



MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO ©

BOLLETTINO D'ARTE

Estratto dal Fascicolo N. 22-23 – aprile-settembre 2014 (Serie VII)

FONDI E ARCHIVI FOTOGRAFICI STORICI: CONOSCENZE A CONFRONTO

BENEDETTA CESTELLI GUIDI

ASSENZA DELL'AUTORE.

LE RACCOLTE FOTOGRAFICHE “TUMINELLO”
E “CUGNONI” TRA PRASSI ARTISTICA
E PROCESSI DI ARCHIVIAZIONE NEL
GABINETTO FOTOGRAFICO NAZIONALE

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

BOLLETTINO D'ARTE

FONDATA NEL 1907

MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO

22-23

APRILE-SETTEMBRE
2014

ANNO XCIX
SERIE VII

SOMMARIO

ELENA GHISELLINI: <i>Lo "Scultore di Boston": un artista attico ad Alessandria. Sul contributo di Atene alla formazione del linguaggio figurativo alessandrino</i>	1
SERAFINA GIANNETTI: <i>Santuario di Ercole Vincitore a Tivoli. II. Le sculture di età imperiale</i>	21
MAURO MINARDI: <i>Committenza domenicana a Urbino nella vicenda di un protagonista del Trecento marchigiano: il Maestro della Croce di Mombaroccio</i>	45
LUCIANO RICCIARDI: <i>Il restauro virtuale per evitare il restauro reale. Un'ipotesi per due opere della Galleria Nazionale delle Marche</i>	89
ANTONIO CUCCIA: <i>Una proposta per Francesco di Valdambrino a Palermo: un Crocifisso e il suo tramite pisano</i>	107
LOTHAR SICKEL: <i>Una sconosciuta pala d'altare di Paris Nogari a Gallese. Occasione per una ricostruzione della sua illustre cerchia familiare: l'architetto Antonio Labacco e l'orafo Manno Sbarri</i>	117
ADRIANO AMENDOLA: <i>Paolo Giordano II Orsini collezionista di disegni. Novità su Paul Bril, Bartholomeus Breenbergh, Simon Vouet, Francesco Salviati e altri antichi maestri</i>	135
MAURO VINCENZO FONTANA: <i>Il seguito di Luca Giordano in Basilicata e ai suoi confini. Aggiunte al catalogo di Andrea Malinconico, Giuseppe Simonelli, Andrea Miglionico e Filippo Ceppaluni</i>	151
SIMONE RAMBALDI: <i>Massimo Campigli e i ritratti funerari romani</i>	165
FONDI E ARCHIVI FOTOGRAFICI STORICI: CONOSCENZE A CONFRONTO	
Presentazione di LAURA MORO	177
ELENA BERARDI: <i>L'Archivio Fotografico della Direzione Generale Antichità e Belle Arti: genesi ed evoluzione del "Fondo MPI"</i>	179
BENEDETTA CESTELLI GUIDI: <i>Assenza dell'Autore. Le raccolte fotografiche "Tuminello" e "Cugnoni" tra prassi artistica e processi di archiviazione nel Gabinetto Fotografico Nazionale</i>	207

ARCHIVIO

- ANDREA G. DE MARCHI: *Il fascino dell'esotico in un bastimento di quadri per Camillo Pamphilj junior* 237

LIBRI

- FERNANDO GILOTTA: recensione a MARCELLA PISANI, *Avvolti dalla morte. Ipotesi di ricostruzione di un rituale di incinerazione a Tebe* 247
- FRANCESCA POMARICI: recensione a SIMONETTA CASTRONOVO, *Collezioni del Museo Civico d'Arte Antica di Torino. Smalti di Limoges del XIII secolo* 248
- LORENZA MOCHI ONORI: recensione a VICTORIA MARKOVA, *The Pushkin State Museum of Fine Art. Italian Paintings, 14th – 18th Centuries. Catalogue* 249
- MARTINE BOITEUX: recensione a LUCIA TRIGILIA, *La festa barocca in Sicilia. Spazi e apparati tra sacro e profano* 254
- GIANGIACOMO MARTINES: recensione a FRANCESCA GANDOLFO, *Il Museo Coloniale di Roma (1904–1971). Fra le zebre nel paese dell'olio di ricino* 256

MOSTRE

- LORENZO FINOCCHI GHERSI: recensione a
Veronese. Magnificence in Renaissance Venice, Londra 2014
Paolo Veronese. L'illusione delle realtà, Verona 2014
Quattro Veronese venuti da lontano. Le allegorie ritrovate, Vicenza 2014 260

Abstracts

269

ASSENZA DELL'AUTORE.

LE RACCOLTE FOTOGRAFICHE "TUMINELLO" E "CUGNONI"
TRA PRASSI ARTISTICA E PROCESSI DI ARCHIVIAZIONE
NEL GABINETTO FOTOGRAFICO NAZIONALE

Tra il 1904 ed il 1913 il Gabinetto Fotografico (Nazionale nel 1923) ha accresciuto la sua raccolta di negativi fotografici tramite l'acquisizione di collezioni e archivi di altri fotografi. La prassi di accessione e accorpamento di materiali altrui è stata finora esaminata dalla prospettiva dei singoli fotografi e non da quella, che qui invece interessa, delle istituzioni preposte alla produzione, archiviazione e vendita della cosiddetta fotografia di documentazione.

Dallo studio dell'archivio negativi del Gabinetto è emerso come anche la stessa istituzione partecipasse attivamente a questa movimentazione di materiali, acquisendo ed inglobando raccolte prodotte da altri e ridisegnandone le coordinate originarie. La prassi procedurale alla base della missione istituzionale — selezione, acquisizione, messa in archivio e patrimonializzazione — viene qui analizzata attraverso uno studio centrato sulle due prime collezioni fotografiche acquistate dall'Istituto: la raccolta di Ludovico Tuminello e quella di Valeriano Cugnoni, attualmente conservate all'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD) del Ministero per i beni culturali.

