *Genova messa in luce*, a cura di E. Papone. Genova, 1996; L. Gambaro - P. Massucco, *Catalogazione informatizzata come valore aggiunto: per una corretta conservazione e fruibilità del patrimonio fotografico locale*, in: "Bollettino...", cit., n. 52-54, 1996; *Genova e la Liguria alla fine dell'Ottocento. Un viaggio*

attraverso le collezioni dell'Archivio Fotografico del Comune di Genova, CD-ROM, a cura di E. Papone, Genova 1998; E. Papone, *Per il recupero di un patrimonio storico*, c.d.s.

4 Cfr. Lotze. *Lo studio fotografico 1852-1909*, a cura di P. Brugnoli, S. Marinelli, A. Prandi, Verona 1984.

5 Cfr. Marcenaro, cit.

6 Sono molto scarsi, fino a questo momento, i documenti originali che siamo riusciti a reperire sul fotografo, anche negli archivi della nostra città, che pure dovrebbero conservarne documentazione. Ci permettiamo, in questa sede, di domandare ad archivi o istituzioni che conservassero tracce del passaggio di Noack (che, ricordiamo, ha lavorato, seppure con minore intensità, in diversi centri italiani) di segnalare gentilmente la presenza.

Cresce sempre di più, anche in Italia, l'interesse nei confronti della documentazione della realtà attraverso la fotografia con le problematiche ad essa connesse: archiviazione, conservazione.

Fra i primi esperimenti attuati, quello che, in America, precedette il New Deal.

Quando Roosevelt si insediò alla presidenza degli Stati Uniti d'America il 4 marzo 1933, intraprese una coraggiosa e tenace sperimentazione per fronteggiare la depressione economica e sociale iniziata con il crollo della Borsa di Wall Street. La crisi era stata aggravata da fattori climatici che avevano ridotto alla desertificazione vaste aree coltivate.

Il Congresso, convocato in una sessione speciale che durò cento giorni, trasformò in leggi tredici importanti provvedimenti, fra i quali una legge per il risanamento dell'agricoltura, in quanto il 50-60% della popolazione che dipendeva direttamente da questa, era ridotto in miseria; l'obiettivo era di riabilitare in fretta la perdita del potere d'acquisto di tale considerevole fetta di mercato.

Nel 1935 venne creata allo scopo la Resettlement Administration - R.A., diretta da Rexford Tugwell, uno dei fautori delle riforme agrarie, che si occupò di risanare i terreni (portando gli agricoltori da aree submarginali in aree fertili) e della creazione di comunità agricole autosufficienti; e di circondare di verde città come Cincinnati, Milwaukee e Washington D.C. Successivamente la Farm Security Administration - F.S.A. sostituì la R.A. e continuò ad aiutare gli agricoltori in maniera diversificata: con concessioni di prestiti per il risanamento agricolo e di

mutui a lunga scadenza e a basso interesse a famiglie scelte di fittavoli per l'acquisto di poderi di congrue dimensioni, creando una catena di accampamenti igienici e ben amministrati, dove trovavano sistemazione i lavoratori stagionali.

La destinazione di risorse economiche di notevoli dimensioni esigeva però il pieno appoggio di tutto il paese, che doveva essere informato pienamente di quello che stava succedendo in aree perlopiù sconosciute.

Roy Stryker venne nominato da Tugwell alla Resettlement Administration come capo della Historical Section nella Division of Information a partire dal 10 luglio 1936. Ma, diversamente dalla Columbia University, dove insegnava educazione visiva su immagini già esistenti, si trovò a dover pensare quali immagini realizzare e a darne indicazione ai fotografi. Si trattava di evidenziare le origini rurali dell'America e la sua appartenenza alla terra evidenziando le condizioni di vita presenti delle comunità rurali più colpite.

Un aspetto rilevante del lavoro portato avanti nella R.A., oltre alla supervisione a cui erano sottoposti da Stryker, era il confronto fra i professionisti assunti, perlopiù della stessa generazione, nelle riunioni che avvenivano periodicamente; un lavoro che assumeva più i connotati di una *camera team* piuttosto che di un *camera-man*. A fianco del lavoro dei fotografi (una decina nel corso dell'attività della R.A.) operava un gruppo di ricercatori, fra cui sociologi, economisti, studiosi di statistica che studiava e metteva a punto ipotesi per intervenire nella realtà del paese in crisi.

Stryker, infatti, non era riuscito a trovare, fra il materiale fotografico esistente, immagini che trattassero di problemi sociali; per questo aveva cercato fra i suoi collaboratori persone che, oltre ad essere competenti nella professione, fossero dotate di una sensibilità atta a cogliere gli aspetti più umani di ciò che si presentava ai lo-



Paola Campolucci
Madison Building sede della Prints and
Photographs Division
(edificio affiancato
alla Library of Congress)
Washington D.C., 1986



Paola Campolucci
Interno della Library of Congress
Washington D.C., 1986

ro occhi. Si aspettava che il *documentary photographer* esprimesse i propri sentimenti davanti ad una situazione specifica e non facesse semplicemente delle istantanee; Stryker prevedeva un'ampia improvvisazione sul campo con un coinvolgimento totale anche se affiancato da una preparazione sui fattori socio-economici dell'area da visitare.

Walker Evans, al quale il Museum of Modern Art di New York nel 1938 dedicò la mostra "American Photographs" (la prima per un fotografo), che comprendeva anche molte immagini realizzate per la R.A., avrebbe dovuto recarsi in automobile negli Stati meridionali nel corso di otto settimane a partire dal primo novembre 1935. Nel memorandum che Stryker aveva tracciato per il suo lavoro leggiamo: "*Still photography* di natura generale sociologica, primo obiettivo Pittsburgh e zone vicine, una settimana; fotografia di stile documentaristico di soggetti industriali, enfasi sulle abitazioni e sulla vita domestica della classe operaia. Documenti grafici di un centro industriale moderno, complesso, visivamente ricco".

Evans si era dimostrato particolarmente capace nel lavoro documentaristico voluto dalla R.A., interessato com'era a come l'uomo aveva reso la natura, a come viveva, a cosa aveva inventato, costruito e lasciato dietro sé finanche i manifesti e le scritte pubblicitarie. Ritrarre una persona per lui era anche fotografare le stanze vuote e l'imparziale elencazione del mobilio, delle stoviglie, testimoni impietosi della vita quotidiana dei suoi abitanti.

Nel gennaio 1936 Stryker suggerisce a Evans, per lettera, i soggetti da documentare:

"L'architettura rurale della Ohio Valley, con inclusi soggetti *Middletown*' storici e contemporanei; abitazioni di Cincinnati, perlopiù dell'Ottocento, note sullo stile del fiorento periodo vittoriano, che le colline di questa città permettono di fotografare ancor meglio... Nel seguire il per-

corso del Mississippi riprendere l'architettura delle piantagioni di prima della guerra, in particolare a Natchez, dove è avvenuto il più importante sviluppo dell'architettura revival classica (vedi Belle Grove della metà dell'Ottocento molto in rovina, a Teche County, Louisiana) le piccole città rurali francesi, i neri del Mississippi, le piantagioni di cotone, i nuovi proprietari terrieri".

Di fronte alle difficoltà che di volta in volta l'Amministrazione si trovava ad affrontare contro gli attacchi di detrattori e non, Stryker, sempre nel 1936, si rivolgeva al fotografo così:

"In questo momento la Information Division non sta riscuotendo la simpatia di un tempo, sarebbe utile che lungo il percorso facessi qualche istantanea che va sempre bene per la gente che legge i quotidiani, dopo aver passato Columbia, nella Carolina del Sud, dovresti dirigerti verso Washington fotografando cose interessanti lungo la strada, poi vorrei che andassi in Virginia a fare foto (8x10 cm circa) del tipo fatto da Ben Shahn in istantanea (formato 24x36 mm)".

"...Se passi vicino a Marysville in Alabama, dai un'occhiata ai campeggi per turisti, inoltre ci aspettiamo buone immagini sul deterioramento delle vecchie *mansions* (residenze signorili di campagna) al Sud e vorrei che spedissi al più presto i negativi, li attendo entro due settimane, perché mi aspetto delle richieste di stampe...".

A Evans che si trova in Florida a Marys, nello stesso anno Stryker scriveva:

"Da quando eri qui sono avvenuti alcuni cambiamenti alla Division of Information, c'è sicuramente meno partecipazione al desiderio di costruire un archivio di fotografie documentaristiche come c'era un tempo. Tuttavia posso ancora lavorarvi e provvedere così a fornire immagini a scopo informativo. Ti pregherei di scattare molte istantanee con la Leica man mano che procedi, perché le tue forniture mensili hanno dimensioni troppo grandi, tanto che sono costretti a metterle da parte. Le istantanee invece

destano molto interesse nei quotidiani. Dopo tutto la R.S.A. ti sta dando parecchio lavoro ogni mese e avrebbe diritto a richiedere un certo ritorno - le loro idee differiscono in qualche modo dalle tue, forse, ma il modo per te di fare le cose che vuoi è di soddisfarli. Sono molto sotto i riflettori e tu mi devi dare quella protezione in quanto sto per darti l'incarico di *project photographer*...".

Nel 1937 per la realizzazione di una storia del Mississippi, indicava la strada da fare "attraverso città come Hannibal, Missouri; Natchez, Missisipi; Baton Rouge, New Orleans, Louisiana. La loro architettura è caratteristica dell'essere città di fiume. Anche le navi da carico e il modo di portarle è diverso qui. Il tempo di questo fiume è lento e le immagini devono mostrare questa sua caratteristica".

Evans con la sua dotazione di macchine composta di apparecchi reflex e biottici (di formato che andava all'incirca dai 6x8 cm, ai 5x6 cm, ai 6x10 cm, fino agli 8x10 cm), sostava, fotografava e, infine, compilava puntualmente i *vouchers* per il rimborso delle spese di viaggio.

Nella fase iniziale alla R.A. era prevalso un approccio sociologico per fotografare l'*American background*: "le case la sera, fotografie che mostrino in che modo la gente trascorre le serate... la relazione fra densità di popolazione e l'uso di certe cose come vestiti stampati... le scarpe lucidate... le tappezzerie delle case come indicatrici dei differenti gruppi di reddito...".

Dorothea Lange documentò il fenomeno della migrazione dei lavoratori agricoli verso la California, vittime delle tempeste di sabbia causate dalla siccità nei paesi dell'interno; tali immagini avevano fortemente impressionato e ispirato il romanzo di *The Grapes of Wrath* - Furore (1939): "La notte fu nera come l'inchiostro, perché le stelle non potevano penetrare attraverso la polvere per raggiungere la terra, e le luci accese nell'interno delle case non arrivavano nemmeno



Paola Campolucci
Interno della Prints and Photographs Division
Washington D.C., 1986

sull'aia. Ora l'aria e la polvere erano mescolate insieme in parti uguali. Le case erano ermeticamente chiuse, con tutte le fessure delle porte e delle finestre otturate da stracci; ma la polvere penetrava ugualmente negli interni, così impalpabile che risultava invisibile, e si posava come polline sui tavoli, sulle seggiole, sui piatti, sulle pietanze².

La Lange affiancava talvolta ad esse il testo delle sue *field-notes*, fra le quali:

“Le loro radici sono state strappate via. Il solo sfondo che sta dietro di loro è quello dell'assoluta povertà. È difficile fotografare un uomo fiero contro uno sfondo come quello, perché non mostra ciò del quale è fiero. Dovevo usare l'apparecchio fotografico per registrare cose su quella gente che erano più importanti della loro povertà: la loro fierezza, la loro forza, il loro coraggio³”.

L'esperienza di reportage con la macchina reflex per le strade di New York di Carl Mydans, fornì a Stryker un utile suggerimento sull'approccio dinamico alla gente di cui abbisognava alla Historical Section, sebbene fosse un'epoca in cui gli editori di riviste e quotidiani non apprezzassero i risultati a grana troppo evidente, ottenuti dal negativo 35 mm.

Russell Lee, nelle foto di persone in interni, utilizzava la luce artificiale del flash che, oltre a restituire tutti i particolari della scena, illuminava uniformemente le sue parti.

Nel corso degli anni l'agenzia subì alterne vicende tra minacce di chiusura, per l'interruzione dei fondi, determinata in parte dal disaccordo esistente all'interno della società e del Governo sulla sua utilità, e momenti di successo culminati

nel 1940, documentati da Rohstein e Lee nelle attività mondane del Department of Agriculture. Nel 1941 gli interessi di quella che era diventata la F.S.A., si spostarono a causa dell'avvicinarsi della partecipazione degli Stati Uniti al secondo conflitto mondiale. Già da allora molto denaro destinato ai programmi a favore dell'agricoltura furono devoluti a programmi per la difesa. Poiché il conflitto non avrebbe mai potuto rientrare tra gli interessi della F.S.A., la Historical Section produsse immagini sugli effetti della guerra sulla popolazione civile americana. In una lettera a Jack Delano, che perlopiù dovette documentare le industrie belliche, Stryker, nel 1941, dava alcune indicazioni per effettuare le riprese fotografiche:

“Soldati agli angoli di strada, soldati mentre usano *pinball machines* e quelle piccole mitragliatrici... Sono ansioso di avere ulteriori immagini di soldati attorno alle città e le difficoltà causate dai soldati che arrivano durante il week-end... potresti tentare di fare Phoenix City... la maggior parte delle prostitute si trovano in quella parte della città... cerca di fare un ritratto ad un unico soldato che cerca di ottenere un appuntamento⁴”.

Nel 1942 Roy Stryker iniziò a collaborare all'Office of War Information - O.W.I., che a poco a poco assorbì tutte le attività dell'agenzia con richiesta di foto esclusivamente propagandistiche. Per la stampa internazionale incitava Delano a dare un'immagine di prosperità degli Stati Uniti con “il simbolo dell'autunno, in particolare del nord-est: campi di granoturco, di zucche, gli ammassi di foglie e... ai lati delle strade i frutti della terra... Enfatizzare l'idea di abbondanza...

so che la tua dannata anima di fotografo fremme... pensi che possa badare all'anima di un fotografo con Hitler alle porte? Tu per me non sei che foraggio per la macchina fotografica”.

