

A CURA DI
ITALO ZANNIER



FOTOSTORICA

GLI ARCHIVI DELLA FOTOGRAFIA 6

CANOVA

FOTO
ARCHIVIO
STORICO
TREVISO



FOTOSTORICA



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. 6 - Gennaio 2000

Cura scientifica di
ITALO ZANNIER

Direttore responsabile
ADRIANO FAVARO

Art director
FRANCO GIACOMETTI

Coordinamento
MARIA LUISA ZACCHELLO

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'Élysée, 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 © 2000

Autorizzazione del
Tribunale di Treviso n. 962/95

Stampa
Grafiche Zoppelli, Dosson - Treviso

in copertina:
autore non indicato
Cartolina con fotomontaggio
colorata a mano
1910 ca.
Archivio Zannier, Venezia

- | | | | | | |
|----|--|---|----|--|---|
| 4 | | EDITORIALE
COLLEZIONARE FOTOGRAFIA
<i>Italo Zannier</i> | 28 | | IL MIO ARCHIVIO "FANTASMA"
<i>Mario Cresci</i> |
| 6 | | "PHOTOGRAPHS - SOTHEBY'S" NEW YORK,
WEDNESDAY, OCTOBER 6, 1999
<i>Italo Zannier</i> | 30 | | IL MIO ARCHIVIO A BOLOGNA
<i>Antonio Masotti</i> |
| 8 | | LA CONSERVAZIONE ED IL RESTAURO DELLE
APPARECCHIATURE FOTOGRAFICHE
<i>Marco Antonetto</i> | 32 | | LUI È DI LÀ
<i>Graziano Arici</i> |
| 11 | | DALLA FOTOTECA (1964)
ALL'ARCHIVIO FOTOGRAFICO
DELL'ISTITUZIONE CINETECA (1999)
<i>Angela Tromellini</i> | 34 | | UN ARCHIVIO PER IL VENETO
<i>Cesare Gerolimetto</i> |
| 15 | | PER UNA STORIA FOTOGRAFICA DEL
CINEMA ITALIANO.
CONSIDERAZIONI, IPOTESI METODOLOGICHE
E PROPOSTE DI RISARCIMENTO
<i>Dario Reteuna</i> | 36 | | UN'INDAGINE SPERIMENTALE SULLE
RACCOLTE FOTOGRAFICHE ALLA SCUOLA
NORMALE DI PISA
<i>Tiziana Serena</i> |
| 19 | | UNA CITTÀ TRA MARE E MARINA MILITARE.
L'ARCHIVIO STORICO FOTOGRAFICO DEL
COMUNE DELLA SPEZIA
<i>Elisabetta Cantelli</i> | 38 | | LA COLLEZIONE CORNUDA-BUSATO
<i>Emanuele Bellò</i> |
| 21 | | COSTRUIRSI UN ARCHIVIO
<i>Michael G. Jacob</i> | 40 | | APPENDICE A "LA VITA DI UGO SISSA"
<i>Tudy Sammartini</i> |
| 24 | | TINO DA UDINE (1927-1996)
<i>Cristina Procaccioli</i> | 41 | | LA VILLA VENETA PASOLE - BERTON
DI PEDAVENA RIVIVE IN UN ALBUM
FOTOGRAFICO DI FINE OTTOCENTO
<i>Adriano Favaro</i> |
| | | | 44 | | CENNI SULLA FOTOGRAFIA A PEDAVENA
E FELTRE TRA '800 E '900
<i>Adriano Favaro</i> |
| | | | 45 | | NOTIZIE DAL FOTO ARCHIVIO
STORICO TREVIGIANO
<i>Adriano Favaro</i> |

Il primo collezionista di fotografie – e allora si trattava di dagherrotipi – è stato John Ruskin, avviatosi in questa impresa nel 1845, quando acquista a Venezia, da un “povero francese”, una serie di lastrine fotografiche.

In una lettera al padre, Ruskin definisce “piccole gemme”, queste immagini dei più significativi edifici del Canal Grande, che inoltre gli offrono la suggestiva sensazione di “portarsi via il palazzo stesso”.

La meraviglia di Ruskin per il dagherrotipo (“si vede ogni frammento di pietra ed ogni macchia, e non v’è alcun errore nelle proporzioni...”) è allora totale, ma la sua collezione, tuttora conservata alle Bembridge Galleries, aveva innanzitutto una funzione “documentaria” e non era comunque stimolata – se non nell’inconscio suggestionato dalla magica bellezza dei dagherrotipi –, dai valori estetici di quel genere d’immagini.

Gli storici dell’arte, anche in seguito – basti pensare a Corrado Ricci, a Iginio Benedetto Supino, a Antonio Morassi, a Federico Zeri... –, si dedicheranno al “collezionismo” fotografico, con lo scopo di raccogliere immagini per lo studio, che finalmente può anche essere comparativo, consentendo la fotografia, come scriverà il Ricci, di mantenere e sottoporre “ad ogni necessità forme che la memoria avrebbe obliato o non riuscirebbe sempre a richiamare fuor delle nebbie dell’incertezza”. E ancora il Ricci, in un suo straordinario saggio su *La Fotografia e l’arte della rappresentazione del vero*, del 1905, osserva come “sul nostro tavolo potremo per essa confrontare sculture, pitture, disegni che si trovano a Pietroburgo come a Madrid, a Palermo come a Londra (...) un vantaggio per la memoria, un aiuto per lo studio e per l’educazione estetica”.

Nel 1892, Giovanni Gargioli aveva istituito a Roma il “Gabinetto Fotografico Nazionale”, nell’ambito dell’“Istituto Nazionale della Grafica”, considerando la fotografia alla stregua delle stampe, ma finalmente dedicandole – dopo il “riconoscimento” in quella categoria, avvenuto nel 1886 – uno spazio oltretutto prestigioso, dove tuttora sono conservate, tutelate e studiate, parecchie raccolte fotografiche, che altrimenti sarebbero state disperse, persino nei mercatini.

Gli appelli alla raccolta, alla conservazione e all’archiviazione della fotografia, presso Musei specifici, comunque non mancarono tra Ottocento e Novecento; basti ricordare il Santoponte che pretendeva con energia, nel suo *Almanacco* del 1905, un “Museo italiano di fotografie documentarie”, oppure, oltre vent’anni dopo (1929), l’appello di Nicolò Cipriani, “Capo del Gabinetto Fotografico della R. Soprintendenza all’Arte Medioevale e Moderna di Firenze”, che, sul *Popolo d’Italia* del 21 settembre, tendeva a dimostrare la necessità di istituire “anche in Italia archivi fotografici per la pubblica consultazione”; e cosivvia, la cronaca di questi appelli alla “raccolta sistematica” e alla “conservazione” della fotografia non si contano, ma purtroppo, nonostante parecchie iniziative, come questa del Foto Archivio Storico Treviso, c’è ancora molto da fare, soprattutto a livello Centrale, intendo “Ministeriale”.

Perché è lì, al Ministero dei Beni Culturali, che deve essere compresa e inserita *in primis*, la necessità di salvare il grande patrimonio iconografico ed estetico della fotografia italiana, senza confondere questo genere nel coacervo dei “beni cartacei” e degli affini.

La fotografia è un “bene culturale” primario e come tale va studiato e custodito, specialmente in quest’Era dell’Iconismo, che si è determinata proprio dal giorno magico in cui Arago, Biot e Humboldt, presentarono all’Accademia delle Scienze di Francia, l’invenzione di Daguerre, il 7 gennaio 1839.

Se non ci fosse stato il collezionismo privato, anche come quello funzionale iniziato da Ruskin, in Italia avremmo ben poche fotografie.

Pietro Poppi

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



La fotografia storica romana, ad esempio, deve soprattutto a Pietro Becchetti, la sua salvezza, grazie alla sua appassionata, inesausta ricerca, giorno dopo giorno, anche nei mercatini di periferia, nei materiali destinati al macero, ecc.

Per tutelare e salvare la fotografia, come qualsiasi altra cosa, è però necessario "avere coscienza" di che si tratta, ossia conoscere e amare l'oggetto, altrimenti, anche la fotografia può sembrare "carta straccia", come ebbe a dire polemicamente, con una bella immagine durante la prima indagine sul nostro patrimonio fotografico, nel 1979, Daniela Palazzoli, che a sua volta è una notevole e competente collezionista.

Come Ferruccio Malandrini, Dario Reteuna, Michele Falzone del Barbarò, Michael Jacob, quest'ultimo è uno studioso inglese che vive a Spoleto dove si dedica con competenza, entusiasmo e pazienza, a collezionare soprattutto gli incunabili dagherrotipici, i più delicati e introvabili.

Questo collezionismo privato pare finalmente in aumento, e non soltanto per funzionali ricerche iconografico-tematiche, ma per un più ampio interesse storico, specifico della fotografia e della sua estetica, come d'altronde accade in altri Paesi europei, e non soltanto negli Stati Uniti, dove la fotografia raggiunge quotazioni da capogiro, che difficilmente sarebbero nel contempo attribuite a molti dei nostri pittori emergenti, tra Ottocento e Novecento, come le aste più autorevoli confermano.

Collezionismo significa Cultura, quando non è finalizzato soltanto al mercato, o al mercatino, che spesso invece mettono in pericolo i ritrovamenti, perché, se da un lato si "raccolge" e "colleziona", dall'altro frequentemente si smembra, vendendo "a pezzi", creando confusione storica, anche dal punto di vista documentario, sugli autori, gli *atelier* scomparsi, gli eventi specifici.

Ma il collezionismo va comunque sostenuto e però indirizzato, anche offrendo garanzie culturali a chi intende dedicarsi a questo suggestivo settore dell'immagine, aiutando a distinguere, non soltanto "il vero dal falso", ma la "qualità" di un genere che è poco conosciuto, persino nella sua materialità oggettuale e nelle innumerevoli tecniche, industriali e private, che li caratterizzano.

La fotografia non è soltanto iconografia, è immagine per se stessa, nei suoi valori anche epidermici, fino a che non sarà sostituita dalla fotoelettronica, che a sua volta però avvierà un nuovo "collezionismo" e una "cultura" specifica di tutela.

In Italia l'editoria fotografica è scarsa e confusa, con pochi lettori, e in effetti non sa a chi rivolgersi per sostenersi economicamente – se non agli Assessorati che sponsorizzano molti cataloghi-libri, affiancati a rassegne, più o meno popolari, più o meno scientifiche, più o meno utili culturalmente –, ma sono convinto che il collezionismo colto può suscitare nuove curiosità e esigenze di conoscenza sempre più rigorose, anche filologicamente, non solo per il mercato "compra e vendi", ma per il piacere privato del *voyer* d'immagini, che infine si renderà conto anche di possedere un capitale.

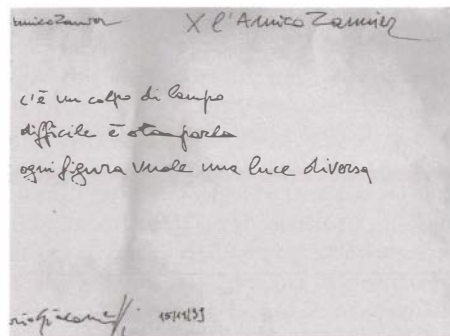




Mario Giacomelli

Scanno

1957



Retro dell'immagine
(Archivio Zannier, Venezia)

In ottobre, tra Londra e New York, il collezionismo della fotografia ha fatto follie; rimando ai cataloghi, oltretutto splendidi volumi illustrati, che integrano la storia della fotografia, anche con parecchie immagini inedite, oltre che sconosciute.

A New York nella vendita del 6 ottobre da Sotheby's, è presente soltanto un italiano, Mario Giacomelli, con un lotto (n° 388) di sei fotografie, delle quali non è però indicata la provenienza: "Scanno", "La Buona Terra", "Io non ho mani che mi accarezzino il volto", "Il mare dei miei racconti", "Landscape", "Farm Worker", realizzate tra il 1957 e il 1984, nel formato 29,9 x 40 cm.

Ho parlato con Mario Giacomelli e l'ho informato che l'immagine pubblicata è una sua famosa fotografia di

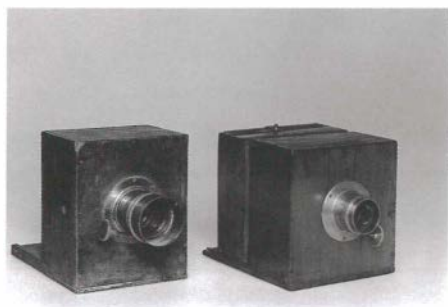
Scanno, con quattro donne in costume e al centro un bambino, che sembra un angelo sulla strada.

Una fotografia di grande bellezza "metafisica", che alcuni ritengono addirittura un fotomontaggio; e invece non lo è. Si tratta di una fotografia pura, eseguita con un unico scatto dell'otturatore, utilizzando un flash.

Ho chiesto a Mario di farmi avere una copia integrale, ossia con il bordo del negativo, ed è quella che pubblichiamo in questa pagina.

"Ogni figura vuole una luce diversa", scrive Giacomelli sul retro dell'immagine, ed ecco che la stampa in grande formato acquista la sua definitiva qualità.

Questa che pubblichiamo è però un documento inedito e per me assai significativo. Grazie Mario!



Due apparecchi dagherrotypici
di costruzione italiana,
in attesa di restauro

Trent'anni fa sotto la Galleria Sabauda a Torino, che è la mia città, c'era una libreria che trattava libri usati e con i libri potevi trovare anche riviste, manifesti, carte geografiche e fotografie. Oltre agli album di *cartes de visite* della nobiltà piemontese c'era anche un grosso deposito fotografico, composto da immagini ed apparecchi, appartenuto ad un fotografo attivo nei primi due decenni del novecento. Più che un fotografo doveva essere un dilettante evoluto, un collezionista fotografo d'inizio secolo. Immagini di Torino (calotipie) di Charles Marville, le Alpi riprese dai fratelli Bissons, il Caucaso di Sella, molti nudi eseguiti da von Glöden e dal cognato Plushow e le fotografie della spedizione italiana in Libia di Maretti.

Io, la fotografia, credo di averla avuta sempre nel sangue, da chi la ho ereditata non so, una mutazione genetica derivata dall'amore per la pittura di mia madre e dalla grande conoscenza dell'arte classica di mio padre, forse. Avevo pochi soldi allora e volevo comprarmi quelle foto che, anche se in quel tempo non conoscevo quei nomi, erano belle e mi affascinavano. Scrivendo, adesso, mi ritornano alla mente le vedute veneziane di Ponti e Naja, l'Italia del Grand Tour nei monumenti e dei paesaggi di Sommer e degli Alinari. E poi c'erano gli stranieri, Francis Frith con le sue cattedrali gotiche e Robertson e Beato ed insieme c'erano parecchie macchine foto-

grafiche appartenute al fotografo-raccoglitore. Gli astuti librai, che come tutti i bravi commercianti sapevano leggere il prezzo della loro mercanzia sulla faccia del cliente, avevano preso l'abitudine di farmi vedere quattro o cinque fotografie per volta (tutte regolarmente pagate due-mila lire cadauna) ed impormi assieme l'acquisto di un apparecchio fotografico. Io le macchine fotografiche (avevo allora diciotto anni) le concepivo solo moderne, almeno utilizzabili e dal momento che le macchine costavano più delle immagini, dovetti cercare qualche persona che me le ricomprasse. Già alla fine degli anni Sessanta a Torino esistevano due o tre collezionisti *ante litteram*, di cui il più autentico è rimasto tale ed ancora colleziona. Cercai di proporre a questi collezionisti le apparecchiature ma sempre le trovavano sporche, male in arnese, non più funzionanti.

Armato di buona volontà e di voglia di altre immagini fotografiche, ho cominciato a metterci le mani sopra spolverandole, pulendole, smontandole. Ho fatto un bel po' di esperienza, ne ho rovinato alcune, le altre però divennero accettabili nella loro nuova veste, abbastanza da essere rivendute.

Un giorno, uno di questi collezionisti decise di lasciare Torino per trasferirsi vicino al mare. La nuova casa non avrebbe potuto ospitare la sua collezione per cui mi convinse a ritirargliela tutta. Mi sono ricomprato le stesse macchine che fino a poco prima vendevo io a lui, ad assieme mi sono comprato anche diversi apparecchi che nel tempo si sono rivelati di pregio. Il mio amico collezionista era, di mestiere, riparatore fotografico ed in eredità mi lasciò un poco di esperienza meccanica e qualche insegnamento di restauro.

Da allora sono passati molti anni, ma ho sempre continuato ad alimentare, in sequenza alternata, la mia passione per la macchina fotografica e per l'immagine. Molti apparecchi sono passati

per le mie mani e mi sono creato una mia personale filosofia concernente la conservazione ed il restauro delle macchine fotografiche.

Innanzitutto io ritengo essenziale per un collezionista, come per uno che si dedichi anche solo saltuariamente al restauro di apparecchiature legate alla fotografia, la conoscenza della storia della fotografia che è collegata alla storia dell'evoluzione dell'apparecchio. Un esempio per tutti: gli apparecchi in legno sono spesso trovati mancanti dell'ottica: abbinare un obiettivo all'apparecchio che ne è sprovvisto richiede innanzi tutto qualche conoscenza di ottica – almeno per saperne montare uno con la corretta lunghezza focale supportata dal formato – ma in particolare richiede un'adeguata conoscenza dei fabbricanti di lenti coevi alla manifattura della macchina. Il montare su un apparecchio dagherrotipico un'ottica tarda creerebbe un miscuglio che ne ridurrebbe il valore ma specialmente renderebbe insignificante, finto l'oggetto.