I primi decenni del Novecento sono densi di avvenimenti per il Gabinetto Fotografico e, più in generale, per l'organizzazione della politica di tutela dello Stato.

Nel 1904 era pronto il primo catalogo a stampa delle fotografie¹⁾ e, sebbene ancora senza uno statuto che ne riconoscesse il mandato istituzionale,²⁾ il Gabinetto aveva anche alacremente lavorato per soddisfare le richieste di documentazione di opere, monumenti e territorio da parte di singoli studiosi e istituzioni italiane e straniere. Nel 1907 veniva pubblicato un Regio Decreto che regolava le norme inventariali del patrimonio storico-artistico³⁾ e, nello stesso anno, il Direttore dell'Istituto, Giovanni Gargioli, presentava una bozza di statuto⁴⁾ e pubblicava l'aggiornamento del catalogo fotografico.⁵⁾ Ma solo nel 1913 il Gabinetto vedrà riconosciuta, e quindi istituzionalizzata, la sua missione di ricognizione fotografica «dei Monumenti ed oggetti d'arte» ai fini della tutela;⁶⁾ lo stesso anno in cui la raccolta di circa 4000 negativi appartenenti a Valeriano Cugnoni entrava a far parte dell'archivio, già accresciuto con l'acquisizione del Fondo Tuminello.

La composizione eterogenea delle due raccolte, di lastre negative, quella Cugnoni e di carte negative, quella Tuminello, sfugge ad una logica che ragioni su

termini autoriali. È stato dunque necessario spostare l'attenzione alla storia delle immagini⁷⁾ e agli studi relativi al loro "traffico" tra produzione e archiviazione, con un'attenzione rinnovata alle dinamiche proprie del collezionismo e delle sue sedimentazioni.

L'attenzione alle varie fasi del passaggio fisico ed epistemologico delle fotografie all'interno delle diverse serie archivistiche favorisce una narrazione che individua, nello scarto fisico e concettuale, quegli elementi capaci di restituire un senso più aderente alle motivazioni originarie che hanno portato allo scatto, alla vendita, alla collezione e, infine, all'archiviazione.

Nel caso delle due collezioni fotografiche, sono state enucleate due fasi precise della loro storia, quella della collezione privata e quella, successiva, della raccolta pubblica che coincide, in entrambi i casi, con l'acquisto e l'immissione delle fotografie nell'archivio negativi del Gabinetto.⁸⁾

Per comprendere appieno le logiche di questa movimentazione di collezioni fotografiche è imprescindibile il riconoscimento della fluidità del concetto di autore e di proprietà intellettuale nella pratica fotografica tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi due decenni del Novecento. Solo partendo da questo dato si giustifica la dispersione di certe informazioni quali la provenienza e la composizione originaria di talune raccolte, tra cui quelle confluite nell'archivio del Gabinetto.

Nella storia della fotografia italiana si conoscono continui casi di appropriazione e riutilizzo di archivi fotografici da parte di terzi i quali, pur non avendo prodotto le fotografie, le hanno raccolte e poi inserite nel proprio catalogo di vendita. Tale pratica non solo non suscitava quesiti sulla sua liceità, ma era ampiamente condivisa. La presenza di singoli operatori non viene mai denunciata dalle medie e grandi ditte fotografiche che rilasciano le immagini sotto un unico marchio e non sotto il nome dell'autore dello scatto, come ben dimostra la consuetudine degli Alinari, seguita dal complesso delle ditte a scopo imprenditoriale. Nel momento in cui un fotografo entrava in possesso del lavoro di un collega, seguiva la collocazione del materiale in un nuovo archivio o collezione. Questo atto, che deve intendersi innanzitutto come processo fisico, sollecitava nuove aggregazioni archivistiche ed inventariali che determinavano, necessariamente, uno spostamento del significato nella direzio-

ne scelta dal nuovo proprietario; il contesto andava a ri-qualificare i materiali in virtù della prossimità con altri diversi insiemi o serie archivistiche.⁹⁾

Lo spostamento di interi archivi da un fotografo ad un altro, con la conseguente perdita di notizie circa la disposizione originaria dei materiali, e la loro successiva risemantizzazione in nuovi archivi e serie archivistiche, rende molto arduo giungere ad un'attribuzione certa delle fotografie a determinati autori. Per comprendere pienamente il problema, è bene ricordare come alcuni fotografi attivi nella seconda metà dell'Ottocento avevano già raggiunto, allo scadere del secolo, la dimensione epica che tuttora accompagna la loro fama senza, tuttavia, che ciò determinasse il rispetto per l'autorialità delle loro immagini.

Quando il fotografo romano Ludovico Tuminello acquisisce alcuni negativi su carta realizzati da Giacomo Caneva,¹⁰⁾ interviene prontamente rinumerandoli, cancellando la firma dell'autore e applicando al suo posto una didascalia cartacea con il proprio nome; di fatto appropriandosi della fotografia scattata da un altro. La riproduzione del *Torso del Belvedere* (fig. 1), che saremmo portati a attribuire a Tuminello, se non



1 – GIACOMO CANEVA: TORSO DEL BELVEDERE (MUSEI VATICANI)
CARTA NEGATIVA, CM 19,4 × 13,8 (1850 CIRCA)

In un momento successivo allo scatto, Tuminello vi applicò la fascetta cartacea con il suo indirizzo «Tuminello-Roma, via Condotti 21» seguito dal numero 1526 riferibile al suo catalogo di vendita.

(Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Gabinetto Fotografico Nazionale, Fondo Tuminello, inv. FT4231)

altro per la didascalia riportata sulla fascetta cartacea dalla quale si deduce l'inserimento dell'immagine in una serie, era stata invece scattata dal Caneva,¹¹⁾ come attesta un'altra stampa dello stesso soggetto da questi firmata sul *verso*.¹²⁾ È questo solo un caso fortunato tra altri ancora da svelare, che aiuta a comprendere una pratica largamente condivisa tra fotografi.