In una lettera a Jonathan Daniels, assistente amministrativo del Presidente alla Casa Bianca, che si era dimostrato interessato al lavoro effettuato dalla R.S.A., datata 13 settembre 1943, Stryker spiegava:

“Le 130.000 fotografie di questo ufficio contengono l'impatto della guerra sulla scena nazionale sino dal 1942, il ricordo dell'America rurale dal 1935 - la piccola città, la fattoria, le persone - e il ricordo dell'amministrazione della terra di quel periodo, gli sforzi della R.S.A., della F.S.A., ecc. La preoccupazione del momento sta nel fatto che una divisione forzata delle immagini sarebbe fatale per questo documento che non sarebbe più attivo e vivo se separato dal passato recente. L'America in guerra è nata dall'America in pace, dallo stesso suolo, dalla stessa gente. È possibile preservare il documento e renderlo disponibile a O.W.I. e ad altre agenzie di guerra per l'uso corrente. Si può provvedere trasferendo la custodia dell'archivio alla Library of Congress con istruzione di prestarlo alla O.W.I. per un certo periodo di tempo. In questo modo non ci sarebbero spese aggiuntive per la Library, che preserverebbe l'intero archivio e non impedirebbe da un suo uso appropriato l'O.W.I. Inoltre ad essa, unica fra le agenzie governative, è permesso di avere altre accessioni...” arricchendo così quell'archivio di immagini che ancora oggi rendono testimonianza della storia dell'America.

Note

1 *Middletown* fa riferimento all'importante ricerca sociologica eseguita da Robert Lynd ed Helen Merrell Lynd e pubblicata in due parti: *Middletown*, New York, 1929 e *Middletown in transition*, New York 1937.

2 John Steinbeck, *Furore*, 1939-1983, Milano, pag. 7.

3 Karin Becker Ohrn, *Dorothea Lange and the documentary tradition*, Baton Rouge, 1980, nota 30, p. 49.

4 Jack Hurley, *Portrait of a decade - Roy Stryker and the deve-*

lopment of documentary photography in the thirties, Baton Rouge, 1972, pag. 150.

Il restante materiale citato è tratto da *Roy Stryker Papers 1912-1972*, Archives of American Art, Washington D.C.



Ugo Sissa
Ritratto muliebre
1938

Ugo Sissa nasce a Mantova nel 1913, terzo di quattro fratelli, in una famiglia di tradizioni militari e notarili. Diplomatosi nel 1932 al Liceo Artistico di Verona, frequenta prima la Facoltà di Architettura di Venezia, poi dal 1935 quella di Roma, laureandosi nel 1937 con Marcello Piacentini. Suoi compagni di studi sono Fabrizio Clerici e Valeria Caravacci. Contemporaneamente si diploma al Corso di Scenografia al Centro Sperimentale Cinematografico con Lodovico Quaroni e Vincenzino Monaco.

Fin dalla sua formazione il percorso artistico di Sissa si snoda su di un doppio binario come due facce della stessa medaglia: arte figurativa e architettura che si basano sulla profonda conoscenza delle radici del nostro pensiero. Da un lato l'esplorazione del mondo classico che si realizza nella collezione dei reperti mesopotamici¹, e nelle documentazioni, soprattutto fotografiche, dei suoi pellegrinaggi nei luoghi della civiltà greca e romana, preziosa miniera di notizie; dall'altro lo studio e la raccolta di tutto quanto riguarda Mantova, focalizzato sul periodo dell'Umanesimo in particolare la figura di Leon Battista Alberti. Accumula fin dalla giovinezza un bagaglio di esperienze eccezionali: dalle ricerche urbanistiche di Stoccarda², allo studio dell'architettura spontanea negli Zagros³, punto di incontro delle culture ortodosse, musulmane e

cattoliche. Passa gli anni di guerra nella mitica isola di Adriano Olivetti a Ivrea⁴, ma Ugo non comprende e non ammette la guerra fratricida, ne è sconvolto. Ammalatosi gravemente si rifugia nel romitorio di Dosso d'Oriolo, un cucuzolo affacciato sul Lago di Garda dove lentamente si riprende dedicandosi alla pittura. Ristabilito, va a Parigi dove Curzio Malaparte lo accoglie e gli apre tutte le porte⁵.

L'esordio di Sissa architetto con il progetto della Chiesa di Gondrand in Abissinia, vincitore dei Littoriali⁶ del 1937, scatena una polemica sul modo stesso di concepire l'architettura con la diatriba di Giuseppe Pagano, presidente della Giuria e Marcello Piacentini⁷. Il fare architettura per Sissa si basa su principi elementari essenziali, ogni edificio deve inserirsi nell'ambiente, rispettando il contesto e soprattutto deve vestire come una pelle le funzioni a cui è destinato. Spazia dalla Chiesa di Gondrand alle case operaie di Ivrea e Cremona⁸, ancora oggi, dopo quarant'anni, esempio di architettura funzionale, dal design all'arredamento⁹; dall'areo gioco delle prospettive verticali che danno vita allo spazio amorfo del negozio Olivetti di Via del Tritone a Roma¹⁰ ai progetti irakeni dove, introducendo l'uso del prefabbricato, dà dignità agli squallidi quartieri abitativi delle periferie di Baghdad¹¹, al Monumento a Paisiello di Taranto¹²,

al progetto della nuova stazione delle Varesine a Milano.

Il rispetto di se stesso, il rifiuto di scendere a compromessi, la sua proverbiale intransigenza fanno sì che Ugo abbandoni l'architettura e si dedichi alla pittura, a Venezia, nello studio aperto sulla Laguna con il fulcro della facciata del Redentore e in lontananza il campanile di Poveglia, nella vecchia casa di Pegognaga da lui riportata da rudere all'antica dignità gonzaghesca, e ai pellegrinaggi in Grecia e Magna Grecia. Sissa muore in un incidente d'auto il 17 settembre 1980 nei pressi di Mantova. Il titolo di una sua mostra "La realtà distrugge il sogno"¹³, apre uno spiraglio su questa personalità tutta da scoprire proprio grazie al materiale fotografico. Circa 5000 fotogrammi 6x6 ci consentono di ripercorrere l'itinerario di questa figura complessa e schiva, quasi la cartina di tornasole del suo percorso di essere pensante.

Sua fedele compagna è una Rolleiflex che permette all'occhio quadrato di Sissa, come giustamente riconosce Italo Zannier¹⁴, di spaziare dalle architetture ai frammenti archeologici, ai paesaggi esotici, ai ritratti. Grazie "all'ambiguità del bianco e nero" i ruoli vengono invertiti: gli esseri animati sono colti in attimi di staticità quasi metafisica mentre gli oggetti ci trasmettono sensazioni inusitate ed arcane.

Note

1 *Collezione Mesopotamica Ugo Sissa*, in deposito a Palazzo Te, Mantova.

2 Giuseppe Pagano, Presidente della Commissione dei Littoriali del 1937, impressionato dalla genialità del giovane architetto lo presenta ad un gruppo di urbanisti di Stoccarda specializzati nell'architettura popolare. Di questo viaggio rimane una preziosa documentazione fotografica di edifici e complessi scomparsi in seguito ai bombardamenti della seconda guerra mondiale.

3 A Stoccarda lo raggiunge la notizia della vincita di una borsa di studio per la Polonia dove fa una ricerca sull'architettura spontanea negli Zagros, rimandando a tempi migliori quanto stava realizzando in Germania.

4 Tornato in Italia grazie a un inserimento sul Messaggero è assunto da Adriano Olivetti ad Ivrea. L'esperienza nella mitica cittadella, si concretizza nella realizzazione di case operaie a Canton Vesco, per impiegati a Monteferrando (in collaborazione con Marcello Nizzoli) il negozio Olivetti a Roma, i prototipi di disegno industriale e di abitazione, gli allestimenti. Suoi amici sono il filosofo Umberto Campagnolo e il poeta Leone Traverso. L'8 settembre 1943 sconvolge l'isola utopica di Ivrea. Adria-

no Olivetti fugge in Svizzera e il magico sodalizio si scioglie.

5 Frequenta assiduamente Sante Monachesi, Gino Severini ma soprattutto l'Accademia e i Musei dove studia i pittori più amati: Cézanne, Matisse, Rouault, Léger e de Staël da cui parte la sua ricerca pittorica.

6 Raffaello Giolli, *Littoriali 1937, progetto di chiesa per l'A.O.* in: "Casabella" n. 117, settembre 1937, p. 20.

7 "La Giuria Nazionale ha voluto dare la Palma a un progetto di carattere puramente folcloristico. Quella che doveva essere una chiesa per i bianchi in Africa Orientale è stata immaginata come un tucul, che qualunque muratore abissino sa fare meglio di noi. Piena teoria del color locale. Niente politica edilizia romana, e nemmeno politica edilizia coloniale moderna. Errori gravissimi". Marcello Piacentini, Commenti e politiche, in: "Architettura", Rivista del Sindacato Nazionale Fascisti, fasc. VI, giugno 1937, p. 354.

8 *Case operaie Canton Vesco Ivrea in: "Casabella"*, n. 191-192, dicembre 1943 p. 2, ecc. *Case Incis a Cremona in: "P. Nestier, Neues Bauen in Italien"*, Callway, München 1954 p. 314 ecc.

9 *Enciclopedia Italiana Treccani, appendice II, 1938-48, voce*

"arredamento" p. 266 ecc.

10 R. Aloï, *Esempi di Architettura Moderna in tutto il mondo. I Negozi di Oggi*, Milano, Hoepli 1950, p. 239 ecc.

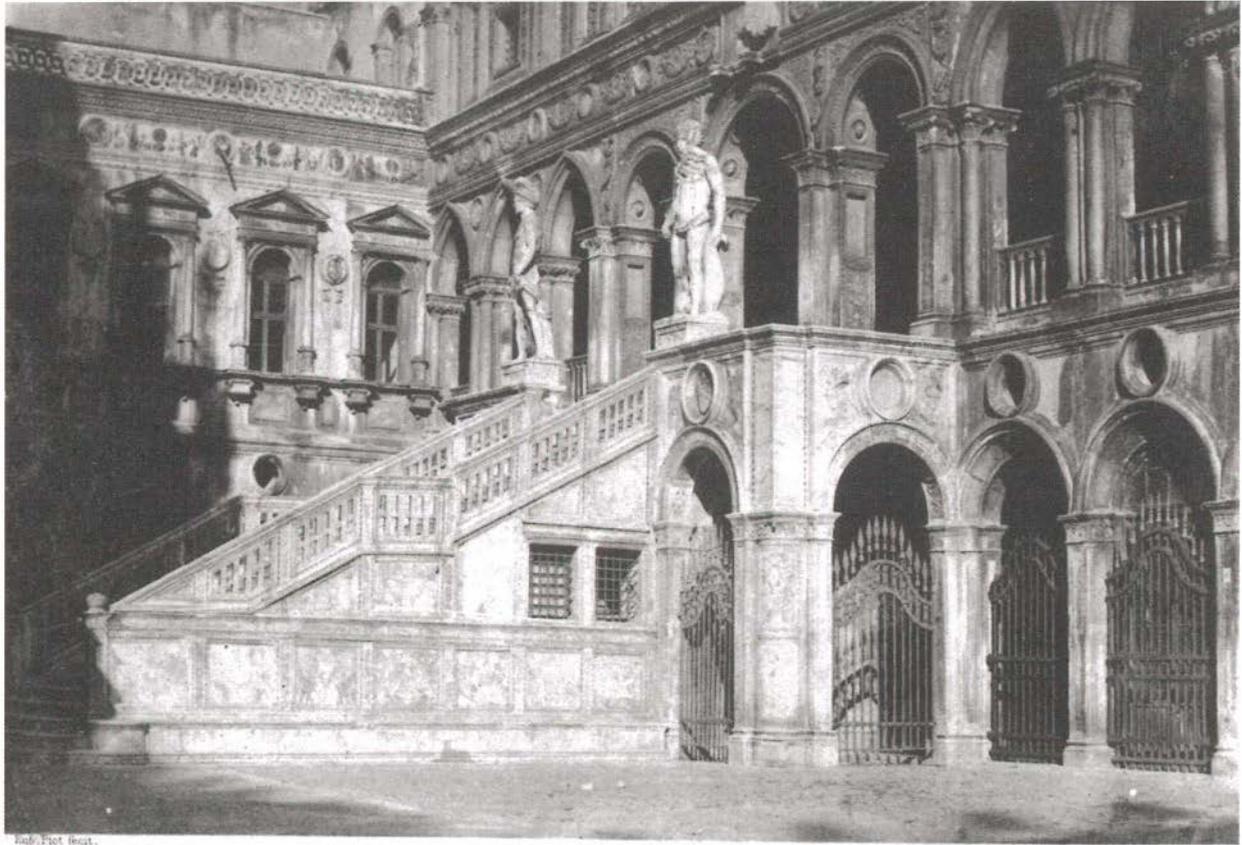
Paolo Portoghesi, *Epoca*, 22 giugno 1984 n. 1759. Forme: "Il Negozio Olivetti di Via del Tritone, costruito nel 1942 (...) barbaramente distrutto alla fine degli anni 50, questo negozio resta nella memoria di chi fece in tempo a vederlo (...) come un'opera solitaria e affascinante, una boccata di ossigeno europeo immessa con forza nell'aria stagnante di una città vicina all'asfissia, un barlume di "arte totale" capace di mettere insieme il linguaggio della pittura e dell'architettura...".

11 *Architectural Design*, n. 8, agosto 1961, p. 337.

12 Bruno Zevi, *Cronache di Architettura*, 73-131, Laterza 1978, p. 33, ecc.

13 Londra 1971, Drian Galleries, un verso di William Butler Yeats, nella traduzione di Leone Traverso dedicato ad Ugo Sissa.

14 Italo Zannier, *L'occhio quadrato di Ugo Sissa*, in: "Ugo Sissa 1913-1980", Catalogo della Mostra, Museo Civico del Palazzo Te, Mantova, 28 aprile-27 maggio e Venezia, Ca' Pesaro, Galleria d'Arte Moderna, Venezia 2-30 giugno 1984.



Eug. Piot. Inest.

Eugène Piot
Venezia, Palazzo Ducale,
Scala dei Giganti
1849
Collezione Bibliothèque Nationale, Paris

Probabilmente, la prima grande opera fotografica sull’architettura, può essere considerata la raccolta in album, iniziata nel 1851, dall’archeologo francese Eugène Piot (1812-1890), che sarà il primo a realizzare a grande scala il progetto di riprodurre, attraverso la fotografia, i monumenti e le opere d’arte – dopo il tentativo di John Ellis nel 1841 – e che costituisce ancora una grande novità per aver proposto di comporre un grande album fotografico su *L’Italie monumentale*, considerando soprattutto l’architettura archeologica e storica, nell’intento di presentare i monumenti più significativi, in parte fotografati da lui stesso durante un viaggio nei luoghi del Grand Tour. Le immagini dell’album fotografico di Piot, forse poco noto, e comunque di straordinario interesse, rappresentano un avvenimento importante nell’editoria francese e mondiale essendo uno dei primi casi, del periodo del collodio, in cui la parte illustrata di un volume fosse costituita da fotografie anziché da incisioni come nella tradizione plurisecolare che l’aveva preceduta.

