

FOTOGRAFARE LE BELLE ARTI APPUNTI PER UNA MOSTRA

iccd

collezioni_01

FOTOGRAFARE LE BELLE ARTI APPUNTI PER UNA MOSTRA

Un percorso all'interno dell'archivio fotografico della Direzione generale delle antichità e belle arti, Fondo MPI Ministero della pubblica istruzione 1860 - 1970

iccd

collezioni_01

iccd

FOTOGRAFARE LE BELLE ARTI
APPUNTI PER UNA MOSTRA

FOTOGRAFARE LE BELLE ARTI APPUNTI PER UNA MOSTRA

Un percorso all'interno dell'archivio fotografico della Direzione generale delle antichità e belle arti, Fondo MPI Ministero della pubblica istruzione, 1860 - 1970

**Roma, Istituto centrale per il catalogo e la documentazione
10 Maggio - 28 Giugno 2013**

Ideazione e selezione fotografica: Pierangelo Cavanna
Progetto grafico: Fabio Ascenzi
Acquisizione immagini: Fabrizio Buratta, Antonio Di Carlo, Stefano Valentini

FOTOGRAFARE LE BELLE ARTI

Progetto di catalogazione del fondo fotografico

Responsabile: Elena Berardi

Consulenza scientifica: Pierangelo Cavanna

Catalogazione: Cinzia Frisoni, Manuela Pacella

Ringraziamenti

Giampiero Cammarota, Pinacoteca nazionale di Bologna; Gabriele Chiesa, Brescia; Guglielmo Costanzo, SBAP per le province di Venezia, Padova, Belluno e Treviso; Giovanni Fanelli, Parigi; Rosanna Friggeri, Museo Nazionale di Roma delle Terme di Diocleziano; Luca Majoli, Soprintendenza BSAE per le province di Venezia, Padova, Belluno e Treviso; Silvia Paoli, Civico archivio fotografico, Milano; Laura Papa, Soprintendenza BAP di Milano; Tiziana Serena, Università degli studi di Firenze; Elizabeth J. Shepherd, ICCD; Chiara Spadini, Museo di Lucignano.

Occhi che non vedono

Laura Moro

Quando nel 1973 l'archivio fotografico della Direzione generale delle antichità e belle arti viene consegnato all'Ufficio del catalogo per essere riunito a quello del Gabinetto fotografico nazionale, le fotografie sono "invisibili"; con precisione vengono descritti i classificatori che le contenevano, diligentemente inventariati secondo le regole della contabilità dello Stato, ma delle 300.000 fotografie che formavano l'archivio non un cenno. Come se l'archivio fotografico formasse un tutto in sé, non descrivibile analiticamente come sommatoria di entità. Anche le fotografie come "cose" erano trasparenti, non viste, la carta attraversata dallo sguardo per giungere rapidamente all'altrove rappresentato.

Oggi sappiamo che i metodi per rapportarsi agli archivi fotografici, anche di documentazione, sono differenti; la ricerca ha aperto nuove visioni e prodotto nuovi strumenti di pensiero per indagare la fotografia come bene polisemico e l'archivio fotografico come luogo di sedimentazione del sapere. Mi sembrerebbe quindi che la riflessione, potrebbe ora essere indirizzata non tanto verso aspetti definitivi di ordine concettuale, in qualunque momento perfettibili e integrabili, quanto piuttosto nel cercare di mettere ulteriormente a fuoco la funzione contemporanea degli archivi fotografici storici.

Chi lavora nel campo del restauro e si è formato alla scuola brandiana, ha ormai introiettato da più di mezzo secolo l'assunto dell'inscindibilità dell'*istanza storica* e dell'*istanza estetica*; teoria questa che, al di là del linguaggio forse non più attuale, conserva una sua validità concettuale applicabile a tutto il patrimonio culturale, e quindi anche alla fotografia. Nulla di nuovo perciò nel considerare la fotografia bene culturale materiale; piuttosto si tratta di capire come questo abbia sortito, e sortisca, indicazioni metodologiche e prassi operative nel trattare gli archivi fotografici. Allo stesso modo possiamo dare ormai per acquisita l'idea che la fotografia di documentazione del patrimonio culturale possa avere, e molto spesso ha, una sua autonomia formale, una forma espressiva, che non sia in contrapposizione con la primaria sua utilità pratica, dispiegata nell'azione di descrizione delle opere d'arte e del territorio; ma che nemmeno sia mortificata per una presunta aprioristica inferiorità che l'ha relegata per anni a mera funzione strumentale.

La *bellezza documentale* delle fotografie qui in mostra va oltre la bellezza dei luoghi rappresentati e ci costringe a guardare l'archivio con occhi nuovi, che non focalizzano più solo la lettera dell'alfabeto riportata sulla cassetteria alla ricerca della località desiderata. "Occhi che non vedono", diceva Le Corbusier nel manifesto dell'*Esprit Nouveau*; occhi che dovrebbero ormai saper cogliere lo scarto intervenuto negli archivi fotografici di documentazione, non più solo considerabili come fototeche. In questo senso le cinquantaquattro fotografie, sele-



Gabinetto Fotografico degli Uffizi (Vincenzo Perazzo), Firenze: Corrado Ricci e altri intorno alla Gioconda sul cavalcavia di Via della Ninna agli Uffizi, 1913

zionate dall'immenso archivio fotografico della Direzione generale delle antichità e belle arti, sono *appunti* per una riflessione in tale prospettiva.

Ciò però non sposta se non in piccolissima parte il problema di un'istituzione che si trova a dover dare un senso ad un archivio di 300.000 positivi fotografici, giunto senza documentazione di corredo, senza inventari, senza storia, ma con un vincolante ordinamento topografico. Senza contare che l'amministrazione dei beni culturali, che aveva prodotto quell'archivio per i propri fini istituzionali, oggi non esiste più. L'assetto sul territorio del Ministero è sostanzialmente quello di cento anni fa; quello che però è profondamente mutato è il ruolo dell'amministrazione centrale e il rapporto tra Stato e autonomie locali. Viene allora da chiedersi: a chi serve oggi un archivio fotografico di tal genere? Quando può dirsi che un'istituzione abbia correttamente assolto al compito di tenere e conservare un archivio fotografico? Quando ha schedari in ordine da aprire alla bisogna? Certo, questa è la funzione di base, talvolta difficile da assicurare date le dimensioni di questi archivi nazionali.

Ma non è solo un fatto di ordine. Si tratta piuttosto di costruire un percorso interpretativo a posteriori che tenga in considerazione la storia stessa dell'archivio, spesso difficile da ricostruire in quanto frutto di prassi amministrative più che di assetti istituzionali; dei suoi soggetti produttori, mutevoli nel tempo; la storia di quanto rappresentato che da *cosa d'arte*, diviene *bene* e poi *patrimonio* culturale, in un progressivo ampliarsi di orizzonte che la fotografia rileva e spesso anticipa. E poi l'evoluzione della stessa pratica fotografica, altro vettore di cui intercettare la traiettoria, insieme ai processi produttivi e di mercato che facevano, e fanno, circolare le fotografie. E infine le trame, che uniscono i vettori conferendogli senso.

È un lavoro complesso, defaticante perché nulla può essere tralasciato, sottointeso. Ogni traccia ha bisogno di una sua collocazione storica e concettuale. È un lavoro che non finisce, non può ovviamente finire. Per questo abbiamo deciso nel progetto di riordino, inventariazione e catalogazione del fondo fotografico del Ministero della pubblica istruzione di procedere per sezioni orizzontali di indagine, e produrre così successivi livelli di conoscenza. Per insegnare ai nostri occhi a vedere. Nei prossimi mesi sapremo se questa inversione di tendenza produrrà dei risultati soddisfacenti; nel frattempo prendiamo *appunti*.

Un progetto speciale, la riscoperta del Fondo MPI

di Elena Berardi

In una lettera del 15 dicembre 1952 indirizzata al Ministro della pubblica istruzione Antonio Segni, Carlo L. Ragghianti prospettava l'opportunità, per il vantaggio degli studi, di riunire nella Biblioteca dell'Istituto di archeologia e storia dell'arte di Palazzo Venezia a Roma anche l'archivio fotografico della Direzione generale delle antichità e belle arti, in quanto “[...] la storia dell'arte si studia essenzialmente sulle opere, e sugli strumenti mnemonici che sono le fotografie; e poi sulla bibliografia critica. Come dire che la protagonista di un istituto di ricerca di storia dell'arte è la Fototeca”; mentre invece, secondo Ragghianti, l'archivio fotografico era “[...] scarsamente frequentato dai funzionari, e non frequentato dagli studiosi, data la sua ubicazione in un ente amministrativo e non culturale”¹.

La risposta del Ministro fu secca nel negare alcuna possibilità di trasferimento dell'archivio fotografico perché la Direzione generale “[...] pur nella sua natura di organo amministrativo, è chiamata a svolgere attività culturali di importanza, quali la redazione del Bollettino d'Arte, l'organizzazione degli stessi servizi catalogali delle Soprintendenze, la redazione dei cataloghi scientifici dei Musei, da essa direttamente sono state organizzate mostre di evidente impegno”².

La possibilità che almeno il materiale di interesse prevalentemente scientifico potesse essere ceduto all'Istituto di archeologia e storia dell'arte era già all'attenzione da alcuni anni. La propose già Corrado Maltese nella sua relazione del 9 giugno 1947 sulla situazione dell'archivio fotografico, indirizzata al Direttore Generale Ranuccio Bianchi Bandinelli³. La relazione, articolata in tre parti, tracciava la storia dell'archivio, la situazione corrente e delineava una proposta di riordino funzionale e classificatorio dello stesso. Altrettanta attenzione era presente anche nel promemoria⁴ che di lì a poco Giorgio Castelfranco avrebbe indirizzato al Direttore generale delle antichità, accanto alla preoccupazione di regolare meglio i rapporti, per quanto riguardava l'alimentazione dell'archivio, con il Gabinetto fotografico, le Soprintendenze e i soggetti privati.

Tali documenti, insieme al carteggio Ragghianti-Segni, ci restituiscono natura, funzioni e ordinamento di un archivio che venti anni dopo sarebbe stato congiunto con il Gabinetto fotografico nazionale e con l'Ufficio del catalogo, nuclei di quello che di lì a breve sarebbe diventato il neo costituito Istituto centrale per il catalogo e la documentazione. Il verbale di consegna, datato 22 settembre 1973⁵, non ci fornisce dati inventariali circa la consistenza del materiale fotografico, il cui passaggio avviene, dunque, in forma fiduciaria, mentre viene redatto un elenco dettagliato degli arredi, tra cui 16 schedari e 9 classificatori. Le carte delle Divisioni della Direzione generale delle antichità e belle arti che nel tempo hanno avuto in carico l'Archivio fotografico sono, invece, conservate presso l'Archivio centrale dello Stato a cui occorre,

pertanto, fare riferimento per la ricostruzione analitica delle vicende storiche dell'Archivio⁶. Fin dalla costituzione del Ministero della pubblica istruzione, più archivi fotografici dovettero gradualmente formarsi come supporto all'attività di documentazione nell'ambito della Divisione monumenti e della Divisione scavi, musei e gallerie della Direzione generale delle antichità e belle arti. Parallelamente allo svilupparsi di un vivace dibattito intorno alle migliori misure da prendere, sia di taglio giuridico-amministrativo che tecnico-scientifico, per assicurare una più incisiva politica nazionale nel settore delle arti, da ricordare la proposta di *Regolamento per i musei le gallerie e gli scavi di antichità* del 1895 di Adolfo Venturi⁷, apparve come indispensabile dotarsi di un corpus fotografico che supportasse gli uffici nell'individuazione di monumenti e opere d'arte. In questa prospettiva si inserisce l'incarico per il riordino del materiale fotografico presente nelle Divisioni affidato a Romolo Artioli che nel *Pro memoria* del 26 ottobre 1897 descrive la cura che avrebbe profuso nell'iniziativa: "Verso la metà del corrente anno fu deciso di riunire la collezione fotografica della Direzione Monumenti a quella della Direzione Scavi Musei e Gallerie che è stabilita nella camera precedente la biblioteca Archeologica. Il trasloco delle fotografie, disegni, piante, sciolte ed in volumi, era difficile per il numero delle fotog. e l'immensa quantità di polvere che da anni ed anni vi s'era andata depositando [...] Ora ecco quale sarebbe il mio progetto di riordinamento, progetto dettato dall'esperienza che ho in materia: tirar fuori e raccogliere tutte le fotografie, togliere i doppioni, ordinarle per provincia, accomodarle, scrivere le necessarie indicazioni sul cartellino e quindi riporle negli albums che verrebbero fatti riparare. In quanto alle nuove fotografie non incartionate che sono giunte e giungono, avrei pensato riguardo ad esse un eccellente metodo di ordinamento. Le disporrei su cartoni ma non incollate ed interamente come sono tutte le altre, bensì fermate al cartone con quattro angoletti come faccio per la Div. dei Musei; in questo modo non si dovrebbe come si deve far ora portare via, in caso di prestito, una fotografia con tutto il cartone, ma col mio metodo si staccherebbe istantaneamente la fotografia e la si toglierebbe lasciando il cartone nella busta. In quanto alle fotografie che giungono incollate su piccoli cartoni le staccherei coll'acqua calda e le disporrei entro i cartoni ordinati col metodo surriferito. I disegni e i progetti dopo puliti e assestati li classificherei nei cassetti a ciò destinati. Gli schedari poi, dopo compiuto l'ordinamento delle fotografie li riempirei tutti secondo il metodo più utile e razionale"⁸. La già corposa consistenza dell'Archivio sarebbe stata ulteriormente incrementata ad opera di Corrado Ricci, nominato nel 1906 Direttore generale delle antichità e belle arti e fondatore e primo direttore del *Bollettino d'Arte*, periodico che nasceva, per usare le parole introduttive del Ministro Luigi Rava, con lo scopo di rispecchiare "fedelmente il movimento delle RR. Gallerie, dei RR. Musei e degli Uffici Regionali del Regno. Acquisti e restauri di opere d'antichità e d'arte e di monumenti, doni, esposizioni di stampe e disegni, riordinamenti totali e parziali delle raccolte, in una parola tutto quello che può interessare il pubblico patrimonio di arte e storia artistica, sarà materia della nuova pubblicazione. La quale dovrà raccogliere anche

tutte quelle notizie che si riferiscono all'azione di tutela che l'Amministrazione delle Antichità e delle Belle Arti esercita sulle collezioni, sui singoli oggetti archeologici e artistici e sugli edifici di interesse monumentale appartenenti a corpi morali o a privati"⁹.