A questa e altre finzioni ed appropriazioni sottaciute si aggiunge una tendenza da parte dei fotografi a riprendere i monumenti dagli stessi punti di vista, con la conseguente produzione di vedute standardizzate che rendono complesso il processo di distinzione tra fotografo e fotografo nell'arco cronologico di pochi decenni.

Così, piuttosto che ricondurre le fotografie a specifiche autorialità, secondo una prassi conoscitiva che è stata alla base degli studi sulla fotografia ottocentesca¹³⁾ e che ha riguardato anche i fondi Ludovico Tuminello e Valeriano Cugnoni,¹⁴⁾ abbiamo individuato intere serie o sequenze fotografiche, in particolare di quello Cugnoni, che rispondono a precise campagne di documentazione visiva, coese per tema o per stile,¹⁵⁾ che sono parse utili a definire le motivazioni all'origine degli scatti e, al contempo, a stabilire coordinate temporali, contesti di fruizione ed uso delle immagini. Queste campagne, costituite da un numero che va dalle 100 alle oltre 300 foto, evidenziano l'utilizzo seriale della fotografia nel documentare cantieri artistici e progetti di inventariazione visiva che hanno imposto nuove declinazioni di gusto quale quella, per tornare ad uno dei *reportage* fotografici più consistenti del Fondo Cugnoni, della ripresa dell'antico nella realizzazione di opere contemporanee (1860–1880), durante i decenni di Papa Pio IX Mastai e nel passaggio di funzione della città di Roma, da capitale dello Stato Pontificio a capitale d'Italia.

LA POLITICA DI ACQUISIZIONE DI COLLEZIONI FOTOGRAFICHE DA PARTE DEL GABINETTO FOTOGRAFICO NEL DECENNIO 1904–1913

Il primo acquisto del Gabinetto Fotografico riguarda i negativi su carta appartenuti al «più vecchio fotografo di Roma», Ludovico Tuminello (1824–1907).¹⁶⁾ Già nel 1904 il Direttore Giovanni Gargioli (fig. 2) selezionava alcuni negativi che sarebbero stati regolarmente acquistati solo due anni più tardi¹⁷⁾ e, meno di un decennio appresso, lo stesso, sostituito nel 1913 alla direzione dal suo primo operatore fotografo Carlo Carboni, avviava le pratiche di annessione della raccolta di negativi appartenuti a Valeriano Cugnoni. L'acquisizione di questa raccolta nel 1913, anno in cui viene riconosciuto il ruolo istituzionale del Gabinetto nell'operazione di documentazione fotografica per la tutela di opere e monumenti dello Stato,¹⁸⁾ risponde altresì alla necessità di accrescere l'archivio fotografico, laddove ai funzionari interni¹⁹⁾ non era sempre possibile soddisfare le richieste degli studiosi di poter disporre di riproduzioni fotografiche del patrimonio

archeologico e storico-artistico per portare a termine i propri studi. La pressione degli storici dell'arte su Gargioli, segnalata in varie monografie ed articoli, è testimoniata dalla quantità delle richieste che emergono dalla corrispondenza tra il Gabinetto e professori universitari italiani e stranieri, da Piero Toesca ad Aby Warburg.²⁰⁾

Le raccolte acquistate dal Gabinetto Fotografico, oltre ad accrescere la documentazione disponibile, erano al contempo tasselli di un puzzle la cui immagine finale era la città di Roma, ripresa attraverso opere e monumenti.²¹⁾ L'istanza all'acquisto di collezioni fotografiche altrui, infatti, non dipendeva unicamente dalla carenza di personale, ma anche dalla cronologia delle stesse fotografie, tale da riprodurre una città ormai distante da quella che si stava configurando attraverso smembramenti e nuove edificazioni. Il Piano Regolatore del 1883 aveva inferto un primo pesante colpo alla città antica dando inizio ad una spirale d'interventi che nei decenni successivi avrebbe continuato ad alterare il tessuto urbano riconfigurando le opere monumentali.²²⁾ Le raccolte di fotografie realizzate prima di questo radicale intervento urbanistico rappresentavano, quindi, un tassello importante per raccontare la storia della città e per esercitare la tutela anche attraverso l'analisi filologica del bene. La volontà di costruire un archivio fotografico focalizzato sul tema, grandioso, di Roma, nel momento in cui se ne ridisegnava l'aspetto, rende questo progetto equivalente all'impresa condotta dai Fratelli Alinari su Firenze e il suo patrimonio culturale.²³⁾

Un'ulteriore motivo di interesse da parte di Gargioli per le due raccolte fotografiche, risiedeva in una valutazione squisitamente tecnica: la raccolta Tuminello era costituita da negativi su carta di grande pregio,²⁴⁾ mentre quella Cugnoli era composta per lo più da collodi su lastre di vetro (ma anche albumine e gelatine). Negli anni ottanta dell'Ottocento la comparsa sul mercato di lastre già preparate alla gelatina di bromuro d'argento aveva standardizzato la ripresa fotografica che si era invece distinta nei suoi primi cinquant'anni di vita per la pluralità di supporti e di emulsioni sperimentate e brevettate; queste tecniche erano ormai desuete, e interessa qui segnalare come venissero considerate già all'epoca fotografia storica.²⁵⁾

La possibilità dunque di entrare in possesso di fotografie di opere e monumenti che non esistevano più nella forma in cui erano stati ripresi o i cui contesti erano profondamente cambiati, e comunque eseguite con tecniche storicizzate, costituiva una vera occasione che i due primi direttori del Gabinetto Fotografico non si fecero scappare.