Eugène Jean-Baptiste Piot nasce l’11 novembre

1812 a Parigi. Nel marzo del 1842, lo ritroviamo a Germolles per la morte del padre. Da maggio, Eugène Piot lascia la provincia e si stabilisce a Parigi, dove si iscrive alla facoltà di Lettere e alla scuola di Diritto, moltiplica le letture, formandosi una cultura classica autodidatta; si iscrive alla Biblioteca reale, frequenta i librai delle rive, i boulevard e acquista i suoi primi libri rari, stampe e medaglie. Presto fa parte di un piccolo gruppo di romantici militanti: Gérard de Nerval e Théophile Gautier ne sono le figure più in vista. Nel 1838 si reca in Italia per la prima volta. Nel 1839 è in Germania e in Prussia, a Budapest poi va sino a Copenhagen, prima di rientrare attraversando l’Olanda. L’estensione del suo campo di investigazione va dagli avori scolpiti ai libri antichi passando per i merletti e i quadri di scuola fiamminga. Nel 1840 parte per la Spagna con Théophile Gautier, viaggio di cui quest’ultimo scriverà un diario che dedicherà al suo “amico e compagno di viaggio Eugène Piot...”. È in occasione di questo viaggio che Eugène Piot inizia a fotografare con la tecnica del dagherrotipo (cattedrale di Burgos). Le difficoltà di utilizzazione e le limitazioni tecniche del dagherrotipo ne facevano comunque uno strumento dai risultati incerti. Da questo periodo in poi, Piot realizza dei calotipi e dei *papier ciré*, una tecnica che gli aveva insegnato Gustave Le Gray. Nel 1842, pubblica il *Cabinet de l’amateur et de l’antiquaire*, quello che poteva essere il prototipo della rivista d’arte illustrata (alla quale collabora, fra gli altri, Théophile Gautier; le illustrazioni sono firmate da Delacroix, Meissonier, ecc...). Nel 1846, Piot lascia il *Cabinet* che è al suo quarto volume e le altre pubblicazioni in corso e parte per l’Italia dove è incaricato dal Ministero degli Interni di riportare “des renseignements sur la fonte des bronzes, l’orfèverie et les applications de l’art à l’industrie au XVe et XVIe siècles”; qui, Piot (che visita gli stati sardo, romano, il Regno

Lombardo-Veneto, la Toscana, Genova e Venezia) scopre la grande scultura italiana del XV secolo conservata interamente sul posto e rimasta sconosciuta. Alla fine del 1847 ritorna in Francia con i portafogli carichi di appunti, le valigie piene di oggetti tra cui opere di Mino da Fiesole, di Donatello e del Verrocchio acquistati a Firenze, di libri illustrati, di stampe. Nel 1849 Piot si reca di nuovo in Italia, dove visita anche Venezia: la più antica fotografia che ci è pervenuta risale al 1849, ed è una prova positiva su *papier salé* che riproduce una veduta della Scalinata dei Giganti al Palazzo ducale di Venezia¹. Nel 1850, si reca in Inghilterra e poi ancora in Italia. La prima notizia relativa all’attività di Piot nella ristretta cerchia dei fotografi, la troviamo ne *La Lumière*, organo di stampa della Société Héliographique di cui Piot è membro. Nel 1851, Eugène Piot è riconosciuto come fotografo dai suoi pari senza che abbiano a prevalere le sue qualità di collezionista, d’esteta e di critico. Anche prima di pubblicare *L’Italie monumentale* egli dimostra le sue capacità di fotografo collaborando alla formazione dell’album dedicato alla fotografia su carta della Société Héliographique, destinato a testimoniare dei progressi della fotografia. Piot realizza, comunque, delle fotografie la cui qualità era sufficientemente apprezzata perché una di esse sia stata ritenuta tra “les meilleures épreuves obtenues par les plus habiles praticiens” (secondo il termine di Francis Wey). A Parigi, nel corso del 1851, pubblica la prima dispensa de *L’Italie monumentale* prima di ripartire per la penisola in ottobre. L’anno dopo, si fa rilasciare un passaporto per i principati e gli stati italiani, la Svizzera, la Grecia, sul quale è qualificato come “artista fotografo”. Al suo ritorno, nel 1853, intraprende delle nuove pubblicazioni fotografiche: *L’Acropole d’Athènes*, *Temples grecs*, *Élite des monuments français* e *Rome et ses environs*. Nel 1854 Piot è di nuovo in Italia, in Sicilia, in Svizzera e in Austria. Nel

COLLECTION
DU JOURNAL
LA LUMIÈRE

Revue de la Photographie.

Copie - 1/1
1855.

HEVIS GARDU ET FRÈRE, ÉDITEURS
PARIS, 85, RUE DE LA HARPE, 85
LONDRES, 10, MARK LANE, 10.

1855, presenta all'Esposizione universale di Parigi le sue fotografie di monumenti ateniesi e siciliani che gli valgono una medaglia di 1ª classe. Dal 1857 al 1859, Piot non lascia praticamente l'Italia, dove presenta vedute della Grecia, Monte Cassino, Pisa, Arles. Nel 1860 riprende il suo *Cabinet* che sospende nel 1864, organizza una vendita e riparte nuovamente per l'Italia dove vi resta fino al 1868. I suoi passaggi a Parigi non saranno più che delle brevi parentesi². Gli ultimi due anni della sua vita li trascorre a Parigi tra le sue collezioni. Muore a Parigi il 17 gennaio 1890. Poco prima della sua morte costituirà l'*Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (che diventerà sua legataria universale), all'origine della Fondazione Piot. Questa Fondazione pubblicherà la raffinata raccolta annuale illustrata intitolata *Mémoires archéologiques*, con i proventi della rendita della Fondazione; il primo volume uscirà nel 1894.

Piot iniziò a pubblicare *L'Italie monumentale* nel giugno 1851. Numerosi articoli gli furono dedicati da *La Lumière*, cui Piot affida l'aspetto puramente commerciale dell'operazione. Nel numero del 15 giugno 1851, la rubrica *Publications héliographiques* cita *L'Italie monumentale* di Eugène Piot. Vi si indica che l'opera è commercializzata sotto forma di dispense e la composizione della prima di essa è elencata sommariamente. Delle cinque tavole citate non ne conosciamo che tre: la *Vue générale de la cathédrale du Campo Santo et du campanile de Pise* (*Vue de la Cathédrale et du Campanile*), la *Vue de la Tour penchée ou campanile de Pise* (*Le Campanile ou Tour penchée* - Arch.te Guillaume d'Inspruck Bonanno et Tommaso de Pise - 1174-1350) e l'*Elévation intérieure du Campo Santo* (*Elévation intérieure du Campo Santo* - Arch.te Giovanni Pisano - 1278-1285). Le ultime due: la *Première porte latérale de Santa Maria del Fiore, à Florence* e la *Deuxième porte du même monument* non ci sono pervenute³.

Piot utilizza una carta molto fine per le stampe delle sue copie che si staccano su un margine bianco "cette feuille, comme un papier de Chine, dont elle a tout l'aspect, est placé sur un fort papier au moyen d'une planche de métal, cuivre ou acier, sur laquelle on a préalablement gravé le titre courant de l'ouvrage, la signature de l'auteur et la légende explicative du sujet. L'impression est régularisée par un repérage, qui met avec précision le nom de l'auteur à la place qui lui est destinée dans la marge du bas: le reste du papier reçoit du même coup le titre et la légende" Sul procedimento adoperato per i suoi negativi, nel 1851, Piot utilizzerebbe il procedimento messo a punto da Le Gray. Quest'ultimo sperimenta la sua *papier ciré* dal 1848-49, periodo nel quale Piot è suo allievo e realizza la più antica fotografia che noi gli attribuiamo. Se il suo negativo è realizzato su *papier ciré* ciò significa che Piot è, dopo il suo inventore Le Gray, uno dei primi beneficiari di questa miglioria apportata all'invenzione di Talbot, e l'avrebbe utilizzata sin dalle sue prime copie fotografiche. Piot si sposta sovente durante i suoi viaggi, il materiale da ripresa è ingombrante e impiegare il *papier ciré*, anche se non è senza inconvenienti, facilita il suo utilizzo, evitando la manipolazione dei prodotti chimici delicati da trasportare, poiché il procedimento permette di differire le operazioni di preparazione e di sviluppo dei negativi dal momento della loro esposizione, conservando il *papier ciré* le sue qualità per diversi giorni se non per diverse settimane.

Oltre l'edizione del 15 giugno, *La Lumière* del 22 giugno seguente diede il resoconto, redatto dal dr. Clavel, della riunione dell'Accademia delle Scienze del 16 giugno 1851. Vi si tratta *L'Italie monumentale*: "M. Eug. Piot fait hommage à l'Académie d'une de ses livraisons de *L'Italie monumentale*. M. Regnault fait remarquer qu'une de ses prédictions se vérifie, et que déjà la photographie se trouve en état de venir en ai-

de à l'architecture et de donner, dans de grandes dimensions, des reproductions de monuments plus parfaites que tout ce qui peut sortir de la main du dessinateur le plus habile. Les épreuves photographiques de M. Piot (épreuve que les membres de l'Académie examinent avec beaucoup d'intérêt) diffèrent peu, d'aspect général, d'une gravure sur papier de Chine. Faites sur un tissu très mince, ces épreuves sont collées sur une feuille de velum qui forme un encadrement blanc et porte le titre de l'ouvrage, la signature de l'auteur et la légende explicative du sujet."

A leggere qualche articolo che recensisce la pubblicazione de *L'Italie monumentale*, l'accoglienza è unanime.

F. Wey nel suo lungo articolo del 17 agosto sottolinea che "le premier donc, M. Piot engage la lutte avec la gravure; le premier, chez nous, il présente une édition populaire d'un ouvrage photographique par livraison". Wey, scrive: "Ainsi commence la série des livres, des voyages d'art illustrés par la photographie: M. Piot vient de créer une nouvelle branche commerciale".

Una delle mete più frequenti di Piot è l'Italia, e soprattutto Venezia, di cui alcune vedute completeranno *L'Italie monumentale* nel 1852. Piot utilizzava allora un apparecchio da viaggio con il quale poteva ottenere copie che misuravano anche più di 50 cm d'altezza. Nessuna di quelle che noi conosciamo comunque supera i 36 cm della dimensione maggiore. Le fotografie riportate da Venezia sono datate 1852. Noi ne conosciamo sei prove diverse.

Grazie alle descrizioni delle fotografie di Piot, sappiamo che egli sviluppava in acido gallico le sue copie stampate su carta allo ioduro di argento. Le tavole più recenti de *L'Italie monumentale* che conosciamo datano 1853 e riproducono vedute di monumenti di Firenze. Piot nella minuta della lettera indirizzata a Gide e Baudry prevede un anno e mezzo al massimo per terminare la pubblicazione della sua raccol-



Eugène Piot in un ritratto di anonimo

ta fotografica. *L'Italie monumentale* doveva essere originariamente "...composé de 100 planches in-folio et de 15 à 30 feuilles de textes de même format sera publié en 25 livraisons de 4 planches chacune".

Delle fotografie che Piot pubblica ne *L'Italie monumentale*, sappiamo che quelle di cui noi disponiamo non sono le sole realizzate. Nel 1859 Piot partecipa alla mostra della Société Française de Photographie, dove espone 40 copie negative su carta, di cui 6 potevano essere ricollegate a *L'Italie monumentale*: si tratta di quattro vedute di Benevento, tre dell'Arco romano e una della Cattedrale; di una veduta del primo chiostro di Montecassino e di una veduta della porta principale della Cattedrale di Pisa.

Il catalogo di vendita postumo della biblioteca di Piot, del 1891, segnala un fondo di 389 tavole ancora in suo possesso alla sua morte, di cui 225 appartenenti a *L'Italie monumentale* senza che i rispettivi soggetti siano precisati. Abbiamo poche informazioni sull'esito commerciale di questa prima pubblicazione fotografica di Eugène Piot, tuttavia sufficienti per dedurne un insuccesso e un suo abbandono. È la fine de *L'Italie monumentale*, senza che se ne sappia fin quando e fin dove Piot si sia spinto nella sua impresa. La fotografia occupa Eugène Piot per un breve periodo della sua vita, che corrisponde agli anni 1850. Per Piot la fotografia fu, in qualche modo, un prolungamento logico di quelle che furono le sue occupazioni abituali: lo studio

e la collezione di oggetti d'arte più svariati. Dal 1853, data delle copie più recenti de *L'Italie monumentale*, la pubblicazione che egli ha apparentemente completato in un tempo più lungo a causa della sua ampiezza, Eugène Piot non sembra più dedicarsi regolarmente alla fotografia. Dopo il 1853, gli unici commenti all'opera fotografica di Piot sono formulati in occasione delle esposizioni, dove invia delle copie positive o negative che sono apparentemente anteriori al 1854, data probabile della interruzione della sua carriera fotografica. Egli si dedicherà d'ora in poi esclusivamente alle sue attività di erudito, non sacrificando alla fotografia che qualche partecipazione a delle esposizioni fino alla fine del decennio.

Note

1 La tavola presenta degli elementi che saranno poi tipici, dopo qualche modifica, di tutte quelle fotografiche conosciute di Piot. Una stampa incollata su un cartoncino sul quale si legge un titolo: *Venise; una leggenda: Palais Ducal-escalier des Géants* e la forma invariata "Eug. Piot fecit" a sinistra sotto la stampa e "et excudit" a destra (in questo caso con la data 1849).

2 Nel 1868-1869, va a Monaco, in Grecia, a Costantinopoli, Cipro, Beirut, Damasco, rientra da Atene e Napoli. Alla fine del 1869, passa dalla Germania in Italia, nel 1871 è in Inghilterra. Nel 1872, di nuovo in Italia e di qui a Costantinopoli e Smirne. Nel 1873, ritorna in Spagna, quindi va in Svezia da dove, attraversando l'Europa, arriva a Costantinopoli. Nel 1875-1876, è in Italia e, nel 1877, si reca in Siria. A 69 anni, va in Egitto. Nel 1883, ancora in Italia. Nel 1884 in Belgio e Olanda, poi in Inghilterra. Nei 1886-1887 è in Italia e l'anno dopo fa il suo ultimo viaggio.