Inoltre la conoscenza tecnica dell'apparecchio fotografico ci permetterà di decidere se sono state aggiunte parti meccaniche o sono state fatte trasformazioni sul corpo o sull'ottica. Non dimentichiamo che la macchina fotografica era, ed è logicamente, il mezzo per conseguire la fotografia ed il fotografo, nel tempo, può averla ricondizionata rendendola più funzionale o maneggevole, aggiungendo innovazioni tecniche. La vita media di un apparecchio fotografico professionale – quello utilizzato in studio – era di almeno una generazione. L'apparecchio che il fotografo utilizzava invece in esterno, sia che fosse un apparecchio da campagna sia che fosse un apparecchio a mano, durava almeno dieci o quindici anni. In questo spazio di tempo – che ora noi definiamo estremamente lungo – avvenivano pochissimi cambiamenti tecnici e meccanici tali da concepire la sostituzione dell'apparecchio (che era estremamente caro, molto di più di quanto lo sia oggi), meglio era valutata l'esigenza di effettuare migliorie meccaniche sull'apparecchio esistente.

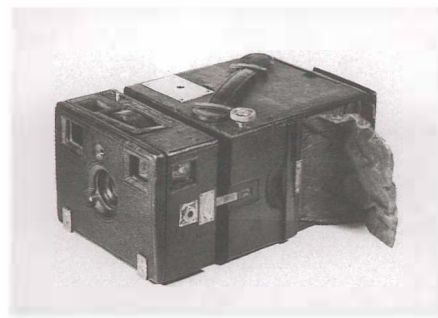
Dalla conoscenza della storia della fotografia trae origine anche la conoscenza dei materiali impiegati nella costruzione delle macchine. Al contrario dell'immagine fotografica la quale si avvale sempre di un processo chimico per cui il problema della conservazione dell'immagine risulta più difficile ed in ogni caso tende ad alterare il manufatto, l'apparecchio fotografico è costruito con materiali stabili, o almeno più stabili, dell'emulsione fotografica. Ma al contrario dell'immagine esso subisce l'usura dovuta all'impiego.

I materiali utilizzati nella costruzione di un apparecchio fotografico dipendono dal periodo in

cui lo stesso fu fatto ed il luogo in cui fu costruito. Il legno è stato il primo componente delle apparecchiature fotografiche. Con la divulgazione del metodo dagherrotipico nacquero i primi apparecchi per lo più realizzati in legno di mogano od in legno di castagno. Il mogano venne utilizzato nei primissimi anni, direi fino al 1845, in tutta Europa, per poi essere sostituito dal castagno, tranne che in Inghilterra che utilizzerà questo legno durissimo, ma molto resistente ai cambiamenti atmosferici, per la maggior parte di macchine fotografiche fino alla fine del XIX secolo. Altri legni vennero usati più o meno frequentemente, come il ciliegio od il legno di rosa, con quest'ultimo si costruivano gli apparecchi di maggior pregio, che a volte erano decorati con intarsi. Apparecchi con il corpo metallico sono stati rarissimi nei primordi della fotografia ed in ogni caso erano costruiti in ottone, lo stesso metallo con cui erano fabbricate le ottiche.

Le tecniche di restauro di un corpo in legno sono le stesse che si applicano nel restauro dei mobili; l'intervenire più o meno radicalmente è un fattore soggettivo. Io personalmente sono giunto alla conclusione che un restauro conservativo con una semplice pulitura delle superfici (non solo lignee ma anche metalliche e della pelle) è più che sufficiente all'oggetto. Più è importante l'oggetto più l'intervento deve prestare attenzione a non cancellare quei segni che possono aiutare lo storico ad interpretarne la data ed il fabbricante. La ricerca di un aspetto simile al nuovo, il restauro pesante, anche se esteticamente piacevole, è penalizzante se lo si vuole collocare in una collezione che tenga conto dell'evoluzione della tecnica fotografica.

Altro elemento praticamente sempre presente negli apparecchi fotografici dei primordi della fotografia è l'ottone, con il quale sono fabbricate le lenti ed i principali manovellismi. Lo smontaggio di queste parti meccaniche semplici (escluse logicamente le ottiche per le quali occorre un discorso a parte) ed una pulitura delle superfici per scrostarne sporcizia e macchie superficiali è consigliata se non addirittura d'obbligo. Una particolare attenzione deve essere fatta nel levare ogni traccia di ossidazione che si è venuta a creare con il contatto tra metallo e pelle o anche tra metallo e legno. Spesso molti apparecchi hanno anche particolari in ferro (che in origine doveva essere nichelato). Su queste superfici si consiglia, più che per l'ottone, una pulitura approfondita. La rinichelatura dei componenti può essere un'aggiunta che ridarà all'apparecchio un effetto estetico non indifferente. Il farlo o meno farà parte della filosofia del restauro, ma alle volte può essere necessario per



Lamperti e Garbagnati
"Istantanea a ripetizione"
Detective del 1890 circa
dopo un restauro conservativo

proteggere il metallo dalla corrosione. In ogni caso dovrebbe essere fatta fare, la nichelatura, da personale esperto.

La pelle (o similpelle per gli apparecchi più economici) ricopriva molte macchine fotografiche verso la fine del secolo, specialmente quelle che venivano chiamate "detective". I costruttori usavano pelle di vitello per rivestire i corpi realizzati con legni meno resistenti e più porosi, quali il pioppo o l'ontano o il rovere. La pelle venne applicata poi anche sui corpi degli apparecchi pieghevoli, chiamati *folding* o *klapp* a seconda del sistema di chiusura. Gli apparecchi pieghevoli potevano avere la struttura in legno od in metallo. Queste ricoperture tendono, specialmente se l'apparecchio è rimasto in luogo umido, a sollevarsi ed ad rovinarsi. Conviene trattare questa pelle nella stessa maniera in cui viene trattata nel restauro delle legature dei libri, e prima di incollarla nuovamente è necessario rimuovere ogni presenza di ossidazione che si possa essere creata specialmente a contatto col metallo.

La pelle la ritroviamo anche nella struttura dei soffietti i quali normalmente erano costruiti con pelle e cartone o tela e cartone. I soffietti patiscono lo scollamento delle centine interne (normalmente realizzate in cartone o con sottili strisce di legno) e subiscono lo scollamento dei bordi. Per essi alcune volte – se l'apparecchio vale il lavoro – conviene smontarli completamente e ripristinare le centine rovinata e scollate. La scomposizione di un soffietto è difficile, la sua ricomposizione lo è ancora di più.

Da ultimo rimane la parte meccanica per quegli apparecchi che ne usufruiscono e che sono normalmente quelli costruiti dopo il 1880. Essi, di meccanico, avevano inizialmente solo un semplice otturatore montato all'interno del frontale ed eventualmente anche il dispositivo del cambio delle lastre. Altri, più avanti nel tempo, avranno otturatori più complicati, il gruppo di

trascinamento della pellicola, il sistema della messa a fuoco ed altri sempre più moderni automatismi che hanno fatto, anno dopo anno, il progresso della macchina fotografica.

Un distinguo fondamentale deve esser fatto tra la pulitura delle parti meccaniche interne e la loro eventuale riparazione. Direi subito che una riparazione meccanica, che molto spesso implica la sostituzione – e dal momento che non esistono pezzi di ricambio, con sostituzione intendiamo normalmente il rifacimento – di leveraggi, molle o ingranaggi, è da lasciare in mano ad esperti fotoriparatori. Premesso ciò, verificato che l'apparecchio può riprendere un funzionamento almeno parziale (non pretenderemo che una Leica degli anni '30, dopo parecchi anni d'innattività, riprenda a scattare con la stessa precisione di tempi di otturazione per cui era stata progettata) si può passare ad una pulizia superficiale della meccanica utilizzando aria compressa per levare polvere e depositi di grasso secco. Le persone che sanno dove mettere le mani possono anche impiegare dell'olio lubrificante quanto basta per ingrassare i leveraggi delle parti scorrevoli.

Per macchine fotografiche più antiche i cui componenti meccanici abbiano subito danni rilevanti e di gravità tale da esserne compromesse le funzioni principali, la tendenza è quella di intervenire senza strafare.

Le macchine fotografiche che hanno avuto bisogno di restauro come quelle per le quali è bastata una pulizia esterna, per essere conservate in ottimo stato dovranno essere riposte, come tutti gli oggetti collezionabili, in luoghi ad umidità controllata e dovranno essere pulite, almeno due volte l'anno, esternamente con aria compressa; con la stessa cadenza conviene far muovere la meccanica per evitare l'indurimento dei grassi con la polvere interna; il legno dovrebbe essere nutrito, così come la pelle, almeno una volta all'anno.



La Celere
Detective in legno
1880 circa
dopo un restauro completo



Fratelli Alinari
Bologna, Piazza e Chiesa di S. Domenico
Firenze, 1881



Dioneo Tadolini
Bologna, S. Petronio, portale di sinistra
esec. 186
Stampa all'albmina

Nel 1962 l'Assessorato comunale alle Istituzioni Culturali, diretto da Renato Zangheri, avanzò al Consiglio comunale la proposta di istituire una Commissione consultiva per le attività cinematografiche che avviasse una raccolta di materiale filmico, librario e fotografico, non solo relativo al cinema, ma anche a Bologna e all'Emilia Romagna.

Formalizzata la commissione, nel 1964 Renzo Renzi che ne era membro autorevole, delineò contenuti ed operatività della Fototeca, intesa come luogo di confluenza di immagini legate alla "vita passata e presente della città, nei suoi aspetti architettonici, urbanistici, nonché artistici, scientifici, economici e amministrativi". Tale patrimonio si prevedeva potesse formarsi, grazie alla collaborazione di Istituzioni diverse: Università, Cassa di Risparmio, Pinacoteca, Museo Civico, Agenzie e privati cittadini. L'attenzione venne in primo luogo rivolta ad acquisire, temendone la dispersione, positivi e negativi relativi alle vicende ottocentesche di Bologna, e "parallelamente a promuovere una propria documentazione in quei settori che non sollecitavano l'interesse degli altri Enti o dei privati, quali gli ambienti di Casa Carducci o i quartieri destinati a sparire".

La raccolta di materiali cinematografici e fotografici fu ospitata da prima dalla Biblioteca dell'Archiginnasio, nei locali di via de' Foscherari sede della Biblioteca Popolare, dai quali il patrimonio, ulteriormente incrementato, venne trasferito in Palazzo Aldrovandi-Montanari (1967), operazione che coincise con l'attribuzione alla Cineteca di una sede propria sia pure in condominio con la Biblioteca Centrale, erede

dell'antica Popolare.

Il rapido sviluppo della "Cineteca - Fototeca - Discoteca" indusse nel 1974 l'Amministrazione comunale a trasformarla in autonomo Istituto culturale con il nome di "Cineteca del Comune di Bologna".

Dal 1986, anno di acquisizione di nuovi locali in Palazzo Montanari, i materiali fotografici relativi al cinema e a Bologna furono organizzati in due diverse sezioni, e distintamente curati. Nel corso degli anni Novanta la Cineteca ha proceduto ad acquistare fotografie, congiuntamente a materiali (registri, attrezzature, arredi), legati ai collezionisti o ai fotografi che cedevano gli stessi, ampliando notevolmente il patrimonio delle due distinte raccolte.

Questo ha comportato il superamento dell'originaria Fototeca e l'adozione della più consona definizione di Archivio Fotografico, organizzato, per motivi di spazio e di consultazione, in: "Sezione Bologna" e "Sezione Cinema", sotto un'unica responsabilità.

Nel 1999 l'Archivio Fotografico ha collaborato con l'Assessorato alla Cultura alla realizzazione del sito Internet: www.Bologna2000.it, finalizzato alla divulgazione dei progetti di Bologna Capitale Europea della Cultura nel 2000. A tale fine sono state fornite immagini per illustrare la "Guida turistica della città" e il testo: *Bologna vista dai fotografi (1839-2000)*.

La realizzazione nel 2001 del progetto della nuova Biblioteca e dei nuovi Archivi della Cineteca darà per la prima volta la possibilità di collocare in condizioni conservative tutte le fotografie ed i materiali acquistati, e permetterà una più ampia consultazione degli stessi.

Dal 1989 gli interventi di pulitura dei materiali fotografici e, in alcuni casi, di restauro sono stati curati da Silvia Berselli e dalla Ditta "La Fototeca".



Fotografia parigina. Deroche
Bologna, Banca Nazionale
esec. post 1865



Fotografia Vettori
Bologna, Ritratto di Marta Abba
esec. 192
Stampa alla gelatina
Formato cartolina

MOSTRE FOTOGRAFICHE ORGANIZZATE A BOLOGNA:

1992 - *Fotografia e Fotografi a Bologna: 1839-1900*, a cura di G. Benassati, R. Spocci, A. Tromellini.

1993 - *Rocche e Castelli emiliani nelle immagini fotografiche di Alessandro Cassarini (1847-1929)*, a cura di P. Monari, A. Tromellini.

1994 - *Invitation au voyage. La fotografia umanista francese e la fotografia neorealista italiana*. L'organizzazione della mostra a Bologna è stata a cura di A. Tromellini.

1995 - *Ville e case rurali della pianura bolognese nelle fotografie di Paolo Monti (1970-1975)*, a cura di P. Monari, A. Tromellini.

1996 - *Magnum Cinema. La storia del cinema nelle fotografie della Magnum*. L'organizzazione della mostra a Bologna è stata curata dall'Agenzia Contrasto e A. Tromellini.

1997 - *Obiettivo Mediterraneo. Architettura - Paesaggio - Costume 1850-1900*. La mostra di immagini provenienti da una Collezione privata torinese, è stata organizzata a Bologna da La Fondazione Italiana per la Fotografia e A. Tromellini.

Nell'ambito del progetto dell'Assessorato alla Cultura *My Light* è stata organizzata la mostra: *Il paesaggio fotografico dell'architettura: città, gente, orizzonti*, a cura di A. Tromellini.

1998 - Nell'ambito del progetto della Cineteca *Muchos Mexicos* e in collaborazione con Istituzioni messicane sono state organizzate a Bologna le mostre: *Guillermo Kahlo, fotografo di monumenti in Messico*; *Gli occhi del cinema messicano: Gabriel Figueroa, direttore della fotografia (1936-1983)*; *Le origini del Messico contemporaneo: fotografie dell'Agenzia Casasola*; *Immagini dei Lacandoni: fotografie di Gertrude Duby Blom*, a cura di A. Tromellini.

Luigi Ghirri, Il profilo delle nuvole. L'organizzazione della mostra a Bologna è stata di P. Monari e A. Tromellini.

1999 - *L'automobile. Appunti fotografici sulle forme dell'automobilità*, a cura di Roberto Salbitani e Angela Tromellini. Immagini di: Mattia Bonafè, Gianfranco Bresadola, Fabio Mantovani, Emiliano Marangoni, Sergio Perini, Davide Tranchina, Alessandro Zanini e Roberto Salbitani.

SEZIONE BOLOGNA: 482.149 IMMAGINI

ENRICO PASQUALI (CASTEL GUELFO 1923 -)

Attivo nell'immediato dopoguerra a Medicina, dove si avviò come fotografo (1947), E. Pasquali ha successivamente esercitato "il mestiere" a Bologna (1955), documentando avvenimenti politici e sindacali, cantieri, opere pubbliche e monumenti su commissione dell'Amministrazione comunale e provinciale.

Cronista della vita quotidiana nella campagna e montagna emiliana, del lavoro di braccianti, mondine, operai, muratori; instancabile girovago per le province di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna, Pasquali ha prodotto in bianco e nero negli anni Cinquanta e Sessanta un'antologia per immagini di grande valore interpretativo. Fra il 1994 ed il 1995, l'Istituto per i Beni culturali della Regione Emilia-Romagna ed il Comune di Bologna hanno proceduto ad inventariare ed acquistare quanto scattato fra il 1950 ed il 1970, sulla base di una convenzione che conserva al fotografo i diritti d'autore in caso di pubblicazione, fatta salva la possibilità per gli acquirenti di utilizzare il materiale acquisito per fini didattici o espositivi.

Inventario informatizzato:

127.631 negativi b.n. (vetro e pellicola)

Bibliografia

Enrico Pasquali fotografo. Bologna negli anni della ricostruzione 1951-1960. A cura di Franco Bonilauri. Grafis, Bologna 1985. Catalogo della mostra promossa a Bologna dall'Istituto per i Beni culturali della Regione Emilia-Romagna nel 1985.

STUDIO CAMERA (ATT. 1896-1997)

Attivo alla fine del secolo scorso per iniziativa di Giovanni Battista Camera e del figlio Giuseppe, nato a Torino nel 1868, lo Studio aprì nella centrale via Indipendenza al numero 33. Divenne famoso nei primi anni del Novecento per i suoi ritratti a luce artificiale, grazie anche all'abilità nel ritocco della moglie di Giuseppe, Clelia Ferri, che dal 1922 al 1923 gestì in proprio un negozio con il nome di "Fotografia Iris", presso il civico 35, luogo d'abitazione della famiglia. Negli anni Venti la legge che obbligava ad inserire nel libretto di pensione una fotografia in formato tessera determinò la grande ascesa commerciale dello Studio.