IL FONDO TUMINELLO: L'ACCESSIONE DEI NEGATIVI SU CARTA AL GF

Ludovico Tuminello era una vecchia conoscenza del Ministero, per il quale aveva lavorato in varie occasioni vendendo e cedendo in regalo alcune fotografie;



2 – FOTOGRAFO NON IDENTIFICATO:
RITRATTO DI GIOVANNI GARGIOLI
STAMPA ALLA GELATINA AI SALI D'ARGENTO, CM 6 × 6 (1910 CIRCA)
(ICCD, GFN, inv. N80642)

nel 1899 aveva donato al Ministero della Pubblica Istruzione nove fotografie «ritraenti luoghi monumentali della Roma scomparsa in seguito ai lavori di sistemazione della città».²⁶⁾ Le sue fotografie erano di grande interesse per chi si occupava di archeologia, territorio e tutela, come la Divisione agli Scavi prima e il Gabinetto Fotografico poi.

Sappiamo infatti che Giacomo Boni, direttore agli scavi del Foro, conosceva e apprezzava il lavoro di Tuminello già da un decennio, quando aveva acquistato dal fotografo un ingente numero di negativi (29) riproducenti la "Roma sparita" per la compilazione del Catalogo Generale dei monumenti ed oggetti d'arte del Regno.²⁷⁾ In occasione poi dell'acquisizione dei negativi da parte del Gabinetto, dietro espressa richiesta di Gargioli, Boni lo aveva affiancato nella definitiva valutazione delle immagini, «tanto per vedere se ne sia opportuno l'acquisto quanto per assegnare loro un prezzo». La risposta positiva di Boni, che si allineava all'apprezzamento di Gargioli, confermandone anche la stima economica, portava a definire l'annessione del Fondo Tuminello.²⁸⁾

Le carte d'archivio attraverso cui siamo in grado di ripercorrere le tappe dell'acquisto dei negativi su carta appartenuti al fotografo, lasciano intendere quanto Gargioli tenesse a acquisire materiali preziosi sia per la tecnica che per la filologia del monumento. La transazione durò due anni, dal 1904 al 1906,²⁹⁾ e portò alla consegna di un gran numero di negativi su carta conosciuti appunto come "Fondo Tuminello", benché questo fosse composto da diversi nuclei: due

oggi attribuiti ad almeno due autori certi (Caneva e Tuminello)³⁰⁾ e un terzo ad una committenza rivolta alla ricognizione di opere e monumenti di età tardo antica e medievale, cui partecipò un gruppo di fotografi reclutato sul territorio romano dall'archeologo Henry John Parker.³¹⁾ Un quarto nucleo non è stato finora riferito ad alcun autore e venne, con buona probabilità, inserito nel fondo in momenti successivi, in virtù dell'utilizzo della stessa tecnica di ripresa.³²⁾

L'acquisizione subisce un'accelerazione a seguito delle proteste della beneficiaria della vendita dei negativi, Vittoria Tosti Tuminello, nipote del vecchio fotografo oramai inabile al lavoro al punto da chiudere la sua carriera, nel 1903, con la vendita del suo archivio tramite un'asta pubblica.³³⁾ La nipote segnalava al suo referente istituzionale di non essere stata ancora pagata per le 135 talbotipie cedute in via ufficiosa a Gargioli già nel 1904:³⁴⁾ si trattava probabilmente di materiali rimasti invenduti o esclusi dall'asta.³⁵⁾ A seguito delle pressioni ricevute per questa appropriazione non ancora liquidata a distanza di due anni,³⁶⁾ Gargioli riassume la vicenda in una lunga lettera al Ministro che ci pare interessante proporre alla lettura poiché segnala i picchi di interesse nei confronti delle immagini del fondo, nonché fornisce preziosi elementi per contestualizzare e ricostruire l'attività di Tuminello, un autore ancora misterioso nella storia della fotografia ottocentesca, proprio a causa della dispersione del suo archivio.³⁷⁾ Così Gargioli scriveva:

«Fino da due anni or sono il Comm. De Angelis Direttore dell'Ufficio Tecnico per la conservazione dei Monumenti mi incaricava di esaminare le negative del Sig. Tuminello vecchio ed abile fotografo che aveva dovuto lasciare il lavoro per infermità onde vedere se ci fosse un certo numero di queste che potessero essere utili per la nostra Amministrazione. Esaminai infatti le innumerevoli negative del Sig. Tuminello e trovai che realmente molte di queste sarebbe fatte per noi, specialmente quelle di opere o di monumenti che oggi hanno completamente cambiato aspetto (...). Scrisi allora una lettera alla Dir. Gen. facendo la proposta di acquisto di un certo numero di negative del Sig. Tuminello che a noi potevano essere utili e pregai anche la Direzione a voler incaricare qualcuno di fiducia della Direzione stessa onde assegnare un valore a queste negative di comune accordo. Farei pure osservare che oltre il vantaggio che poteva ritrovarne nell'aver delle negative che oggi non possono più farsi, mi sembra che ci potesse essere anche una certa considerazione per questo vecchio lavoratore che aveva in tante e tante circostanze lavorato pel Ministero col massimo disinteresse».³⁸⁾

Nelle carte d'archivio consultate sono stati rinvenuti alcuni elementi utili a tracciare gli ultimi anni di attività di Tuminello, anni che coincidono con l'affermarsi della consapevolezza da parte dei dirigenti della Direzione Generale Antichità e Belle Arti del profitto che si sarebbe potuto trarre dal crescente bisogno di avere fotografie di opere e monumenti del patrimonio culturale italiano. Al contempo le imprese private si moltiplicavano specializzandosi in settori specifici della riproduzione dell'opera, definendo ambiti spe-

cialistici d'intervento e aggiornando i propri strumenti di ripresa e stampa in modo tale da predisporre nuove campagne fotografiche. In tale contesto era inevitabile che tra amministrazione pubblica e imprenditoria privata si aprisse una partita tesa a definire ambiti e competenze che si sarebbe poi giocata sulla normativa per la riproduzione e la diffusione di fotografie di opere appartenenti allo Stato.