Si chiedeva quindi di inviare al Ministero "di volta in volta e con la massima sollecitudine" delle segnalazioni in forma di "una notizia brevissima, accurata e precisa, corredata, quando ciò sia possibile, da fotografie e disegni e firmata dall'autore". La fotografia era considerata da Ricci uno strumento indispensabile che permetteva maggiore conoscenza e quindi maggiore sensibilizzazione anche nei confronti della tutela¹⁰. Le fotografie inviate a corredo degli articoli contribuirono, così, all'incremento dell'Archivio fotografico.

E poi ancora alcuni anni più tardi al Convegno dei Soprintendenti, che si tenne a Roma nella Sala Borromini alla Chiesa Nuova dal 4 al 6 luglio 1938, curato da Roberto Longhi e Giulio Carlo Argan, lo stesso Longhi indicava misure pratiche d'urgenza in funzione del catalogo nazionale, tra le quali la riorganizzazione del GFN e dell'Archivio fotografico: "[...] tale contrazione del vecchio criterio descrittivo, apparirà tanto più giustificata, quando si soggiunga che a questi dati segnaletici dell'identità [dell'opera descritta], dovrà accompagnarsi, nella maggior parte dei casi, quello che è ormai il documento principe dell'identificazione: intendo il documento fotografico, oggi tanto facilitato dai perfezionamenti della tecnica [...] questa esigenza, ormai improrogabile, implica, s'intende bene, anche la necessità di riorganizzare rapidamente l'attrezzatura e il funzionamento sia del Gabinetto che dell'Archivio fotografico. Il primo dovrà essere posto in grado di corrispondere, anche nei riguardi tecnici, alle aumentate richieste derivanti dalla nuova formula di catalogazione; il secondo dovrà raccogliere, in correlazione con l'Archivio schede, una documentazione fotografica sempre più ricca ed estesa. A tal fine esso dovrà, attraverso opportune disposizioni, essere fornito in copia: a) di tutte le fotografie eseguite a cura degli uffici periferici dell'amministrazione; b) di tutte le fotografie, relative ad opere di proprietà dello Stato o di Enti, eseguite dalle varie firme commerciali. Occorrerà inoltre avvisare ai mezzi più opportuni per provvederlo, anche attraverso scambi con Musei e Gabinetti stranieri, del materiale fotografico edito all'estero, soprattutto di quello relativo ad opere italiane fuori d'Italia. Per questa via, l'Archivio fotografico potrà configurarsi ben presto in una vera e propria 'Fototeca di Stato' che funzionando accanto all'Archivio generale delle schede come centro di consultazione e di ricerca, sovrerà ad un'occorrenza fondamentale della nostra cultura storico-archivistica, esimendo, fra l'altro, gli studiosi italiani dall'obbligo di ricorrere in patria, per tali ricerche, a istituti stranieri. L'abbinamento su cui si è creduto opportuno d'insistere, tra l'Archivio delle schede e l'Archivio fotografico suggerisce a questo punto un altro ritocco, in vista della migliore utilità strumentale dello schedario: dare alle schede una numerazione progressiva per ogni luogo. Tale numerazione, ripetuta a tergo delle fotografie corrispondenti, faciliterà il riscontro col materiale dell'Archivio fotografico, e potrà venire impiegata, con analogo

vantaggio, anche nelle pubblicazioni e nel rispettivo corredo illustrativo [...]”¹¹.

Questa, brevemente riassunta, la genesi e l’evoluzione dell’Archivio fotografico, le cui funzioni cessarono una volta trasferito all’ICCD, e con il venir meno di queste si esaurì anche l’incremento del fondo stesso.

Il Fondo MPI - come l’Archivio fu denominato una volta acquisito dall’Istituto - divenne allora oggetto di studio in occasione di mostre e pubblicazioni. Tali attività, pur mettendone in risalto l’indubbio valore documentale, non hanno contribuito a preservarne l’originaria configurazione storico archivistica. Anzi, al contrario, l’aver attinto ai materiali per estrarne eccellenze o partizioni specifiche ha piuttosto scompaginato in alcuni casi l’ordinamento preesistente. Oggi, il Fondo MPI è costituito da circa 300.000 positivi, ma anche da disegni e stampe ordinati per nuclei tematici, prevalentemente con criterio topografico, riguardanti località italiane e in misura ridotta anche straniere. Ancorché in parte ancora conservato nelle buste originarie contenenti fotografie sciolte, esso è stato recentemente suddiviso in due sezioni principali: fotografie cartonate e fotografie sciolte, queste ultime contenute in cartelline, ma non mancano i casi in cui i materiali riferibili al fondo sono sparsi tra gli altri materiali presenti in Fototeca.

In assenza di inventari pregressi o di ingresso tra i fondi ICCD, l’elemento dirimente che ha consentito di enucleare le singole fotografie riconducibili al fondo MPI è costituito dai timbri di appartenenza (Ministero o Direzione Generale) che, apposti al verso delle fotografie sciolte o sui supporti secondari, consentono di attribuirne l’appartenenza. Inoltre, sono riconducibili al fondo anche le stampe realizzate su carta all’albumina che, seppure prive di timbri, non possono essere tratte da negativi GFN di realizzazione più tarda e quelle di fotografi o studi fotografici non compresi nei diversi fondi acquisiti nel tempo dal Gabinetto fotografico nazionale (ad es. Brogi, Anderson, Braun).

Il riordino, l’inventariazione (già effettuata precedentemente su circa un sesto del fondo) e la catalogazione del Fondo MPI sono ora oggetto di un progetto speciale finalizzato allo studio e all’organizzazione dei materiali in sezioni organicamente descritte. Il progetto, avviato da luglio 2012, è suddiviso in più fasi operative la prima delle quali, tutt’ora in corso, prevede uno studio di fattibilità finalizzato all’individuazione dei criteri generali grazie ai quali procedere al riordino dell’intero fondo, alla descrizione delle partizioni che lo compongono e alla più ampia fruizione.

La descrizione dei nuclei presi in considerazione in questa prima fase progettuale è stata realizzata con la Scheda F¹² che, aggiornata secondo i più recenti standard catalografici, è stata piegata ad un uso innovativo che prevede la descrizione di insiemi tematici. Tale sistema, pensato per la descrizione analitica di fondi numericamente consistenti, assicura un buon livello di approfondimento scientifico e al tempo stesso la possibilità di trattamento dell’intero fondo in tempi accettabili. Alla catalogazione si affianca la digitalizzazione di alcune fo-

tografie scelte tra le più rilevanti nell’ambito dei diversi nuclei. Il sistema informativo utilizzato per la catalogazione è il Sigecweb, implementato con la nuova versione della normativa appena definita. A conclusione della prima fase progettuale, la mostra che qui si presenta intende, dunque, dar conto, con l’esposizione di alcune fotografie riferibili ad un arco cronologico che spazia dal 1870 al 1936, della ricchezza degli intrecci storici, artistici, culturali presenti nel Fondo MPI.

Un ringraziamento particolare va a Vanessa Ascenzi, a Benedetta Cestelli Guidi e a Marco Mozzo.

¹ Roma, Archivio Centrale dello Stato, AA BB AA, Div.III, (1929-1960), b. 510, lettera di Carlo Ragghianti del 15 dicembre 1952 indirizzata all’On.le prof. Antonio Segni, Ministro della Pubblica Istruzione.

² Roma, Archivio Centrale dello Stato, AA BB AA, Div.III (1929-1960), b. 510, nota ministeriale prot. 2144 del 26 marzo 1953 indirizzata al prof. Carlo Ragghianti.

³ Roma, Archivio Centrale dello Stato, AA BB AA, Div.III (1929-1960), b. 183, cl. 4, fasc. Roma, Archivio fotografico, *Relazione riservata per il Direttore generale sull’attuale situazione dell’archivio fotografico*, redatta da Corrado Maltese, 9 giugno 1947.

⁴ Roma, Archivio Centrale dello Stato, AA BB AA, Div.III (1929-1960), b. 183, cl. 4, fasc. Roma, Archivio fotografico, *Archivio fotografico – Pro memoria per il Direttore generale*, redatta da Giorgio Castelfranco, 15 dicembre 1947.

⁵ Roma, Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, Archivio del Gabinetto Fotografico Nazionale, b. 20, nota prot. n. 8019 del 8 settembre 1973 inviata da Salvatore Accardo, Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti a Eraldo Gaudioso, Direttore dell’Archivio fotografico.

⁶ L’archivio è oggi parzialmente inventariato. Per il primo versamento (1860-1890) si può far riferimento a *L’archivio della Direzione generale delle antichità e belle arti (1860-1890)*, Inventario a cura di Matteo Musacchio, Roma, 1994.

⁷ Marco Mozzo, *Base all’azione della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti: note su una proposta di riforma di Adolfo Venturi*, Atti del Convegno SISCO (Società Italiana per la Storia della Critica d’arte) a cura di Gianni Carlo Sciolla tenutosi a Bologna il 7-8-9 novembre 2012, in corso di pubblicazione.

⁸ Roma, Archivio Centrale dello Stato, AA BB AA, II vers., IV parte, b. 222, cl. 36 (fotografie), fasc. Sistemazione dei locali per la raccolta, Romolo Artioli, *Pro memoria* del 26 ottobre 1897.

⁹ *Bollettino d’Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, n. 1 fasc. 1, 1906, p. 2.

¹⁰ Cfr. Romina Impera, *La nascita del “Bollettino d’Arte”: testimonianze e documenti* in Corrado Ricci. *Storico dell’arte tra esperienza e progetto* a cura di Andrea Emiliani e Donatino Domini. Atti del Convegno di Studi, Ravenna 27-28 ottobre 2001, Ravenna, Longo Editore, 2004, pp. 255-272.