A partire dagli anni Trenta Giuseppe Camera ed i figli Aldo (nato nel 1901) e Pietro (1904) diventeranno gli attenti cronisti della vita sociale cittadina e provinciale. Dal 1948, Decio nato nel 1920, si unirà ai fratelli nella conduzione dell'attività, che nel 1979 rimarrà nelle mani di Aldo e del figlio Roberto, con il quale nel 1997 lo Studio cesserà.

Nel 1996, l'Istituto per i Beni culturali della Regione ed il Comune di Bologna hanno avviato l'opera di inventariazione di tutto quanto il materiale presente nello Studio (negativi, provini, attrezzature ed arredi) e nel 1997 hanno proceduto all'acquisto dello stesso e dei relativi diritti.

Inventario informatizzato:

180. 000 negativi b.n. (vetro e pellicola)

Bibliografia

Alessandro Molinari Pradelli, *Figure luoghi mestieri cronaca. Un secolo di vita bolognese nell'Archivio dei Fratelli Camera*. Nuova Alfa editoriale, Bologna 1989.

COLLEZIONE STORICA:

28.563 IMMAGINI

Appartengono a questa Collezione positivi e negativi fotografici realizzati nell'arco temporale compreso fra il 1870 ed il 1987, prevalentemente a Bologna e Provincia.

Il nucleo originario di tale Collezione (circa 13.000 fotografie), si formò a partire dal 1964, grazie ad un'attività di raccolta ed acquisizione di immagini, destinata alla creazione di una Fototeca che documentasse le vicende storico-artistiche della città e del territorio circostante. A partire dal 1986 questo patrimonio è stato oggetto di numerosi interventi finalizzati allo studio, all'inventariazione (prima cartacea poi informatizzata), alla pulitura, al restauro e ad una migliore conservazione delle diverse tipologie di materiali. Si è proceduto parallelamente ad acquisire, inventariare e conservare materiali fotografici, oggetto di una committenza municipale, di cui i nuclei più importanti sono: 1988, i positivi del "Censimento fotografico del Centro storico cittadino" (1968-1970), realizzati dal fotografo Paolo Monti (1908-1982), e nel 1995 le fotografie dell'ex Ente Manifestazioni Artistiche che dal 1978 al 1987 aveva invitato a Bologna i fotografi Cagnoni, Fontcuberta, Sam Haskins e Boubat a documentare la città. Grazie ad una politica di acquisto di singole immagini o piccoli gruppi, e ad atti di donazioni da parte di privati cittadini, la "Collezione Storica" di anno in anno si arricchisce.

Inventario informatizzato per 14.900 immagini
Miscellanea: 7827 positivi b. n. (ripr. e orig.), 18x24 cm

Fondo P. Monti: 3800 positivi b. n. (originali), 18x24 cm

Fondo P. Poppi: 2661 positivi b. n. (ripr.), 18x24 cm

Raccolta "Mobiletto": 612 positivi all'albumina, di diversi formati.

Pubblicazioni

Fotografia & Fotografi a Bologna 1839-1900, a cura di G. Benassati, R. Spocci, A. Tromellini. Grafis, Bologna 1992. Catalogo della mostra promossa a Bologna dall'Istituto per i Beni culturali della Regione Emilia-Romagna e dalla Cineteca.



Foto Camera
Bologna, Saggi ginnici al Littoriale
24.5.1935
Stampa alla gelatina



Foto Camera
Bologna, Piazza Maggiore
esec. 191
Stampa alla gelatina



Enrico Pasquali
Ravenna, Casola Valsenio. Bambini
seduti sulla soglia della scuola
esec. 1953
Stampa alla gelatina



Paolo Monti
Bologna, veduta di San Petronio
da Palazzo dei Notai
esec. 1969
Stampa alla gelatina

SEZIONE CINEMA: 250.000 IMMAGINI

LA FORMAZIONE DELLA RACCOLTA DI IMMAGINI CINEMATOGRAFICHE (1964-1998)

In gran parte relativo alla produzione e storia del cinema italiano, ma anche americano, sudamericano, europeo e giapponese, il prezioso patrimonio della "Sezione Cinema" si è formato, a partire dal 1964, attraverso l'acquisto di fotografie di scena e di lavorazione, ritratti di attori e registi. Alcuni fotografi o privati collezionisti, infatti, hanno nel corso del tempo ceduto alla Cineteca immagini in loro possesso. Fra "gli autori" di singole e personalissime raccolte va ricordato Giuseppe Galliadi che mise assieme e conservò, con indubbia preveggenza rispetto ai tempi, una vasta collezione. Ad essa appartengono, ad esempio, più di 5400 negativi su lastra di vetro 9x12, trovati a Cinecittà nel deposito di un distributore romano, relativi a riproduzioni di fotografie di scena di film anni Trenta e Quaranta, prodotti dall'americana Columbia, dalla tedesca UFA e da alcune Case francesi: film che l'EIA aveva fatto circolare in Italia. Allo stesso "nucleo romano", si riferiscono altre 4000 lastre, che il collezionista Piero Tortolina salvò e successivamente cedette alla Cineteca.

Nel 1996 è stato realizzato dalla Ditta La Fototeca, grazie ad un finanziamento straordinario, un intervento conservativo delle lastre, acquistate da G. Galliadi. Ogni singola immagine è stata pulita, inserita in una busta di cartacotone, collocata in apposita scatola, dopo essere stata stampata a contatto, riprodotta e inventariata, per regista e titolo del film a cui si riferiva.

La raccolta di 2282 fotogrammi, relativi a 64 film e 21 documentari, acquistata negli anni Settanta, rappresenta una parte della storica "Collezione dell'abate Joseph Alexis Joye", da lui composta (1898-1919) con i classici del patrimonio mondiale (dalla *Bibbia* a *Ali Babà*), al fine di educare senza barriere linguistiche e culturali; in essa sono rappresentate le principali case di produzione italiane che, fino alla prima Guerra mondiale, furono fra i maggiori esportatori di film in tutto il mondo.

Particolarmente prezioso, inoltre, è il Fondo Franco Pinna (1925-1978), donato all'Istituto da Anna Maria Greci che al riordino dell'archivio fotografico del marito, prematuramente scomparso, continua a dedicare le sue migliori energie. Pinna, che dal '52 al '59, svolse al fianco di Ernesto de Martino un lavoro di analisi e documentazione etnografica nel meridione d'Italia, realizzò successivamente *reportage* in giro per il mondo e servizi di attualità per grandi settimanali (*Life*, *Stern*, *Vogue*, *Epoca*, *Espresso*, *Panorama*). Fotografò Visconti, Pasolini, Ferreri o i fratelli Taviani, ma fu l'incontro (1963) con Federico Fellini a determinare una svolta nella sua vita, da quel momento dedicata prevalentemente al lavoro come *free-lance* con il regista riminese.

L'arricchimento annuale della "Sezione Cinema" è, infine, garantito dall'acquisizione dei materiali fotografici distribuiti in occasione dei più importanti Festival cinematografici italiani ed europei.

Pubblicazioni

I set di Fellini fotografati da Franco Pinna, a cura della Cineteca del Comune di Bologna. Essegi, Ravenna 1988. Catalogo della mostra promossa a Ravenna dalla Pinacoteca comunale.

CONSIDERAZIONI, IPOTESI
METODOLOGICHE E PROPOSTE
DI RISARCIMENTO

Il compianto critico fotografico Giuseppe Turrone all'inizio di un suo saggio pubblicato nel 1985 su *Fotologia*, dove forse per la prima volta in Italia esaminava i rapporti tra il cinema italiano e i molti autori delle immagini ad esso pertinenti, riportava una riflessione del regista e fotografo Carlo Ludovico Bragaglia che riteneva come due arti quali "cinema e fotografia, anche se evocatori di magie che passano per la stessa tecnica, sono però concettualmente molto diversi e ciò che è fisiologico per l'uno, non potrà mai appartenere all'altro". Turrone comunque pur riconoscendo per metà la validità di quest'assunto bragagliano, puntualizzava ricordando come queste due forme espressive, "le più ricche e complesse del nostro secolo", non solo "hanno spesso percorso strade parallele", ma per "forza maggiore", e anche per la tangibile presenza di "segni rivelatori", appunto dette strade si "sono incontrate, e seguitano a coesistere"¹.

Si potrebbe aggiungere che tra il cinema e le sue immagini, (in special modo intendiamo le "foto di scena", di *tourage*, o comunque quelle risolte nei perimetri limitrofi al *set*) vi fu da sempre un rapporto di simbiotica "collaborazione", rapporto tale da mettere in forse la presenza dell'uno senza il "supporto" dell'altro. Ossia se la

palpebra bianca dello schermo fu, ed è ancora il luogo di istantanea materializzazione a altrettanto istantanea scomparsa delle immagini filmiche, (riproducenti all'infinito un grandioso spettacolo simulatorio in grado di reinventare il mondo) la memoria visuale di questo mezzo, al di fuori delle sale, fu ed è ancora resa stabile specialmente grazie agli inchiostri tipografici che, attraverso la stampa a retino ne hanno mediato i segni contenuti all'interno del supporto della più preziosa tra le miniere d'argento, cioè quella carta fotografica dove si è depositata e ancora si deposita l'immagine del cinema. Intendiamo dire che se alle virtualità del mondo srotolato in bobina, ne è corrisposto uno parallelo, di "carta" e certamente non meno importante del primo, anzi ad esso spesso complementare, e sul quale il pubblico si è fatta un'idea preventiva, qualche volta anche preconcepita, in merito a uno spettacolo tra i più diffusi del mondo. Eppure su coloro che parteciparono a stretto contatto coi creatori dell'evento filmico, incaricandosi via via di materializzarlo con attente e puntuali "occhiate", ossia più di una generazione di fotografi di scena, poco sinora è stato detto. In pratica possiamo a ragione lamentare, almeno sino ad oggi, con pochissime eccezioni², e addebitare agli addetti ai lavori, (critici e storici del cinema), un utilizzo meramente strumentale dell'immagine del cinema, una mancanza comprensiva, consapevole, unitamente a una carenza di approccio storico-filologico nei confronti di materiali fotografici dotati di propria autonomia linguistica ed espressiva. Da ciò ne è derivata una consuetudinaria "facilità di interpretazione" negli ambiti e nei riguardi del "porsi" nei confronti di un quotidiano processo d'uso e d'utilizzo mediale di tali materiali visivi, (ossia fotografie, peraltro per ragioni di pratica opportunità, pure erroneamente didascalizzate su giornali, periodici e libri, dove "la foto di scena" del film viene invariabilmente "scambiata" e fatta



Oswaldo Civirani

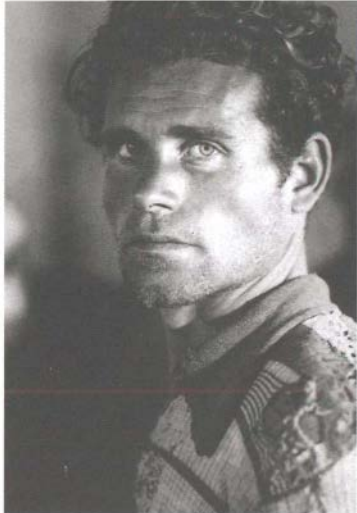
L'attore Alberto Sordi in una scena del
film diretto da Federico Fellini:
"Lo sceicco bianco"

Roma, 1951

Gelatina al bromuro d'argento

14x19,5 cm

Collezione Dario Reteuna. Torino



Paul Ronald

Un ritratto-foto di scena dell'attore non professionista Antonio Arcidiacono, ripreso durante la lavorazione del film diretto da

Luchino Visconti: "La terra trema"

Roma, 1948

Stampa alla gelatina bromuro d'argento

17,7x23,8 cm

Al verso timbro del fotografo

Collezione Dario Reteuna. Torino

"passare" per il "film stesso") che si configura come la risultante derivata della mancanza, alla base, di un'operazione sistematica di storicizzazione e di inquadramento testuale acconcio a stabilire dei parametri metodologici d'uso e d'interpretazione nei confronti di detti materiali, cosa questa che avrebbe poi consentito a posteriori di "leggere" in maniera corretta il significativo visivo della fotografia del cinema.

Volendo precisare meglio questi concetti si può aggiungere che la reiterata abitudine di presentare genericamente sui *media* le fotografie afferenti a momenti del film, didascalizzandole col riferimento al solo titolo del film stesso, al nome del regista e degli attori, eludendo la paternità degli autori di quegli scatti materiali, ha rappresentato e rappresenta ancora oggi una semplificazione pratica, comunque universalmente accettata, funzionale alla presentazione del prodotto filmico, ma nella forma e nei contenuti sostanzialmente errata. Infatti l'equivoco terminologico si manifesta ancora più esplicito considerando che l'immagine riprodotta sui *media* non è in genere un fotogramma di un film, bensì la replica di una visione anche temporalmente non omologa a quella corrispondente sullo schermo e spesso neanche coincidente con l'inquadratura della macchina da presa, ma bensì registrata da una macchina fotografica posta in un punto di vista diverso dalla cinepresa stessa, e quindi suscettibile, in quest'ultimo caso, a registrare pure leggere variazioni di illuminazione. Questo approccio a dir poco riduttivo e fuorviante, ha precluso al fotografo di scena di essere per molto tempo considerato come tassello e parte integrante di una catena di professionalità, e figura partecipante in quella specifica divisione del lavoro in cui giocoforza è frammentata la complessa e articolata catena produttiva della macchina del cinema.

Del fatto che questa figura professionale sia ancora oggi poco considerata, specialmente negli

ambiti degli addetti ai lavori, si è avuta dimostrazione nel corso delle manifestazioni celebrative del centenario della nascita del cinema che ebbero come epicentro, nel 1995, la città di Roma. In questo luogo una grande mostra celebrativa era supportata da un robusto catalogo di oltre 300 pagine, suddivise in 34 sezioni corrispondenti ad altrettanti saggi redatti da noti studiosi nel campo della critica cinematografica nazionale. Ogni saggio era supportato da una selezione di materiali fotografici di prim'ordine, in grado di rendere l'idea della "civiltà cinematografica" oggetto della narrazione-celebrazione. Detta selezione comprendeva, in minima parte fotografie di ritratto, mentre un copioso numero di fotografie di scena rinviavano direttamente l'osservatore all'avvenimento scenico relativo al film rappresentato, omettendo però il nome del fotografo che le aveva realizzate³. Insomma non una sola parola spesa per menzionare il lavoro di una figura professionale che praticamente, quasi dalla nascita stessa del cinema, ha permesso, attraverso un'incalcolabile quantità di fotografie, pubblicazioni, manifesti, *brochure*, ecc., di rendere universalmente tangibile e popolare l'immagine del cinema e dei suoi miti. Parlando di immagine dei miti dello schermo, non ci consola sufficientemente l'ammettere che almeno i ritrattisti considerati "puri", per quel loro quoziente di indubitabile artisticità, non disgiunto dalla capacità di "progettare" e manifestarsi in una vera e propria ri-creazione di un volto femminile o anche maschile, ebbero e hanno migliore sorte dei loro colleghi, peraltro anch'essi in grado di eseguire come loro ottimi ritratti.

In base alle informazioni di cui disponiamo, pare che comunque il nostro paese non possa essere preso come esempio di negatività e neanche possa essere considerato, almeno in questi ultimi tempi, un luogo di generalizzate insensibilità nei confronti della fotografia del cinema, o me-

glio dire di quella di *set*. In Francia, comunque, l'attenzione e la considerazione nei confronti della fotografia del cinema pare maggiore⁴, e ultimamente si è ancora meglio concretizzata con la realizzazione di una grande mostra (supportata peraltro da un esemplare libro-catalogo) tenutasi a Parigi e dedicata all'ormai celebre fotografo Raymond Voinquel, un autentico maestro in questo genere⁵. L'Italia comunque non è stata a guardare potendo anch'essa vantare un importante contributo autobiografico dato dal fotografo di scena Osvaldo Civirani, (nel corso di oltre trent'anni, lavorò moltissimo con i migliori registi; le fotografie del film di Luchino Visconti: *Ossessione*, sono state il suo capolavoro) che in un libro scritto da lui stesso redatto narra in merito alle sue esperienze di fotografo, nonché di regista⁶.

Da menzionare anche le relativamente recenti iniziative intraprese da parte del Comune di Cesena, intese a far finalmente conoscere al pubblico l'opera di alcuni tra i migliori fotografi di scena⁷.