Nel 1895 Tuminello, dietro richiesta di un residente a Sanremo, si recava a fotografare i nuovi scavi alle Terme di Caracalla che riprendeva in un solo scatto oggi noto. L'occasione di questa fotografia apriva una polemica tra il fotografo e il Gabinetto Fotografico, a causa del *Regolamento per le riproduzioni fotografiche dei monumenti e degli oggetti d'arte* pubblicato nel 1893 e subitaneamente rivisto ed aggiornato (1896) in seguito alle rimostranze dei fotografi cui diede voce Vittorio Alinari.³⁹⁾ Quando Tuminello si era dunque recato a riprendere lo scavo, aveva dovuto lasciare all'ufficio preposto, e cioè al Gabinetto, il deposito in denaro che sarebbe stato restituito solo in cambio delle tre stampe richieste dalla Direzione Generale nel proprio regolamento. Tuttavia, al momento della consegna delle fotografie, non riuscendo ad ottenere la restituzione della somma, infastidito, scriveva una lunga lettera in cui si definiva «artista» e si contrapponeva così da subito all'«impiegato» il quale eseguiva, a suo parere, delle fotografie «orribili».⁴⁰⁾ Questo giudizio ha il sapore di una candidatura, confermato dalla chiusura della lettera: «Sono certo che facendole eseguire da un professionista avrebbero un buon lavoro con grande risparmio».⁴¹⁾ Il suggerimento non veniva raccolto e anzi, tra questa data (1895) e la morte del fotografo (1907), Gargioli continuava a lavorare per far riconoscere dalla Direzione Generale Antichità e Belle Arti il «suo» Gabinetto Fotografico, così da poter presentarsi come nuovo interlocutore sia per i fotografi e collezionisti che mettevano in vendita i propri materiali, sia per gli studiosi che avevano bisogno di riproduzioni di opere e monumenti soprattutto del territorio romano e limitrofo.

Le motivazioni che spinsero all'acquisto dei negativi Tuminello furono, dunque, essenzialmente due: l'accrescimento dell'archivio in virtù del dato documentario delle fotografie («trovai che realmente molte di queste sarebbe fatte per noi, specialmente quelle di opere o di monumenti che oggi hanno completamente cambiato aspetto»), e quello tecnico («il vantaggio che poteva ritrovarne nell'aver delle negative che oggi non possono più farsi»)⁴²⁾ La tecnica di ripresa su carta continuava a essere utilizzata da Tuminello ancora alla fine del secolo poiché, come racconta in una lettera del 1895 recentemente rinvenuta, aveva conservato una buona quantità di carta cerata che continuava a utilizzare ancora in questi anni di fine secolo quando il procedimento tecnico era stato accantonato.⁴³⁾

La lista inventariale delle fotografie, redatta in questa occasione da Gargioli, segue un doppio binario: la dimensione dei negativi e una prima soggettazione

delle immagini (panorami, acquedotti, etc).⁴⁴ Vi si trovano catalogate 107 talbotipie e, solo in un secondo elenco, sono segnalate le 264 fotografie del Fondo Parker,⁴⁵ eseguite da Tuminello ri-fotografando alcune stampe di questa serie e, dunque, considerate di minore valore (oggi sono definiti controtipi, a sottolineare che non sono originali, ma negativi di stampe positive originali). Non sono invece menzionate le fotografie di Caneva, porzione giudicata preziosissima sia all'epoca che ancora oggi; questa omissione non può considerarsi una dimenticanza, ma piuttosto il riflesso di quella condivisa prassi di appropriazione di materiali altrui, cui Tuminello indugiava con notevole disinvoltura.⁴⁶

IL FONDO CUGNONI: L'ACCESSIONE DEI NEGATIVI SU LASTRA AL GF

Il Fondo Cugnoni (fig. 3) è attualmente composto da 4421 lastre negative su vetro realizzate per lo più al collodio (2854), da una buona porzione alla gelatina (1282) e da un piccolo nucleo costituito da positivi all'albumina riportati su vetro (285).⁴⁷ La maggioranza delle lastre è di dimensione cm 21 × 27 (4068), una discreta quantità nel grande formato cm 40 × 50 (280) ed una piccola parte nelle dimensioni cm 24 × 30 (28).⁴⁸

Le lastre che confluirono nell'archivio del Gabinetto Fotografico nel 1913, facevano parte della raccolta molto ampia, formata da circa 9000 lastre, che Valeriano Cugnoni aveva costituito acquistando archivi e raccolte di altri artisti, inglobando nel suo catalogo di vendita le immagini altrui, secondo quella pratica di appropriazione che abbiamo posto a sistema condiviso da parte dei protagonisti della fotografia tardo-ottocentesca. È plausibile immaginare, dunque, che siano confluiti in questa raccolta parte dei negativi messi all'asta da Tuminello nel 1903.⁴⁹

Anche per la raccolta Cugnoni la differenza che si registra tra la sua entità come collezione di un professionista e quella che venne successivamente ad assumere come parte dell'archivio fotografico di documentazione del patrimonio nazionale, è significativa di un processo di ricollocazione fisica dei materiali che, in alcuni casi, è stata definita attraverso due termini antitetici quali accumulo e documento, sebbene il primo concetto non si può applicare a nessun ambito del collezionare. Per accumulo si intende la pratica legata alla semplice gestualità del raccogliere, mentre per documento intendiamo un processo innanzitutto mentale quale l'elaborazione di una precisa strategia conservativa o rituale, che tenda a restituire un significato specifico a ciascun oggetto messo da parte.⁵⁰ È vero, tuttavia, che il passaggio attraverso la soglia archivistica o museale rende inevitabile un processo di selezione prima e di ri-sistemazione del materiale poi. Il nuovo assetto della raccolta Cugnoni, una volta varcata la soglia istituzionale del Gabinetto Fotografico, è quello di una documentazione fotografica fun-