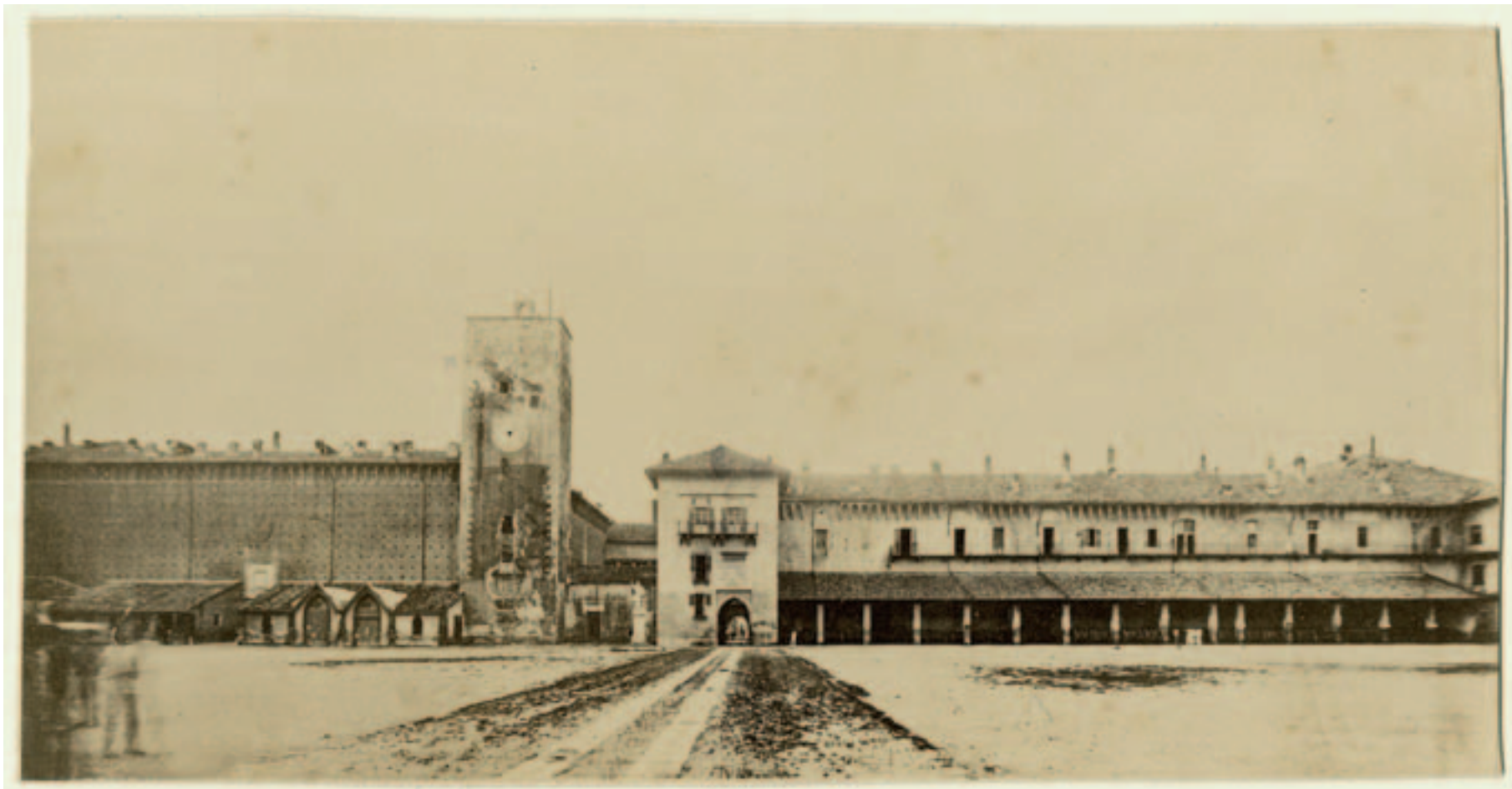
¹¹ Roberto Longhi, *Relazione sul servizio di catalogo delle cose d’arte e sulle pubblicazioni connesse*, in *Le Arti*, dicembre 1938 – gennaio 1939, I, fasc. 2, pp.144-149. Ora anche in *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, a cura di Vincenzo Cazzato, Tomo I, Roma, IPZS 2001, pp. 282-289.

¹² La revisione della Scheda F è stata conclusa nel novembre 2012 ed è attualmente pubblicata tra gli standard catalografici in sperimentazione nel sito ICCD (<http://www.iccd.beniculturali.it/index.php?it/211/sperimentazione>).

UN PERCORSO
NELL'ARCHIVIO FOTOGRAFICO DELLA DIREZIONE
GENERALE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI



Autore non identificato, *Roma: Mulini sul Tevere presso l'Isola Tiberina*, 1870 ante



Autore non identificato, *Milano: il Castello Sforzesco con la torre di Bona di Savoia*, 1870 ca.



San Giuseppe
1880

Prospetto del Castello del Principe Belmonte Granito
in
Copertino

Pietro Barbieri, *Prospetto del Castello del Principe Belmonte Granito in Copertino*, 1880



Autore non identificato, *Vicopisano: Piazza Cavalca*, 1880 ca.



Autore non identificato, Roma: *Veduta generale delle Terme di Caracalla*, 1875 ca.



Autore non identificato, Roma: Foro Romano: [Arco di Settimio] Severo, 1876 post



Augusto Diotallevi, Ancona - Lazzeretto, 1879



Autore non identificato, *Brescia: il Capitolium*, 1880 ca.



Autore non identificato, *Venezia: Palazzo Ducale, Porta della Carta*, 1860 ca.



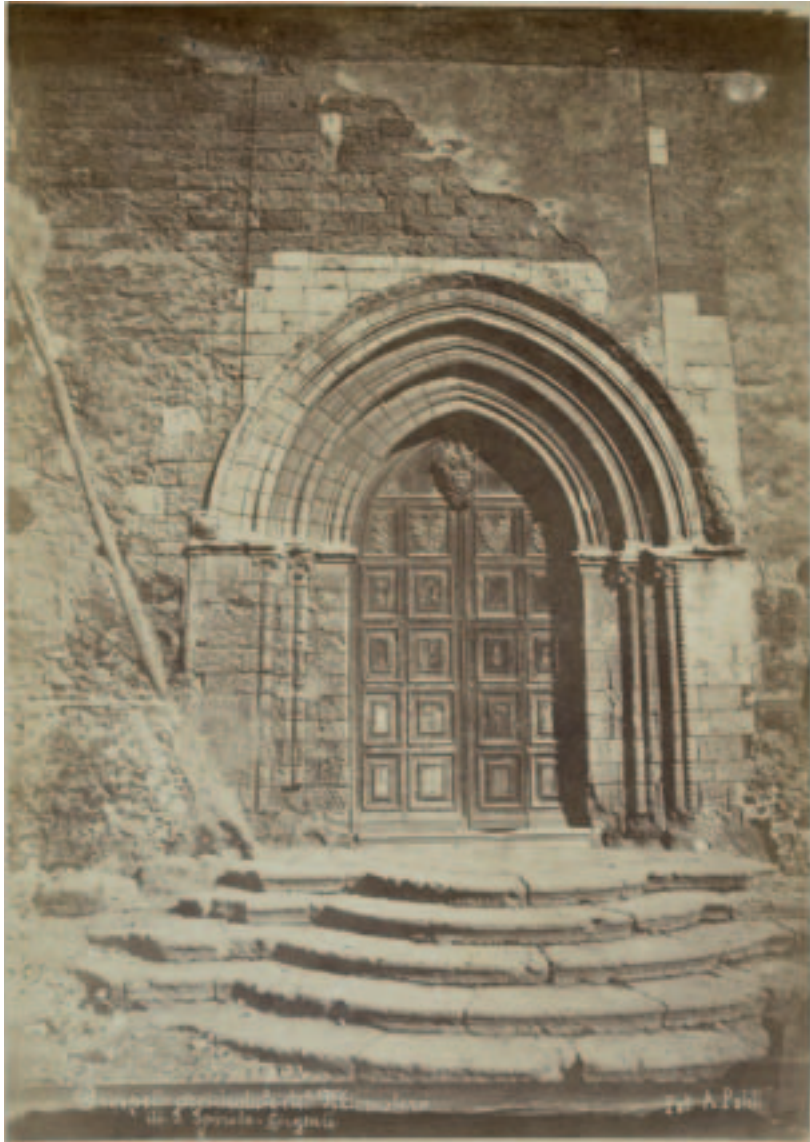
Alfieri & Lacroix (Girolamo Bombelli), *Duomo di Genova*, 1910



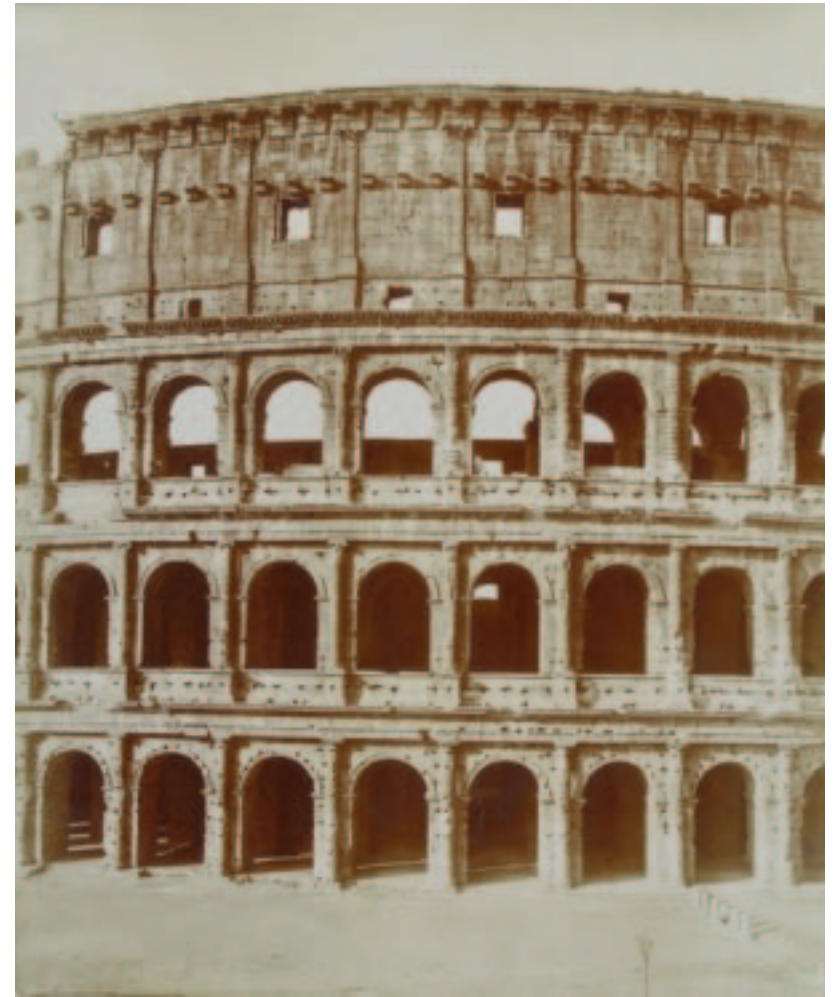
Autore non identificato, *Carpi: Castello dei Pio, Cortile prima del restauro*, 1875
 Autore non identificato, *Carpi: Castello dei Pio, Cortile dopo il restauro*, 1876



Gildardo Medardo Bassi, *Correggio: Palazzo dei Principi, Portale*, 1879-1880
 Enrico Bambocci, *Bari: Basilica di San Nicola, Porta dei Leoni*, 1880



Alessandro Politi, *Prospetto occidentale del Monastero di Santo Spirito - Girgenti*, 1879



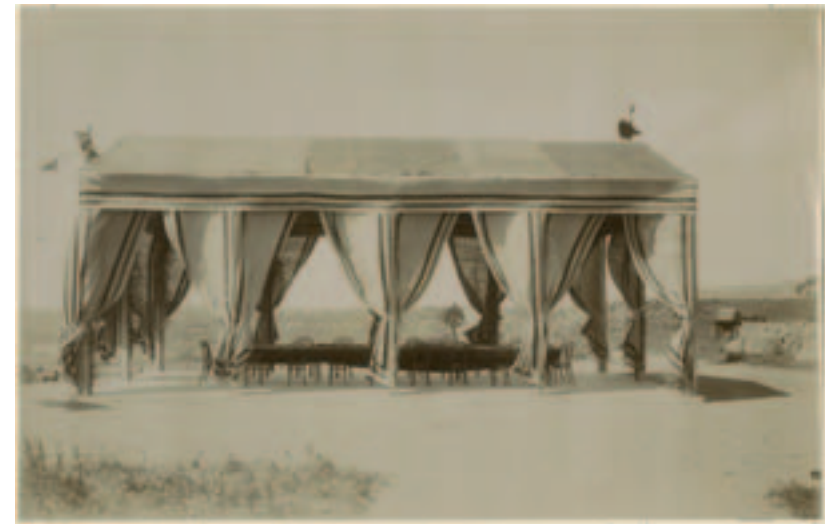
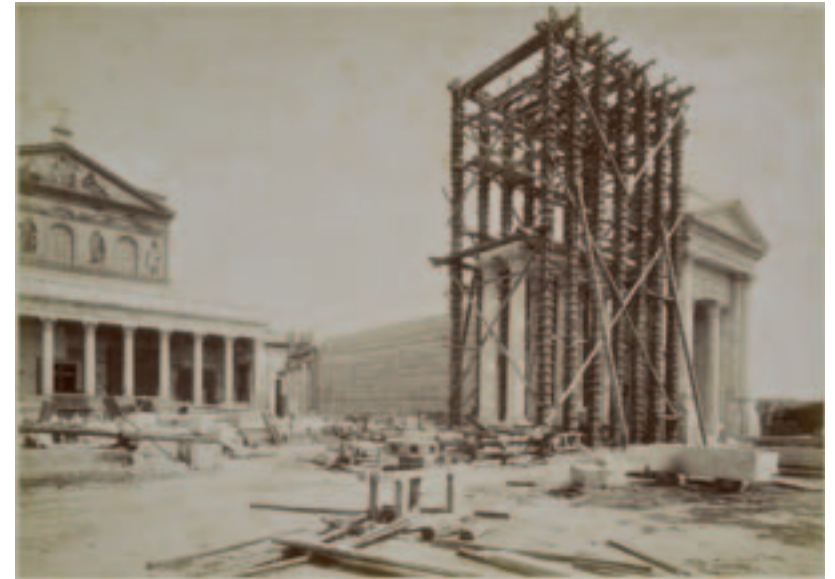
Gabinetto Fotografico Nazionale (Giovanni Gargioli), *Colosseo - Dettaglio*, 1895 ca.