Chi scrive, alcuni anni orsono, incuriosito e attratto dai poteri calamitanti delle fotografie del cinema, decise di approfondire l'argomento, ma a prima vista gli ostacoli e le difficoltà per accostarsi a quel "sottomondo" di figure ottiche, allora totalmente trascurato anche dalle pur attente storie ufficiali della fotografia, parvero a prima vista insormontabili a causa della non sempre agevole possibilità di consultazione all'interno di archivi, o musei, per varie ragioni, poco propensi a rivelare i loro "segreti". Infatti all'interno di alcune di queste strutture, i materiali "cartacei" del cinema, ma non solo questi, giacevano in assenza e in attesa di una seria opera di schedatura-catalogazione. All'attualità pare che le cose siano decisamente migliorate, ma resta ancora molto, molto da fare. Preso atto che il problema e l'esigenza di rendere informata e partecipe l'utenza dell'esistenza di questo



Pierluigi Praturlon

L'attrice Sophia Loren in una scena del film
diretto da Vittorio De Sica: "La ciociara"

Roma, 1960

Stampa alla gelatina bromuro d'argento

17,9x24,2 cm

Al verso timbro del fotografo

Collezione Dario Reteuna. Torino



Oswaldo Civirani

L'attrice Carla Del Poggio in una scena del film diretto da Giuseppe De Santis: "Caccia tragica" Roma, 1947

Stampa alla gelatina bromuro d'argento
19x22,9 cm

Al verso timbro del fotografo
Collezione Dario Reteuna. Torino



E. Gneme

In primo piano l'attore Sergio Tofano in una scena del film diretto dallo stesso Tofano: "Cenerentola e il signor Bonaventura"

Tirrenia, 1942

Stampa alla gelatina bromuro d'argento
21,3x28,3 cm

Al verso timbro del fotografo
Collezione Dario Reteuna. Torino

patrimonio, conservarne e sistematizzarne la memoria storica cartacea del cinema (detenuta anche materialmente negli ambiti e nei rivoli di un esclusivo collezionismo privato le cui ubicazioni in gran parte, almeno a noi, non sempre risultano note) non era ancora stato sufficientemente recepito all'interno delle poche istituzioni deputate in merito, non restava che affidarsi alla casualità "organizzata", ossia frequentando luoghi e personaggi che col cinema, direttamente o seppure *a latere*, qualcosa avevano avuto a che fare.

Col tempo e con non poca fatica, chi scrive è comunque riuscito a mettere in piedi un discreto archivio di fotografie e di materiali cartacei riguardanti in particolare il cinema italiano, non restando però indifferente nei confronti di quello internazionale, riferito in special modo ai suoi molti capolavori storici. Così dopo aver seguito la strada della ricerca materiale e individuale di reperti, di "fossili" cartacei del cinema – l'unica per quanto dispendiosa, a noi parsa ancora fortunatamente e concretamente percorribile – ci ha consentito di intraprendere, dopo un lungo periodo di "gestazione" e di studio preliminare,

(pensiamo discretamente approfondito, ma questo non saremo certamente noi a dirlo) un primo tentativo di sistematizzazione testuale sull'argomento, ossia riferendo su fatti, nomi, situazioni e culture pertinenti ad un ambito storiografico consono alla fotografia di cinema italiana compresa tra il 1900 e il 1980 ca., e che è sfociato nella redazione di un nostro libro attualmente in corso di pubblicazione.

Se la fotografia in generale, meglio di ogni forma di documento visuale, compendia in sé gran parte dello spirito macchinista e creativo dell'occidente, il cinema essendo una "variante" derivata dall'elaborazione del suo codice tecnologico, lo ha fatto con altrettanta efficacia. Non solo la bobina del film, ma pure le sue fotografie sono risultate efficaci nell'anzidetto senso riflessivo, entrambe rendendo gli uomini partecipi e partecipanti a un'infinità di prospettive, di orizzonti, di storie virtuali, almeno queste, a lieve fine. E anche per queste ragioni forse meritano di essere guardate, studiate e considerate (come opere dotate di propria autonomia) con molta attenzione.

Note

1 Cfr. Giuseppe Turrone, *Per uno studio sulla fotografia di scena nel cinema italiano*, in: "Fotologia", diretta da Italo Zannier, nr. 4, Alinari Editore, Firenze, dicembre 1985, pag. 68.

2 Le eccezioni sono rappresentate in campo fotografico da critici come il già citato Turrone, e in quello cinematografico da critici ed esperti quali Cesare Biarese autore di importanti schede biofilmografiche pubblicate nel servizio di Aldo Bernardini: *Fotografo di scena, questo sconosciuto*, in: "Segno Cinema", Vicenza, nr. 16, gennaio 1985, pagg. 52-55. Successivamente, come si dirà nella ultima nota, Biarese dimostrerà ancora interesse per questo specifico settore. Altro attento osservatore della fotografia di scena è stato Lorenzo Pellizzari. Utile confrontare il volumetto da lui curato ossia: *Cineromanzo - Il Cinema Italiano 1945-1953*, Longanesi & C., Milano 1978. Anche per Pellizzari vale quanto sopradetto per Biarese.

3 Cfr. AA.VV., *La Città del Cinema - I primi cento anni del Cinema Italiano*, Skira, 1996.

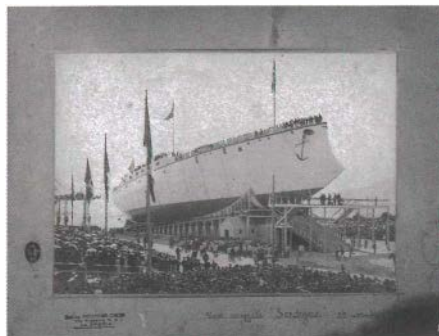
4 In proposito basti pensare al riscontro positivo e all'attenzione prestata da questo paese nel recepire e valorizzare l'opera del

fotografo di moda, e di cinema, Sam Levin, le cui immagini cominciano a trovare apprezzamento anche negli ambiti delle periodiche aste internazionali di fotografia. Sull'opera di questo eclettico fotografo, cfr., *Sam Levin, Ritratti*, con prefazione di Gian Luigi Rondi, Fenice 2000, Milano 1993.

5 Sull'opera svolta da Raymond Voinquel nel campo del ritratto, della fotografia d'arte e in quella del cinema, cfr., AA.VV., *Raymond Voinquel, les acteurs du rêve*, Edition du Patrimoine, Paris 1997, edito in occasione dell'omonima mostra inaugurata il 26 settembre 1997.

6 Cfr. Oswaldo Civirani, *Un fotografo a Cinecittà*, Gremese Editore, Roma 1995.

7 In questi ultimi anni il "Centro Cinema Città di Cesena", ha dedicato tre mostre a celebrazione di altrettanti fotografi di scena, e precisamente: a Vittorio Contino (1994), a Mario Tursi (1996) e a Paul Ronald (1999). Le esposizioni erano supportate da altrettanti cataloghi, (mediamente di 60 pagine ciascuno) a cura di Antonio Maraldi (sostenuti con scritti di Lorenzo Pellizzari e Cesare Biarese) e pubblicati dalla Società Editrice Il Ponte Vecchio di Cesena.



Anonimo
R. Arsenale Militare Marittimo,
il varo della Corazzata Sardegna
La Spezia, 1890
Collodio
26,6x37,8 (37,7x49,39) cm
AFC SP 685



Anonimo
R. Arsenale Militare Marittimo,
il varo della Corazzata Dandolo
La Spezia, 1878
Collodio
5,5x9,2 cm
AFC SP 739

Oggi che, in seguito all'acquisizione di nuovi fondi e al moltiplicarsi delle attività, si è reso necessario avviare l'automazione dell'Archivio Fotografico del Comune della Spezia, ci si rende conto di quanto cammino sia stato percorso da quando, agli inizi degli anni '80, Alda Bruni con i suoi collaboratori avviò i primi passi dell'Archivio.

Allora, il ritrovamento di fotografie e cartoline di notevole interesse storico e documentario, riportate casualmente alla luce, fu l'occasione per provvedere a censire, raccogliere, ordinare i fondi pubblici e privati esistenti in città, che si sono progressivamente aggiunti ai fondi storici già della Biblioteca Civica "U. Mazzini", fra i quali gli "Album di Cose Patrie". È questa la più significativa raccolta di documenti visivi inerente il territorio, che dobbiamo a Ubaldo Mazzini, primo direttore e organizzatore della Civica Biblioteca, di cui nel 1998 si è festeggiato il centenario. Con l'informatizzazione è possibile abbreviare i tempi di ricerca, visualizzando le immagini collegate alle schede catalografiche, evitando così la manipolazione degli originali. Attualmente il patrimonio ha una consistenza di circa 16.000 pezzi, che comprende raccolte e fondi pubblici e privati, eterogenei per tipologia, alcuni acquistati, molti acquisiti tramite donazioni, altri riprodotti secondo la volontà del proprietario. Vi appartengono immagini spesso prodotte su commissione da studi fotografici professionali, immagini con intento artistico e altre aventi valore documentario, soprattutto di interesse locale. Con l'aiuto di ricerche bibliotecarie e archivistiche, si sono identificati i luoghi, le occasioni e i tempi di cerimonie ufficiali, avvenimenti suggestivi e curiosi, di grande aggre-

gazione sociale, come la visita di personaggi illustri, nell'arco di circa un secolo alla Spezia. La città, incerta tra la naturale vocazione turistica, che trova ragione nelle bellezze del suo golfo, e quella militare-industriale, imposta con la costruzione dell'Arsenale e l'insediamento dell'industria navale, ebbe invece verso la metà dell'800 una precisa identità, che sembrava destinata a consolidarsi. Il "Fondo Rodolfo Zancolli", noto fotografo cittadino (1885-1962), offre una testimonianza degli eventi e consente una lettura della città in un arco di tempo in cui subì profonde modificazioni, dovute in gran parte agli eventi drammatici legati alla II Guerra Mondiale. Infatti, sono presenti in Archivio foto d'epoca che confermano La Spezia come meta di un turismo d'élite, attirato dagli accattivanti alberghi cittadini, dai bagni dai bellissimi giardini, dalla mitezza del clima, dalle acque termali e dagli idilliaci paesaggi marini del golfo, immortalati da numerosi fotografi quali Noack, Alinari e Brogi, che realizzarono campagne fotografiche per la pubblicazione di *baedeker*. Il soggiorno nell'estate del 1853 della famiglia reale di Casa Savoia fu l'occasione per il decisivo lancio turistico. Ben presto accanto al grande stabile Da Passano, comprendente bagni, albergo e scuderie, sorsero lussuosi palazzi, un importante teatro, ampi porticati e nuovi *hotels*, tra cui il Città di Milano, dove venne ospitato Garibaldi ferito dopo i fatti di Aspromonte, la notte del 22 ottobre 1862. Un'altra foto ci narra dell'eroe, nella nostra terra, dopo la disfatta della Repubblica Romana: in quell'occasione, Paolo Azzarini, eccellente e coraggioso marinaio santerenzino, mettendo a disposizione la sua esperienza e la propria tartana, lo trasportò da Cala Martina a Portovenere, portandolo in salvo.

Anche la bella contessa Verasis di Castiglione, esponente dell'alta società europea che ebbe una parte importante nelle vicende del Risorgimento



Römmeler & Jonas
Velieri alla fonda nel vecchio
porto commerciale
La Spezia, 1905
Baedeker
9,5x14,8 (10,6x16,4) cm
AFCSP 3675



Anonimo
Maria Josè e Umberto principi di
Piemonte entrano nel Palazzo Civico
La Spezia, 1930
Stampa su carta al bromuro
19,3x26,5 cm
AFCSP 801



Anonimo
Vecchio albergo Croce di Malta, oggi
sede della Banca Popolare di Brescia
La Spezia, 1860
Stampa su carta al carbone
18x27,3 cm
"Album di Cose Patrie"
AFCSP 224

italiano, amò La Spezia, dove possedeva una villa situata sulla collina dei Cappuccini. Con la costruzione dell'Arsenale e del porto, La Spezia si espanse e cambiò volto: sparirono i canali, il fosso, le zone palustri, si costruirono ampie vie, magazzini, locali pubblici, viali alberati e case d'abitazione, come il quartiere operaio intitolato ad Umberto I, che fu inaugurato nell'agosto del 1889.

La città divenne uno dei poli militari-industriali più importanti; dotato di altissime tecnologie, fu sede degli studi e delle ricerche di Guglielmo Marconi, che nel 1897 installò speciali attrezzature in Arsenale ed effettuò esperimenti di radiotelegrafia a bordo di unità della flotta. Nel 1902, più volte ospite alla Spezia svolse una storica campagna scientifica a bordo dell'incrociatore Carlo Alberto.

Data l'importanza della base navale, la città fu spesso visitata da capi di stato e capi di governo, nonché da missioni diplomatiche e militari di altri paesi. Così il 24 giugno del 1924, Ras Tafari, principe imperiale e reggente d'Etiopia, incluse La Spezia tra le principali città europee da visitare, come il principe Nobihito della casa regnante del Giappone, il principe del Siam e l'imperatore Guglielmo II.

Di questi avvenimenti l'Archivio conserva memoria: sono fotografie con l'evidente scopo di comunicare l'importanza di quelle straordinarie giornate.

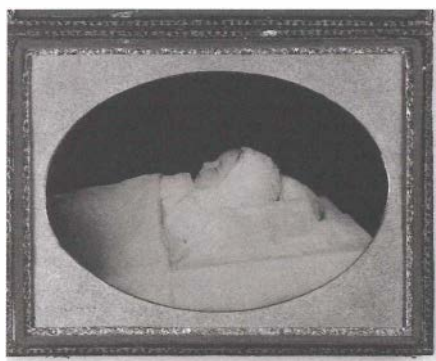
Il Croce di Malta, il più lussuoso albergo della città, accolse tra gli altri ospiti illustri anche Giosuè Carducci: arrivò con Annie Vivanti il 24 marzo del 1890 e soggiornò in città per una settimana, durante la quale visitò l'Arsenale, fece diverse gite nei dintorni, partecipò ad un veglione al Teatro Civico e assaporò da Gigio Bonati il vino delle colline circostanti. Lo stesso, offerto per il varo della corazzata Roma, avvenimento che richiamò in città i Reali e un'infinità di

personaggi. L'atmosfera di festa e di solennità di queste cerimonie giunge fino a noi attraverso le foto della nutrita sezione navale dedicata ai vari, che vedono protagoniste in veste di madrine importanti personalità quali regine, principesse, duchesse in un'atmosfera di festa.

Sono tra le più notevoli le immagini del varo della corazzata Dandolo, la prima unità costruita alla Spezia, e quelle raccolte in un piccolo album che costituiscono un foto-racconto della venuta del principe ereditario Umberto e Maria Josè del Belgio, in occasione del varo dell'incrociatore Zara.

Numerose sono anche le foto che trasmettono un clima più rilassato, a volte più conviviale; tra tutte, le più rappresentative quelle scattate a Giuseppe Verdi, ospite della Corale cittadina, al grande scrittore e scienziato Paolo Mantegazza a Santeramo, a Buffalo Bill con i suoi ammiratori. Nella maggioranza di queste foto non c'è gusto scenografico e sembra privilegiata la spontaneità degli atteggiamenti piuttosto che una studiata compostezza.

Sicuramente il passaggio di un personaggio in città è sempre un avvenimento stimolante, che colpisce oggi come allora l'immaginario collettivo e crea aspettative, curiosità, emozione. Un articolo del quotidiano locale, che trasmette in modo attendibile la notizia, può far rivivere il clima e l'atmosfera di quel momento, ma le foto ci restituiscono tangibilmente l'accaduto, trasmettendoci l'illusione di essere alla presenza del personaggio. Sembra aprirsi alla nostra sensazione anche l'ambiente che lo circonda: il brusio della folla, il profumo del mare, i momenti sospesi prima dello scoppio degli applausi, gli spintonamenti della calca festante e curiosa, tutte le emozioni del momento. E intanto, in questo turbinio di fantasia e di intuizioni, il passato, che ci appartiene, prende forma assimilando al presente, ed ad esso ci ancoriamo.



Geo. McKenzie
Ambrotipo di un bambino morto
Paisley (Scozia), 1860 ca.
21,5x16,5 cm
Collezione M.G. Jacob

Collezionare fotografie d'epoca è relativamente facile: chiunque con un buon occhio, una infarinatura di conoscenza storica e una piccola somma a disposizione lo può fare. Il “vero” problema sorge quando si vuol dare un ordine a tutto quello che si è acquistato. È qui dove cade la maggior parte dei collezionisti, non solo di materiale fotografico.

Mi succede raramente di andare ad un mercatino o ad una fiera senza comperare qualcosa, anche se è una sola *cartes de visite* del costo di mille lire. Qualche volta, se mi va bene, mi accade di comperare più esempi di materiale fotografico interessante e nell'arco di un anno tutto questo si accumula alla rinfusa. La fragilità e la precarietà di questi oggetti mi hanno fatto capire, diversi anni fa, che la sola responsabile soluzione a questa mia tendenza da disordinata “gazza ladra” era quella di dare una organizzazione a tutto quel materiale prima di finirci seppellito sotto. È stata una decisione molto importante, perché mi ha costretto a fare una catalogazione adeguata, a provvedere alla conservazione di ogni singola cosa comperata e, da quel momento in poi, mi ha fornito il metodo e la conoscenza con cui comperare materiale nuovo. In un certo senso, benché non fossi consapevole di questo aspetto quando presi la decisione di lavorare con metodicità, stavo anche cominciando a valorizzare il mio “investimento” in un campo che si stava espandendo e che, ora, rappresenta un settore assai importante delle più grandi case d'asta del mondo.

Io ho comperato e compero i seguenti tipi di immagini: dagherrotipi, ambrotipi, ferrotipi, stampe fotografiche di tutti i tipi e di tutte le dimen-

sioni (calotipi, stampe ad albume, foto stereoscopiche, *cartes de visite*, cianotipi, ecc. ecc.), così come *albums*, libri, giornali ed ogni altro materiale che può essere messo in relazione con la fotografia durante il periodo che più suscita il mio interesse, cioè dal 1839 al 1870. Questo rappresenta un vasto archivio potenzialmente di un certo valore, ma per essere utilizzato deve essere diviso, identificato, catalogato con sistema e riposto in modo tale da permettermi un accesso facile e rapido. In questo breve articolo tenterò di descrivere i metodi che mi sono stati più utili a questo proposito.