3 Per quanto riguarda l'attribuzione delle prime fotografie de *L'Italie monumentale*, Italo Zannier nella *Storia della fotografia italiana*, scrive: "[...] la calotopia ebbe un crescente successo ed anche Leopoldo Alinari, a Firenze, iniziò la sua attività proprio con questa tecnica, realizzando nel 1850 cinque vedute di Firenze e di Pisa, inserite l'anno dopo in un album a dispense di Eugène Piot (1812-1890), *L'Italie monumentale*, composto di 255 tavole". Più in là egli scrive a proposito di Leopoldo Alinari (1832-1865) "E certamente sarà stato tra i più ingegnosi e volenterosi, se a diciotto anni, forse per conto dello stesso Bardi (ma le fotografie portano solo il suo nome), era riuscito ad ese-

guire alcune buone calotipie di monumenti di Pisa e di Firenze, cinque delle quali aveva venduto all'archeologo Eugène Piot, di passaggio a Firenze nel 1850, mentre stava raccogliendo o eseguendo le immagini per l'album *L'Italie monumentale*, [...]". Michele Falzone del Barbarò dal canto suo, ne *La calotopia in Toscana: Origini e protagonisti inediti*, in: *Alle origini della fotografia*, scrive: "All'Esposizione di Londra del 1852, Piot espone la veduta di Firenze e quella della Torre di Pisa. Eugène Piot aveva certamente degli stretti legami culturali con Firenze, non a caso era fondatore della rivista *Le Cabinet de l'amateur e dell'antiquaire*, di cui il mercante di stampe fiorentino Luigi Bardi era corrispondente". "Ed è appunto nella cerchia culturale di Bardi che egli commissiona agli Alinari alcune delle vedute fotografiche di monumenti toscane che aveva intenzione di inserire nel suo progetto editoriale".

Pare quindi che Eugène Piot abbia acquistato i negativi che servivano alla realizzazione delle tavole della prima dispensa de *L'Italie monumentale*. Leopoldo Alinari avrebbe dunque conosciuto ed usato eccezionalmente questo procedimento l'anno stesso della sua pubblicazione da parte di Le Gray. Possiamo tuttavia chiederci perché egli avesse acquistato dei negativi che riproducevano dei monumenti che conosceva, che era chiamato spesso a rivedere, e soprattutto che era in grado di fotografare lui stesso.

Bibliografia

Alle origini della fotografia, un itinerario toscano, 1839-1880, a cura di Michele Falzone del Barbarò, Monica Maffioli, Ema-

nuela Sesti, Firenze, Fratelli Alinari 1989.

Falzone del Barbarò Michele, *Gli Ateliers*, in: "Segni di Luce", a cura di Italo Zannier, Longo Editore, Ravenna 1991-1993.

Fondation Eugène Piot, *Monuments et mémoires*, publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres sous la direction de Georges Perrot et Robert de Lasteyrie, membres de l'Institut, avec le concours de Paul Jamot, secrétaire de la rédaction, Paris, E. Leroux 1894.

La Lumière, journal non politique hebdomadaire. Beaux-Arts, Héliographie, Sciences, Paris, à la Société Héliographique, 1851-1859. Saint-Mathe Bertrand, *Les publications photographiques d'Eugène Piot*, mémoire de maîtrise, sous la direction de Bruno Foucart et Michel Frizot. Paris, 1992, Université de Paris IV - Sorbonne, Institut d'Art et d'Archéologie.

Storia dell'arte italiana. Grafica e immagine. II: illustrazione, fotografia. Miraglia Marina: *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, Torino, Giulio Einaudi 1981.

Zannier Italo, *Architettura e fotografia*, Editori Laterza, Roma-Bari 1991.

Zannier Italo, *Storia della Fotografia Italiana*, Editori Laterza, Roma-Bari 1986.

Zannier Italo, *Storia e tecnica della fotografia*, Editori Laterza Roma-Bari 1984.

La maggior parte dei riferimenti ai periodici del secolo scorso (*L'Artiste*, *Le Bulletin de la Société Française de Photographie*, *Cosmos*, *La Lumière*, *Le Moniteur de la photographie*) relativi a Eugène Piot provengono dallo schedario dei fotografi del XIX sec. della Bibliothèque Nationale a Parigi.



Gabriele Basilico

Le Treport

1985

Mission photographique de la D.A.T.A.R.

La fotografia è l'arte che permette di raccontare l'esperienza del mondo attraverso la visione.

La riduzione del mondo esterno, attraverso "l'esercizio dello sguardo", si materializza in fotografie, cioè semplici fogli di carta stampata.

Ma le fotografie, come altre cose in natura, hanno un'anima nascosta, una sostanza sottile che non appare, che non si vede mai: il negativo.

Chi non vive l'esperienza della fotografia in modo diretto, non ne afferra l'identità. Solo i fotografi danno valore ai negativi ancor più che alle stampe.

Infatti i fotografi, nelle loro noiose discussioni, dedicano sovente una grande attenzione alla stampa dei negativi, al trattamento chimico e alla conservazione.

I negativi sono preziosi, sono i referenti genetici delle fotografie, senza i quali le immagini stampate non esisterebbero.

Sono delicati, fragili, come un corpo nudo senza difese, e vanno quindi protetti e conservati nelle migliori condizioni possibili.

Quando ho iniziato a fotografare con continuità, all'inizio degli anni '70, i fotografi svilupparono i negativi (preferibilmente 400 ASA esposti come minimo a 800 ASA, in modo for-

zato), ma non si preoccupavano, dopo un fissaggio e un lavaggio normali, della loro conservazione: venivano raccolti in fogli di Pergamin piegati a fisarmonica e buste di cartoncino.

Il concetto di "acidità" della carta non era ancora penetrato nel nostro paese e nella pratica dei fotografi.

Sul finire degli anni '70, comperavo molti libri fotografici, scegliendoli dai cataloghi degli editori americani (la mia cultura specifica deve molto a queste letture).

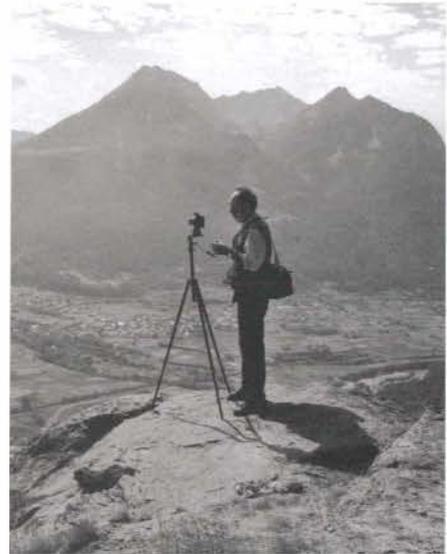
Mi fu così possibile conoscere libri di autori classici e contemporanei, monografie e cataloghi di mostre, ma anche scoprire l'esistenza di manuali tecnici che trattavano gli aspetti della conservazione e dell'archiviazione.

Ho iniziato in quel periodo a conservare i negativi in buste di Mylar trasparente dentro contenitori di cartoncino a pH neutro, nei formati 120 e 10x12 cm, prodotti dalla società Light Impression di Rochester, che fornisce il materiale ai musei d'arte americani garantendo una lunga conservazione, sistemati poi in scatole della stessa casa produttrice.

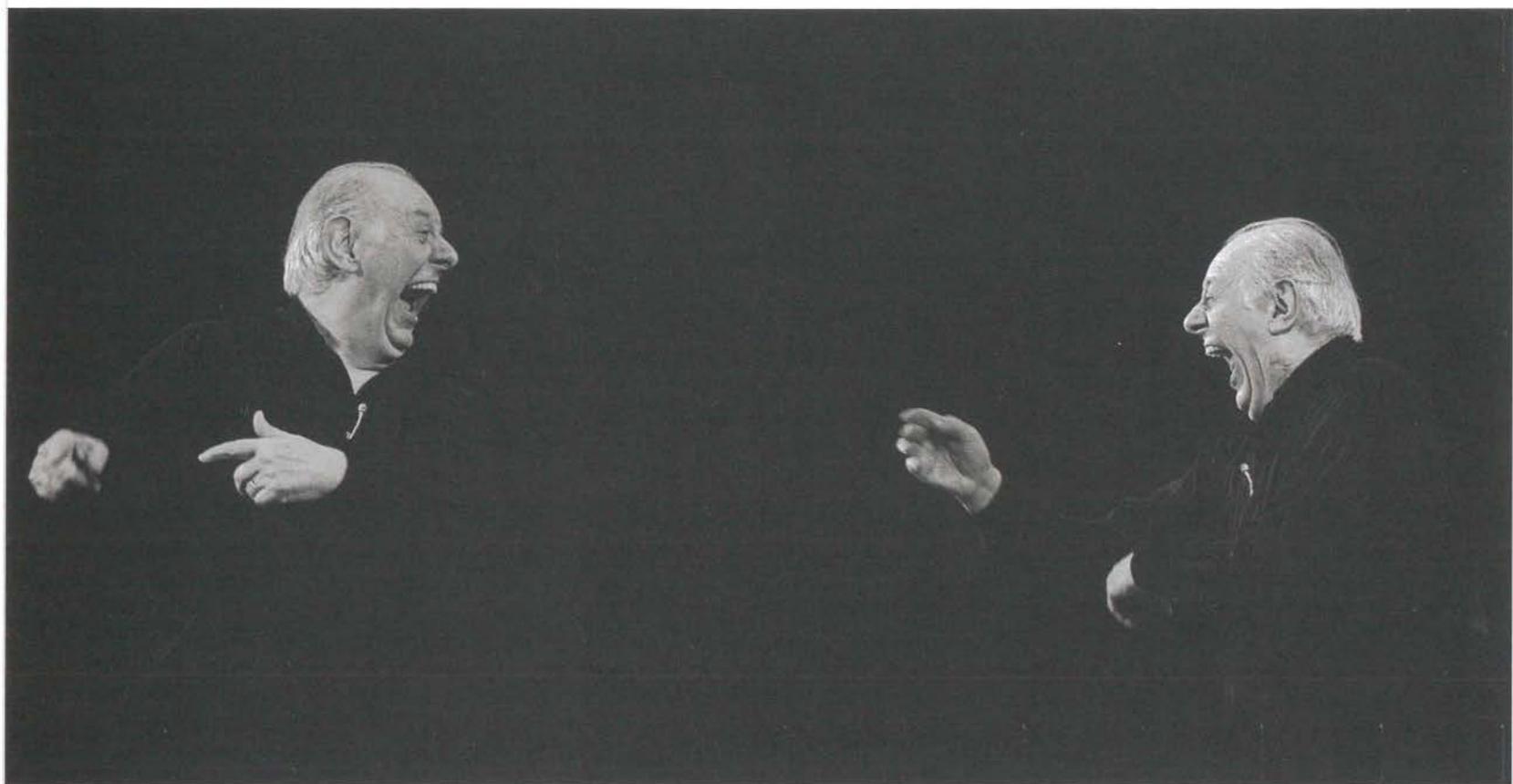
I provini a contatto sono stampati su fogli di carta politenata 24x30 cm e conservati separatamente in classificatori standard, e riportano lo stesso numero di archivio dei negativi.

Ogni negativo possiede il suo codice (per esempio 91/A/7/51) che specifica anno, formato, numero progressivo di servizio e ripresa singola, così chiunque può identificare facilmente ogni immagine.

Negativi e provini a contatto sono conservati in armadi di lamiera metallica.



Gabriele Basilico



Francesco Barasciutti
Dario Fo

Quando nel 1987 ereditai lo studio di mio padre, fotografo professionista, mi posi il quesito su come potevo organizzare, archiviare e quindi conservare il mio lavoro che stava iniziando e la vasta ed eterogenea produzione di mio padre.

Travolto dal lavoro commerciale e dalle sue problematiche, capii subito quanto era difficile organizzare il materiale che risultava quotidianamente dalla produzione di uno studio fotografico. Diedi quindi delle priorità di cura per ogni produzione.

Decisi che l'impegno creativo necessitava della maggiore cura e la produzione commerciale semplicemente di un'attenzione "commerciale". Studiai quindi tutte le caratteristiche del mate-

riale che utilizzavo confrontando le diverse opinioni di vari autori sulla fotografia fine-art e constatai anche la validità delle semplici istruzioni che le case assegnano ai loro prodotti.

Ora conservo i lavori commerciali in normali buste di carta organizzate in scatole di cartone e divise per data.

I lavori creativi che realizzo in bianco e nero li conservo il più integralmente possibile, tagliando i negativi 24x36 mm in strisce da 6 fotogrammi e i negativi 6x6 cm in strisce da 3 fotogrammi, custodendoli poi nelle tradizionali buste d'archivio di pergamena; queste vengono poi accoppiate con una stampa a contatto 24x30 cm del loro contenuto, eseguita su carta politenata (dal basso assorbimento d'umidità). Il tutto viene poi riposto su delle scatole a pH neutro. Organizzo poi l'archiviazione per anno di produzione ed effettuo un continuo monitoraggio del grado di conservazione di tutto il materiale.



Giorgio Gervasuti
Francesco Barasciutti
1998



Enzo e Raffaello Bassotto
Lago di Garda, Punta S. Vigilio
1986
Da: *Giorni di Settembre*

L'archivio di un fotografo è sovente la storia della sua vita, ne rispecchia le aspirazioni e spesso è possibile leggerci la biografia della sua esistenza o quantomeno l'idea che lui aveva della stessa.

Definire il nostro archivio fotografico, potrebbe sembrare una cosa facile, basterebbe parlare delle noiosissime catalogazioni, degli altrettanto noiosi tentativi di preservare "l'opera" dalle ingiurie del tempo, oppure disquisire su inerti cartoncini di supporto o di computerizzazioni complicate ed inaccessibili e di ordini alfabetici ragionati, ma non è solo questo che noi intendiamo per archivio fotografico.

Vediamo dunque cos'è il nostro archivio; oltre l'evidente consistenza materiale, è certamente un ordine interno di carattere culturale, l'esperienza sul "territorio", la volontà e la caparbieta nel documentare, anno dopo anno, la nostra città, la nostra provincia e regione, le cose che conosciamo, che viviamo e che possono essere a volte provinciali o banali, ma anche, e molto spesso, universali. Universali perché riguardanti gli esseri umani, il loro modo di vivere, il loro ambiente e la loro storia, temi che, secondo noi, meritano di essere inseriti nell'archivio personale, non solo di un fotografo ma di qualsiasi persona e, perciò, di essere indagati, fotografati e archiviati.

Il nostro progetto nasce appunto dall'ipotesi che sia possibile fare il ritratto di un luogo lavorando meticolosamente sui singoli segmenti di esso, come pezzi di un grande mosaico che alla fine verrà ricomposto. Fra qualche tempo sarà possi-

bile, a chi avrà la voglia o l'avventura di consultare il nostro archivio, ricostruire la vita, la storia, l'architettura e il paesaggio di una città che ebbe due testimoni attenti, più che al commercio della fotografia, al suo vero potenziale di documentazione storica e artistica.

Potremmo anche azzardare una particolarità del nostro archivio: noi, come si sa, lavoriamo a "quattro mani" ed essendo fratelli questa cosa non ci risulta troppo difficile, anzi, "quattro occhi vedono meglio di due" – "quello che non vede uno vede l'altro" – "uno è il braccio l'altro la mente"... e così potremmo continuare all'infinito con i luoghi comuni che scherzosamente, a volte, siamo costretti ad usare. Per questo i nostri *archivi* sono due, e non stanno in quello che abbiamo fotografato e magari anche pubblicato, ma in quello che stiamo progettando, nelle cose che fotograferemo, stanno nelle pagine di libri che non abbiamo ancora stampato, nelle emulsioni non ancora esposte, in tutte quelle giornate di entusiasmi e discussioni occorrenti per mettere a punto un nuovo lavoro che trasformerà (i due) nel nostro unico archivio.