3 – TIMBRO SU CARTA
DELLO «STUDIO FOTOGRAFICO ARTISTICO V. CUGNONI»
(ICCD, Archivio Storico del Gabinetto Fotografico Nazionale,
fascicolo Fondo Cugnoni)

zionale alla missione dell'istituzione che l'accoglie.⁵¹ Ciò che viene escluso è scarto, e come tale è per sempre perduto: ciò che il museo (o l'archivio) non salva materialmente attraverso un atto radicale di sottrazione dal circuito socio-economico, viene disperso, sebbene non sia necessariamente meno prezioso di ciò che è stato incluso e che diventa, a differenza dell'altro, patrimonio.⁵² Lo storico francese Kristof Pomian ha mostrato come i processi di selezione a monte di una collezione comportino un sacrificio di quegli oggetti che, una volta selezionati e entrati a far parte di una istituzione, diventano portatori di significativi simbolici (*semiofori*).⁵³ Per la raccolta Cugnoni il sacrificio ha riguardato meno della metà delle lastre; l'altra metà, cioè circa 5000 fotografie, non venne selezionata per entrare nell'archivio e, a riprova di quanto teorizzato da Pomian, è oggi dispersa.

Il passaggio di proprietà delle immagini è particolarmente evidente sul *verso* delle emulsioni;⁵⁴ qui si trovano le tracce dell'affaccendato lavoro che da fotografo a fotografo veniva effettuato sui pezzi più importanti della raccolta, sia per farne emergere i dati significativi in fase di stampa (mascherature), sia per inserirle in una successione archivistica che oggi ci è ignota.⁵⁵ Le varie e successive numerazioni riportate sul retro delle lastre — da due a quattro — sono indizi del loro uso e ri-uso in contesti archivistici diversi.

Per la nostra prospettiva critica, il *verso* dell'oggetto fotografico è altrettanto importante del *recto*, fino al punto, in alcuni casi, di diventare ben più interessante di quanto rappresentato, consentendo di aprire vari filoni di ricerca. Gli indizi, tuttavia, restano muti in mancanza di riscontri — inventari e liste — che documentano questa movimentazione dei materiali. Non sappiamo, ad esempio, a quale momento si deve la



4 a – LA COLONNA DI MARCO AURELIO A ROMA
FRONTE DELLA LASTRA AL COLLODIO, CM 30 × 40 (S.D.)
(ICCD, GFN, Fondo Cugnoni, inv. B548r)

mascheratura sul *verso* della lastra e a quale l'applicazione del nastro gommato e della tempera sul *recto* della stessa, usate entrambe per scontornare l'immagine; né a quale epoca ed ordine si riferisca la numerazione dell'etichetta cartacea incollata sulla mascheratura, né l'origine degli altri numeri che compaiono a matita e a penna, poi cancellati (figg. 4a–b). Siamo certi, invece, che l'etichetta cartacea segnata “RS” si riferisce alle lastre della “Roma sparita”, e inferiamo che la numerazione a matita, seguita da una lettera maiuscola segnata sulla mascheratura cartacea (come per esempio 109.A, 109.B), doveva riferirsi ad una prima inventariazione dei materiali da parte del Gabinetto che andava a contare non il singolo pezzo, ma le varie riprese dello stesso monumento (Anfiteatro Flavio = 109), secondo una consuetudine già praticata da Gargioli per i negativi Tuminello.⁵⁶⁾ Alcune lastre hanno l'immagine isolata grazie alla raschiatura dell'emulsione — in particolare quelle che riproducono la scultura — mentre la maggior parte mantengono gli elementi di contesto.

L'unica numerazione che possiamo attribuire e datare con certezza è quella inventariale con cui ancora oggi le lastre sono schedate; il numero è stato segnato una prima volta a matita sulla mascheratura

cartacea applicata sul retro della lastra e, una seconda volta, ad inchiostro direttamente sul *recto*. Questa serie chiude una storia lunga almeno cinquant'anni e al contempo apre un nuovo capitolo.

Serie e sequenze fotografiche del fondo

Il fondo è misto sia per la varietà delle tecniche di ripresa, che per i soggetti. Sono presenti vari nuclei tematici che rispondono a più campagne fotografiche realizzate da vari autori per motivazioni diverse. Non è quindi possibile rintracciare uno stile proprio delle fotografie; si tratta di una raccolta (o collezione) accumulata ben prima che il materiale facesse ingresso nell'Archivio dell'ICCD.⁵⁷⁾ Risulta difficile stilare una lista esauriente, anche solo per i temi raffigurati. P. Becchetti lo aveva già definito «l'archivio di un professionista»⁵⁸⁾ e l'analisi che è stata condotta sui materiali conferma in parte questa ipotesi, anche se è più appropriato definire il suo possessore un collezionista. La domanda cui tentiamo di rispondere è quale siano gli ambiti professionali dei fotografi responsabili delle campagne fotografiche.

Tra le lastre appartenute a Valeriano Cugnoni ed entrate nell'archivio del Gabinetto Fotografico, vi sono alcune campagne riconducibili a specifici contesti d'uso; grazie all'individuazione delle committenze e della movimentazione di queste serie, siamo oggi in grado di definire meglio l'ambito di circuitazione di queste fotografie al momento della loro produzione.