Tornando a casa, stanco dopo aver camminato su e giù per un mercatino, non è il momento migliore per dare un senso a quello che ho comperato. Così, tutto va a finire in una grande scatola e ci resta fino a che non ho abbastanza tempo da dedicarvi (una domenica mattina piovosa, per esempio) quando posso prestargli l'attenzione necessaria. La prima cosa, chiaramente, è quella di decidere che tipo di oggetto è, poi stabilire la sua probabile data di produzione, in modo da sistemarlo nel posto giusto nella mia divisione del materiale. I dagherrotipi (ne possiedo circa 150) sono sistemati in un armadietto metallico che era precedentemente destinato a contenere documenti. L'armadietto è fornito di venti cassetti che misurano 25x35x5 cm, ognuno dei quali può contenere da due lastre della misura di 21,5x16,5 cm fino ad un massimo di dieci lastre piccole della misura di 7x5,5 cm. I cassetti sono fatti di plastica bucherellata in modo da permettere la circolazione dell'aria. Per proteggere le delicate custodie dei dagherrotipi da possibili abrasioni ho ritagliato rettangoli di stoffa con cui ho foderato il fondo di ogni cassetto. Gli ambrotipi e i ferrotipi possono essere benissimo conservati nello stesso modo. Contrariamente alle opinioni correnti in varie parti del mondo, io credo che i dagherrotipi, specialmente i delicati esemplari colorati, debbano essere

riposti poggiandoli orizzontalmente e *non* verticalmente come libri. In questo modo si evitano urti accidentali che possono danneggiare l'adesione dei colori. Tenendo un semplice catalogo numerico che inizia dal numero 1, il primo dagherrotipo che ho acquistato, e numerando ogni cassetto (1-8, 9-13, e così via), so esattamente dove è collocata ogni singola immagine nell'armadietto. In caso di terremoto, che sono purtroppo abbastanza frequenti in Umbria dove abito, so esattamente quali afferrare prima di scappare!

Tutte le fotografie di carta sono riposte in scatole di robusto cartone del tipo *acid-free* che le protegge da strappi accidentali, mentre ogni foto dentro la scatola è protetta dai possibili danni causati dalla vicinanza con le altre foto, inserendola dentro una busta di polipropilene¹. Buste di plastica di basso costo potrebbero danneggiare senza riparo una fotografia, dunque, state attenti! Con un investimento contenuto potete garantire lunga vita alle vostre foto. La necessità del trasloco da una casa ad un'altra mi ha offerto l'opportunità di requisire un pezzo di un mobile, peraltro inutilizzabile, con tre mensole profonde e quattro capaci cassette e questo è stato il posto dove ho deciso di conservare gli *albums*, i libri ed i giornali che ho trovato in tutti questi anni. Uno di questi giorni mi deciderò a fare una catalogazione anche di questa sezione, il che richiederà del tempo. Per il momento, mi accontento di sapere dove sono collocati.

Dopo la separazione e l'archiviazione del mate-

riale nel mio armadietto o nel mio mobile per volumi, la catalogazione è il prossimo importante passo. I dagherrotipi e gli ambrotipi sono gli oggetti di maggior valore della mia collezione e così in questo breve articolo parlerò proprio di loro. Per organizzare e schedare i dagherrotipi e gli ambrotipi uso il programma per computer Microsoft Access. Concepito per catalogare i libri, è molto facile da usare e ideale anche per catalogare le foto, perché tutti i parametri che distinguono un'immagine da un'altra possono essere inseriti nel programma. Raccolgo i dati secondo i criteri che descriverò di seguito e, ogni volta che entro in possesso di una nuova immagine, vi inserisco immediatamente i dati che la riguardano. Naturalmente questo è frutto di una scelta personale, ma ho deciso di catalogare le immagini secondo 13 voci descrittive che mi sembrano fondamentali: il numero di acquisto; il titolo; il nome del fotografo; il supporto; le dimensioni; la colorazione; una descrizione generale; l'astuccio; le mostre dove l'immagine è stata esposta; riviste o libri dove l'immagine è stata pubblicata; BN-DIA-NEG; il prezzo d'acquisto e, infine, la provenienza. Per esempio: N. 161 - Uomo che scrive - J.J.E. Mayall, American Daguerreotype Institution, 443 West Strand, Londra - dagherrotipo - sesto di lastra (cioè 8x7 cm) - Estesa colorazione del cielo, carnagione e copritavolo. Pagine del libro colorato con oro - Posa artistica di uomo con occhiali che sta scrivendo in un libro accanto ad un tavolo. Cielo di sfondo - Stile dell'insieme

USA, prob. 1846, appena dopo Mayall aprì lo studio a Londra - Astuccio di cuoio stampato con Mayall logos - No (cioè, mai esibito) - *Photographica World*, UK (titolo e data di pubblicazione) - BN (foto bianco e nero) / DIA (diapositiva a colori) - scambiato per cat. N. 82 - R.K. 1993.

Così, al di là della "storia" della mia acquisizione - questo particolare dagherrotipo era il risultato di uno scambio con un collezionista inglese, R.K. - posso ricercarlo nel *data-base* sotto qualsiasi voce o parola-chiave come, per esempio, un'immagine colorata, un uomo che scrive, una posa artistica, un'immagine di Mayall, ecc., se ho bisogno di utilizzarlo per illustrare un articolo o allestire una mostra. In questo modo, posso evitare di pubblicizzare un'immagine troppo e un'altra troppo poco. Credo, infatti, che pubblicando le foto della mia collezione, contribuisco ad aumentare l'interesse generale per la storia della fotografia e, con ciò, il valore delle foto stesse.

Nel prossimo numero, se ci sarà la possibilità, mi soffermerò più specificatamente sulle foto su carta, dove le possibilità di organizzazione sono davvero tante e i problemi di conservazione, senza dubbio, sono ancora più complessi.

Note

¹ Si possono comprare le buste (*Archival sleeves*) di polipropilene da Russell Norton, P.O. Box 1070, New Haven, CT 06504-1070, U.S.A.



Fotografo non indicato, ma inglese
Dagherrotipo inglese di una donna
1848 ca.
12x15 cm
Collezione M.G. Jacob



Tino da Udine
Udine
1954

Costantino Procaccioli in arte “Tino da Udine fotografo” nasce a Udine nel 1927 e ivi si spegne nel 1996.

Una vita dedicata alla fotografia fin dalla prima giovinezza che lo trova ragazzo di bottega in vari studi fotografici. Negli anni Cinquanta è il primo fotoreporter della redazione udinese del “Gazzettino”, come testimonia la sua prima firma “Foto Tino-Attualità”. Ma di quella delicata poesia che già allora dedica alla sua città, con quell’ intuito che solo anima il vero professionista, se ne avvale per documentare ogni avvenimento, ogni angolo, ogni personaggio. È proprio l’amore che lo lega a Udine che, con immagini di grande suggestione, lo fa implacabile testimone di tutti i cambiamenti che dal dopoguerra agli anni Novanta ne modificarono l’aspetto nel bene e nel male.

Se Udine fu la sua città, il Friuli fu il suo mondo.

Tutto è documentato prima e dopo il terremoto del 1976, un percorso fotografico doloroso che si riscatta nelle immagini della ricostruzione.

E il Friuli che raccontava negli anni Cinquanta-Sessanta era la realtà di una terra antica, povera ma di una forza e di una bellezza che non rivedremo mai più.

L’archivio di Tino, ricco di migliaia di negativi è un “come eravamo” discreto dove la sensibilità dell’artista si concretizza in immagini rubate nell’attimo che non si ripete.

La fotografia è una dimensione dove si incontrano l’arte e la memoria storica e questo è il posto del dimenticato archivio di Tino che alla sua scomparsa venne ricordato come “il reporter diventato poeta”.



Tino da Udine
Udine
1953

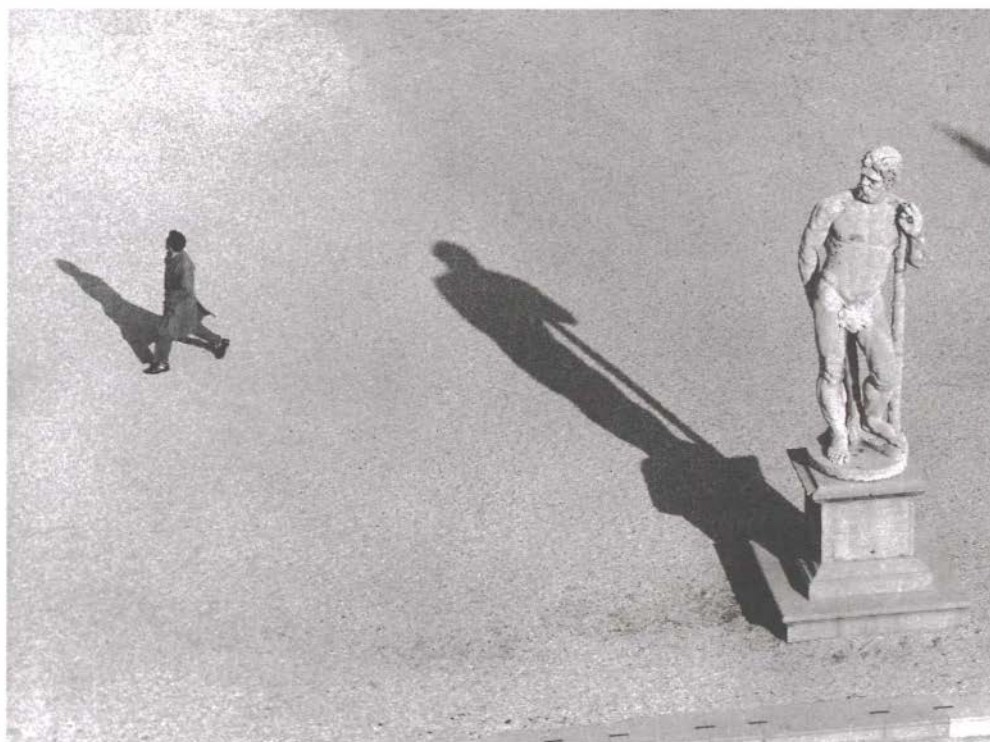


Tino da Udine
Udine
3. 8. 1954

Tino da Udine
 Povoletto
 20. 9. 1955



Tino da Udine
 Castello di Prampero a
 Magnano in Riviera



Tino da Udine
 Senza titolo



Tino da Udine
Masarois (Cividale)
7. 1. 1960



Tino da Udine
Masarois (Cividale)
7. 1. 1960



Mario Cresci
Basilicata
1986

Caro Italo, mi chiedi di scrivere del mio archivio fotografico; ti ringrazio perché ciò consente di fare una riflessione sulla mia memoria di fotografo che, come leggerai, non è certo da portare ad esempio per coloro che amano l'ordine per l'uso e la catalogazione dei loro negativi.

La prima "apologia del caos" in cui oggi mi ritrovo dopo tanti traslochi fatti in questi ultimi anni, è nel disordine dei miei libri che analogamente ai contenitori di negativi ed ai provini a contatto, invade gran parte del mio studio di Bergamo. Dopo numerosi tentativi di riordinare entrambi (libri e negativi), ho accettato il "loro desiderio" di essere perennemente sparsi qua e là senza alcun rispetto per i miei bisogni di "leggere" e di "vedere".

Lo studio è parte rilevante dello spazio in cui vivo, in quanto non ho mai desiderato separare le due cose; come si dice: "casa-studio, studio-casa", i luoghi coincidono da sempre con la vita quotidiana e quella professionale, così è successo che con il passare degli anni mi ritrovo oggi in compagnia delle mie "memorie" (immagini, oggetti e libri), che progressivamente stanno invadendo ogni spazio libero dell'abitazione creandomi non pochi problemi sul piano funzionale e su quello logistico.

Insomma il mio archivio fotografico è annegato nell'insieme delle cose che ho indicato ed è situato in una zona della libreria che contiene in prevalenza libri di arte e di fotografia e a mala pena riesco a riconoscere le sigle indicate sui dorsi dei contenitori ad anelli che identificano i negativi e i provini a contatto.

Contrariamente alla maggior parte di coloro che desiderano giustamente tramandare le immagini che testimoniano la loro attività in vita, ho sempre pensato che la fotografia come in genere tut-

ta la produzione artistica, non si debba preoccupare più di tanto della sua durata nel tempo – quanti inutili monumenti in bronzo avremmo risparmiato di costruire con quest'idea – e che proprio la fotografia si coniuga perfettamente con il processo foto-chimico che la porta a mutare nel tempo la sua struttura, sino a scomparire definitivamente, come originale.

Mi è sempre piaciuto il destino effimero dell'immagine e dell'opera d'arte perché ritengo ancora oggi che le icone e gli oggetti non siano che il prodotto finale di complessi percorsi cognitivi ed esperienze di logica e di creatività che l'uomo compie come artista (nel nostro caso, il fotografo), durante il breve periodo della sua esistenza. Mi interessano quindi di più i percorsi di esperienza e di conoscenza che il pensiero umano compie per costruire oggetti, opere d'arte, architetture, immagini ecc., che non la loro reale visibile e misurabile concretezza; un po' come la pensavano Duchamp e i suoi amici dadaisti.

Con ciò non voglio creare una pezza di appoggio al mio disordine che a volte mi costringe a perdere molto tempo nella ricerca dei dati, soprattutto a fronte di programmi informatici ottimali per risolvere questo problema. Il fatto è che bene o male trovo sempre tutto tenendo in esercizio la memoria delle posizioni e degli spazi in cui le cose sono state da me disposte; il problema è che solo io riesco a muovermi nel labirinto! Infine ho la sensazione di aver a che fare con un caos fantasmatico, dove gioco a rimpiattino con i miei fantasmi che spesso non riconosco e che mi pare di scoprire per la prima volta come se non fossi stato io a dargli forma. Ogni tanto essi vanno via e poi ritornano facendomi amichevoli sberleffi, nascondendosi per poi riapparire alla mia visione. Il mio archivio è la loro casa sino a quando loro vorranno.

Ti invio i miei più cari saluti.

Con stima, amicizia e gratitudine per avermi insegnato a vedere anche i fantasmi.

Bergamo, 20 ottobre 1999



Giuseppe Maino

Mario Cresci

Castronuovo Sant'Andrea

1992



Antonio Masotti
Ritratto di Anna Maria Ferrero
(sul fondo A. Bonucci)
Bologna, 1959

Quando si dice archivio si dice di cose come: carte, documenti, libri, giornali, oggetti e quant'altro debba essere inventariato ed archiviato per poter poi: vedere, esaminare, consultare riprodurre in un tempo quasi immediato. Il materiale fotografico è una di queste cose. Mi si chiede in quale modo conservi il mio, facendo anche una riflessione su come è inventariato. Purtroppo non ho il senso dell'ordine, quindi non ho un archivio vero e proprio.

Questo materiale è sistemato con poca precisione. Negli anni passati, e sono tanti, ho messo le striscie di negativi 24x36, senza protezione, in buste bianche 23x9 usate anche dagli ottici per mettere gli occhiali, poi ho usato quei raccoglitori con i fogli di carta pergamina e quelli con fogli di cellophane, come faccio tutt'ora. Ho messo numeri, date e argomento su ogni cosa ed ho riportato questi dati su quaderni. Le buste, a gruppi, le ho sistemate dentro scatole di cartone di varie dimensioni. Non ho fatto la cosa più importante da fare, non ho mai stampato i provini a contatto, non ho numerato i negativi, quindi non ho un riscontro immediato di ciò che ho fotografato! Per poter avere un'idea di ciò, dovrei passare i negativi sul visore o passarli sull'ingranditore; in questo caso c'è il rischio di "segnarli" nel passaggio attraverso il porta-negativi. Le stampe, di vario formato, sono nelle buste e nelle scatole delle carte sulle quali, spesso ho scritto "Varie", così per cercarne una debbo guardarne tante! Ho avuto una certa cura per le stampe 30x40, quelle che sono andate alle varie Mostre, nazionali ed internazionali, un tempo chiamate anche "Saloni". Le ho protette dentro

buste di plastica. Questo materiale, negativo e positivo, è in un locale a piano terra dove ci sono vecchi mobili, molte cose raccolte nel tempo: pile di libri, cataloghi, riviste, cornici senza quadro, un grande trombone da banda, HI-FI, un gran numero di musicassette, tutte registrate da RAI-3 (musica classica), oggetti appesi a chiodi, messi in qua e in là dove c'era il posto. Tutta roba che non ha nulla a che fare con la fotografia, ma si trova nello stesso luogo a stretto contatto "di spazio". Il materiale fotografico è sistemato, parte nella "vetrina", quel mobile che un tempo era in tutte le sale da pranzo e che aveva i vetri agli sportelli della parte superiore, con disegni floreali smerigliati. Parte è dentro un vecchio armadio, dove ci sono anche le stampe 30x40, dove c'è anche un grande scatolone pieno di vecchie fotografie trovate nei mercatini. Qui "conservo" è il caso di usare questo termine, alcuni dagherrotipi, due molto importanti, eseguiti da Alphonse Bernoud a Genova nel 1842 circa; sono due ritratti della contessa Alberina Sanvitale Montenovo, figlia della duchessa di Parma, Maria Luigia d'Austria. Ci sono anche alcune fotografie fatte da Paul Nadar.