Studio di Riproduzioni artistiche, *Aosta: Priorato di S. Orso*, 1898



Romualdo Moscioni, *Palazzo Siroso in Bitonto, Loggia del Rinascimento*, 1891



Fotografia degli Artisti - G. Altobelli e Co., *Roma: Funerali di V. Emanuele II*, 1878
Autore non identificato, *Roma: interno del Pantheon, suffragio di V. Emanuele II*, 1879

Fratelli D'Alessandri, *Quadriportico davanti la Basilica di S. Paolo in Roma*, 1892
Wilhelm von Gloeden [attr.], *Agrigento (?)*, 1896-1908



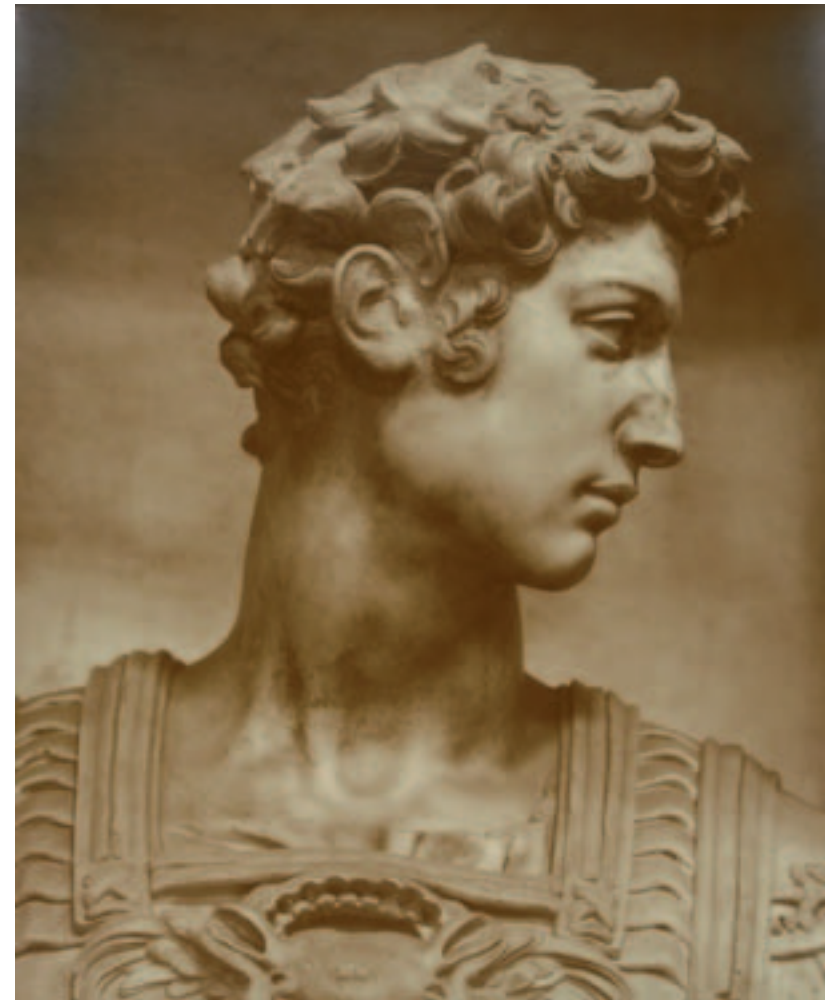
Filippo Reale, *Roma: Trasporto del gruppo scultoreo di Ercole e Lica*, 1901



Autore non identificato, Roma: Palazzo Corsini, Ercole e Lica, 1907



Alinari, Firenze: Tribuna degli Uffizi, Gruppo dei Lottatori, 1896 ante



Brogi, Firenze: Cappelle Medicee, Tomba di Giuliano de' Medici, particolare, 1890 ca.



Filippo Lais, Roma: *Statua di Afrodite, cosiddetta Hera Borgese*, 1878-1881



Brogi, Firenze: Accademia di Belle Arti, *la Primavera, particolare*, 1890 ca.
Alinari, Bologna: R. Pinacoteca, *S. Agostino e S. Maria Maddalena*, 1900 ante



Braun, Firenze: Palazzo Pitti, Galleria Palatina, *Concerto*, 1889 post



Boeri e Valenzani (Pietro Boeri), *Vercelli: Chiesa di San Cristoforo, L'Assunta, particolare*, 1886 ante



Achille Ferrario, *Milano: Santa Maria delle Grazie, Ultima Cena, particolare prima del restauro*, 1906



Anderson, *Venezia: Il trasporto della S. Casa - Tiepolo - S. Maria dei [sic] Scalzi*, 1900 ca.



Autore non identificato, *Firenze: S. Maria del Carmine, La Crocifissione*, 1933



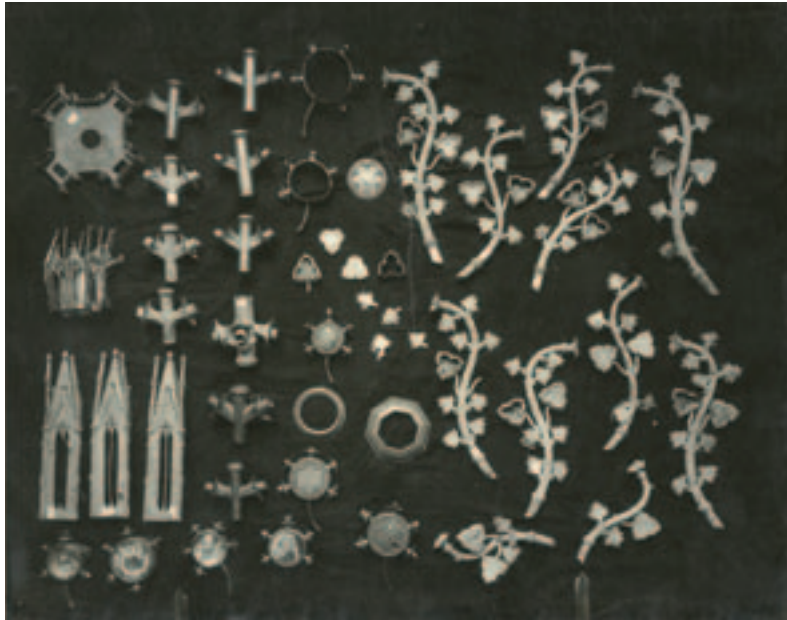
Tomaso Filippi, *Venezia: Palazzo Ducale, Incoronazione della Vergine*, 1903



Gabinetto fotografico degli Uffizi, Firenze: *Sant' Ambrogio, Tovaglia d'altare*, 1910 ca.
Luigi Frullini, *Frontone in legno di noce*, 1875



Autore non identificato, *Borgonovo Val Tidone: Santa Maria Assunta, Polittico*, 1900-1910



Brogi, *Lucignano (Val di Chiana)*. Particolare del reliquiario detto l'albero di *Lucignano*, 1907 ante
 Autore non identificato, *Lucignano (?)*: *Albero reliquiario dopo il ritrovamento*, 1917 post
 Autore non identificato, *Lucignano (?)*: *Elementi dell'albero reliquiario*, 1917 post



Autore non identificato, *Lucignano (?)*: *La teca dell'albero reliquiario*, 1917 post



Autore non identificato, *Orvieto: Rosone del Duomo, particolare con la testa del Redentore*, 1930 ca.



Antonio Ceccato, *Arezzo: Palazzo Arcangeli, particolare del bugnato d'angolo*, 1936



Autore non identificato, *Bacoli: Veduta di Capo Miseno dalla spiaggia di Maremorto*, 1925-1930



Soprintendenza di Venezia (Giovanni Caprioli), *Casaril - Alleghe: un rustico (Tabià)*, 1929



Raffaello Donnini, *Pisa (dintorni): Tenuta di Coltano, Padule e pascolo di stagno III*, 1910 ca.

Elenco delle opere

- 6 Gabinetto Fotografico degli Uffizi (Vincenzo Perazzo), *Firenze: Corrado Ricci e altri intorno alla Gioconda nel cavalcavia di Via della Ninna agli Uffizi*, 13 dicembre 1913, gelatina bromuro d'argento, 405x557, (405x557), MPI306727.
- 16-17 Autore non identificato, *Roma: Mulini sul Tevere presso l'Isola Tiberina, con Ponte Sisto sullo sfondo*, 1870 ante, albumina, 165x221, (195x261), MPI325386.
Al verso del supporto secondario iscrizione manoscritta, a matita: "Il Tevere tra Ponte Sisto e gli Avanzi del Ponte Rotto".
- 18-19 Autore non identificato, *Milano: il Castello Sforzesco con la torre di Bona di Savoia visto dalla Piazza delle Armi*, 1870 ca., albumina, 90x175, (250x330), MPI325387.
- 20-21 Pietro Barbieri, "*Prospetto del Castello del Principe Belmonte Granito in Copertino*", 1880, albumina, 215x308, (250x330), MPI310201.
Sul supporto secondario, in calce, iscrizione manoscritta a inchiostro: "Prospetto del Castello del Principe Belmonte Granito/ in/ Copertino"; a sinistra, timbro a inchiostro "Pietro Barbieri fotografo/ Lecce".
- 22-23 Autore non identificato, *Vicopisano: Piazza Cavalca*, 1880 ca., albumina, 183x250, (250x335), MPI325388.
- 24-25 Autore non identificato, *Roma: Veduta generale delle Terme di Caracalla*, 1875 ca., albumina, 210x530, (330x540), GFF6016656.
- 26 Autore non identificato, "*Roma: Foro Romano: [Arco di Settimio] Severo*", 1876 post, albumina, 418x542, (428x560), GFF6016796.
Al recto, in basso a sinistra: etichetta lacunosa del Ministero Pubblica Istruzione con iscrizione manoscritta, a inchiostro: "Roma/ Foro Romano/ [...] Severo".
- 27 Augusto Diotallevi, "*Ancona - Lazzaretto (veduta d'insieme)*", 1879, albumina, 245x354, (245x354), MPI325385.
Al verso del supporto secondario iscrizione manoscritta, a inchiostro: "Ancona - Lazzaretto (veduta d'insieme)".
Roma, Archivio Centrale dello Stato, MPI AA BB AA, b. 427, fasc. 68.8, 1871-1880 Commissione Conservatrice dei Monumenti
- 28 Autore non identificato, *Brescia: il Capitolium*, 1880 ca., albumina, 222x274, (250x330), MPI141377.
- 28 Autore non identificato, *Brescia: il Capitolium*, 1880 ca., albumina, 217x282, (250x330), MPI141380.
- 29 Autore non identificato, *Brescia: il Capitolium*, 1880 ca., albumina, 225x275, (250x330), MPI141382.
- 29 Autore non identificato, *Brescia: il Capitolium*, 1880 ca., albumina, 225x282, (250x330), MPI141379.