Ora però vi dobbiamo lasciare, siamo appena arrivati alla lettera M e già i cassetti sono pieni di negative e positivi (tutti ordinatissimi), non abbiamo però ancora deciso se "Giorni di Settembre" lo archiveremo sotto la lettera G o sotto la S, e se i positivi, sviluppati, fissati e soprattutto ben lavati, saranno messi fra due cartoncini/cotone o semplicemente fra due veline, adagiandoli (con amore) negli avveniristici cassetti di quel cadente mobile da farmacia che funge da anni come contenitore del nostro archivio.



Enzo e Raffaello Bassotto



Mario De Biasi
Riflessi in Park Avenue
New York, 1964



Mario de Biasi fotoreporter

20149 Milano via Vittoria Colonna, 49 telefono 02-48005131
Milano, Aprile 1999

Caro Italo,
parlare del mio archivio é sempre una grande sofferenza.
Ieri sono passato dall'amico gioielliere-fotografo Mereu e, come
capita spesso, mi ha regalato una busta contenente un bel ritratto
del sottoscritto. Nel retro della foto c'è questo bel timbretto:



Purtroppo dietro le mie migliaia di fotografie che ho scattato da
dilettante e professionista in oltre 53 anni di attività non c'è mai
un così utile e razionale timbro.

Nel 1985 per il libro: MILANO DI MARIO DE BIASI ...cinquant'anni di
fotografia... ho frugato nei cassette per cercare i negativi delle
mie prime foto scattate con la Welta a soffiato senza telemetro.
Dentro una scatola delle scarpe ho trovato tante doppie bustine Ferrania
contenenti dai 50 ai 100 negativi 4,5x6 impacchettati uno sull'altro,
per fortuna ancora stampabili.

Ora, alcuni tra i più interessanti, li ho messi in singole bustine
di pergamino raggruppandoli per temi.

Data la mia non più tenera età penso che non riuscirò mai a
razionalizzare l'immenso archivio. E' un peccato perché attualmente
è registrato solo nella mia memoria.

D'altronde ho ancora tanta voglia di uscire e realizzare nuove
immagini, che mi rimuginano nella testa da tanto tempo, anziché
rimanere in casa mesi e mesi per dire al computer, che non possiedo,
cosa rappresentano quelle vecchie e come recuperarle.

Un abbraccio

Mario De Biasi



Mario De Biasi



Orio Frassetto ha iniziato a fotografare usando le lastre di vetro, ha visto la comparsa delle pellicole piane, fino alla rivoluzione della fotografia digitale. Già da un anno usa questa ultima tecnologia per l'ottanta per cento del suo lavoro, giudicandola superiore per sfruttare al meglio la propria creatività, avendo anche tempi di lavorazione assai ridotti e perché non produce inquinamento, pur avendo una altissima conservabilità. Il suo archivio è fornito di tutti i supporti, dalle lastre in vetro ai negativi fino ai moderni CD-R masterizzati.

Una delle stanze di casa sua è ricoperta dal pavimento al soffitto di un reticolo di scatole, che a occhio saranno un paio di migliaia, ove sono catalogate per argomento decine di migliaia di immagini di tutti i tipi; l'ordine disordinato di questo archivio non permette purtroppo di stabilire il numero, visto che non vi sono numerazioni esatte delle immagini. Gli argomenti sono i più svariati, dalle foto industriali di ditte come Appiani, Berga, Confezioni San Remo, Dal Negro, Dolomite, Tecnica, Tessiture Monti, Secco, Zorzi; a Ville Venete, paesaggi e paesi, Chiese, quadri, litografie, tessere, personaggi, matrimoni e artigianato; campagne pubblicitarie, servizi

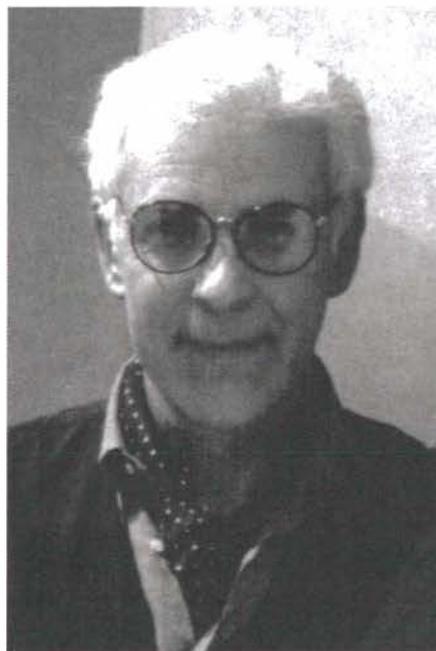
di moda, foto industriale; una buona parte dell'ex-archivio Bepi Fini comprato quando questo gli cedette l'attività nel 1991.

Per porre un freno al disordine che negli anni si era formato all'interno di tale stanza, ha pensato di riorganizzare il tutto sotto forma di archivio digitale. Per raggiungere questo scopo si è dotato di un buono scanner, di un computer e di un masterizzatore per catalogare il tutto su un supporto facilmente trasportabile.

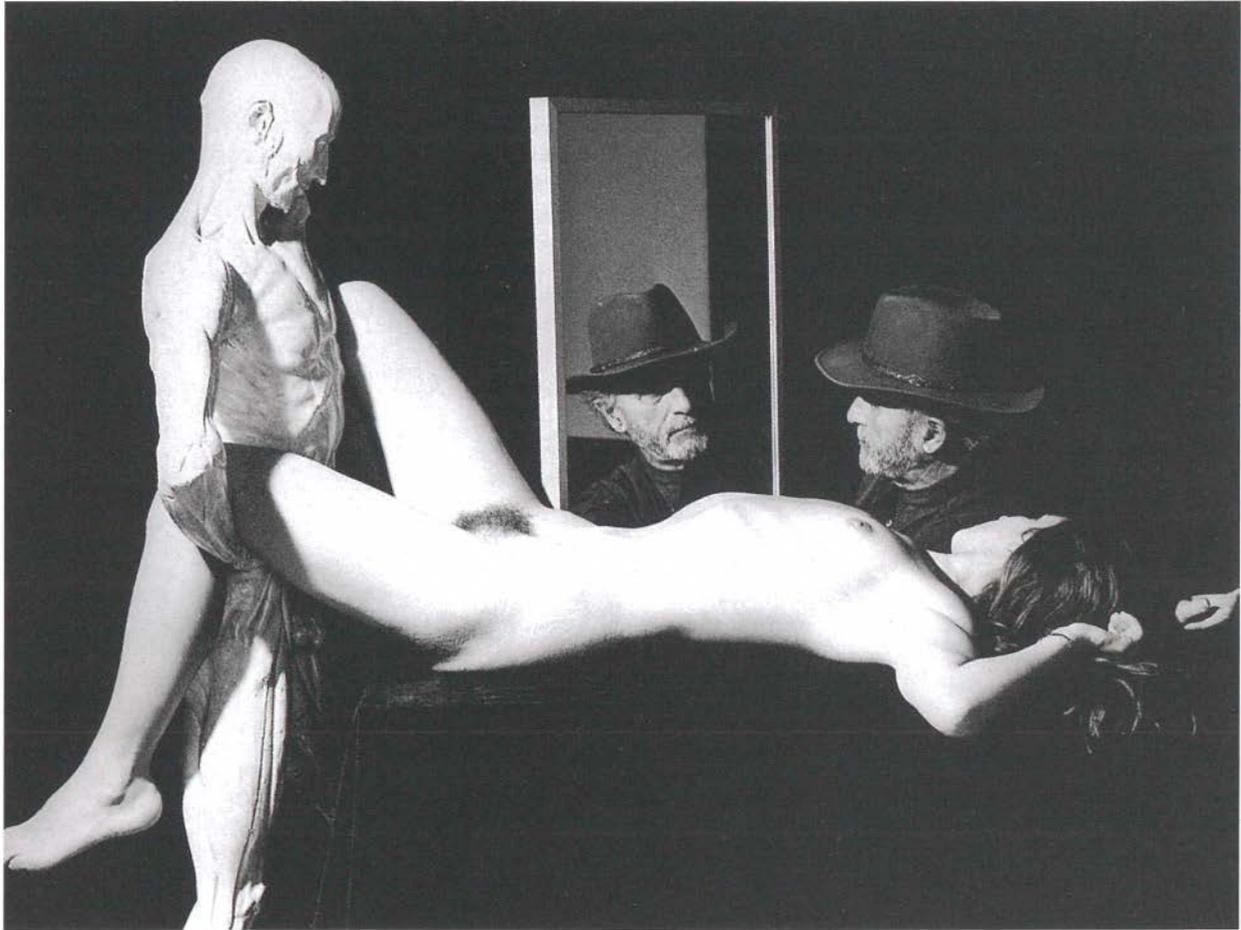
Le immagini digitalizzate ad una risoluzione di trecento dpi permettono una eventuale ottima riproduzione e nel contempo facilitano l'inserimento di alcune centinaia di queste in un solo CD-R masterizzato.

La catalogazione avviene necessariamente seguendo i vari argomenti; ogni immagine viene contraddistinta da un numero progressivo a sette cifre (per un totale di 10.000.000 di immagini catalogabili), specifica unica del file digitalizzato e riportato sulla busta contenente l'originale; ogni scatola viene nominata con tre lettere permettendo più di dodicimila combinazioni. Il tutto viene ordinato tramite l'inserimento dei dati precedenti all'interno di un database, che riporta anche il numero del CD, il soggetto ritratto, il tipo di supporto dell'originale, il periodo dello scatto, un piccolo provino e quant'altro necessario.

Con questo metodo relativamente semplice, in poco tempo, 3500 immagini hanno trovato il loro posto in questo archivio digitale che spera vivamente diventi definitivamente ordinato. L'aggiornamento è assai sbrigativo, la consultazione è praticamente immediata.



Orio Frassetto
Ritratto
1990



Carlo Gajani
Autoritratto in Accademia
1942

Premessa. Possiamo ancora leggere Cicerone o Boccaccio perché la parola scritta ci arriva dai tempi più remoti attraverso continue trascrizioni e riedizioni. Un'opera, infatti, vive fino a quando la si frequenta, a condizione di resistere attraverso il tempo nella sua concreta "fisicità".

Le opere degli scrittori d'oggi, pubblicate su carta destinata a polverizzarsi entro alcuni decenni, hanno un domani solo se verranno consegnate a future ristampe; cosa possibile, anche se difficilmente prevedibile ora... Il lavoro degli artisti, scultori, pittori, grafici, autori di film e di fotografie, hanno destini, dal punto di vista del loro supporto "fisico", assai diversi. Mentre i mezzi espressivi più tradizionali e antichi (bronzo, marmo, olio, tempera, affresco, ecc.) sembrano garantire discrete resistenze agli insulti del tempo, e quindi migliori ipotesi di conservazione e restauro, quelli più nuovi – dai colori acrilici in pittura a tutto ciò che è affidato alla pellicola e ai vari sistemi di stampa, come film e fotografia – non promettono niente di buono; anzi, per quanto se ne sa oggi, queste immagini sono destinate a scollarsi, impallidire, trasmutare colore e infine sparire in vaghi fondali nebbiosi, in tempi relativamente brevi.

Questo, a mio parere, è il problema di fondo, che anticipa quello della archiviazione, dato che archiviare significa conservare e ordinare, non solo per l'uso corrente ma anche per consegnare un materiale, che è memoria e testimonianza del presente, alle future generazioni. Ma come tramandare qualcosa che si sbriciola tra le mani?

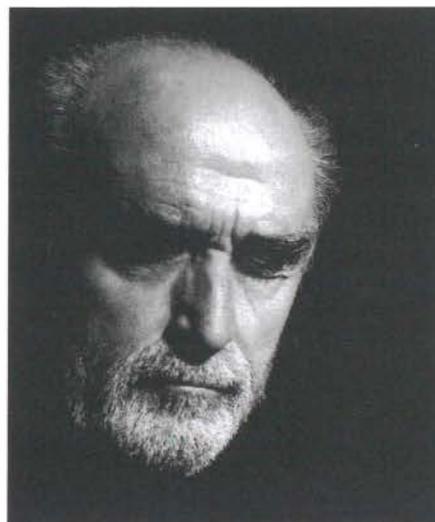
Il computer, fra i mille usi, ha anche quello di catalogare, ordinare, conservare materiale scritto e immagini. La foto digitale, che si affaccia prepotentemente sul mercato e che sicuramente è destinata a spazzare via a breve termine tutti i procedimenti fotografici tradizionali usati finora,

forse contiene nella sua alchimia elementi che garantiscono una diversa e superiore durata nel tempo. Italo Calvino, in una delle sue "lezioni americane", dice che il software non potrebbe esercitare i poteri della leggerezza e della durata se non mediante la pesantezza dell'hardware, ma è il software che comanda... le macchine di ferro ci sono sempre, ma obbediscono a "bits" senza peso... E in questi bits senza peso, senza corpo e senz'anima si possono conservare (forse) le immagini fotografiche di questo secolo, altrimenti destinate a sparire senza scampo nelle brume di una notte oscura e profonda.

Il procedimento per inserire in un "dischetto" le proprie immagini fotografiche è ancora piuttosto costoso, soprattutto quando si hanno migliaia di foto da archiviare; personalmente sono piuttosto perplesso, non solo per i costi, ma per altre due ragioni. La prima è che, in realtà, non c'è alcuna garanzia di migliore "tenuta nel tempo"; la seconda, che comunque le immagini evocate e prodotte dal computer sono tutt'altra cosa da quelle prodotte "a mano" dagli artisti con i tradizionali sistemi di stampa ancora in uso, che garantiscono una varietà e una qualità di resa straordinarie.

Che fare allora? Mobili metallici con cassettiere di cartelle sospese per catalogare diapositive e negativi, mobili metallici con grandi cassette per contenere foto stampate (30x40 e 40x50). Nel mio caso, si tratta di archiviare diapositive di viaggi (che io raccolgo in buste di plastica da 20, numerate e con chiare indicazioni di luogo e data), e negativi in bianco e nero, per la maggior parte in 6x6, di ritratti e nudi. Il tutto è ordinato con nomi, date, ecc., in buste e scatole. Questo è un procedimento artigianale, di sapore ottocentesco... Forse ho una immotivata diffidenza per l'informatica, ma del resto tutto il mio lavoro è stato prodotto con i metodi più tradizionali...