In un canterano ci sono le diapositive assieme a filmini 8 mm, manifesti e locandine di cinema, fotografie di cinema degli anni '40-'50.

Le scatole di cartone con dentro le buste di negativi, le ho sistemate su tavole di legno fissate alle pareti a mo' di mensola.

Una riflessione sul modo di conservare il mio materiale fotografico. Ho avuto poca cura e poco ordine. In qualche caso ho danneggiato degli originali, che è noto, sono i negativi, non le stampe. Ho avuto ed ho tutt'ora, difficoltà a trovare un negativo o una stampa. In qualche occasione ho pensato di cominciare a mettere a posto. Ancora non l'ho fatto. Probabilmente farò come è scritto sulla maglietta di quel bimbo delle elementari "Da domani comincerò a studiare".



Antonio Masotti



Graziano Arici
Josif Brodsky
Da fotografia a colori

L'archivio è un concetto astratto: prende vita quando il materiale c'è, non prima.

Nel mio caso, nella mia testa, è nato prima e forse è stata subito, un'intuizione felice. Non mi rendevo conto ancora del suo lato oscuro.

Così, prima mi sono posto il problema, che via via si precisava, di come avrebbe dovuto essere il mio archivio, di cosa ci avrei messo, insomma, che genere di fotografie avrebbe dovuto contenere, e contemporaneamente, come poi ritrovarle, elaborando un sistema articolato e primitivo di schede incrociate in cartone. L'archivio nasceva e io nascevo come fotografo, quasi fossi solo uno strumento per farlo esistere.

E allora, ecco formarsi l'"Archivio Personaggi", attento all'importanza internazionale del soggetto e alla "durata" storica del personaggio, in controtendenza rispetto al fotogiornalismo "mordi e fuggi", e certo, con un occhio di riguardo per le personalità che sentivo affini.

Ritratti di solito decontestualizzati, fatti vivere in un limbo atemporale. Un po' come se avessi dovuto riempire un immaginario e stellare album delle figurine.

Poi via via, gli altri: l'"Archivio Venezia", ta-

gliato soprattutto per una lettura problematica della città, e ultimo, dal nome tremendo nella sua indeterminatezza, l'"Archivio Varie".

E in quest'ultimo, un po' negletto e un po' messo di lato, quasi vent'anni di spettacoli del Teatro La Fenice e i più importanti avvenimenti culturali della città.

In cifre, migliaia di ritratti di personaggi, migliaia di immagini di Venezia, tra cui la documentazione più completa degli interni del Teatro La Fenice prima del disastro, una vastissima documentazione su Biennali, teatro, arte ed artisti, musica e balletto, cinema e via così...

Un mostro di circa 200.000 diacolor, in grandissima parte di piccolo formato, raccolte in circa 400 classificatori contenenti a loro volta circa 30.000 fogli-raccoglitori, un *blob* vivente che ormai si auto-alimenta e cresce a dismisura e che ho cercato di controllare, prima con dei programmi informatici di archiviazione, creati *ad hoc*, poi, adesso, digitalizzando vasti campioni di materiale, ad alta risoluzione, organizzati in un *data base* di immagini.

Ma niente finora è servito a rendere più socievole questo "Golem" inquietante, neanche il tentativo di ridimensionarne l'arroganza, imponendogli l'insegna di una vecchia trattoria francese, recuperata in un mercato delle pulci, che sentenzia: *Aujourd'hui, bouillabaisse à emporter*.

E adesso, Lui è di là, lo sento, non dorme.

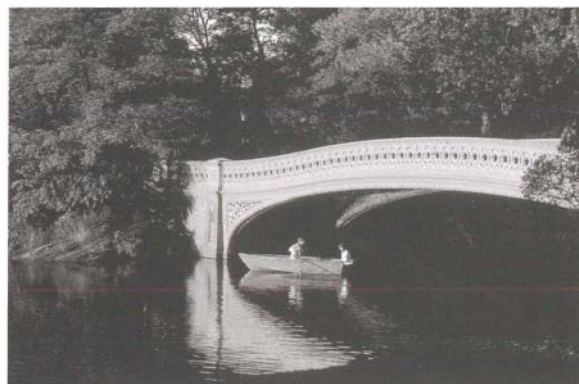


Ritratto di Graziano Arici
Venezia

Cesare Gerolimetto
Padova
Prato della Valle



Cesare Gerolimetto
New York
Central Park



Cesare Gerolimetto
Marostica
La partita di scacchi



Cesare Gerolimetto
Parigi
Île de la Cité



Cesare Gerolimetto
Roma
Altare della Patria



Cesare Gerolimetto
Madrid
Plaza Major



Cesare Gerolimetto
Belgio
Anversa



Cesare Gerolimetto
Londra
Dietro St. James Castle
residenza dei Reali



Caro Italo, il mio archivio attuale nasce da un Tuo suggerimento all'inizio della mia attività di fotografo.

Fino a quel punto mi arrangiavo con qualche annotazione sul coperchio delle mitiche scatolette gialle della Kodak anche perché il materiale era poco e di luoghi così straordinari che la memoria bastava e avanzava. Ma dal giorno che Tu mi dicesti: "fotografa il Veneto ogni qualvolta hai tempo" mi resi conto che era necessario archiviare.

Decisi per i plasticoni trasparenti che i francesi con la solita *grandeur* chiamano Panodia e suddivisi per provincie. Italo! Ieri per cercare una foto di una architettura palladiana sono arrivato al cassetto Nr. 13 della provincia di Vicenza e ogni cassetto contiene 1000 Dia! Ho sì trovato la diapositiva ma ho concluso che non ho un archivio bensì un incubo.

Ti ringrazio e Ti saluto molto cordialmente.

ARCHIVIO ITALIA

Veneto: Tutta la regione in maniera abbastanza capillare con in più dei temi su: ville venete, feste folcloriche, visioni solo con luce artificiale, ecc.

Marche: Copertura buona di tutto il territorio

Puglia: Copertura buona di tutto il territorio

Sicilia: Copertura buona di tutto il territorio

Liguria: Copertura buona di tutto il territorio

Trentino-Alto Adige: Copertura buona di tutto il territorio

Calabria: Copertura buona di tutto il territorio

Lazio: Copertura buona di tutto il territorio

Toscana: Copertura buona di tutto il territorio

Umbria: Copertura buona di tutto il territorio

Piemonte - *Valle d'Aosta* - *Lombardia* - *Emilia*

Romagna - *Abruzzo* - *Molise* - *Campania* - *Basilicata*: Copertura solo parziale

Città: Roma, Milano, Torino, Mantova, Bologna, Trieste, Ravenna, Ferrara, Brescia, Firenze, Napoli e molte altre città minori.

ARCHIVIO ESTERO - EUROPA

Finlandia - Inghilterra - Germania - Belgio - Francia - Austria - Svizzera - Spagna.

Grandi città: Londra, Parigi, Helsinki, Praga, Berna, Berlino, Vienna, Madrid, Bucarest.

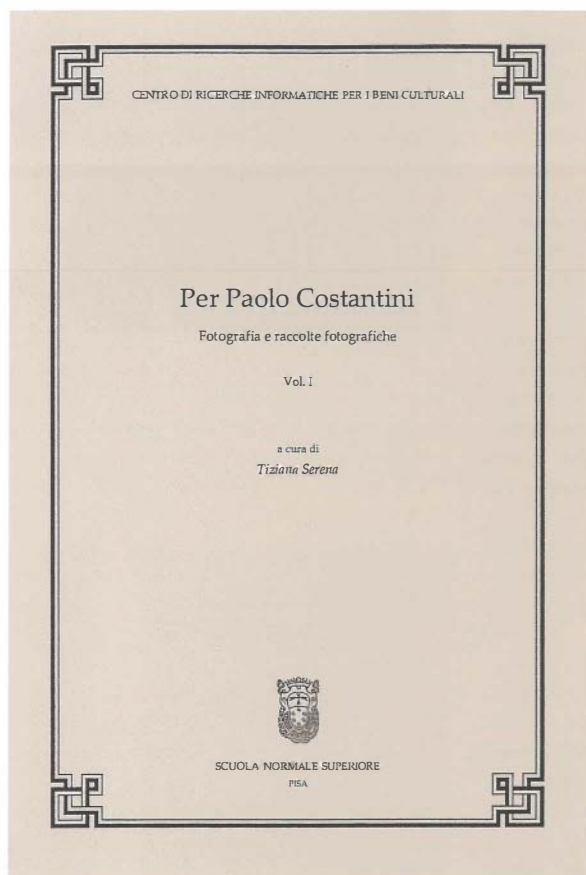
ARCHIVIO ESTERO - RESTO DEL MONDO

Stati Uniti - Canada - Alaska - Africa - Vicino Oriente e Estremo Oriente, ecc.

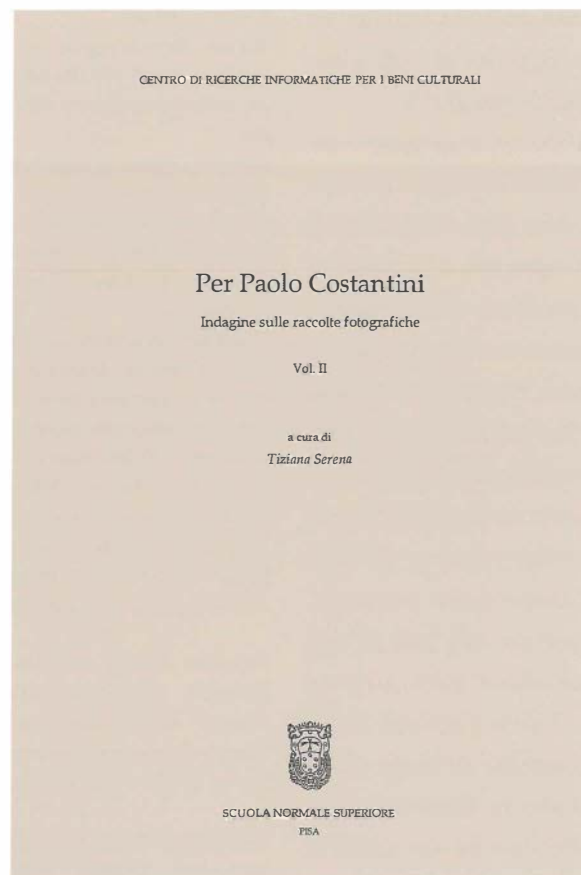


ARCHIVIO - ESTERO EUROPA
FINLANDIA - INGHILTERRA - GERMANIA - BELGIO -
FRANCIA - AUSTRIA - SVIZZERA - SPAGNA
GRANDI CITTÀ - LONDRA - PARIGI - HELSINKY - PRAGA -
BERNA - BERLINO - VIENNA - MADRID -
BUCAREST -
ESTERO - RESTO DEL MONDO -
STATI UNITI - CANADA - ALASKA - AFRICA - VICINO
ORIENTE E ESTREMO ORIENTE ecc.
A GIANNI LINDA RIESO È IL MIO ARCHIVIO.
CI SAREBBERO MOLTE ALTRE DESTINAZIONI
(VEN AMERICA LATINA) MA NON HO NESSUN OLTRE
E POI LA QUALITÀ DELLE DIAPOSITIVE (VENI
ATTUALI LABORATORI) È UN PO' ANDATA A DOROT
CON NOTEVOLI SCANDALIMENTI DEL COLORE.
Gianni RIESO e a parte
Cesare

ARCHIVIO ITALIA
VENETO - TUTTA LA REGIONE IN MANIERA ABBASTANZA
CAPILLARE CON IN PIÙ DEI TEMI: VILLE VENETE, FESTE
FOLCLORICHE, VISIONI SOLO CON LUCE ARTIFICIALE ECC.
MARCHE - COBERTURA BUONA DI TUTTO IL TERRITORIO
PUGLIA -
SICILIA -
LIGURIA -
TRENTINO
ALTO ADIGE -
CALABRIA -
LAZIO -
TOSCANA -
UMBRIA -
PIEMONTE - VALLE D'AOSTA - LOMBARDIA - EMILIA ROMAGNA -
ABRUZZO - MOLISE - CAMPANIA - BASILICATA - COBERTURA SOLO
PARZIALE
CITTÀ - ROMA - MILANO - TORINO - MANTOVA -
BOLOGNA - TRIESTE - RAVENNA - FERRARA -
BRESCIA - FIRENZE - NAPOLI - E MOLTE
ALTRE CITTÀ MINORI



Copertina Volume I



Frontespizio Volume II

Il Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali (CRiBeCu) della Scuola Normale di Pisa, diretto dalla prof.ssa Paola Barocchi, ha dedicato una pubblicazione in due volumi alla memoria di Paolo Costantini che per alcuni anni ha tenuto alla Scuola una serie di seminari sulla storia della fotografia¹.

I volumi, oltre a raccogliere testi sull'operato di Paolo Costantini, la sua bibliografia, saggi sulla fotografia e sulle problematiche di gestione e conservazione, propongono i risultati di un'indagine sperimentale condotta su circa un centinaio di enti e istituzioni italiane che custodiscono raccolte fotografiche e sulle maggiori istituzioni estere².

Le istituzioni partecipanti hanno fornito informazioni sulle modalità di gestione del materiale fotografico in modo stringato (compilando la "scheda di rilevamento") ed eventualmente esteso in forma di articolo, rispettando sempre la struttura della scheda. In questa venivano richiesti dati amministrativi (consistenza e provenienza), tecnici (tipo di materiali e tipologia dei fondi) e informazioni alle quali abbiamo voluto dare particolare rilievo: cioè quelle relative ai criteri di catalogazione, ordinamento e ai processi di automazione impiegati³.

Se lo scopo principale dell'indagine è stato quello di voler fornire un primo piccolo strumento di lavoro nella direzione di una conoscenza organizzata del patrimonio fotografico italiano, va sottolineato che ci è parso altrettanto importante registrare lo stato d'animo degli interlocu-

tori e tastare il polso ad una situazione generale che nel corso dell'ultimo decennio si è dimostrata nel concreto maggiormente dinamica e con un certo grado di espansione (con commissioni di studio, con progetti di catalogazione a vario livello, con pubblicazioni tematiche sulle raccolte possedute⁴, ecc.).

Lontani dal volere offrire una panoramica esauriente della situazione italiana, i due volumi danno spazio a situazioni eterogenee e disarmoniche, ma che costituiscono una rappresentazione discreta della realtà indagata⁵.

In prima istanza si nota come l'assenza di un reale quadro d'unione delle esperienze e di una concreta circolazione delle informazioni non permetta di confrontare le linee base di una "corretta" gestione e di appropriati comportamenti catalografici. Molte istituzioni sono ancora lontane dall'adottare un modello di descrizione catalografica formalizzato (quello che ha maggiore diffusione è ovviamente l'ISBD (NBM) nella filiazione proposta da G. Benassati⁶, al quale segue la proposta della scheda FT, a cura di P. Callegari⁷), mentre allo stesso tempo si registra l'attitudine di avvalersi di strumentazione informatica (spesso però utilizzando *data bases* non costruiti *ad hoc*), senza che si verifichi la possibilità di consultazione in rete e di dialogo con altre istituzioni.

Per quanto riguarda la descrizione della singola unità fotografica, va fatto un dovuto riconoscimento alle diverse realtà che hanno avviato progetti di normalizzazione o di revisione di schede e, in questo contesto, è importante rilevare anche la presenza di tensioni centrifughe rispetto allo standard che mettono in risalto come la necessità di instaurare un confronto fra esperienze simili (rispetto alla tipologia del materiale in relazione alla natura dell'ente detentore) possa es-

sere una possibile strada da percorrere per mediare esigenze concrete della realtà, con la quale lo standard si confronta, e lo standard stesso.

Non ultimo, nell'ambito della normalizzazione catalografica, è il riscontro che l'utilizzo di vocabolari controllati tramite liste terminologiche e la creazione di *thesauri* siano spesso circoscritti a singole realtà. Va da sé che quando l'adozione di uno standard non appartiene al progetto generale del sistema informativo, quindi non condiziona la scelta del sistema informatico e prescinde dalla possibilità di avvalersi di liste terminologiche determinate in fase di studio (chiuso in fase d'immissione dati ma ampliabili su proposta di revisione), le possibilità di condivisione e d'interrogazione (intrinseche agli scopi dello standard) saranno fortemente soggette agli effetti di "rumore", con conseguente dispersione ed irrecuperabilità dei dati.

Inoltre, diverse istituzioni che hanno collaborato a questa pubblicazione hanno manifestato un'esigenza chiara nei confronti dei modelli di descrizione: il poter procedere per gradi, secondo guide attuabili e tali che al primo livello sia possibile monitorare con una certa precisione lo stato generale della raccolta fotografica, secondo una visione organica.

Pervenire in tempi veloci ed economicamente vantaggiosi ad individuare le linee generali che identificano e qualificano una raccolta dovrebbe essere il primo passo, all'interno di un progetto di gestione e catalogazione, per procedere successivamente alla descrizione dei singoli documenti; ovviamente a patto che quest'ultima operazione sia velocizzata e che alcune specificità del materiale possano trovare adeguata rappresentazione nella scheda della raccolta, qualora questa sia collegata nelle sue strutture semantiche a quelle dei singoli documenti fotografici.