Il fondo è noto, finora, essenzialmente per due *reportage* fotografici. Il primo è dedicato alla campagna romana a sud della città ed è composto da vedute di paesaggi antropici; il materiale è stato in parte ricondotto a Filippo Belli, un fotografo-pittore attivo a Roma tra gli anni settanta e novanta dell'Ottocento.⁵⁹⁾ Il secondo ha un carattere maggiormente naturalistico, proprio della sensibilità tardo-romantica, ed è stato riferito al fotografo Carlo Baldassare Simelli, attivo fino al settimo decennio del 1800, la cui propensione per la registrazione dell'elemento paesaggistico è da sempre considerata sigla personalissima.⁶⁰⁾

La paternità ai due fotografi di queste serie è confermata dalla presenza, nelle altre raccolte fotografiche dell'ICCD, di un nutrito numero di stampe all'albumina riprodotte a contatto dai negativi delle stesse serie di Cugnoni. Il timbro di Filippo Belli è presente sul retro di alcune fotografie realizzate una frazione di secondo successiva o precedente a quelli conservati attualmente nel fondo. Resta, comunque, insoluta la domanda se i negativi del Gabinetto siano gli scarti di un *reportage*, le cui immagini buone erano state stampate dal Belli prima che disperdesse la sua collezione di negativi, ossia prima che questi confluissero nella raccolta di Valeriano Cugnoni,⁶¹⁾ o se, piuttosto, le stampe vennero tirate dal nuovo proprietario delle lastre non acquistate dal Gabinetto e raccolte in un altro contesto, quale ad esempio l'*atelier* di un pittore oggi a noi ignoto.



4 b – RETRO DELLA LASTRA AL COLLODIO RELATIVA ALLA COLONNA DI MARCO AURELIO A ROMA
Si notano la mascheratura, l'aggiunta di inserti cartacei e tre diverse numerazioni.
(ICCD, GFN, Fondo Cugnoni, inv. B548v)



5 - PINI MARITTIMI NELLA VILLA DORIA PAMPHILJ A ROMA
GELATINA AI SALI D'ARGENTO, CM 21 × 27 (S.D.)
(ICCD, GFN, Fondo Cugnoli, inv. D3298)

Oltre a questi due nuclei,⁶²⁾ il tema centrale del fondo è la città di Roma, la cui immagine urbana e monumentale è registrata durante i cinque decenni che dalla seconda metà dell'Ottocento arrivano a toccare i primi del nuovo secolo.⁶³⁾ La documentazione sulla città è suddivisa in due sotto-nuclei: la Roma della Restaurazione pontificia di Papa Pio IX Mastai (1855 circa – 1870) e la Roma Capitale del Regno (1870–1900).

Iniziamo dal secondo periodo storico. Su Roma Capitale esistono una serie di fotografie che sembrerebbero tra loro non legate da una particolare committenza o finalità specifica, quanto piuttosto determinate da una attenta curiosità per le alterazioni del tessuto urbano: la nuova fontana di Piazza dei Cinquecento, gli edifici dei Ministeri dello Stato *post-unitario*, la ferrovia. Non mancano, tuttavia, le vedute più classiche: la cosiddetta “Roma sparita” è tema ricorrente ed è proprio questo nucleo di fotografie a motivare l'acquisto della raccolta da parte del Gabinetto. Sono inoltre presenti le riproduzioni dei singoli dipinti delle maggiori collezioni di pittura allora esistenti, così come la riproduzione delle più note sculture classiche.

Un dato rilevante, e certamente di novità per l'immagine di Roma, è che questi materiali forniscono vedute di contesti naturalistici sia interni che esterni alla città. La serie a soggetto naturalistico denuncia la continuità tra centro storico e campagna: i circa 50 scatti⁶⁴⁾ dedicati alla natura attraverso i molti dettagli di alberi e piante, è significativa, oggi, della presenza dell'elemento naturalistico nella percezione della città. L'indicazione di Roma come museo a cielo aperto in cui monumenti ed ambiente naturale concorrono a dare senso al patrimonio artistico e monumentale, promossa da Quatremère de Quincy alla fine del Settecento, pare qui del tutto introiettata.⁶⁵⁾ La fisionomia che ancora oggi le riconosciamo, dove ville e giardini sono maestosamente presenti, emerge per la prima volta, in maniera insistente, nei molti scatti che riprendono per esempio i pini delle Ville Borghese e Pamphilj, le agavi e la vegetazione mediterranea (figg. 5 e 6). Non è certo un caso se questa immagine di una città intrisa di verde si ritrova nella sostanziale indivisibilità del patrimonio monumentale decretata nell'ampliamento della tutela monumentale «alle ville, ai parchi, ai giardini d'interesse storico artistico», attraverso cui, nel 1912, Corrado Ricci riuscirà a salvare dalla distruzione Villa Aldobrandini a Frascati e a vincolare altre 443 ville storiche allo Stato.⁶⁶⁾

Sulla Roma della Restaurazione, invece, il discorso oltre ad essere più complesso, è del tutto diverso, anzi di segno opposto. Le fotografie registrano con preciso intento documentario i cantieri architettonici e decorativi di committenza pontificia tra gli anni Sessanta e Settanta; la documentazione, come le opere all'interno dei Palazzi Vaticani, travalicano la cesura storica del 1871 spingendosi fino alla fine del decennio.⁶⁷⁾ La Roma che le immagini ci restituiscono è quella dei cantieri artistici del papato Mastai fondati sulla conti-

nuità tra antico e moderno nel tentativo, squisitamente politico, di ribadire senso e coerenza ad un potere al momento del suo tramonto. Le numerose committenze papali sono registrate nei minimi dettagli e la completezza delle sequenze fotografiche permette di valutare pienamente la priorità della registrazione a 360 gradi della “Roma restaurata”. Questo *reportage* è formato da vari nuclei tematici che si presentano come serie o sequenze di immagini: i monumenti funebri (sia di età rinascimentale che ottocentesca), le opere pittorico-decorative realizzate in questi stessi decenni, i cantieri architettonici, la decorazione delle Logge e dei nuovi ambienti dei Palazzi Vaticani. Per comprendere il senso compiuto di un progetto visivo di così ampio respiro su oggetti che potrebbero apparire meno significativi delle vedute monumentali e sul perché, ad un certo momento, queste serie di fotografie confluiscono in un'unica raccolta, è necessario soffermarsi sulla figura di Valeriano Cugnoni, in un certo senso autore lui stesso del nuovo insieme che si stava configurando come collezione di fotografie.