- 30 Autore non identificato, “*Venezia*” [Palazzo Ducale, Porta della Carta], 1860 ca., albumina, 500x382, (500x382), MPI152966.
In basso, angolo inferiore destro iscrizione fotografica: “5.VENE[ZIA]”.
- 31 Alfieri & Lacroix (Girolamo Bombelli), “*Duomo di Genova/ Decorazioni di L. Pogliaghi?*”, 1910, gelatina bromuro d’argento, 378x178, (490x275), MPI305384.
All’angolo inferiore destro timbro a secco “AL/ Alfieri Lacroix - Milano”; al verso, iscrizione manoscritta a matita: “Duomo di Genova/ Decorazioni di L. Pogliaghi”.
Ripresa realizzata per l’opera *Il Duomo di Genova ed i nuovi lavori*, Milano, Alfieri e Lacroix, 1910.
- 32 Autore non identificato, *Carpi: Castello dei Pio, Cortile prima del restauro diretto dall’ing. Achille Sammarini*, 1875, albumina, 220x225, (250x330), MPI144325.
Cfr. Alfonso Garuti, a cura di, *Il palazzo di Pio di Savoia nel castello di Carpi: appunti per la storia edilizia e artistica dell’edificio*, Panini, Modena, 1983.
- 32 Autore non identificato, *Carpi: Castello dei Pio, Cortile dopo il restauro*, 1876, albumina, 220x225, (250x330), MPI144326.
- 33 Gildardo Medardo Bassi, *Correggio: Palazzo dei Principi, Portale*, 1879-1880, albumina, 225x225, (250x330), MPI155792.
Iscrizione fotografica: “G. Bassi Fot. Correggio/ fa qualunque lavoro in/ fotografia”.
- 33 Enrico Bambocci, *Bari: Basilica di San Nicola, Porta dei Leoni*, 1880, albumina, 248x186, (250x330), MPI136743.
Iscrizione autografa, a penna, all’angolo inferiore destro: “Lavoro eseguito senza luce/ si possono fare dimensioni (?)/ di tripla grandezza/ E. Bambocci”.
- 34 Alessandro Politi, “*Prospetto occidentale del Monistero/ di Santo Spirito - Girgenti?*”, 1879, albumina, 380x268, (466x323), GFF6016802.
Iscrizione fotografica in calce: “Prospetto occidentale del Monistero/ di Santo Spirito - Girgenti. Fot. A. Politi”.
Roma, Archivio Centrale dello Stato, MPI AA BB AA, b. 471, fasc. 373, Girgenti 1863-1879.
- 35 Gabinetto Fotografico Nazionale (Giovanni Gargioli), “*Colosseo - Dettaglio?*”, 1895 ca., citrato, 458x375, GFF6016795.
Manoscritto al verso, a matita: “Serice A N. 114/ Colosseo - Dettaglio”.
- 36 Studio di Riproduzioni artistiche (Edoardo Balbo Bertone di Sambuy), *Aosta: Priorato di S. Orso*, 1898, celloidina, 272x220, (250x340), MPI132034.
- 37 Romualdo Moscioni, [n. 5473], “*Palazzo Sirois in Bitonto [Palazzo Sylos-Labini] Loggia del rinascimento [sic]?*”, novembre - dicembre 1891, albumina, 360x260, (250x330), MPI137914.
In calce, iscrizione fotografica: “5473 Palazzo Sirois in Bitonto, loggia del rinascimento” [sic]; a penna “Tre Arcate”.
Cfr. Romualdo Moscioni, *Apulia monumentale: Elenco delle fotografie*, Roma, Tip. Becheroni, 1892.
- 38 Fotografia degli Artisti - G. Altobelli e Co., “*Funerali solenni al Panteon per la gloriosa memoria/ di Vittorio Emanuele II Re d’Italia/ il giorno 19 [sic] febbraio 1878?*”, 16 febbraio 1878, albumina, 278x362, (388x560), GFF6016801.
Al recto, iscrizioni tipografiche: “Fotografia degli Artisti - G. Altobelli e C.o.”; “Funerali solenni al Panteon per la gloriosa memoria/ di Vittorio Emanuele II Re d’Italia/ il giorno 19 [sic] febbraio 1878.”
La cerimonia di trigesimo si svolse il giorno 16 febbraio.
- 38 Autore non identificato, *Roma: Interno del Pantheon addobbato per la cerimonia di suffragio di Vittorio Emanuele II*, 15 febbraio 1879, albumina, 387x455, (440x575), MPI303221.
- 39 Fratelli D’Alessandri, “*Quadriportico davanti la Basilica di S. Paolo in Roma/ Architettura dell’Ing. Guglielmo Calderini/ eseguito dall’Impresa Filippo Rossi/ 1892?*”, 1892, albumina, 270x380, (430x516), GFF6016792.
Iscrizione tipografica in basso al centro: “Quadriportico davanti la Basilica di S. Paolo in Roma/ Architettura dell’Ing. Guglielmo Calderini/ eseguito dall’Impresa Filippo Rossi/ 1892”.
- 39 Wilhelm von Gloeden [attr.], *Agrigento (?): Padiglione costruito in occasione della venuta dei sovrani di Germania in Sicilia*, 1896-1908, citrato, 170x262, (250x330), MPI130488.
- 40-41 Filippo Reale, *Roma: Trasporto del gruppo scultoreo di Ercole e Lica di Antonio Canova da Palazzo Torlonia a Piazza Venezia a Palazzo Corsini alla Lungara*, 5 aprile 1901, gelatina bromuro d’argento, 210x557, (264x628), GFF6016816.
Al recto: Timbro del fotografo e dell’impresa di trasporti “Cav. Vincenzo Taburet/ Roma”; al verso iscrizione manoscritta, a matita: “13 cent. per testata della Cronaca”.
- 43 Autore non identificato, *Roma: Palazzo Corsini, il gruppo scultoreo di Ercole e Lica di Antonio Canova, incassato per il sollevamento e la nuova collocazione nella sala a lui dedicata alla Galleria Nazionale, 28 aprile 1907*, gelatina bromuro d’argento, 552x415, (552x415), GFF6016817.
Al verso, iscrizione manoscritta, a matita: “Minimale per colonna di cronaca”.
Cfr. Enzo Borsellino, *L’Ercole e Lica’ di Antonio Canova: cronaca di una contesa museale*, in “Prospettiva”, nn. 57/60, 1989/90 (1990), pp. 409-418.
- 44 Alinari, *Firenze: Gruppo dei Lottatori, Uffizi, Tribuna*, 1896 ante, albumina, 571x424, (670x500), GFF6016798.
Il *Gruppo dei Lottatori* è presente nel Catalogo Alinari *Firenze e Contorni* del 1896, con numero 1249 formato Extra (44x33), e formato Grande (58x44).
- 45 Brogi, *Firenze: Cappelle Medicee, Tomba di Giuliano de’ Medici di Michelangelo Buonarroti: particolare*, 1890 ca., carbone, 575x465, (575x465), GFF6016820.
- 47 Filippo Lais, *Roma: Statua di Afrodite, cosiddetta Hera Borghese, in un antico allestimento dell’Antiquario Palatino*, 1878-1881, albumina, 538x278, (605x388), GFF6016818.
Iscrizione manoscritta in calce: “Roma - Museo Naz. Terme”; timbro a secco “Fotografia Artistica Romana/ di / Filippo Lais/ Via Laurina 6/ Roma”.
All’angolo inferiore sinistro etichetta lacunosa del Ministero Pubblica Istruzione.
- 48 Brogi, “*Firenze - Accademia di Belle Arti - Particolare del quadro allegorico rappresentante la Primavera; Sandro Botticelli?*”, 1890 ca., albumina, 266x274, (628x465), GFF6016791.
Iscrizione fotografica in calce: “(Ed.ni Brogi) 6377. Firenze - Accademia di Belle Arti - Particolare del quadro allegorico rappresentante la Primavera; Sandro Botticelli”.
Il dipinto fu trasferito agli Uffizi nel 1919.

- 48 Alinari, “*Bologna - R. Pinacoteca./ S. Agostino e S. Maria Maddalena/ (Dettaglio del quadro l’Estasi di S. Cecilia)/ Raffaello Sanzio*”, 1900 ante, albumina, 583x415, GFF6016823.
Iscrizione fotografica in calce: “(Ed.ne Alinari) P. 2 N./ Bologna - R. Pinacoteca./ S. Agostino e S. Maria Maddalena/ (Dettaglio del quadro l’Estasi di S. Cecilia)/ Raffaello Sanzio”.
Nel Catalogo *Emilia e Marche* del 1900 è presente in formato “Grande” con il numero 1077a.
- 49 Braun, *Firenze: Palazzo Pitti, Galleria Palatina : Tiziano Vecellio, Concerto*, 1889 post, carbone, 459x526, (460x526), MPI1314661.
Timbro in basso a destra, a secco, del fotografo: “Braun, Clément et Cie Succ.”.
Nonostante la precoce attribuzione di Giovanni Morelli (1880), all’epoca della ripresa il dipinto era assegnato a Giorgione.
- 50 Boeri e Valenzani (Pietro Boeri), *Vercelli: Chiesa di San Cristoforo, cappella della Beata Vergine: parete di fondo: Gaudenzio Ferrari, L’Assunta, particolare*, 1886 ante, albumina, 392x287, (497x390), GFF6016814.
Cfr. Giuseppe Colombo, *Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari pittore con documenti inediti*, Torino, Fratelli Bocca, 1881.
- 51 Achille Ferrario, *Milano: Santa Maria delle Grazie: Leonardo da Vinci, Ultima Cena: particolare con la testa di San Filippo prima del restauro*, 1906, gelatina sali d’argento, 580x473, GFF6016790.
Timbro a inchiostro al verso: Fotografia A. Ferrario/ Corso Venezia, 69 - Via Marina, 6/ Milano.
Cfr. Luigi Cavenaghi, *Cenacolo Vinciano*, in “Bollettino d’Arte del Ministero della Pubblica Istruzione”, a. II, n. IX, settembre 1908, pp. 321-323.
- 52 Anderson, “*Venezia - Il trasporto della S. Casa - Tiepolo - S. Maria dei [sic] Scalzi?*”, 1900 ca., gelatina bromuro d’argento, 780x600, MPI305294.
Iscrizione fotografica in calce: “13369 Venezia - Il trasporto della S. Casa - Tiepolo - S. Maria dei [sic] Scalzi”.
La volta venne distrutta dal bombardamento del 24 ottobre 1915.
- 53 Autore non identificato, “*Secondo pittore della Cappella di Lippo Fiorentino: La Crocifissione/ (Firenze - Carmine)*”, 1933, Assemblaggio di otto stampe alla gelatina bromuro d’argento, 512x421, (527x446), GFF6016800.
Al verso, iscrizione manoscritta, a matita: “Bollettino Arte n. 7 gennaio 1934/ Art. Procacci”; al verso, su etichetta, iscrizione manoscritta, a matita: “Fig. 5/ Secondo pittore della Cappella di Lippo Fiorentino: La Crocifissione/ (Firenze - Carmine)./ E’ da notare che, per la ristrettezza dell’ambiente, questa fotografia si è dovuta eseguire in cinque parti, che non è stato possibile far sempre combaciare, come si vede ad es. dal braccio/ della Maddalena”.
Cfr. Ugo Procacci, *Relazione dei lavori eseguiti nella chiesa del Carmine a Firenze per la ricerca di antichi affreschi*, in “Bollettino d’Arte del Ministero della Pubblica Istruzione”, serie III, n. VII, gennaio 1934, pp. 327-334.
- 54-55 Tomaso Filippi, *Venezia: Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio: Guarniento di Arpo, Incoronazione della Vergine davanti alle gerarchie celesti (Paradiso)*, 1903, due stampe all’albumina, 277x685 complessivo, (440x776), GFF6016797.
Timbro a inchiostro al verso: Tomaso Filippi fotografo/ Venezia S. Marco n. 5.
Da notare in basso a sinistra, appesa al battente della porta, l’incisione di Andrea Brustolon su disegno di Canaletto *Parlata del Doge di Venezia alla Nobiltà nella Sala del Gran Consiglio*, che raffigura il luogo prima del distacco del telerò di Tintoretto.
- 56 Gabinetto fotografico delle Regie Gallerie agli Uffizi, *Firenze: Chiesa di Sant’Ambrogio, Tovaglia d’altare*, 1910 ca., gelatina bromuro d’argento, 385x286, GFF6016804.
Iscrizione manoscritta al verso: “2792/ Firenze - S. Ambrogio/ particolare di trina a fuselli punto di Milano/ tovaglia d’altare”.
- 56 Luigi Frullini, “*Frontone in legno di noce, per una credenza da sala da pranzo/ Luigi Frullini disegnò ed eseguì*”, 1875, albumina, 336x430, (398x494), GFF6016793.
Al recto, iscrizione autografa a inchiostro: “Frontone in legno di noce, per una credenza da sala da pranzo/ Luigi Frullini disegnò ed eseguì”.
Iscrizione fotografica nell’immagine: “Frullini 4603”.
- 57 Autore non identificato, *Borgonovo Val Tidone: Bongiovanni e Giovanni Bassiano Lupi, Politico della Collegiata di Santa Maria Assunta*, 1900-1910, gelatina bromuro d’argento, 288x220, (250x330), MPI140904.
Cfr. A. Ghidiglia Quintavalle, *Il politico di Borgonovo Val Tidone e un problema da affrontare; l’arte di Bongiovanni e Giovanni Bassiano Lupi*, in “Arte lombarda”, a. XVI, 1971, pp. 45-54.
- 58 Brogi, “*Lucignano (Val di Chiana). Particolare del reliquiario detto l’albero di Lucignano*”, 1907 ante, gelatina bromuro d’argento, 256x195, MPI6014759.
Iscrizione fotografica in calce: “8902 - Lucignano (Val di Chiana). Particolare del reliquiario detto l’albero di Lucignano”.
- 58 Autore non identificato, *Lucignano (?) - Albero reliquiario rubato nella notte tra il 28 e il 29 novembre 1914, dopo il ritrovamento*, 1917 post, gelatina bromuro d’argento, 254x179, MPI6014753.
Cfr. Luigi Dami, *Il nuovo museo di Lucignano*, in “Bollettino d’Arte del Ministero della Pubblica Istruzione”, serie II, a. 4, n. 10, aprile, pp. 463-480.
- 58 Autore non identificato, *Lucignano (?) - Elementi dell’albero reliquiario rubato nella notte tra il 28 e il 29 novembre 1914, dopo il ritrovamento*, 1917 post, gelatina bromuro d’argento, 199x251, MPI6014766.
- 59 Autore non identificato, *Lucignano (?) - La teca dell’albero reliquiario rubato nella notte tra il 28 e il 29 novembre 1914, dopo il ritrovamento*, 1917 post, gelatina bromuro d’argento, 64x195, MPI6014735.
- 61 Autore non identificato, *Orvieto: Rosone del Duomo, particolare con la testa del Redentore*, 1930 ca., gomma bicromata, 396x300, GFF6016807.
- 62-63 Antonio Ceccato, *Arezzo: Palazzo Arcangeli, particolare del bugnato d’angolo*, 1936, gelatina bromuro d’argento, 177x230, (250x335), MPI133655.
- 64-65 Autore non identificato, *Bacoli: Veduta di Capo Miseno dalla spiaggia di Maremorto*, 1925-1930, gelatina bromuro d’argento, 169x227, (248x324), MPI309435.
- 66-67 Soprintendenza di Venezia (Giovanni Caprioli), *Casari - Alleghe (BL), veduta di un rustico (Tabia)*, 1929, gelatina bromuro d’argento, 170x228, (250x330), MPI130782.
- 68-69 Raffaello Donnini, “*Pisa - dintorni - Tenuta di Coltano: Padule e pascolo di stagno IIP*”, 1910 ca., gelatina bromuro d’argento, 173x231, (248x325), MPI325389.
Iscrizione sul supporto secondario in alto, dattiloscritta: “Pisa - dintorni - Tenuta di Coltrano [sic] - Padule e pascolo di stagno IIP”.