Probabilmente, però, il problema vero è che questo materiale interessi poi a qualcuno, al di là del nostro tempo e della nostra vita.



Carlo Gajani
Autoritratto

L'Italia e Venezia non potevano mancare ad un appuntamento fatale, e forse allo stesso tempo, con la fotografia. Il panorama delle più attuali tendenze dell'arte, l'analisi del mercato, i pareri della critica, conducono senza dubbio a considerare questo mezzo espressivo come il più interessante e vivace fenomeno della cultura e dell'arte contemporanea.

Ecco perché VeneziaFiere, giunta al terzo anno di attività, ha dato il via alla prima mostra-mercato italiana per la fotografia, esperienza all'estero già consolidata: basti per tutti l'esempio autorevole di "Paris Photo".

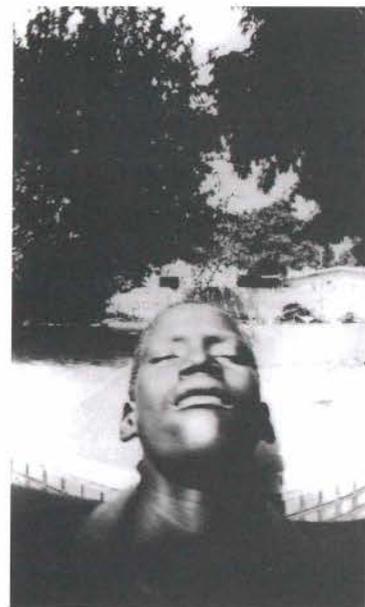
Il "Salone della Fotografia", diretto da Luisella d'Alessandro e Antonio Brescacin, pensato in origine come l'avventura numero zero per l'Italia, già si sta rivelando frutto maturo perfettamente coerente con l'esigenza di tanti operatori. Saranno dunque rappresentate a "Venezia Immagine" tutte le realtà operative del campo fotografico: gallerie d'arte contemporanea e specializzate in fotografia, mercati e gallerie di fotografia storica, collezionisti, editori, librerie, testate di riviste di settore.

È importante ricordare che il "Salone" non è dedicato alle attrezzature, ma esclusivamente alla presentazione e alla compravendita di opere fo-

tografiche. Gli espositori proporranno una scelta delle proprie collezioni, gli autori presenti nel proprio team, le attività editoriali e anche i progetti in cerca di partner. I costi delle opere in vendita spaziano dagli alti valori, che ormai equiparano il mercato della fotografia a quello dell'arte, a prezzi decisamente contenuti, che consentono ad un pubblico sempre più vasto di avvicinarsi a questo collezionismo.

Ricordiamo, tra i "pezzi forti" del salone, un album del celebre Watkins dedicato alla West Coast, le collezioni di autori africani delle Galleries FNAC, presenti in fiera presso la sede dell'Alliance Francaise, la personale di Boris Mikhailov, in anteprima presso la Fondazione Querini Stampalia grazie alla Galleria Scalo di Zurigo e un'installazione dell'artista Paola Daniele. Altra anteprima italiana è rappresentata dalle foto di Dayanita Singh alla Fondazione Levi, in collaborazione con lo Studio Barbieri e West Zone Projects di Venezia. Mentre la Banca del Gottardo di Lugano proporrà presso il Consolato Svizzero di Venezia una selezione della propria collezione di fotografia svizzera. E sempre al Salone saranno proposti, citandone solo alcuni: Beat, Ponti e Perini, Mc Phearson, Frith; e ancora: Boissonas, E. Curtis, Drtikol, Kessel, Man Ray, ecc...

L'appuntamento è quindi a Venezia dal 24 al 26 settembre 1999 presso Palazzo Querini Dubois, sul Canal Grande, per ammirare molte foto, incontrare operatori e pubblico appassionato.



Autore Anonimo
Autoportrait
Bamako, 1998



Drtikol
Giovane orientale che legge
1925

Col 1° gennaio 1891 l' "Archivio Fotografico" cessa le sue pubblicazioni. Le ragioni che hanno indotto la redazione ad abbracciare questo partito, oltre a quella della mancanza di tempo di uno dei redattori proprietari, (l'ing. L. Imperatori, *N.d.A.*) causata da esigenze professionali, sono diverse e vale la pena esporle. (...)

Se l'Italia è uno dei paesi ove la fotografia si è più diffusa tra dilettanti, si può anche dire, che è anche il paese ove dilettanti, e fotografi, tranne alcuni brillanti eccezioni, leggono poco e studiano meno: la fotografia è per la massima parte dei suoi cultori, un passatempo limitato alla produzione dei soliti istantanei e tutto si svolge nel modo più elementare. Il fotografo di professione, poi del nostro paese, che manca di scuole di fotografia e arti affini, è sempre, colle solite buone eccezioni, a un livello di cultura molto infelice e si può definire appena qualche cosa di più di un analfabeta.

Giornali fotografici più vecchi e ben fatti dell' *Archivio*, come la *La Camera Oscura*, non hanno ancora raggiunta una decente tiratura,

pensiamo poi se lo poteva uno più giovane come l' *Archivio*. I *Bollettini* di alcuni dotti circoli fotografici, come quello di Firenze e quello di Roma, distribuiti gratuitamente ai soci, sono già di per sé un impedimento al diffondersi di altre libere pubblicazioni fotografiche. Poteva in queste circostanze avere una florida esistenza un giornale scientifico, che non sfrutta neanche il lato *reclame*?

Un altro giornale sorto dopo l' *Archivio*, il *Dilettante Fotografico*, pel suo infimo prezzo d'abbonamento, potrà avere migliore fortuna. Anche chi raramente legge, può avere la velleità di qualche curiosità in fatto di fotografia, e le velleità che costano poco, sono alla portata di tutti. L' *Archivio* moribondo raccomanda adunque ai suoi benigni lettori, il *Dilettante di Fotografia* giornale ben fatto sotto tutti i rapporti, e che col tempo e pazienza diventerà in Italia il periodico fotografico il più diffuso. Così chiude la sua orazione funebre.

La Redazione

* L' *Archivio Fotografico*, giornale mensile di fotografia per professionisti e dilettanti, II, 24, Intra, dicembre 1890, pp. 179-80, ora in: I. Zannier (a cura di), *Leggere la fotografia*, N.I.S., Roma 1993, pp. 201-202.



Giorgio Sommer
Napoli, salita al Vesuvio
1880

Presso il F.A.S.T. l'esigenza della elaborazione digitale delle immagini, della loro catalogazione informatizzata e gestione su data-base, si pose già nel 1994 allorché iniziò a prefigurarsi la necessità di gestire razionalmente le decine di migliaia di immagini che pervenivano continuamente all'Archivio. Allora le esperienze maggiori erano indirizzate verso il Tin-Photo, il Saxa, il Sebina Immagini (oggi evoluto in Sebina Multimediale), il data-base Fototeca-2 (il programma per il data-entry, stampa e consultazione di dati e immagini basato sulla scheda FT) diffuso dall'ICCD e realizzato dalla Memar SIT - Reggio Emilia, presentato a Trento, presso il locale Centro di Catalogazione un paio di anni fa.

Ottimi data-base ma che non ritenemmo adatti alla nostra peculiare esperienza di archivio fotografico rivolto anche alla commercializzazione delle immagini ivi conservate: ne conseguiva la necessità di una funzionale gestione delle richieste dell'utenza per consultazione, esportazione veloce di file consistenti, richiesti per stampa digitale e tipografica, caratteristiche che troviamo invece in Image Base Pro, un data-base industriale particolarmente diffuso in Francia dov'è adottato ad esempio per l'archiviazione di immagini al Centre d'Archéologie d'Amiens, all'archivio del progetto Ariane Espace-Paris, ma anche in Italia dalla Bruno Mondadori, dalla rivista Quattroruote, dalla foto-agenzia Grazia

Neri, dall'Istituto Superiore di Sanità, dalla Benetton e dalla NATO.

La maggior parte di richieste di immagini che pervengono al F.A.S.T. sono di ottenere stampe 18x24 cm da stampante a getto d'inchiostro, di files per usi editoriali o di mostre fotografiche, con tempi sempre estremamente ridotti.

Stabilito quindi che l'utente che accede al F.A.S.T., oltre alla consultazione delle fotografie può richiederne la stampa immediata a fronte del pagamento dei diritti di riproduzione (stabiliti in L. 5.000 per una copia 18x24 stampa da computer ad alta definizione; L. 50.000 per un file di alta qualità per usi editoriali; L. 100.000 per usi pubblicitari; esonero totale per tesi di laurea) era necessario il supporto di un data-base che fosse in grado di gestire con grande velocità files consistenti garantendo una loro rapida esportazione in scrivania per trasferirli poi sul supporto desiderato dall'utente (floppy da 1.4 mb; zip da 100 Mb; CD da 650 mb).

Abbiamo trovato, a nostro parere, la soluzione con questo data-base Image Base Pro proprio in rapporto con le nostre esigenze gestionali, da foto-agenzia, che il F.A.S.T. si trova ad affrontare. Certo questo ha significato delle scelte a livello di tipologia di scheda di catalogazione.

Il data-base Fototeca-2, ed ora la recente scheda F, propongono una catalogazione estremamente analitica, con una notevole quantità di campi da completarsi, che raccolgono una enorme quantità di informazioni in merito alla data immagine.

IBP, il data-base adottato dal Foto Archivio Storico Treviso, ha invece un numero di campi più ridotto, ma affida egregiamente alle parole chiave, al Tesauro, il compito di descrizione là assegnato ai campi.

Il sistema Image Base Pro si è dimostrato ottimo per la gestione della nostra banca immagini (a tutt'oggi sono così gestite circa 8.000 immagini: siamo ancora agli inizi) ed è stato testato da eminenti istituti ed industrie che investono

con oculata risorse economiche e professionali (esiste il rischio di incappare in data-base che magari si bloccano se incamerata una certa quantità di dati) inoltre IBP è reperibile facilmente sul mercato, sia in versione Client-Server sia Monoutente.

IBP è stato sviluppato dalla ditta francese Orkis proprio per rispondere alle esigenze delle agenzie fotografiche e per permettere loro di archiviare e di gestire in modo digitale volumi di milioni di immagini di tutti i tipi.

È uno strumento che permette di associare la rapidità di consultazione a una sicurezza ottimale del patrimonio fotografico.

È stato sviluppato per l'ambiente Power Macintosh sul data-base 4th Dimension ed è ottimizzato per sfruttare la potenza ed il suo ambiente grafico.

Richiede System 7 e successivi, con l'estensione QuickTime e funziona su tutta la gamma Macintosh con processore 68030 e superiori.

È in grado di gestire sia le immagini fisse, sia i filmati QuickTime.

Oggi esiste anche nella versione per Windows. Con Image Base Pro è possibile consultare e scegliere immagini da una postazione cliente su una rete Localtalk, Ethernet o TokenRing, oppure consultare un archivio di immagini a distanza su una rete telefonica digitale ISDN.

In caso di utilizzo intensivo del server, esso può essere anche suddiviso su tre unità centrali che gestiscano rispettivamente le anteprime, le immagini ed i dati associati.

Ogni fondo fotografico che perviene al F.A.S.T., vede rispettato l'ordinamento dato dal fotografo e una volta completata la collocazione dei materiali in idonei contenitori, viene iniziata l'inventariazione vera e propria, realizzata a partire dalla preparazione di un modulo-etichetta sul data-base File Maker nel quale verranno riportati i soli dati archivistici, quali ad esempio il numero di immagine univoco ed il relativo nu-

Elenco documenti visibili (1012)

				
Reclame della ditta Appiani 1 Fabbrica Ceramiche Ceramica Appiani Treviso	Veduta aerea Stabilimento Appiani 2 Fabbrica Ceramiche Ceramica Appiani Treviso	Veduta aerea Stabilimento Appiani 3 Fabbrica Ceramiche Ceramica Appiani Treviso	Veduta aerea Stabilimento Appiani 4 Fabbrica Ceramiche Ceramica Appiani Treviso	Veduta aerea della ditta Appiani 5 Fabbrica Ceramiche Ceramica Appiani Treviso
				
Veduta aerea della ditta Appiani 6 Fabbrica Ceramiche Ceramica Appiani Treviso	Brevetto della Real Casa 7 Fabbrica Ceramiche Ceramica Appiani Treviso	Maestranze della Ceramica Appiani 8 Fabbrica Ceramiche Ceramica Appiani Treviso	Gita aziendale ad Asolo 9 Fabbrica Ceramiche Ceramica Appiani Treviso	Gita aziendale ad Asolo 10 Fabbrica Ceramiche Ceramica Appiani Treviso
				
Gita aziendale ad Asolo 11 Fabbrica Ceramiche Ceramica Appiani Treviso	Il viale d'ingresso della fabbrica 12 Fabbrica Ceramiche Ceramica Appiani Treviso	Essiccatoi materiale pressato 13 Fabbrica Ceramiche Ceramica Appiani Treviso	Ceramica Appiani 14 Fabbrica Ceramiche Ceramica Appiani Treviso	Abitazione dei proprietari 15 Fabbrica Ceramiche Ceramica Appiani Treviso

1012 immagini

La scheda di catalogazione su File Maker

FONDO FINI		
ARCHIVIO FOTOGRAFICO STORICO DELLA PROVINCIA DI TREVISO		
DATI ARCHIVISTICI CORRENTI		
Fondo	G. FINI	Deposito
M. Insegna	12919	
N. Inventari	11040	
DATI ARCHIVISTICI STORICI		
M. serie	13	
T. Nota serie	CITTA E PROVINCIA - VARIE	
N. cartoncino	01	
T. Nota cartoncino	PALAZZO DEI TRECENTO	
N. Negativo		
OGGETTO		
Aspetto fotografico		
Descrizione fotografica		
Titolo o didascalia		
Lingua		
	TREVISIO	
SOGGETTO		
Aspetto soggetto		
Descrizione soggetto		
Collocazione soggetto		
DESCRIZIONE FISICA		
NUMERO	P.	
Specifiche	B/N	
Formato	8" x 4"	
Caratteristiche fisiche		
Conservazione	BUONA	

La videata di anteprima a monitor

mero di inventario; stampate le etichette ed apposte sui contenitori relativi, i dati così ottenuti vengono riversati all'interno della scheda di catalogazione realizzata sempre su File Maker strutturata su un numero limitato di campi.

Infatti abbiamo preferito adottare una scheda di catalogazione sintetica che ci permetta di acquisire per ora solo gli elementi minimi costituenti la base per la futura catalogazione vera e propria:

- n. immagine
- n. inventario
- Fondo di appartenenza
- Segnatura
- Titolo serie
- Titolo sottoserie
- Autore fotografia
- Data fotografia
- Titolo/didascalia originale
- Luogo
- Descrizione
- Autore del soggetto
- Datazione del soggetto
- Collocazione del soggetto
- Descrizione fisica
- Conservazione
- Bibliografia
- Note

I dati, una volta inseriti nei campi della scheda su File Maker, sono pronti per essere importati in IBP.