Note

1 Per Paolo Costantini, vol. I: *Fotografia e raccolte fotografiche*; vol. II: *Indagine sulle raccolte fotografiche*, a cura di T. Serena, volumi monografici del "Bollettino d'Informazioni", rispettivamente Quaderno VIII (1998) e Quaderno IX (1999), editi anche in forma di testo (Id., Pisa, Scuola Normale Superiore, 1999).

I volumi sono disponibili presso l'Ufficio Pubblicazioni della Scuola Normale Superiore, Piazza dei Cavalieri 7, 56126 Pisa oppure scrivendo all'indirizzo e-mail: <benelli@sns.it>; l'indice è disponibile al sito del Centro: <http://www.cribecu.sns.it>

2 Hanno collaborato: Centre Canadien d'Architecture (Canada), Ministère de la Culture et de la Communication - Archives Photographiques (Francia); Bildarchiv Foto Marburg (Germa-

nia); Conway Library, Witt Library e The National Trust Fox Talbot Museum (Gran Bretagna) e il Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Photo Study Collections and Integrated Research (Stati Uniti d'America).

3 Concepita nel quadro delle attività di studio e aggiornamento sugli *standards* per i Beni Culturali e sui relativi sistemi informativi, l'indagine si pone in continuità con il Seminario di discussione su *Raccolte fotografiche: catalogazione e conservazione* organizzato da Laura Corri alla Scuola nel giugno 1992; cfr. gli atti raccolti nel volume monografico del "Bollettino d'Informazioni", II (1992) n. 2.

4 Nella sezione *Rilevamento delle raccolte fotografiche* del secondo volume, le schede si concludono con indicazioni utili su

questo tipo di bibliografia.

5 I volumi raccolgono i contributi pervenuti a seguito della richiesta di collaborazione a questa iniziativa in memoria di Paolo Costantini.

6 *La fotografia. Manuale di catalogazione*, a cura di G. Benassati con una introduzione di M. Miraglia, Grafis, Bologna 1990.

7 *Strutturazione dei dati della scheda fotografica*, a cura di P. Callegari, con allegato: *Modello per il rilevamento della scheda FT*, ICCD, Roma 1995. La nuova normativa (scheda F) è di prossima pubblicazione (il solo tracciato catalografico è stato presentato a Roma nella sede dell'ICCD nell'aprile 1999).



Lezioni di scherma del maestro
Cono Scoffidi Abbate nel giardino
delle Scuole Gabelli di Treviso
anni Venti



Autore non noto
Veduta di San Lazzaro
(Treviso) sotto la neve
anni Cinquanta

La provincia trevigiana conserva negli archivi privati di vecchie famiglie borghesi o patrizie un patrimonio quasi inesplorato di materiale fotografico di altissimo valore documentario che attende soltanto di venire utilizzato in maniera appropriata, per dare incisività agli studi storici del nostro territorio.

È questo il caso della famiglia Busato di Treviso e della famiglia Cornuda di Montebelluna, il cui ultimo erede Pietro-Alvise, ha riunito le foto più significative in una raccolta che va dagli inizi del secolo agli anni '60 e che comprende, oltre ad alcune migliaia di foto, anche negativi e lastre. Le immagini più antiche sono firmate da autori come Ferretto, Garatti, Fini e Paggiaro, accanto a nomi poco noti come Piovesan o Bonazzon, ma la grande maggioranza non riporta alcuna indicazione di autore.

Da una rapida rassegna delle foto si nota come le immagini costituiscano una illustrazione di saga familiare: ritratti di personaggi o di gruppi di parenti in occasione di nozze, battesimi, cresime, laureazioni, viaggi in Italia e all'estero, ricevimenti, passatempi e villeggiature; parallelamente le immagini ci offrono uno spaccato di vita sociale prima dei grandi sommovimenti della nostra epoca, con istantanee di attività ormai

lontane dal nostro modo di vivere, come le lezioni di ricamo o di piano per le signorine e quelle di scherma o di equitazione per i giovani della famiglia.

Non mancano poi i momenti di vita pubblica, come l'inaugurazione di monumenti, le celebrazioni di ricorrenze patriottiche o le visite dei reduci sui luoghi dove avevano combattuto durante la Grande Guerra.

Le vedute di paesaggio sono poco rappresentate ma sono di notevole interesse in quanto riguardano l'aspetto originario di località ormai profondamente mutate per la crescente industrializzazione dell'economia e l'antropizzazione del territorio fra i due poli dell'alta e della bassa Trevigiana alla destra del Piave.

A prima vista l'interesse maggiore della raccolta è dato dal grande numero di interni di case civili e di persone in posa con vestiti eleganti, da cui esce un solido quadro di vita quotidiana, soprattutto del periodo fra le due guerre, e una galleria completa delle varie fogge e mode dell'abbigliamento maschile e femminile nella prima metà del nostro secolo.

È attualmente in corso l'opera di catalogazione delle immagini ed è auspicabile che gli esemplari più importanti, eventualmente integrati con apporti da altri rami delle due famiglie, siano oggetto di una mostra, almeno a livello locale, per illustrare momenti e atmosfere di un secolo ormai agli sgoccioli e sensibilizzare le istituzioni al recupero e all'acquisizione di un patrimonio iconografico dal valore ancora sottostimato.



Autore non noto
Ritratto nella vigna
anni Trenta

ARCHIVIO DI UGO SISSA

FOTOGRAFIE

- Negativi bianco e nero 6x6
1000 foto di album di famiglia
4100 foto di architettura di cui:
200 sulla Germania, 1938
140 sulla Polonia 1938
160 sull'architettura spontanea negli Zagros (Polonia) con relativi disegni e testi, 1938
500 sull'Italia, 1938-43
2500 sui suoi viaggi, inclusi reperti archeologici, la maggior parte tra il 1952-57
600 foto delle sue opere sia architettoniche, corredate da disegni e lucidi, che pittoriche
- Diapositive a colori
1000 sui viaggi archeologici
100 sulle sue opere

SPEZZONI DI FILM

Sia a colori che bianco e nero, di siti e scavi archeologici e materiale vario

●PERE D'ARTE

- 5000 tra dipinti e disegni
10 sculture
10 prototipi di progetti per mobili, tra cui quelli di casa Campagnolo illustrati nell'Enciclopedia Treccani
50 disegni dell'architettura spontanea negli Zagros

SCRITTI DI UGO SISSA

Corrispondenza
Diari
Testi illustrativi delle sue opere
Testi sul suo modo di concepire l'architettura
Testo sull'architettura spontanea negli Zagros con i correlativi disegni e foto, già citati

SCRITTI SU UGO SISSA

Libri e riviste italiani e stranieri che parlano delle sue opere

Oltre a questo archivio, vi sono 400 opere d'arte e fotografie di Ugo Sissa sparse per il mondo tra musei e collezioni privati, in particolare negli Stati Uniti.

Un caso fortunato equivalente alla scoperta delle foto del viaggio di Le Corbusier in Oriente¹ mi capitò nei primi anni Ottanta quando, per preparare la mostra antologica di Ugo Sissa nel 1984 a Palazzo Te di Mantova prima e a Ca' Pesaro di Venezia poi, mi misi a frugare tra le sue cose nello studio di Pegognaga.

Ugo era un personaggio schivo e riservato ed io avevo il massimo rispetto per la sua *privacy* come lui per la mia: entrambi avevamo vissuto lunghi anni su binari separati. Ugo era molto ordinato, tutto era raccolto in cartelle secondo soggetto, le foto dei suoi progetti di architettura erano sistemate con i disegni esecutivi e vi erano le referenze delle varie riviste dove i lavori erano stati pubblicati.

Non tutto quello che scopersi fu piacevole: ma una cosa mi affascinò quando, aperta una cassapanca, vi trovai ben sistemati in scatole di latta i negativi conservati uno ad uno in buste protettive con i rispettivi contatti che illustravano i suoi viaggi.

Mentre Italo Zannier fece una scelta qualitativa del materiale, Gianni Lanfranchi, docente di Storia del Vicino Oriente all'Università di Padova, fu aiuto indispensabile per la catalogazione del materiale mediorientale.

Quando poi nel 1985 recensii per *Architectural Review* di Le Corbusier, l'architetto più amato da Ugo, la mia gioia fu immensa nel constatare che cinquant'anni dopo Sissa aveva percorso molti degli stessi itinerari e fotografato anche gli stessi soggetti dell'allora Charles Eduard Janeret.

Note

¹ Giuliano Gresleri, *Le Corbusier in Oriente*, Marsilio Editori, Fondazione Le Corbusier, Venezia 1984.

Villa Pasole -Berton di Pedavena venne costruita sulle rovine di un castello verso la metà del XVII secolo, ed è considerata non a torto il più "vistoso esempio di residenza di campagna fino ad allora realizzato nel Feltrino": è molto nota, anche per esser stata riprodotta in una bella litografia da M. Moro, presente tra quelle raccolte da A. Vecellio nella sua opera *Illustrazione del Feltrino* e poi inserita da Bepi Mazzotti, nella sua grande opera/catalogo sulle *Ville Venete*.

La casata dei Pasole ha dato nel passato una lunga serie di uomini illustri, dottori in medicina, in legge, letterati, tra i quali un certo Bonifazio Pasole che nel 1558 è ammesso nel Maggiore Consiglio di Feltre.

Nel XVII secolo rivestono una particolare importanza nella vita politica della città e risultano proprietari di grandi possedimenti nel feltrino e nella pianura veneta.

Qui, in villa, nel XVIII secolo si riuniva la "Accademia degli Erranti", a disputare in versi e a discutere di letteratura, d'arte e di filosofia ed è l'abate e poeta Natale dalle Lastre a dare della costruzione una fiorita descrizione, in un breve poemetto pubblicato in occasione di un fastoso matrimonio.

Spentasi la famiglia Pasole, il complesso, all'inizio della seconda metà del XIX secolo, passò ai

Berton, ai quali appartenne l'album dal quale provengono le immagini qui riprodotte.

Durante la guerra 1915-1918 la villa fu saccheggiata e completamente vuotata di arredi, suppellettili, oggetti d'arte (assai numerosi) ed anche degli infissi, incidendo persino sull'architettura: il Vecellio ricorda essere state presenti molte pregevoli tele, tra cui sei *Baccanali*, una scena di *Adamo ed Eva* del Carpioni e il *Martirio di S. Bartolomeo* della scuola del Ribera.

Il Moschetti annota invece che nella devastazione la villa fu privata delle eleganti "scurole" settecentesche dipinte e fu demolita una volta affrescata "di maniera tiepolesca".

Restano alcuni interessanti camini ed i pavimenti in battuto alla veneziana.

Le sale interne presentano pavimenti in pietra al piano terra, in battuto alla veneziana ai piani superiori.

Il pavimento del salone centrale è impreziosito da riquadrature e disegni, mentre le pareti e il soffitto sono accuratamente affrescati con motivi architettonici che inquadrano due vasti cicli pittorici.

La sala centrale al secondo piano, assai più bassa di quella sottostante, presenta due affreschi con paesaggi.

Le immagini qui riprodotte, costituiscono l'unica documentazione della vita in villa ai tempi dei Berton ed in particolare l'unica documentazione dello stato degli interni della villa e delle opere d'arte ivi contenute, prima delle spoliazioni avvenute durante la Grande Guerra.

L'album (di proprietà privata) da cui provengono le immagini ha dimensioni di cm 14 x 11 ed è caratterizzato da un dorso in tela rossa con la scritta in oro Piero Berton e contiene n. 14 stampe fotografiche ai sali d'argento; le fotografie sono legate tra loro a fisarmonica; altre due fotografie di dimensioni inferiori sono aggiunte all'album non legate.



Veduta frontale della villa



La villa



In primo piano: lo scalon e della villa
e sulla destra il giardino all'italiana
con eleganti aiuole



Veduta della città di Feltre (vi è notevole analogia tra questa e la veduta di Feltre eseguita dal Ferretto alla fine del secolo)



Veduta di Pedavena



La villa e nello sfondo i monti feltrini; a destra l'abitato di Pedavena



Veduta frontale della villa e del giardino all'italiana, ancor oggi ricco di sculture



La peschiera di forma trilobata: vi si nota una giovane donna in kaiak



Donne della famiglia Berton scendono il bel scalone barocco



L'interno del salone al primo piano: vi si notano alcuni dei dipinti ora scomparsi e ricordati dal Vecellio



L'infilata di porte, tipica del '700, che collega le 4 stanze al primo piano



Veduta del centro storico di Feltre



Il laghetto con al centro una fontana, non più esistente



In primo piano: una bimba monta un cavallo trattenuto da un garzone africano, mentre la signora Berton gioca col cane. Sullo sfondo la villa



In primo piano un garzone africano a cavallo. Sullo sfondo lo scalone della villa



Litografia di Marco Moro
Villa Berton, Pedavena



I proprietari di fronte
alla villa

Il Feltrino alla fine dell'800 è considerato dalla borghesia veneta una appetibile località di villeggiatura: numerose famiglie benestanti vi soggiornano, e vi si svolgono nel contempo attività industriali del legname e floridi commerci; l'importante birreria "Pedavena" è poi un volano economico per tutta la zona: queste realtà polarizzano inevitabilmente sul Feltrino l'attenzione di numerosi studi fotografici.

Infatti troviamo attivi in zona, a cavallo del secolo, sia fotografi che hanno il loro studio nella città di Feltre, sia studi con sede a Belluno, Calalzo, Treviso, Milano e che nel Feltrino si recano in particolari occasioni, fiere, mercati o nelle importanti occasioni celebrative.

Allora è attivo in Feltre lo studio A. Roveri "medaglia d'oro", il cui titolare gira per le valli bellunesi a ritrarre partiarcali famiglie sull'aia delle case coloniche, usando lenzuola per improvvisati fondali, come nel caso del ritratto della famiglia Andrich di Mas di Vallada, fin dal '600 proprietaria dell'unico mulino della vallata.

Sempre alla fine del secolo, sono attivi in zona i fotografi A. Simoni, con studio in Belluno (via Rugo, 168) e Giacomo Riva, fotografo di Calalzo di Cadore (borgata Principe di Napoli, 131) partecipò all'esposizione di Pieve di Cadore del 1877.

Lo studio dei trevigiani Ferretto, in attività già negli anni '60 dell'800, invece opera in zona solo saltuariamente: nell'archivio Ferretto/Fini rimane una bella veduta della città di Feltre fine secolo, a testimonianza della vastità del campo d'azione dello studio, che nella massima espansione aprì succursali in gran parte delle province venete ed a Buenos Aires.

Sempre nell'archivio di Ferretto/Fini troviamo anche una lastra fotografica 13x18 impressionata il 24 settembre 1868 dal fotografo milanese Ganzini (le cui *carte de visite* venivano stampate a Vienna presso K. Keziwanek).

Tra i primissimi studi milanesi, Ganzini, allora in società con il fotografo Gabriel, venne probabilmente incaricato dallo scultore milanese C. Corti, che aveva realizzato il monumento che si andava inaugurando quel giorno in Feltre, di fronte al Palazzo Guarnieri, dedicato a Panfilo Castaldi ed a Vittorio dei Rambaldoni.

Il rapporto dei Ganzini con Feltre e Pedavena non dovette tuttavia essere così fugace se, come afferma Francesco Padovani, studioso di storia locale e bibliotecario in Pedavena, esistono in zona numerosi ritratti di bambini realizzati da Ille Ganzini, che del padre aveva seguito le orme.

A cavallo del secolo altri studi si affacciano nel settore: quello di Delaito di Feltre, di Paolo Breveglieri, editore bellunese di cartoline illustrate, (sono sue molte delle più belle vedute di Feltre tra il 1900 ed il 1904) ed ancora quello del Burloni di Belluno e di O. Castellani.

Negli anni '20 sono attivi anche gli studi di A.G. De Pian, che ha la sede in Pedavena e A. Addomine di Feltre.



La famiglia Andrich di Mas di Vallada - BL



L'ARCHIVIO FOTOGRAFICO
DEL MUSEO DEL RISORGIMENTO
E DELLA RESISTENZA DI VICENZA
di Mauro Passarin

Del grande patrimonio documentario delle Civiche Raccolte storiche del Museo del Risorgimento e della Resistenza di Vicenza, una parte importante, anche se quantitativamente modesta, è occupata dall'Archivio Fotografico, archivio che raccoglie immagini quasi esclusivamente legate agli avvenimenti del Primo Conflitto Mondiale.

In un Istituto che conserva nella biblioteca e nei depositi fondi manoscritti, pubblicazioni a stampa, periodici, giornali, ritratti, dipinti, stampe, libri e proclami, decreti, atti privati, monete e medaglie, decorazioni, carte geografiche e militari, armi bianche e da fuoco, uniformi, bandiere, oggettistica militare e di vario genere, l'Archivio Fotografico della Grande Guerra costituisce un *corpus* tra i più richiesti e consultati. E' da sempre unanimemente riconosciuta l'importanza della fotografia come mezzo di espressione e di documentazione, come uno dei linguaggi universali del nostro tempo, importanza che sta diventando tale solo in questi ultimi anni anche per la fotografia storica e in modo particolare per la fotografia della Grande Guerra. Acquisita a pieno titolo la dignità di documento storico, a distanza di molti anni riconosciamo che quella fotografia sta avendo un ruolo sorprendentemente più gran-

de di quanto già allora previsto; anche se fu proprio in coincidenza con la Prima Guerra Mondiale che la fotografia assunse un'importanza fondamentale sulle condotte militare e propagandistiche. Anzi proprio l'interesse per la fotografia e le sue applicazioni, che entrò logicamente in concorrenza con le altre manifestazioni di arti visive, oltre a diffondersi nella società civile (alla fine dell'Ottocento numerose pubblicazioni e altrettante riviste specializzate comparvero in circuiti culturali), divenne per l'Esercito Italiano un punto di forza con la costituzione, il 18 aprile 1896, della Prima Sezione Fotografica Militare.