Un lungo sguardo

Pierangelo Cavanna

Una lunga teoria per meglio dire, conservando le plurime accezioni del termine, tra materialità e concetto, per rendere ragione della ricchezza testimoniale e culturale restituita dalle centinaia di migliaia di stampe che costituiscono questo fondo fotografico e di cui si presentano alcuni esemplari: quasi degli indizi. Più di un secolo di sguardi portati alle Belle Arti con intenzioni e modi, con pensieri diversi. Già solo la varietà dei temi, considerata cronologicamente, ci descrive quale sia stato il progressivo estendersi delle categorie considerate tra i beni della nazione, a partire da quegli *Elenchi* “di edifici pubblici di qualsiasi forma, sacri o profani [...] i quali per arte, antichità o memorie storiche, abbiano tale importanza da farli annoverare tra i monumenti nazionali” di cui scriveva Cesare Correnti nel 1870, sollecitandone la redazione ai Prefetti¹. In continuità con quell’iniziativa si collocava la prima sistematica ricognizione fotografica a scala nazionale avviata a partire dal 1878, di cui qui si mostrano alcuni esempi (Agrigento, Ancona, Bari, Copertino, Vicopisano e, forse, Brescia), opera sempre di operatori locali altamente qualificati, ai quali dobbiamo, in quel torno di tempo e magari per iniziativa personale (Correggio), la ricchissima documentazione dei nostri centri ‘minori’, quelli storicamente esclusi dal repertorio canonico del Grand Tour. Quando il Ministero concepirà una nuova campagna, quella che darà forma all’*Apulia Monumentale* di Romualdo Mosconi nel 1892, l’impianto della ricognizione sarà concettualmente diverso, privilegiando ora l’indagine analitica di un territorio, passando quasi dal concetto di emergenza monumentale alla restituzione del tessuto archeologico e architettonico (non ancora paesaggistico) di un’intera regione. Furono questi, per quel che ci è dato di sapere sinora, alcuni dei materiali che alimentarono quella “Collezione fotografica di Belle Arti” del Ministero di cui ci parlano certi timbri al verso delle stampe, ma certo non i soli, o i primi, poiché la presenza di riprese di più alta datazione (qui Roma e Venezia) testimonia una fase antecedente e suggerisce occasioni diverse di raccolta che non siamo ancora in grado di definire compiutamente.

In quegli anni i modi della rappresentazione contemplavano l’alternanza di vedute d’insieme e dettagli architettonici o d’ornato, con rare figure: sempre in posa. La loro presenza assumeva ragioni funzionali di riferimento scalare, come a Bitonto, ovvero simboliche, di romantica meditazione sul fascino dell’antico e delle rovine (Brescia), mentre solo più tardi, ormai alle soglie del pittorialismo, l’architettura medievale sarà trasformata in scenario per le gesta di una figura d’armigero (Aosta). Il ricorso alla fotografia era entrato a far parte delle buone pratiche degli interventi di restauro ben prima delle messe a punto normative: memore delle indicazioni di Viollet-Le-Duc piuttosto che di Ruskin, il progettista dell’intervento sul Cortile del castello dei Pio a Carpi² richiese una doppia serie di riprese, metodologicamente rigorosa, che implicava la

riproposizione esatta dello stesso punto di vista tanto quanto il rispetto del parallelismo tra i piani, qui ottenuto con i limitati mezzi di uno sconosciuto fotografo.

Sono gli stessi anni, tra 1875 e 1877, in cui anche il Ministero raccomandava, in una circolare redatta da Cavalcaselle, di “far cavare una fotografia prima del restauro” dei quadri più importanti, mentre un’analoga precauzione non sarebbe comparsa nel Regolamento ministeriale del 1879 in merito ai dipinti murali, alcuni dei quali furono oggetto nel decennio successivo di innovative letture fotografiche. Mentre la produzione dei grandi studi (da Alinari a Sommer) non offriva ancora esempi di ricognizione analitica dell’opera, semmai riprodotta limitandosi a seguire le scansioni interne dei cicli o alla ricerca del più accattivante motivo, nel lavoro di Pietro Boeri dedicato agli *Affreschi di Gaudenzio Ferrari nella chiesa di San Cristoforo in Vercelli*, del 1886, ci troviamo di fronte a una vera e propria lettura fotografica dell’opera e delle scene narrate. Le sessantaquattro immagini che costituiscono la serie restituiscono volti e gesti a un livello di dettaglio inattingibile dalla comune osservazione diretta, mentre danno conto dei modi e della tecnica del pittore, aprendo inedite possibilità d’indagine alla storiografia artistica come alle metodiche finalizzate al restauro, analogamente a quanto sarebbe accaduto con la campagna realizzata da Achille Ferrario sul *Cenacolo* leonardesco, riprodotto in scala 1:1 in una serie strabiliante di riprese di grande formato realizzate in previsione dell’intervento di Luigi Cavenaghi del 1907-1908, sviluppando la prima ricognizione condotta nel maggio 1895 per iniziativa dell’Ufficio Regionale lombardo. Resta aperta di fronte a queste produzioni la questione dell’autorialità: in quale misura essa debba essere riconosciuta al fotografo, alla sua sensibilità e accortezza professionale (e imprenditoriale) o se piuttosto non si debba (o almeno si possa) ipotizzare un suggeritore occulto, e magari un regista da ricercarsi necessariamente tra gli storici dell’arte (i primi in senso moderno, dopo la fotografia) o gli studiosi d’architettura.

La questione non può che essere affrontata per singoli casi, attendendo la disponibilità di rilevanti messi di dati per provarsi a individuare tendenze: per ora ci sia sufficiente porre il problema. E aggiungerne un altro, forse più ovvio ma non più semplice, che riguardava (e riguarda ancora) la questione della riproduzione dei colori. Senza voler ripercorrere il dibattito ottocentesco sul tema, che in Italia data almeno da Macedonio Melloni (1839), ricordiamo come in questo ambito la presunta fedeltà riproduttiva del medium fotografico sia stata per tutto il XIX secolo (e oltre) ottenuta soprattutto facendo ricorso all’uso raffinatissimo del ritocco manuale, indispensabile per ovviare all’imperfetta resa tonale dei valori cromatici delle emulsioni fotografiche, progressivamente migliorata con l’aggiunta di sensibilizzatori ottici. Da qui le successive campagne di ripresa dei grandi atelier, che tornavano a distanza di anni a riprodurre le stesse opere con lastre e poi pellicole ortocromatiche e infine pancromatiche. In attesa del colore.

Nei lunghi decenni della monocromia si perseguiva il miglioramento della resa tonale e della stabilità dell’immagine ricorrendo alle possibilità offerte dalle diverse tecniche di stampa (carta salata, albumina, carbone) o di intonazione (viraggio all’oro), accoppiate all’uso di

lastre di grande o grandissimo formato, stampate sempre a contatto, mentre la spettacolare ripresa della volta di Santa Maria degli Scalzi, venne realizzata intorno all’anno 1900 con l’allora innovativa emulsione alla gelatina. Solo apparentemente più semplice si presentava il problema della rappresentazione della scultura: dopo gli entusiasmi antiaccademici e positivi di Ruskin, per il quale non si doveva avere “il minimo riguardo per le eventuali distorsioni”³ o – in Italia – di Biscarra, che nella fotografia riconosceva l’opera “integralmente tradotta come attraverso ad uno specchio”⁴, le successive generazioni di studiosi, cresciuti con la fotografia, erano ormai in grado di valutarne criticamente gli esiti considerando in particolare l’incidenza del punto di vista (di ripresa) nella restituzione corretta (non: *oggettiva*) dell’opera. Wölfflin⁵, certo, che nel 1896 si scagliava contro la “veduta ‘pittorica’ laterale” per privilegiare criticamente la ripresa dal “punto di vista principale”, inteso come quello stabilito dall’autore dell’opera. Solo pochi anni più tardi questa concezione ancora fiduciosamente neutrale del processo fotografico sarebbe stata corretta da uno specialista come Santoponte⁶, che richiamò l’attenzione sulla necessità di considerare criticamente la stessa strumentazione adottata, valutando in particolare l’ampiezza dell’angolo sotto il quale l’opera era ripresa, consapevole della necessità metodologica di far coincidere la “prospettiva geometrica” dell’obiettivo con la “prospettiva soggettiva” della percezione diretta.

Resta per noi difficile comprendere se e in quale misura gli esempi di documentazione plastica qui presentati avrebbero potuto soddisfare le diverse sensibilità dei due studiosi. Forse entrambi avrebbero considerato con un qualche sospetto la magnificenza spettacolare della resa del gruppo dei *Lottatori* (Alinari) o del particolare michelangiolesco del capo di *Giuliano de’ Medici* (Brogi), sentendosi magari più prossimi alla semplice intenzione documentaria di Filippo Lais, che nascose con un’ampia e un poco sommaria mascheratura il contesto in cui era collocata la statua acefala di Afrodite. Il confronto tra queste realizzazioni, pur così diverse tra loro, e la ripresa fortemente scorciata del rosone del Duomo di Orvieto, morbidamente stampata alla gomma, fa emergere con lampante evidenza la distanza fotografica e culturale (registrata e certificata dalla cronologia) che separa queste produzioni. In quest’ultimo esempio la pura intenzione documentaria ha lasciato ormai posto all’interpretazione autoriale e si è ormai operato il ribaltamento: la fotografia (cioè la stampa) è l’opera mentre il soggetto arretra quasi a pretesto. Questa fotografia documenta (anche) altro: la concezione dell’immagine mostra la tensione irrisolta tra l’impostazione modernista della ripresa fortemente scorciata e una modalità espressiva ancora pittorialista, affidata alla stampa ai pigmenti. Nonostante il soggetto sia piegato e quasi sottomesso all’interpretazione autoriale, la fotografia mantiene però integro il proprio valore d’uso documentario, dice qualcosa a proposito dell’*è stato* della cosa fotografata. Una irriducibile referenzialità di cui dovevano essere ben consapevoli i fruitori coevi se l’accosero tra i materiali dell’Archivio. Si muovono su questa linea fecondamente ambigua anche le immagini di paesaggio che chiudo-

no cronologicamente questo breve excursus, testimoniando i nessi di una stagione della cultura e della storia italiane in cui la “questione del paesaggio”⁷, si affacciava come soggetto autonomo sia nella produzione fotografica divulgata dalle pagine de “La Fotografia Artistica”, sia nel più ampio dibattito politico che avrebbe portato alla promulgazione della Legge 778 del 1922 sulla tutela delle “bellezze naturali”, comprese quelle “panoramiche”. Ancora una volta le immagini di quello che a buona ragione possiamo definire un genere ci interrogano sulla loro particolare natura di documento o – meglio – sulla complessità di questa accezione, in cui il puro referente non è che uno dei termini costitutivi, essendo l’altro rappresentato dalle forme culturali della sua manifestazione non meno che della sua ricezione, coeva e attuale.

Così le pecore al pascolo che attraversano le paludi della tenuta di Coltano, che in quegli anni rappresentavano uno dei più forti e ricorrenti stilemi di quella fotografia “che sola merita il nome di Arte”⁸, sarebbero poi divenute oggetto degli strali della nuova generazione che si affacciava dalle pagine dell’annuario del 1943 di “Domus”, sospettosa certo anche nei confronti di una veduta come quella di Capo Miseno, costruita avendo ben chiari i modelli delle incisioni ottocentesche ma drammatizzata da un viraggio che accentuava il cielo corrusco di nubi, in un anticipo di tragedia.

¹ Lettera di Cesare Correnti al Presidente dell’Accademia Albertina di Torino, conte Marcello Panissera di Veglio, datata 6 maggio 1870. Nella successiva, del 12 agosto, indirizzata alle “Commissioni conservatrici di Belle Arti e ai Prefetti”, avrebbe precisato come fosse “mosso dal desiderio di far conoscere al paese nostro, con la maggior possibile esattezza, la dovizia dei monumenti che furono in ogni tempo una delle più splendide glorie della nazione e de’ quali il Governo debbe rispondere ad essa”, Archivio storico Accademia Albertina di Belle Arti, AABA TO599, “Arte in Piemonte”.