Il data-base creato su File Maker si presta ottimamente per ricerche di dati ed in effetti, per i fondi fotografici per i quali non si è ancora proceduto all'accoppiamento dati-immagine sul data-base IBP, tuttora la ricerca avviene in questo modo.

Per quanto riguarda le immagini, siano esse una fotografia su carta, su pellicola, su lastra o DIA, possono essere digitalizzate ed importate all'interno di Image Base Pro attraverso Photoshop e nel corso di questa operazione, volendo, è possibile anche ritocarle. In ogni caso, sistemate le immagini, è possibile archivarle in IBP direttamente da Photoshop, comprimendole nel formato JPEG, oppure utilizzando anche una apposita scheda di compressione C-Cube.

Quando le immagini esistono già sotto forma di files, è possibile importarle direttamente nell'archivio una alla volta oppure in gruppi dopo averle evidenziate.

L'importazione si può fare anche direttamente dal Finder inserendo una cartella contenente decine o centinaia di immagini sull'icona di Image Base Pro, riducendo drasticamente i tempi di archiviazione.

Image Base Pro offre una vasta gamma di strumenti per identificare ed ordinare le immagini archiviate.

La sua interfaccia multi-finestra consente di raggrupparle in schede di identificazione.

Ad ogni immagine è associata una scheda con una ventina di rubriche ed un campo testo indicizzato.

Queste schede-immagine possono a loro volta essere raggruppate in schede tematiche, anch'esse con una ventina di rubriche associate. Ogni rubrica può essere riempita con una parola chiave presa da una lista oppure da un testo inserito da tastiera.

Le parole chiave sono raggruppate sia in liste, sia in un dizionario o Tesaurus organizzato in forma gerarchica.

Le liste delle parole chiave sono illimitate e sono totalmente parametrabili dall'utilizzatore.

Ogni parola chiave del Tesaurus è collegata alle liste dei sinonimi delle parole chiave associate e affiliate.

L'utilizzatore può creare schede vuote e compilare le rubriche. Poi sarà sufficiente associare le immagini alle schede corrispondenti.

Image Base Pro riconosce e tratta files creati con un word processor o con un foglio elettronico per automatizzare la compilazione delle schede.

Un modulo di annotazioni sull'immagine è stato concepito in modo che l'utilizzatore possa inserire dei dati o commenti direttamente sui particolari significativi delle immagini stesse.

Questa possibilità di annotazioni ipertestuali all'interno di una singola foto riveste particolare importanza: assolve in pratica all'esigenza di descrivere gli elementi di interesse presenti nell'immagine: infatti ciò risolve il problema sinora insormontabile di una rapida descrizione degli elementi contenuti nella foto stessa, ad esempio l'attribuzione del nome ad ogni singola persona all'interno di un gruppo in posa.

Ogni annotazione può contenere fino a 256 caratteri, il loro numero è illimitato e possono essere mascherate o rese visibili a piacere.

Queste annotazioni possono essere utilizzate in fase di ricerca per risalire alle immagini.

I titoli delle rubriche presenti nelle schede-immagine, nelle schede tematiche ed anche gli editori di ricerca possono essere personalizzate dall'utilizzatore.

IBP offre molte possibilità e metodi per la ricerca delle immagini: in testo integrale (ricerca unitaria) o multicriteriale, oppure tramite un modello che ripropone le rubriche indicizzate delle schede-immagine e tematiche.

C'è anche la possibilità di introdurre nei parametri di ricerca degli "indici di gradimento" che permettono di trovare delle immagini in funzione dell'interesse attribuito dall'utilizzatore.

Image Base Pro permette di ricercare una serie di immagini con caratteristiche simili, poi di estrarre le più interessanti selezionandole direttamente sulla tavola delle anteprime.

Con Image Base Pro si possono consultare tutte le immagini dell'archivio in qualsiasi istante, visualizzandole in comode videate di immagini o anche in formato reale.

Le immagini scelte possono essere esportate dall'archivio per un successivo trattamento con altri applicativi.

Le tavole-anteprime, le schede - immagine e le immagini originali possono essere stampate su ogni tipo di stampante a colori o monocromatica.

È anche possibile impostare e stampare cataloghi con le immagini selezionate dalle tavole-anteprima, grazie ad un modulo di impaginazione su X-Press, parametrabile a piacere.

Le maschere di questi impaginati possono essere registrate e riutilizzate con altre selezioni di immagini.

Dopo aver selezionato una serie di anteprime sul monitor, è possibile esportarle, registrandole sul dischetto sotto forma di filmato QuickTime, generando in pratica un diorama molto utile per consegnare all'utenza una rapida documentazione della serie di immagini dell'archivio prescelte da esportare e consultare poi a domicilio, visibile su un qualsiasi Macintosh o PC con il Player di Quick Time incluso nel pacchetto.

I formati gestiti da IBP sono tutti i principali esistenti (PICT, TIFF, EPS, JPEG, T6, ecc), di qualsiasi dimensione, compressi e non.

Con il modulo Player è possibile esportare su CD i dati ed immagini, o parte di questi a scelta, con il relativo motore di ricerca di IBP allegato: vengono mantenute quasi inalterate le funzionalità del programma principale.

Si possono creare in questo modo cataloghi personalizzati estremamente efficaci: il 1999 ci vede in effetti al lavoro su questo modulo per realizzare CD-ROM su archivi di Biblioteche, di Musei, Pro Loco e Associazioni del territorio.

Con il modulo Web per Image Base Pro, ora in dotazione al F.A.S.T., sarà possibile mettere online la banca di immagini.

Chi desidera testare la funzionalità del modulo Web per IBP può farlo consultando la Photothèque Gallimard, basata sul modulo Web-IBP, all'indirizzo

[http:// 195.25.251.129/ibp.htm](http://195.25.251.129/ibp.htm)

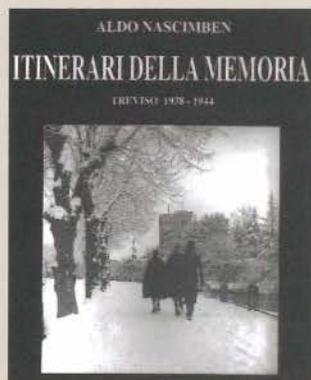
UNA MOSTRA RETROSPETTIVA SUL
FOTOGRAFO TREVIGIANO
ALDO NASCIMBEN

Avrà luogo a Treviso sabato 16 ottobre 1999 presso il Salone del Palazzo dei Trecento l'inaugurazione della grande mostra fotografica retrospettiva sull'opera del fotografo trevigiano Aldo Nascimben, recentemente scomparso ad avanzata età. La mostra, realizzata in collaborazione con il F.A.S.T. per volontà della consorte del maestro e con l'aiuto significativo di un gruppo di amici, ri-proporrà ai visitatori ben 130 opere fotografiche e ripercorrerà l'itinerario artistico ed umano del fotografo e cineasta trevigiano, il quale fu tra l'altro per molti anni direttore della fotografia del regista Folco Quilici.

Il fotografo Aldo Nascimben è un nome importante della fotografia e cinematografia italiana: fondatore del primo Cine-Club italiano, ebbe riconoscimenti internazionali per la sua attività di Direttore della fotografia in ambito cinematografico.

A Treviso, sua città natale, è molto noto per l'attività di fotografo, ben rappresentata dalla monografia "Itinerari della Memoria - Treviso 1938-1944".

Nella primavera 1999 venne attivato anche un concorso fotografico in memoria di Nascimben, in collaborazione con il Foto Archivio Storico Treviso ed in concorso con numerosi altri fotografi trevigiani, esperienza rivelatasi estremamente positiva.



La copertina del volume fotografico
Aldo Nascimben
"Itinerari della memoria"
Treviso 1993

I SEMINARI BERSELLI 1999
PER LA CONSERVAZIONE
DELLA FOTOGRAFIA

Lo Studio Berselli - Centro per il Restauro e la Conservazione della Fotografia - di Milano, organizza per l'autunno 1999 una serie di seminari che hanno come titolo:

- Ristampa dei negativi storici, riproduzione dei positivi fotografici
- Fototeche e archivi fotografici: organizzazione e gestione
- La fotografia come documentazione e come opera d'arte
- Chimico, conservativo, digitale. Quale tipo di restauro
- Utilizzo e manutenzione dei materiali fotografici. Trattamento di pronto intervento

Per informazioni e iscrizioni:
dott.ssa Paola Massucco - Berselli
s.a.s. - via Correggio 55 - 20149 Milano - Tel.-fax: 02-466031

LA MOSTRA FOTOGRAFICA
"LA GRANDE GUERRA NEL
TREVIGIANO" ESPOSTA
NELL'OSPEDALE CIVILE DI TREVISO

È stata ufficialmente presentata venerdì 9 luglio 1999 presso la Sala Convegni dell'Ospedale Civile di Treviso la riesposizione della mostra "La Grande Guerra nel trevigiano", curata dal CRAL dell'Ospedale. Giunta così alla 14 riproposizione al pubblico, dopo aver girato il territorio della Marca Trevigiana presso Scuole, Biblioteche e Pro Loco, la mostra è dunque approdata a Ca' Foncello.

Alla presenza del direttore della struttura ospedaliera e dei medici dott. Favretto e De Nardi, l'Assessore alla Cultura della Provincia di Treviso Prof. Marzio Favaro ha sottolineato nell'occasione come sia davvero significativo questo intervento culturale del CRAL ospedaliero, un modo per proporre cultura anche in un luogo dove spesso migliaia di pazienti vivono solo il dolore.

UN CD-ROM SUL BOMBARDAMENTO
DI TREVISO

Una interessante iniziativa è stata realizzata dalla classe 3F della Scuola Media Mantegna di Treviso in collaborazione con il F.A.S.T.: si tratta di un CD-ROM interattivo sulle distruzioni causate alla popolazione ed ai beni monumentali della città di Treviso dal bombardamento alleato del venerdì 7 aprile 1944.

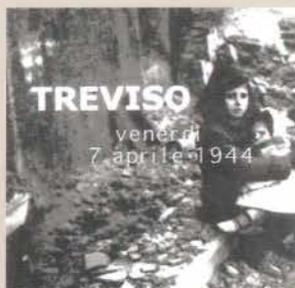
I ragazzi della classe 3F con l'assistenza dei loro insegnanti (Anna Craighero, Paolo Imperato, Fabio di Lenardo, Eleonora Felizzi e con il contributo di Elisa Fano per la realizzazione ipermediale e Renzo Bonan per la parte tecnica/grafica) hanno così digitalizzato le immagini fornite dal F.A.S.T. e composto i testi che sorreggono la narrazione, effettuato interviste ai superstiti dell'evento, mentre gli insegnanti hanno svolto attività di coordinamento della ricerca, organizzazione dei testi e del materiale fotografico.

Ne è risultato un CD-ROM di raffinata fattura, capace di accattivarsi anche l'attenzione degli adulti, conducendoli per mano a conoscere la drammatica realtà delle distruzioni umane e artistiche di Treviso subite in quei frangenti.

Preziosa anche la collaborazione di Antonello Hrelia, autore del video "Treviso 7 aprile 1944" e di Gherardo Azzoni Avogadro per la documentazione offerta.



O. Frassetto
La sede del F.A.S.T. a Treviso



La copertina del CD-ROM

LA GRANDE GUERRA RACCONTATA
DAI BAMBINI

In collaborazione con il F.A.S.T. le Scuole Elementari S. Giovanni Bosco (classi 1B-2A-3A-4A-5A) e Don Milani-Tommaseo (classi 2A-2B-3A-3B) del terzo Circolo Didattico di Treviso, hanno realizzato un ipertesto che ha come soggetto la Grande Guerra nel trevigiano: la storia racconta, attraverso i documenti fotografici del F.A.S.T., le distruzioni e le sofferenze della popolazione trevigiana durante il periodo 1915-1918. L'ipertesto è stato realizzato sotto la guida dell'insegnante Emilia Peatini. Chi desideri visionare il CD così prodotto, può rivolgersi al F.A.S.T..

STUDENTI IN STAGE AL F.A.S.T.

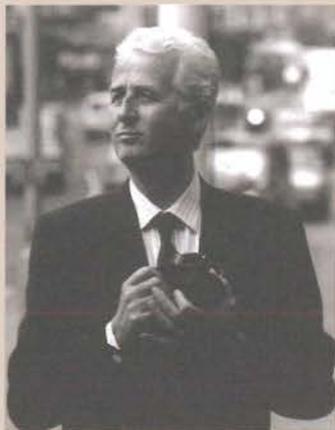
Grazie ad una collaborazione tra il F.A.S.T. ed il Liceo delle Scienze Sociali di Montebelluna (Treviso), diversi studenti hanno potuto partecipare alle attività del F.A.S.T. per 15 giorni ognuno. L'esperienza si è rivelata particolarmente proficua per gli stagisti, dato che hanno così potuto avvicinarsi alla realtà quotidiana del F.A.S.T. e seguire le operazioni di accoglimento dell'utenza, gestendo tutte le operazioni conseguenti (compilazione dei moduli di richiesta, ricerca delle immagini per tema e/o località, digitalizzazioni, stampe, formalità di espletamento della corresponsione dei diritti di riproduzione da parte dell'utenza), nonché apprendere i rudimenti della conservazione delle immagini stesse. L'operazione è stata dunque positiva e si ritiene necessario ripeterla alla fine del prossimo anno scolastico.

INDIRIZZI INTERNET UTILI

- <http://www.provincia.venezia.it/ci-ca/itgalleria.html>
(il sito della Civiltà dell'Acqua propone anche una galleria di immagini tratte dal F.A.S.T. e relative a soggetti ambientali dove siano presenti corsi d'acqua, risorgive, laghi ecc.)
- <http://www.tvnet.it/index.html>
(il sito, realizzato gratuitamente dallo sponsor TVNET, offre una panoramica della rivista "Fotostorica" prima versione: complessivamente 5 numeri fino al 1997)
- <http://www.orkis.com/PageOrkis/main2.html>
(il sito offre una panoramica dei prodotti Orkis, tra i quali Image Base Pro, il software per la gestione della banca immagini del F.A.S.T.)



Giulio Marino
Macelleria in Piazza
Flaminio durante
la festa del Bestiame
di S. Osvaldo.
A dx la trattoria
la Cerva
Vittorio Veneto (Treviso)
anni Venti



Il fotografo
Elio Ceolin

Elio Ceolin
La partita a carte
Mogliano Veneto
anni Sessanta



ELIO CEOLIN UN FOTOGRAFO D'ARTE

Elio Ceolin nacque a Mogliano Veneto nel 1932 ed è recentemente scomparso (1994).