Nella tragedia della Grande Guerra la raffigurazione dei suoi eventi, divenne con la fotografia, documento spontaneo e umano, spesso capolavoro di verità e precisione. Dal giorno della mobilitazione fino all'ultimo combattimento in trincea, l'uso dell'immagine, la sua caratteristica matrice e il riconoscimento della scrittura originaria della fotografia divenne un fatto di straordinaria importanza e senza precedenti.

L'Archivio Fotografico del Museo del Risorgimento e della Resistenza di Vicenza costituisce sostanzialmente l'insieme di due importanti raccolte appartenute ad alti ufficiali dell'Esercito Italiano. Si tratta di un fondo che corrisponde a due grandi filoni di proposta: la "fotografia dei protagonisti" che coglie l'intento di far vedere quella realtà di guerra, vedere come proprio loro vi si vede-

vano e volevano farsi vedere, e la fotografia per "fini strettamente militari".

La prima sezione è quanto mai varia e suggestiva: si pensi che alla fine del primo conflitto in Italia furono archiviati un totale di 150.000 negativi, circa 10.000 lastre formato 13x18 e 70.000 stampe 13x18, di argomento diverso. Un catalogo per le vendite delle fotografie di guerra edito nel 1933, raggruppava i soggetti di ben 30 capitoli perfettamente riconducibili alle immagini conservate nell'archivio del Museo: artiglieria, armi varie, aviazioni, raccamenti, cimiteri e tombe di guerra, città, paesi, fabbricati, chiese, colombe viaggiatori e cani da guerra, dirigibili e aerostati, monumenti, opere d'arte e reliquie, esercitazioni ed esperimenti, forti, lavori di difesa, di mina e di galleria, personaggi e gruppi, fonti, prigionieri, marce, riviste e cerimonie, servizio fotografico, servizio sanitario, servizi vari del genio, strade e ferrovie, sussistenza e rifornimenti vari, telefoniche, trincee, camminamenti e ricoveri, visioni varie (un vero e proprio zibaldone fra cui la ritirata austriaca e fronti esteri).

L'utilizzo della rilevazione fotografica per fini militari è invece testimoniato da una serie di bellissime panoramiche della zona del fronte raccolte dalla Sezione Fotografica del Regio Esercito. L'intensità e l'efficacia di queste foto per lo studio del territorio producevano delle visioni che avevano ben poco bisogno di al-

tre verifiche razionali.

Con l'uso e lo sfruttamento della tecnica fotografica per lo studio del terreno si compiva infatti un percorso di genesi storica che andava via via a sostituire le rilevazioni fatte con schizzi e disegni, offrendo degli incalcolabili vantaggi di velocità e precisione. L'apparato fotografico permetteva di registrare non solo quello che l'occhio poteva fugacemente osservare ma anche situazioni e fenomeni che per diversi motivi potevano sfuggire alle limitate naturali potenzialità visive umane. La fotografia militare assumeva quindi un carattere di documento esatto e analitico che oltre alla necessaria precisione, chiarezza e facilità di consultazione poteva consentire confronti con altre fotografie precedenti e successive e i cambiamenti, se correttamente interpretati, permettevano di studiare le intenzioni dell'avversario e rettificare le carte topografiche per



Piz Umbrail (Stelvio)

Osservazione delle linee nemiche



Monte Varagna
Osservazione con
telescopio multifocale



Monte Valbella
(Altopiano di Asiago)
Fanti in trincea
febbraio 1918

La partenza per il
gran viaggio
Treviso - Littoria, 1933



la precisione dei tiri.

In questo ambito, un cenno lo merita la fotografia dal pallone, la successiva aerofotografia nonché la telefotografia da terra e da bordo delle navi, la fotografia da campo, la fotolitografia, la fotografia scientifica. Le fotografie potevano essere fatte in planimetria per ottenere piante, in prospettiva per ottenere panorami o con apparecchi speciali per ottenere la stereoscopia (splendido il modello conservato dal Museo del Risorgimento e della Resistenza). Nella fotografia militare l'esame e lo studio del materiale in quanto ricerca dei particolari e della natura delle organizzazioni risultava essere meramente tecnico, mentre diventava tattico quando si portava nel campo della ricerca le ragioni dei vari particolari e cioè quando diventava lavoro di deduzione.

L'impiego poteva essere fatto a servizio tanto dell'offensiva quanto della difensiva. Nel primo caso valeva per la preparazione (studio del terreno, dell'organizzazione avversaria, dello schieramento delle arti-

glierie ecc.), nel secondo caso per l'esecuzione (controllo delle posizioni occupate, effetti del tiro ecc.).

Soprattutto per la guerra di posizione la ricognizione fotografica rappresentava una grande minaccia; per l'obiettivo contavano molti segreti, tutto si rilevava studiando attentamente la fotografia, fino ai pali del telefono e alle traversine della linee ferroviarie.

Di quella Grande Guerra la macchina poté quindi riprendere le linee del fronte e gli obiettivi militari, ma anche la vita del soldato qualunque, i ministri e i generali in parata e nella realtà quotidiana, gli strumenti di distruzione, l'interno delle trincee e delle fabbriche di munizioni.

Uno storico inglese ebbe a scrivere per questo interessante argomento: "la Grande Guerra è stata madre di invenzioni; le fotografie storiche sono sue figlie".

L'Archivio Fotografico del Museo del Risorgimento e della Resistenza è consultabile ogni giorno previo appuntamento con la Direzione del Museo.



Osservatorio

COMISSO E LA FOTOGRAFIA di Luigi Urettini

Scriva Giovanni Comisso in una lettera del 1937 al direttore della "Gazzetta del Popolo" Ermanno Amicucci, proponendogli una serie di articoli sulla provincia italiana: "Viaggerei l'Italia là dove non arrivano i treni, visiterei contrade e città dimenticate, quelle che sono fuori dalle rinomanze turistiche, esaminandole come ad una fortissima lente di ingrandimento".

È da questa attenzione per i particolari, capaci di illuminare e rendere comprensibili i fenomeni più complessi, che nascono le pagine più belle dei *reportages* di Comisso (subito raccolti nel volume *L'Italiano errante per l'Italia*) e gli articoli che nel dopoguerra andrà scrivendo nel "Mondo" di Pannunzio.

L'osservazione attenta della diffusione delle bombole di "pibigas" nelle campagne italiane, della biancheria intima di nylon, al posto di quella monacale, tra le donne del Sud, della luce al neon e dei servizi igienici nelle case, ci danno il senso dei radicali mutamenti in atto nella società italiana fine anni cinquanta, più di tante analisi sociologiche.

È questa la poetica de "l'occhio di vetro" che Comisso ha appreso da Leo Longanesi nei lunghi anni durante i quali è stato attivo collaboratore della sua rivista *L'Italiano*, una delle più anticonformiste e geniali tra quelle apparse tra le due guerre.

Longanesi aveva dedicato l'intero

numero del gennaio 1933 al cinema, con saggi di Charlie Chaplin (*Il comico nel Cinema*), di R. Fulop Miller (*L'industria dei sentimenti*), di Georg Grosz (*L'ambiente fine*), di Béla Balázs (*Lo spirito del film*), di Alfred Kerr (*I Russi e il film*).

Egli stesso vi aveva pubblicato un suo scritto, *L'occhio di vetro*, in cui teorizzava per il cinema (ma lo stesso discorso vale anche per la fotografia) una sorta di realismo magico; la capacità di vedere la realtà nella sua essenza più profonda, oltre le apparenze alle quali l'ha ridotta la banalità quotidiana:

"La vita di una strada è davvero sorprendente! Meraviglia come tutto possa muoversi tanto naturalmente, in un'armonia così disordinata; si assiste ad una rappresentazione di cui non si conosce la trama. Uomini e cose sembrano appartenere più al sogno che alla realtà, per qualche istante si prova un senso di straordinaria sospensione, di stupore poetico che poi si perde al più lieve movimento dei nostri occhi. Una



La partenza per il gran viaggio
Treviso - Littoria, 1933



Una stretta di mano per sancire un affare
Primi anni '30



Alle fiere di S. Luca - Treviso
Anni '30

donne che passa in fretta e scompare dietro una carrozza, diventa a volte un'apparizione straordinaria, di una verità insospettata. Accade così di scoprire durante brevi attimi una realtà diversa dall'ordinario, più profonda e netta, che non sapremo più rievocare. L'abitudine alla realtà ci fa perdere ogni emozione e candida; lo sguardo non sa più sorprendere, quasi arrestare per un attimo, quel che passa nel suo raggio; alla sorpresa si sostituisce l'osservazione e l'analisi soggettiva. (...) Accade, a volte, di ritrovare in qualche rara fotografia l'aria di queste apparizioni di cui parlo, d'essere ricondotti alla realtà come se ci se ne fosse dimenticati o avessimo tentato di allontanarcene con paura". È la poetica che Longanesi esprime nei suoi *Motivi per un film italiano*; sorta di brevi sceneggiature dal sapore felliniano: "Fiera Italiana. Dalle strade provinciali giungono i carrozzoni trascinati da cavalli e camions. Nel prato della fiera si accampano. Travicelli che si congiungono, teloni che si alzano (...) Tiro a segno; Gran tiro sport. La ragazza del bersaglio, frusta, dipinta, col corsetto di maglia contro cui premono i capezzoli, strizza l'occhio ad un gruppo di curiosi. Faust e Jean, gli arditi che sfidano e deridono la morte. Rombo della motocicletta in folle. L'uomo sui trampoli, con la tuba, fa alzare la testa ai presenti". Ad illustrare il testo (o ad ispirarlo) vi sono alcune fotografie di Comisso e del suo amico, il fotografo trevigiano Giuseppe Fini; allievo negli

anni 1934-35 del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Sono state scattate alle Fiere di S. Luca che si tengono tradizionalmente a Treviso in ottobre, e che hanno ispirato numerosi artisti locali; primo fra tutti Sante Cancian. Del solo Comisso sono invece due foto di mediatori di bestiame, con la didascalia, probabilmente di Longanesi: "La Domenica italiana - Mercato friulano. Sensali e contadini testimoniano che in Italia esistono tipi capaci di dar vita a un film". Le due immagini riescono, grazie ad una serie di dettagli (la stretta di mano tra il grosso mediatore e l'esile donna in nero; il primo piano del sensale, fiero con il suo cappello calcato in testa, panciuto teso sulla pancia prominente e il corto bastone appeso al braccio) a darci una esauriente idea della società contadina friulana.

Stessa intensità hanno le due fotografie di Comisso pubblicate ne *L'Italiano* del giugno 1933, con la didascalia: "La partenza per il gran viaggio Treviso - Littoria"; a illu-

strazione di un suo articolo sui contadini trevigiani che emigravano a Littoria (l'attuale Latina) per lavorare nell'agro Pontino, bonificato dal fascismo.

L'argomento si prestava ad una celebrazione retorica sull'"opera di redenzione" avviata dal regime. La scelta dei soggetti compiuta da Comisso elimina tuttavia ogni intento celebrativo: vi appare infatti l'impacciato stupore e la paura dell'ignoto di due ragazzini per un'avventura più grande di loro, come i calzoni lunghi, da uomo, che sono stati costretti ad indossare per l'occasione.

Deliziosa infine l'immagine della ragazzina che occhieggia dietro alla tendina del vagone di terza classe, mentre il ragazzo guarda dritto il fotografo, spalardo con il suo berretto alla marsigliese; ma l'espressione è triste.

Nella sovracopertina delle sue *Satire Italiane* del 1961 (malinconiche riflessioni sul tempo che fugge) Comisso riproduce alcune fotografie pornografiche inizio secolo, quali si potevano ammirare nelle case chiuse. L'effetto, voluto, è funebre; di cose morte.

Ancora una volta lo scrittore trevigiano si rifà alla lezione di Longanesi che aveva scritto: "È proprio il senso della morte che esce dalle vecchie fotografie quel che ci turba: perché la fotografia fissa qualcosa che è vivo per poi ucciderlo attraverso un processo ottico: e noi restiamo trafitti con lo spillo sul cartoncino, come tanti coleotteri".

UN VIAGGIO VERSO IL LAGER di Roberto Ros

La sera dell'8 settembre 1943, il S.Ten. del 55° Fanteria Giancarlo Turchetto di Treviso sta cenando in compagnia del generale comandante di presidio e di due ufficiali tedeschi presso la caserma di Volo (odierna Bolos), in Grecia.

Verso le 20, dopo che la radio italiana ha reso noto il testo dell'armistizio, l'amabile conversazione si interrompe: gli ospiti si alzano, salutano militarmente ed escono dalla stanza. Nessuna immagine documenta quell'incontro conclusosi prima del previsto, nonostante il giovane ufficiale italiano avesse portato, sin dalla sua partenza da casa (3 giugno 1943), la sua "Voigtlander", una macchina fotografica a soffietto, di fabbricazione tedesca, acquistata (nel 1933) presso il negozio De Zardo, che aveva sede in Piazza dei Signori a Treviso.

Proprio con questa macchina, per i tempi piuttosto innovativa, aveva ripreso i momenti più significativi del corso allievi ufficiali di Avellino (1940-41), l'arrivo al reparto (la cui caserma si trovava in via Canova) e le marce di addestramento nella pedemontana trevigiana (1942-43).



In viaggio per Novi Sad
24. 9. 1943



Sensali e contadini a un mercato friulano
Primi anni '30



Viaggiare in carro bestiame...
verso i lager tedeschi

A Volo ha solo il tempo di fotografare la stanza disadorna in cui alloggia, un bambino del luogo che gli ricorda la famiglia lontana e alcuni edifici della cittadina dell'Egeo, nella quale i tedeschi prima interrompono le comunicazioni (9 settembre), poi circondano, disarmano e scortano fino alla stazione tutti i soldati italiani del presidio.

Il 18 settembre 1943, "trascinando in un carretto tutto il nostro bagaglio" (e dopo che è stato intimato loro di consegnare la pistola) il convoglio ("in vagone di 3ª classe noi ufficiali ed in carri bestiame i soldati") lascia la cittadina diretto a Larissa. Per i più ottimisti (e stando alle assicurazioni dei tedeschi) la destinazione finale è l'Italia, oppure, come si teme, qualche campo di concentramento. Un fatto ormai è del tutto evidente: "siamo veramente prigionieri".

Nella notte tra il 18 e 19 settembre 1943 la tradotta riparte da Larissa "noi ufficiali in carri bestiame coperti (nel mio carro siamo in 40), mentre i soldati vengono caricati in carri scoperti" e prosegue lentamente diretta verso nord: Salonnico, Skopje, Belgrado. "Anche qui le notizie sono contraddittorie: andiamo in Italia (a Lubiana, si dice) o andremo in un campo di concentramento in Germania! Chissà quale sarà la nostra sorte!", annota sempre più preoccupato Giancarlo Turchetto.

Il 24 settembre, nel primo pomeriggio, il convoglio composto di circa 30 vagoni nei quali stanno stipati come bestie 1750 persone, attraversa il Danubio ed entra in territorio

ungherese, fermandosi per qualche ora a Novi Sad. È in questa cittadina (nella quale i soldati italiani "non ricevendo viveri dai tedeschi sono costretti a vendere qualsiasi cosa per poter mangiare ... alcuni hanno scambiato contro viveri perfino la camicia che indossavano") che quel venerdì di tanti anni fa il soldato disarmato utilizza per l'ultima volta la sua "Voigtlander". E nasconde la pellicola (in bocca).

Due giorni dopo "27 settembre 1943. Alle 3.30 si giunge a Vienna. Alle 4.00 i tedeschi perquisiscono i nostri bagagli e quelli dei soldati; asportano solamente macchine fotografiche, carte geografiche e topografiche, bussole, macchine da scrivere, materiale fotografico". "Mi è dispiaciuto immensamente abbandonare la macchina che era tanto cara e mi ricordava i bei momenti della vita passata. Quante foto abbiamo fatto con quella macchina! E' logico che aumenterà sempre più la mia ... simpatia per i tedeschi".

Di quel viaggio in carro bestiame, durato 12 giorni e 12 notti (conclusosi prima nel campo di concentramento tedesco di Mulberg e poi in quello polacco di Beniaminovo, presso Varsavia) Giancarlo Turchetto, "classe 1915", distinto signore che ha coltivato per tutta la vita la passione per la fotografia, ha conservato un ricordo nitidissimo, un diario commovente e 10 fotografie che documentano una dolorosa vicenda personale ed un periodo tragico della storia europea, che non pare ancora concluso.



In viaggio,
Novi Sad
24. 9. 1943



Giancarlo Turchetto a
Kriegesgefangenen Samhose
1943