² L’opinione che “la photographie présente cet avantage de dresser des procès-verbaux irrécusables et des documents qu’on peut sans cesse consulter”, espressa da Eugene Viollet-Le-Duc nella voce “Restauration” del suo *Dictionnaire Raisonné de l’Architecture Française du XI au XVI siècle*, VIII, Paris, Librairies Imprimeries Réunies, [1860], pp. 33-34, doveva essere ben nota e condivisa dall’ing. Achille Sammarini, responsabile del restauro.

³ John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, II edizione, Sunnyside, Orpington, Kent, George Allen, 1883, pp. 21-22.

⁴ Carlo Felice Biscarra, *Fotoglittica: Stabilimento Le Lieure in Torino*, in “L’Arte in Italia”, IV, 1870, p. 58.

⁵ Cfr. Heinrich Wölfflin, *Fotografare la scultura*, a cura di Benedetta Cestelli Guidi, Mantova, Tre Lune, 2008.

⁶ Giovanni Santoponte, *Sulle applicazioni della fotografia all’archeologia*, comunicazione presentata al III Congresso archeologico internazionale di Roma, 1912, ora in Id., *Annuario della fotografia e delle sue applicazioni*, Roma, 1910-1913, pp. 36-48 (38).

⁷ “È lecito che il Parlamento rimanga insensibile e inerte, quasi non si accorga neppure che si sente e si agita anche in Italia, e più in Italia che dappertutto, una questione del paesaggio?”, Giovanni Rosadi, *Per la difesa delle bellezze naturali*, in Id., *Difesa d’arte*, Firenze, Sansoni, [1921], pp. 51-61 (55).

⁸ Mario Tamponi, *La Fotografia Artistica*, in “La Fotografia Artistica”, anno 6, n. 1, 1909, pp. 4-5.

Introduzione alla lettura delle schede di catalogo

La rilevanza quantitativa del fondo MPI e la sua complessa articolazione hanno orientato le scelte verso un approccio catalografico che si discosta dalla descrizione di elementi singoli, ma privilegia la trattazione per unità tematiche, anche numericamente cospicue.

Il recente aggiornamento normativo della scheda F ha consentito di dar vita ad elaborati che assorbissero tutte le informazioni relative ad un insieme preconstituito, sia a livello quantitativo, tecnico morfologico e conservativo, che storico-bibliografico e di genesi costitutiva. Nel corso della sperimentazione sono state prodotte alcune centinaia di schede, a vario livello di approfondimento catalografico: dall’inventariale alla più esaustiva descrizione prevista dalla Scheda F.

Definire i criteri di selezione e di individuazione delle serie, o più propriamente insiemi, ha comportato la risoluzione preliminare di alcuni aspetti problematici in quanto la suddivisione topografico-alfabetica, che contraddistingue gran parte dell’archivio, non sempre corrisponde a gruppi omogenei di fotografie.

In alcuni casi l’estrema parcellizzazione del fondo in nuclei tematici anche minimali ha determinato l’aggregazione di materiali organicamente suddivisi (ad esempio per singolo contenitore architettonico), definendo un nuovo criterio di coesione tra gli elementi. Viceversa, in altre situazioni, è stato necessario scorporare nuclei troppo articolati e poco definiti o con presenze estranee non pertinenti.

Le linee generali seguite nella definizione degli insiemi catalografici hanno tenuto conto dei seguenti elementi: pertinenza e coerenza tematica; cronologia e occasione della ripresa (restauri, campagne documentarie, eventi eccezionali); autorialità; destinazione d’uso unitaria (pubblicazioni, mostre, campagne catalografiche); materia e tecnica dei fototipi considerati.

Particolare attenzione è stata posta ai cambiamenti di ripartizione territoriale, ai mutamenti di toponomastica, ad eventuali spostamenti fisici delle opere dai contenitori architettonici di provenienza, alla creazione di nuove realtà museali. La medesima cura è stata posta nell’individuazione di tutte le figure autoriali, siano esse singoli operatori, studi fotografici o editori. Le schede selezionate esemplificano sinteticamente due differenti criteri di aggregazione.

La prima, relativa all’area del Capitolium di Brescia, è legata alla coerenza tecnico formale degli esemplari e alle modalità di restituzione del luogo, vale a dire al riconoscimento di una autorialità specifica seppure non ancora individuata. Si tratta di otto positivi all’albumina, da lastra al collodio, che riprendono il sito archeologico con un occhio particolare, fortemente connotato da una chiara impronta romantica. Sono opere dello stesso autore, come testimoniano il taglio compositivo e la modalità di scrittura su lastra del numero di negativo,

riscontrabile in altre 21 stampe della partizione bresciana del fondo MPI. La mancata identificazione dell'autore, e l'obiettivo futuro di dargli un nome, vanno letti quale conferma di una situazione non cristallizzata, ancora suscettibile di utili aggiornamenti.

La seconda, relativa alla reliquia detta "Albero d'Oro" o "Albero della Vita" conservata presso il Museo Comunale di Lucignano (in provincia di Arezzo), dà invece scrupolosa testimonianza di un avvenimento specifico che ne ha permesso la datazione e si caratterizza per varietà di formato e tecnica, per i diversi autori che la contraddistinguono e per la tipologia di conservazione.

Sono, infatti, 15 positivi sciolti (un'albumina e 14 gelatine) che permettono, quindi, di riportare nella scheda di catalogo ciascun timbro al verso. Oltre ad un autore non identificato, la serie contiene le autorialità più comuni riscontrate nel fondo MPI: Ed.ne Alinari, Edizioni Brogi e due Gabinetti Fotografici di Soprintendenze fiorentine. Alla reliquia è legata la vicenda del suo furto avvenuto, insieme ad una croce processionale, durante la notte tra il 28 e il 29 novembre 1914, e del suo successivo ritrovamento nel 1917 in pessime condizioni e con alcune parti mancanti.



Scheda di catalogo

Tempio Capitolino - Capitolium, Brescia

TSK - Tipo scheda	F
LIR - Livello catalogazione	C
NCIN - Numero catalogo generale	1201251092
OG - BENE CULTURALE	
CTG - Categoria	documentazione del patrimonio archeologico
OGT - DEFINIZIONE BENE	
OGTD - Definizione	positivo
OGTT - Tipologia	partizione
OGTV - Configurazione strutturale e di contesto	insieme
QNT - QUANTITÀ	
QNTN - Quantità degli esemplari	1
QNTI - Quantità degli elementi	8
OGC - TRATTAMENTO CATALOGRAFICO	
OGCT - Trattamento catalografico	bene complesso/bene composito - descrizione d'insieme
LC - LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO - AMMINISTRATIVA	
PVC - LOCALIZZAZIONE	
PVCS - Stato	ITALIA
PVCR - Regione	Lazio
PVCP - Provincia	RM
PVCC - Comune	Roma
LDC - COLLOCAZIONE SPECIFICA	
LDCT - Tipologia contenitore fisico	ospizio
LDCN - Denominazione contenitore fisico	Conservatorio delle Zitelle

LDCF - Uso contenitore fisico	ufficio
LDCC - Complesso monumentale di appartenenza	Ospizio apostolico di San Michele a Ripa Grande
LDCU - Indicazioni viabilistiche	via di San Michele, 18
LDCM - Denominazione contenitore giuridico	Istituto centrale per il catalogo e la documentazione
LDCS	Gabinetto fotografico nazionale
LDCD - Data di ingresso	1975
LDCO - Collocazione originaria	no

UB - DATI PATRIMONIALI /INVENTARI/STIME/COLLEZIONI

UBF - UBICAZIONE BENE

UBFP - Fondo	MPI - Ministero della Pubblica Istruzione - Direzione generale delle Antichità e Belle Arti
UBFS - Serie archivistica	Fotografie cartonate - da Borgo San Lorenzo (FI) a Brescia (BS) - Museo Civico Cristiano
UBFT - Sottoserie archivistica	Museo Civico Romano
UBFU - Titolo di unità archivistica	Brescia - Capitolium
UBFC - Collocazione	Sala C - 097.03

INV - ALTRI INVENTARI

INVN - Codice inventario	MPI141376-MPI141383
INVD - Riferimento cronologico	2003

AU - DEFINIZIONE CULTURALE

AUT - AUTORE/RESPONSABILITÀ

AUTN - Nome scelto di persona o ente	Anonimo <Brescia 1875-1899>
AUTP - Tipo intestazione	P
AUTR - Ruolo	fotografo principale
AUTA - Indicazioni cronologiche	XIX ultimo quarto
AUTM - Motivazione/fonte	analisi tecnico-formale

SG - SOGGETTO

SGT - SOGGETTO

SGTI - Identificazione	Lombardia - Brescia - Tempio Capitolino <Capitolium>
------------------------	--

SGTI - Identificazione	Archeologia classica - Architettura religiosa - Templi
------------------------	--

SGL - TITOLO

SGLT - Titolo proprio	Brescia/ Capitolium
SGLS - Specifiche titolo	dattiloscritto al recto o al verso del cartone di supporto

DT - CRONOLOGIA

DTZ - CRONOLOGIA GENERICA

DTZG - Fascia cronologica/periodo	XIX
DTZS - Specifiche fascia cronologica/periodo	ultimo quarto

DTS - CRONOLOGIA SPECIFICA

DTSI - Da	1875
DTSV - Validità	post
DTSF - A	1899
DTSL - Validità	ante
DTM - Motivazione/fonte	analisi tecnico-formale

MT - DATI TECNICI

MTX - Indicazione di colore	BN
-----------------------------	----

MTC - MATERIA E TECNICA

MTCM - Materia	carta
MTCT - Tecnica	albumina

MIS - MISURE

MISP - Riferimento alla parte	supporto primario minore
MISZ - Tipo di misura	Altezza x lunghezza
MISU - Unità di misura	mm
MISM - Valore	222x167

MIS - MISURE

MISP - Riferimento alla parte	supporto primario maggiore
MISZ - Tipo di misura	Altezza x lunghezza
MISU - Unità di misura	mm

MISM - Valore	224x283
MIS - MISURE	
MISP - Riferimento alla parte	secondo supporto secondario
MISZ - Tipo di misura	Altezza x lunghezza
MISU - Unità di misura	mm
MISM - Valore	248x324
FRM - Formato	25 x 33
FIL - Filigrana	Rives
CO - CONSERVAZIONE E INTERVENTI	
STC - STATO DI CONSERVAZIONE	
STCC - Stato di conservazione	discreto
STCN - Note	deformazioni/ depositi superficiali/ macchie/ craquelures/ sbiadimento
STD - Modalità di conservazione	conservato in cassettera
STP - Proposte di interventi	spolveratura/ condizionamento
DA - DATI ANALITICI	
DES - Descrizione	Le albumine sono incollate su cartoncino ritagliato a misura. Il supporto secondario è ulteriormente incollato su cartone prestampato del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, con dati riferiti alla soggettazione.
ISR - ISCRIZIONI	
ISRC - Classe di appartenenza	didascalica
ISRS - Materia e tecnica di scrittura	dattiloscritta
ISRP - Posizione	sul secondo supporto secondario: verso: in alto a sinistra
ISRI - Trascrizione	ETÀ FLAVIA/ VEDUTA DEL CAPITOLIUM, ADATTATO A CIVICO MUSEO ROMANO
NCS - Notizie storico-critiche	La serie presenta un cospicuo numero di stampe all'albumine del medesimo autore individuato come Anonimo <Brescia 1875-1899> già presente in altre serie del fondo MPI relative alla città di Brescia. Le stampe sono caratterizzate dal numero di

inventario, seguito da un punto, riportato fotograficamente nell'immagine. La serie numerica va da 59 a 68 con alcune lacune interne alla successione. Le vedute dell'area archeologica sono spesso animate da figure umane e risentono di uno spiccato interesse per l'ambientazione naturalistica e il gusto di rovina. Risalgono senz'altro all'ultimo quarto dell'Ottocento, dopo il rinvenimento dell'area archeologica e la costituzione del Museo Patrio (in seguito nominato Museo Romano così come da iscrizione didascalica sul supporto secondario).