Iniziata da ragazzo l'attività presso lo studio fotografico Gambirasi, per due anni gestì uno studio fotografico in proprio a Spinea. Nel 1954 ventiduenne si trasferisce a Treviso nel Foto Studio Leandro e nel 1959 in collaborazione con il socio Riccardo Sartori apre un proprio studio fotografico in via Roma.

Da quella data inizia una stretta collaborazione di foto giornalismo con il quotidiano locale "Il Gazzettino": è una grande occasione per Ceolin che ha modo di inserirsi in tutti gli avvenimenti cittadini così che rimangono di quegli anni, numerose foto di manifestazioni politiche, di cronaca, di avvenimenti mondani.

Oltre che costantemente con il locale aeroporto, collabora anche con la Provincia di Treviso e con l'Ente Provinciale per il Turismo, allora diretto

ancora da Bepi Mazzotti.

Negli anni '80 l'attività conosce una notevole espansione: mentre l'amico e socio Sartori si ritira, nello studio inizia ad essere costantemente attiva anche la moglie di Ceolin: sono gli anni di intensa collaborazione con la Regione Veneto per la realizzazione di importanti opere nel campo della storia dell'arte, dell'archeologia e documentazione dei più importanti avvenimenti politici e sociali del Veneto.

Oggi ne continuano con passione l'attività le figlie.

A ricordare l'impegno professionale di questo fotografo rimangono oggi i volumi da lui curati per la parte fotografica:

"Le stagioni del Montello", Matteo Editore, Treviso 1985

"Asolo", Matteo Editore, Treviso 1986

"Mogliano sotto la vernice", Arcari Editore, Mogliano Veneto 1989

"Agordino", Matteo Editore, Treviso 1989



Elio Ceolin
La cantina Bianchi
Mogliano Veneto
anni Sessanta



Giulio Marino
Il torrente Meschio in città
Vittorio Veneto

IL FONDO GIULIO MARINO (1890-1962)

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

Iniziò l'attività con una piccola macchina fotografica che acquistò con i suoi risparmi.

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

Corrispondente fotografico del "Gazzettino", per molti anni fu amico personale dei socialisti Matteotti e Turati e nel 1926 venne messo pubblicamente alla gogna perché antifascista dichiarato, da qui una particolare attenzione, nella sua fotografia, al mondo operaio e all'attività dei Circoli Operai della zona.

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

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

In alcuni casi Marino si trasformò in

fotografo estremo, facendosi calare con delle funi dentro ai crepacci dei ghiacciai per cogliere i giochi di luce del sole tra quelle pareti.

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

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

Alcune centinaia di positivi che riguardano aspetti del vittoriese, realizzati da Giulio Marino e recanti annotazioni tecniche di suo pugno, sono stati recentemente donati al Foto Archivio Storico Treviso dalla figlia Resy.

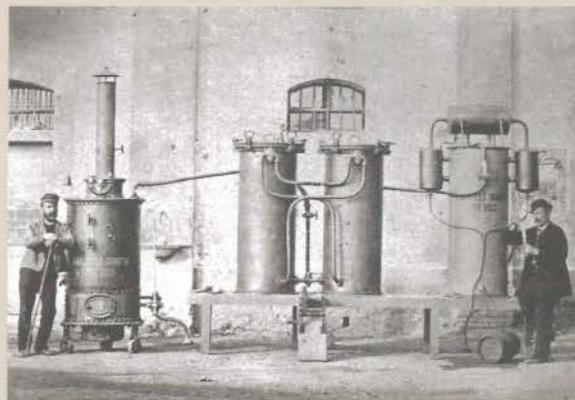


Giulio Marino
Gruppo di giornalisti
Vittorio Veneto. Anni Sessanta



Giulio Marino
Militanti Socialisti
Vittorio Veneto
3 Giugno 1910

Operai e impianto per distilleria
della Ditta Ronfini
Treviso
primo '900



La sede dell'Officina Meccanica
dei fratelli Ronfini in via Roggia
primo '900

L'OFFICINA MECCANICA
DEI FRATELLI RONFINI
di Serena Tonon

In seguito a una ricerca per il corso di Storia Contemporanea all'università di Udine, è stato possibile ritrovare una quantità cospicua di fotografie che copre un arco di tempo che va dal 1908 al 1944 circa e che necessita di attenzione e soprattutto di conservazione.

Una parte del nucleo ben si prestava alla "ricostruzione" di una storia dell'archeologia industriale nel trevigiano. Il materiale da me trovato riguardava un'officina meccanica. La denominazione che appare su una cartolina pubblicitaria riporta: "Fratelli Ronfini fu Davide - Via della Roggia, Premiato Stabilimento Costruzioni Meccaniche Fabbri". Nella ricerca genealogica della famiglia si scopre che la fabbrica è stata fondata da Barnaba Ronfini (Col San Martino 1805 - Treviso 1887). Discendente da una famiglia decaduta di Farra di Soligo, si trasferisce a Treviso nel 1820 in cerca di fortuna. Entrato come garzone in un'officina meccanica sposa la figlia del padrone, si specializza nella meccanica di precisione e fonda, assieme al fratello Davide, una fabbrica rinomata e all'avanguardia. I figli del fratello Davide, Vincenzo e Giovanni, quest'ultimo volontario garibaldino nel '66, continueranno a gestire la fabbrica di via della Roggia e a partecipare attivamente alla vita di Società Operaia, contribuendo a tenere in vita un filone di pensiero

mazziniano destinato a riemergere all'inizio del '900 con Raimondo (Rino) Ronfini (Treviso 1888) erede dell'officina meccanica e fervente repubblicano, strettissimo collaboratore di Guido Bergamo nelle battaglie politiche del primo e del secondo dopoguerra.

Appunto di quest'ultimo, Raimondo Ronfini, il nucleo di fotografie presenta alcuni documenti (dalla carta d'identità, al tesserino del Partito Repubblicano e di perseguitato antifascista), e ritratti realizzati dal fotografo Garatti, che rivelano un personaggio benestante, appartenente alla ricca borghesia. Tutto questo si presta ad una ricostruzione storica che potrà essere approfondita in futuro.

Ritornando al materiale riguardante l'archeologia industriale; il nucleo ci dà una sequenza di circa 15 foto riguardanti impianti carrellati per Vigili del Fuoco e distillerie. Alcune foto ci fanno vedere delle distillerie in cui si possono distinguere due tipi di impianti: uno fisso e uno semifisso. Guardando dettagliatamente si possono riconoscere la caldaia, a sinistra con accanto una pompa rotativa su cavalletto (di cui abbiamo un'altra immagine fotografica), gli scambiatori al centro e a destra il contenitore per l'uscita del distillato.

Ancor più interessante, è la seconda sequenza di fotografie dove compaiono delle pompe tradizionali utilizzate dai pompieri. Pompe che potevano essere trainate a mano o da cavalli (vedi la presenza dei seggioli-

ni per i conduttori). L'acqua veniva prelevata nei canali attraverso la pigna che poteva essere di due tipi: a filtro di stoffa per acque torbide o fangose, e in metallo per acque limpide. In una di queste compaiono anche due lanterne, utilizzate nei casi di operazioni notturne o di prosciugamento: infatti sappiamo che la giusta denominazione per questi operatori era: "Vigili del Fuoco e dell'Acqua".

Ognuna di queste foto si differenzia per dimensione e attrezzatura, ci sono da notare alcuni utensili che compaiono a terra: la chiave inglese, la pinza, la lima, l'oliatore, il martello. Soprattutto nell'ultima fotografia ritrovata, a differenza delle altre, vediamo un incremento dell'attrezzatura per la presenza di quattro piccozze e quattro posti a sedere, e non più due, inoltre un pescante per l'acqua flessibile e quattro tubi corrugati per le mandate.

Al di là delle caratteristiche tecniche di tali realizzazioni, vorrei soffermarmi sul valore estetico di questo materiale fotografico, in cui l'autore, Foto Ferretto, ben esprimeva l'intenzione di pubblicizzare il prodotto del committente attraverso un'accurata attenzione della luce e soprattutto dell'ambientazione. In quasi tutte le fotografie delle pompe dei Vigili del Fuoco, sullo sfondo appare un pannello con una tendina appoggiata al muro, quasi a voler creare una scenografia di studio all'aperto.

Oggi la fabbrica dei Fratelli Ronfini non esiste più, come testimoniano

due foto che riportano la sua distruzione, quasi sicuramente avvenuta durante il secondo conflitto mondiale.

Quasi tutto il materiale fotografico si trova in discreto stato di conservazione. Un'altra sequenza di materiale ci permette di ricostruire la storia della famiglia, nonché la possibilità di osservare interessanti vedute in piccolo formato di Venezia, della fine degli anni venti, del porto e di alcuni viaggi. Addirittura dopo una seconda visione ho notato una foto risalente al periodo delle rivoluzioni di San Paolo in Brasile della fine degli anni Venti.

Una quantità di materiale, con una valenza documentaria importante per la provincia di Treviso, che mi riservo di studiare attentamente in successiva sede.

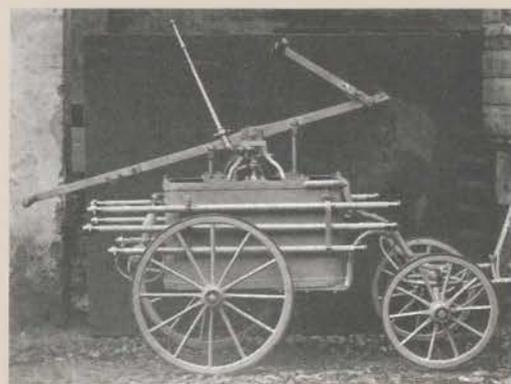


Foto Ferretto
Carrello pompa per Vigili del Fuoco,
prodotto dalla Ditta Ronfini di Treviso.
primo '900



La ricostruzione del Palazzo dei 300
Treviso
anni Quaranta

UN ARCHIVIO STORICO-FOTOGRAFICO:
IL FONDO FERDINANDO FORLATI
(1882-1975)
di Federico Burbello

Nel 1910 Ferdinando Forlati entra a far parte dell'amministrazione delle Antichità e Belle Arti, nella sede della Soprintendenza di Venezia (a quel tempo omologata ai Monumenti e alle Gallerie), retta dallo storico Gino Fogolari.

Quando nel 1924 Massimiliano Ongaro muore, sarà Forlati ad assumere la direzione della sezione ai monumenti fino al 1926. Nell'ambito dell'Amministrazione statale della Soprintendenza egli svolse l'attività dapprima a Venezia, poi nella Venezia Giulia e nel Veneto. La sua fama di curatore di monumenti si allargò oltre i confini; fu chiamato in Austria, Jugoslavia e in Giordania per il restauro del Santo Sepolcro a Gerusalemme.

Già nel 1930 egli era considerato un maestro per i restauri del Castelvecchio di Verona, che giaceva in stato di abbandono.

Nel corso della sua attività Forlati raccolse una notevole quantità di documenti fotografici e storici, in parte ancora proprietà della famiglia.

Come esempi della sua arte di restauratore, che in molti casi era un vero e proprio salvataggio del monumento da una sicura distruzione a una vera resurrezione, vanno menzionati fra i principali e più importanti il restauro del Castello di Gorizia, liberato dalle sovrastrutture e consolidato, forse per la prima volta

in un monumento, con iniezioni cementizie; subito dopo la seconda guerra mondiale il restauro del Duomo di Vicenza e del Castello di S. Salvatore a Susegana, dove per la prima volta realizzò con grande successo la rimessa a piombo delle alte e spesse muraglie in seguito allo scoppio di granate; metodo utilizzato anche a Treviso per la ricostruzione e il restauro del Palazzo dei Trecento e la Loggia dei Cavalieri; nel 1954 diresse i lavori di consolidamento e di raddrizzamento dell'Ala dell'Arena di Verona.

Già nel 1925 erano stati eseguiti restauri alla Chiesa degli Eremitani a Padova che lo stesso Forlati dovette riprendere più vasti dopo le distruzioni belliche, ed ancora a Padova il salvataggio della Torre degli Anziani di cui s'era iniziata nel 1938 la demolizione per ragioni statiche; a Trieste nel 1929 la rimessa in valore dell'antico Sacello di S. Giusto, e tra il 1930 e il 1937 ancora a Caorle, l'interessante Duomo del XII secolo; nel 1938 il salvataggio della facciata della Ca' d'Oro, che minacciava di precipitare nel Canal Grande, e che il Forlati fermò con un triplice ancoraggio e consolidò rafforzando capitelli e basi delle numerose colonne con sostegni interni di acciaio inossidabile; i restauri del chiostro di S. Apollonia, del complesso di S. Maria in Torcello e dell'Abbazia di S. Giorgio Maggiore a Venezia. Queste sono solo alcune testimonianze di un'opera vasta e continua in favore del patrimonio monumentale delle Venezia.

Nel 1948 fu chiamato dal I Procuratore del tempo Giovanni Ponti, alla carica di Proto di S. Marco, incarico che lascerà in tarda età, nel 1972, per dedicare gli ultimi anni allo studio sulla chiesa dogale.

In sessant'anni di attività, dal 1912 al 1972, quella di Ferdinando Forlati può essere ritenuta "la vita più lunga che sia mai stata spesa nella tutela del patrimonio monumentale".

Una vita che copre un periodo storico molto dinamico, se si pensa alle due guerre e a ciò che ne seguì, e di rinnovamento della teoria del restauro che intorno agli anni '40 vede delinearci il cosiddetto "restauro critico", ove il valore artistico ha la prevalenza assoluta sul valore storico, rovesciando così le basi del "restauro scientifico".

Nell'opera del Forlati sono sempre presenti quei principi che hanno caratterizzato la teoria boitiana e l'ambiente veneziano e che alla fine della sua vita indicò come criterio base della pratica del restauro: "Consolidare il monumento, ma rifare il meno possibile e in modo che la parte nuova sia sempre chiaramente individuabile".

BIBLIOGRAFIA SU
FERDINANDO FORLATI

Ceschi C., *Teoria e storia del restauro*, 1970, pp. 141, 181-184.

De Angelis D'Ossat G. - F. Forlati, in: "Arte Veneta", 1975, pp. 289-291.

Pietro Gazzola, "Ferdinando Forlati", in: "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona", anno accademico 1975-76, serie VI, vol. XXI, pp. 7-15.

Pavan G., *Ricordo di Ferdinando Forlati*, in: "Atti e Memorie della Società Istriana di archeologia e storia patria", Trieste, n. XXIV, 1976, pp. 7-20.

G. M. Bighelli, M. Cestelli, *Ferdinando Forlati: il dibattito e le tematiche dei monumenti in Italia*, tesi di laurea I.U.A.V., anno accademico 1985/86.



Archivio Fini
La ricostruzione del
Palazzo dei 300
Treviso
anni Quaranta