CM - CERTIFICAZIONE E GESTIONE DEI DATI

CMP - REDAZIONE E VERIFICA SCIENTIFICA

CMPD - Data	2012
CMPN - Ricerca e redazione	Frisoni, Cinzia
RSR - Referente verifica scientifica	Cavanna, Pierangelo
FUR - Funzionario responsabile	Berardi, Elena



Scheda di catalogo

Reliquiario detto l'albero di Lucignano

CD - CODICI

TSK - Tipo scheda F

LIR - Livello catalogazione C

NCT - CODICE UNIVOCO

NCTN - Numero catalogo generale 1201250591

OG - BENE CULTURALE

CTG - Categoria documentazione del patrimonio storico artistico

OGT - DEFINIZIONE BENE

OGTD - Definizione positivo

OGTT - Tipologia cartella

OGTV - Configurazione strutturale e di contesto insieme

QNT - QUANTITÀ

QNTN - Quantità degli esemplari 1

QNTI - Quantità degli elementi 15

OGC - TRATTAMENTO CATALOGRAFICO

OGCT - Trattamento catalografico bene complesso/bene composito - descrizione d'insieme

LC - LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO - AMMINISTRATIVA

PVC - LOCALIZZAZIONE

PVCS - Stato ITALIA

PVCR - Regione Lazio

PVCP - Provincia RM

PVCC - Comune Roma

LDC - COLLOCAZIONE SPECIFICA

LDCT - Tipologia contenitore fisico ospizio

LDCQ - Qualificazione contenitore fisico apostolico

LDCN - Denominazione contenitore fisico Conservatorio delle Zitelle

LDCF - Uso contenitore fisico ufficio

LDCC - Complesso monumentale di appartenenza Ospizio apostolico di San Michele a Ripa Grande

LDCU - Indicazioni viabilistiche via di San Michele, 18

LDCM - Denominazione contenitore giuridico Istituto centrale per il catalogo e la documentazione

LDCS Gabinetto fotografico nazionale

LDCD - Data di ingresso 1975

LDCO - Collocazione originaria no

UB - DATI PATRIMONIALI /INVENTARI/STIME/COLLEZIONI

UBF - UBICAZIONE BENE

UBFP - Fondo MPI - Ministero della Pubblica Istruzione - Direzione generale delle Antichità e Belle Arti

UBFS - Serie archivistica Fotografie inventariate non cartonate/ Da Lucca (LU) - Pinacoteca Nazionale a Luvinate (VA)

UBFT - Sottoserie archivistica Lucignano (AR)

UBFU - Titolo di unità archivistica Lucignano (AR) - Museo Civico - Albero della Vita

UBFC - Collocazione Sala C 6447.03

INV - ALTRI INVENTARI

INVN - Codice inventario MPI6014735, MPI6014741, MPI6014742, MPI6014749-MPI6014754, MPI6014759-MPI6014763, MPI6014766

INVD - Riferimento cronologico 2003

AU - DEFINIZIONE CULTURALE

AUT - AUTORE/RESPONSABILITÀ

AUTN - Nome scelto di persona o ente Alinari, Fratelli

AUTP - Tipo intestazione E

AUTR - Ruolo fotografo principale

AUTA - Indicazioni cronologiche 1852-1920

AUTI - Indicazione del nome e dell'indirizzo	Ed.ne Alinari
AUTS - Riferimento al nome	ditta
AUTM - Motivazione/fonte	iscrizione
AUT - AUTORE/RESPONSABILITÀ	
AUTN - Nome scelto di persona o ente	Edizioni Brogi
AUTP - Tipo intestazione	E
AUTR - Ruolo	fotografo principale
AUTA - Indicazioni cronologiche	1881-1950
AUTI - Indicazione del nome e dell'indirizzo	Edizioni Brogi
AUTS - Riferimento al nome	stabilimento
AUTM - Motivazione/fonte	iscrizione
AUT - AUTORE/RESPONSABILITÀ	
AUTN - Nome scelto di persona o ente	Gabinetto Fotografico RR. Sopr. alle Gallerie Uffizi – Firenze
AUTP - Tipo intestazione	E
AUTR - Ruolo	fotografo principale
AUTA - Indicazioni cronologiche	ante 1946
AUTS - Riferimento al nome	laboratorio
AUTM - Motivazione/fonte	timbro
AUT - AUTORE/RESPONSABILITÀ	
AUTN - Nome scelto di persona o ente	Gabinetto Fotografico R. Soprintendenza all'Arte Medioevale e Moderna - Firenze
AUTP - Tipo intestazione	E
AUTR - Ruolo	fotografo principale
AUTA - Indicazioni cronologiche	ante 1946
AUTS - Riferimento al nome	laboratorio
AUTM - Motivazione/fonte	timbro
SG - SOGGETTO	
SGT - SOGGETTO	

SGTI - Identificazione	Toscana - Arezzo <provincia> - Lucignano - Museo Comunale
SGTI - Identificazione	Arti applicate - Oreficerie - Oggetti liturgici - Reliquiari
SGTI - Identificazione	Scultori - Italia - Sec. 14.-15. - Ugolino da Vieri . Albero della Vita .
SGTI - Identificazione	Scultori - Italia - Sec. 14.-15. - D'Antonio, Gabriello . Albero della Vita
SGL - TITOLO	
SGLA - Titolo attribuito	Toscana - AR - Lucignano - Museo Civico: Reliquiario detto 'Albero della Vita'
SGLS - Specifiche titolo	del catalogatore
DT - CRONOLOGIA	
DTZ - CRONOLOGIA GENERICA	
DTZG - Fascia cronologica/periodo	XIX-XX
DTS - CRONOLOGIA SPECIFICA	
DTSI - Da	1890
DTSV - Validità	ca
DTSF - A	1925
DTSL - Validità	ante
DTM - Motivazione/fonte	analisi tecnico-formale
DTM - Motivazione/fonte	iscrizione
DTM - Motivazione/fonte	bibliografia
DTT - Note	Dami 1925
MT - DATI TECNICI	
MTX - Indicazione di colore	BN
MTC - MATERIA E TECNICA	
MTCM - Materia	carta
MTCT - Tecnica	albumina
MTC - MATERIA E TECNICA	
MTCM - Materia	carta
MTCT - Tecnica	gelatina bromuro d'argento

MIS - MISURE	
MISP - Riferimento alla parte	supporto primario minore
MISZ - Tipo di misura	altezzaxlunghezza
MISU - Unità di misura	mm
MISM - Valore	166 x 102

MIS - MISURE	
MISP - Riferimento alla parte	supporto primario maggiore
MISZ - Tipo di misura	altezzaxlunghezza
MISU - Unità di misura	mm
MISM - Valore	200 x 251
FRM - Formato	21 x 27

CO - CONSERVAZIONE E INTERVENTI

STC - STATO DI CONSERVAZIONE	
STCC - Stato di conservazione	buono
STCN - Note	depositi superficiali
STD - Modalità di conservazione	conservato in cassettera
STP - Proposte di interventi	spolveratura/ condizionamento

DA - DATI ANALITICI

DES - Descrizione	La serie - costituita da un'albumina e 14 gelatine non montate su supporto secondario - si presenta piuttosto omogenea sia per tecnica (una sola albumina su 15) sia per formato. I positivi non sono montati su supporti secondari.
-------------------	--

ISR - ISCRIZIONI	
ISRC - Classe di appartenenza	di titolazione
ISRS - Materia e tecnica di scrittura	fotografica
ISRP - Posizione	in basso, al recto
ISRI - Trascrizione	(Ed.ne Alinari) P.e I.a N.o 10349. LUCIGNANO - Prov. di Arezzo. Palazzo Municipale. Base del Reliquario, in rame dorato (XIV e XV secolo).

ISR - ISCRIZIONI

ISRC - Classe di appartenenza	di titolazione
ISRS - Materia e tecnica di scrittura	fotografica
ISRP - Posizione	in basso, al recto
ISRI - Trascrizione	8901. LUCIGNANO (Val di Chiana) Particolare del Reliquario detto l'albero di Lucignano. (Edizioni Brogi)

ISR - ISCRIZIONI	
ISRC - Classe di appartenenza	di titolazione
ISRS - Materia e tecnica di scrittura	fotografica
ISRP - Posizione	in basso, al recto
ISRI - Trascrizione	8902. LUCIGNANO (Val di Chiana) Particolare del Reliquario detto l'albero di Lucignano. (Edizioni Brogi)

ISR - ISCRIZIONI	
ISRC - Classe di appartenenza	didascalica
ISRS - Materia e tecnica di scrittura	tipografica
ISRP - Posizione	in basso, al recto
ISRI - Trascrizione	LUCIGNANO (Arezzo): Albero reliquario e croce processionale rubate nella notte dal 28 al 29 novembre 1914.

STM - STEMMI/EMBLEMI/MARCHI/TIMBRI

STMC - Classe di appartenenza	timbro
STMQ - Qualificazione	di collezione
STMI - Identificazione	Ministero della Pubblica Istruzione
STMP - Posizione	al verso
STMD - Descrizione	timbro a inchiostro blu con la scritta, a lettere capitali: Ministero della Pubblica Istruzione/ Archivio Fotografico

STM - STEMMI/EMBLEMI/MARCHI/TIMBRI

STMC - Classe di appartenenza	timbro
STMQ - Qualificazione	di collezione
STMI - Identificazione	Ministero Educazione Nazionale - Direzione Generale Antichità e Belle Arti

STMP - Posizione	al verso
STMD - Descrizione	timbro tondo a inchiostro blu con stemma al centro, circondato dalla scritta a lettere capitali: M.ro Educ. Naz. - Dir. Gen. Antichità e Belle Arti
STM - STEMMI/EMBLEMI/MARCHI/TIMBRI	
STMC - Classe di appartenenza	timbro
STMQ - Qualificazione	di collezione
STMI - Identificazione	Gabinetto Fotografico Regie Gallerie Uffizi
STMP - Posizione	al verso
STMD - Descrizione	timbro a inchiostro con la scritta, a lettere capitali: Gabinetto Fotografico delle R.R. Gallerie Uffizi Firenze
STM - STEMMI/EMBLEMI/MARCHI/TIMBRI	
STMC - Classe di appartenenza	timbro
STMQ - Qualificazione	di collezione
STMI - Identificazione	Gabinetto Fotografico Regia Soprintendenza all'Arte Medioevale e Moderna di Firenze
STMP - Posizione	al verso
STMD - Descrizione	timbro a inchiostro con la scritta: R. Soprintendenza all'Arte Medioevale e Moderna - Gabinetto Fotografico - Firenze
STM - STEMMI/EMBLEMI/MARCHI/TIMBRI	
STMC - Classe di appartenenza	timbro
STMQ - Qualificazione	copyright
STMI - Identificazione	Bollettino d'Arte
STMP - Posizione	al verso
STMD - Descrizione	timbro a inchiostro con la scritta: Bollettino d'Arte
NCS - Notizie storico-critiche	La serie fotografica dà testimonianza non solo dell'incredibile opera di oreficeria della reliquia ritratta (alta 2 metri e 60 cm; a foggia d'albero, in rame dorato e argento con coralli, cristalli di rocca, smalti e miniature; ha richiesto più di un secolo per essere completata) ma anche della vicenda ad essa legata del furto avvenuto nella notte tra il 28

e il 29 novembre 1914 e il successivo ritrovamento nel 1917 in una grotta nel comune di Sarteano (SI) e nuova collocazione nel 1924 presso il Museo Comunale di Lucignano (precedentemente era conservata presso la Chiesa di San Francesco) ad opera dell'allora ispettore della Soprintendenza alle antichità e belle arti di Firenze, Luigi Dami. La reliquia, in alcune foto (Alinari e Brogi, ad esempio), è ritratta prima del furto e la difficoltà dei fotografi nel riprendere l'intera opera e allo stesso tempo cercando di restituirne la preziosità dei dettagli è evidente nella scelta di focalizzarsi su alcuni particolari. Un altro gruppo di gelatine vede, invece, l'Albero della Vita – così è comunemente chiamato - ritratto insieme ad una croce processionale con una dicitura tipografica che dà notizia del furto di entrambe. Infine, un altro gruppo ritrae i frammenti ritrovati (l'opera venne rinvenuta completamente smontata e alcune parti non sono mai state recuperate) e fortemente danneggiati come il piccolo tempio a foggia gotica dove poi va a innestarsi l'albero vero e proprio.

DO - DOCUMENTAZIONE

BIB - BIBLIOGRAFIA

BIBX - Genere	bibliografia specifica
BIBF - Tipo	periodico
BIBM - Riferimento completo	bibliografico Dami Luigi, Il nuovo museo di Lucignano, in Bollettino d'Arte, Anno IV (1925), Serie II, n. 10, pp. 463-477, figg. 12, 13

CM - CERTIFICAZIONE E GESTIONE DEI DATI

CMP - REDAZIONE E VERIFICA SCIENTIFICA

CMPD - Data	2012
CMPN - Ricerca e redazione	Pacella, Manuela
RSR - Referente verifica scientifica	Cavanna, Pierangelo
FUR - Funzionario responsabile	Berardi, Elena

Pubblicazione edita da:

Istituto centrale per il catalogo e la documentazione
Ministero per i beni e le attività culturali

Via di San Michele, 18 - 00153 Roma

www.iccd.beniculturali.it

© 2013 ICCD - Tutti i diritti riservati

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta in alcuna forma con qualunque mezzo senza il permesso scritto degli autori e degli editori.

All right reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form by any means, without prior permission in writing from the publishers and the authors.

ISBN 978-88-905072-3-6

Collana: **Collezioni**

I Ristampa

Finito di stampare nel mese di Maggio 2013
dalla tipografia O.GRA.RO.
00153 Roma - Vicolo dei Tabacchi, 1