Malgrado il fondo fotografico acquistato dal Gabinetto sia stato titolato Ignazio Cugnoni, il suo possessore, al momento della vendita, è Valeriano Cugnoni.⁶⁸⁾

Le notizie biografiche, sebbene scarse, sono piuttosto significative per riconoscere nella Curia Romana l'ambito all'interno del quale si muoveva Valeriano; la porzione del fondo dedicata alla documentazione di opere, beni, cantieri papali conferma questo dato.⁶⁹⁾

La sua attività artistica è affidata oggi a pochissimi indizi. Uno di questi è un timbro su carta intestata dove, nella campitura centrale, compare, in alto, il



6 – AGAVE E FRAMMENTO ARCHITETTONICO ANTICO
LASTRA AL COLLODIO, CM 21 × 27 (S.D.)
(ICCD, GFN, Fondo Cugnoni, inv. D3839)



7



8

sole a rappresentare la fotografia e in basso una tavolozza con pennelli; chiude il timbro la scritta «Studio fotografico Artistico V. Cugnoni» (cfr. *fig.* 3). Ritroviamo lo stesso timbro stampigliato sui cartoni di montaggio di due stampe conservate nell'Archivio Fotografico Comunale di Roma.⁷⁰ Altra indicazione è una richiesta da parte di Cugnoni per un diritto d'autore di una fotografia rappresentante le celebrazioni del cinquantenario dell'Immacolata Concezione nel 1905.⁷¹

Valeriano è dunque fotografo e alcuni registri che riportano i dati di un inventario oggi perso, gli attribuiscono una serie di fotografie scattate nei primi anni ottanta dell'Ottocento; tra queste le vedute di luoghi e monumenti sia di Roma che delle principali città della Toscana e dell'Umbria, nonché un *reportage* su Venezia e il Veneto. Le vedute sono caratterizzate dalla ripresa fortemente sbilanciata da un lato, al punto da deformare il monumento ripreso: una sigla stilistica originalissima se si tiene conto che l'abitudine visiva era calibrata e normata sulla ripresa frontale, esemplificata magistralmente dallo stile della ditta Fratelli Alinari che tendeva a riprodurre la prospettiva centrale d'impianto rinascimentale.⁷² Le immagini lasciano supporre che si tratti di materiale per un catalogo di vendita di un piccolo imprenditore, ipotesi confermata dai numeri delle didascalie che non raggiungono il migliaio. Se prendiamo a paragone la produzione di imprese editoriali private quali Anderson o Mosconi, per citare due casi sul territorio romano, dobbiamo immaginare che il nostro imprenditore fosse solo al principio di un progetto imprenditoriale di respiro più ampio (*figg.* 7 e 8).

Fino alla concisa ma esatta revisione sul Fondo Cugnoni da parte di Serena Romano,⁷³ le fotografie in esso contenute erano in gran parte attribuite a Ignazio, sebbene non vi fosse alcun documento in grado di comprovarne la paternità. Anche le uniche fotografie scattate fuori dalla penisola e che ritraggono i motivi architettonico-decorativi de l'Alhambra a Granada e di alcuni edifici in Egitto, sono state finora ricondotte alla mano di Ignazio,⁷⁴ nonostante la mancanza, anche in questo caso, di elementi documentari in grado di sostenere tale attribuzione. Solo recentemente anche questo nucleo è stato ricondotto al fotografo francese Juan Laurent (1863–1880).⁷⁵

La trattativa per l'accessione del fondo al GF e la selezione delle immagini

Alla scarsità di notizie circa la vita e l'attività dell'uomo che ha dato nome alla raccolta, sopperiscono i documenti della valutazione e accessione del fondo da

parte della Direzione Generale Antichità e Belle Arti,⁷⁶ che fanno luce anche sulla politica di ricognizione e tutela del patrimonio nazionale da parte dello Stato *post-unitario* attraverso le evidenze documentarie rese possibile dalla fotografia.⁷⁷

Sarà Corrado Ricci — la cui sensibilità in merito all'utilizzo della documentazione fotografica è stata rilevata nella sua interezza — a venire a conoscenza della vendita della raccolta di Valeriano Cugnoni e a segnalargli, nel 1912, al fidato funzionario Giovanni Gargioli, affinché ne verificasse il valore per un'eventuale acquisizione, che ne avrebbe scongiurato la vendita oltre i confini nazionali.⁷⁸

La valutazione data da Gargioli è importante poiché descrive i materiali fotografici raccolti da Cugnoni prima che questi fossero selezionati e la raccolta smembrata: ne riportiamo qui uno stralcio che consente di cogliere la sua consistenza, nonché gli elementi di interesse da parte del Direttore del Gabinetto Fotografico:

«La detta collezione, che — a quanto assicura il proprietario — supera il numero di novemila negative, è certo molto importante; e sebbene alcune di tali negative siano un po' deteriorate ed alcuni soggetti troppo ripetuti, pure ha sempre un interesse non comune. Essa è costituita di negative di differenti formati, tutte, o quasi, eseguite con sufficiente gusto artistico, e contiene una bella raccolta di vedute e di monumenti che rappresentano la Roma sparita, cioè la Roma di mezzo secolo fa. Buone e numerose le fotografie di statue, bassorilievi e pitture dei musei Capitolino, Vaticano, Lateranense, ecc; buoni e numerosi particolari delle Logge Vaticane, interni di chiese, monumenti sepolcrali, palazzi, ville, fontane, mobili barocchi, armi, e una grandissima quantità di riproduzioni di stampe e di acqueforti; lavori di orificeria, merletti antichi, costumi della Campagna Romana, ecc. (...) Il sig. Cugnoni possiede un campionario delle sue negative, il quale, quantunque incompleto e formato di prove in gran parte deteriorate, potrebbe dare un'idea, almeno approssimativa, dell'importanza della collezione; ed egli è disposto ad inviarlo a cote-sto on. Ministero qualora lo si desidererà».⁷⁹

La seconda visita di Gargioli allo studio Cugnoni ha come scopo la selezione delle immagini e la stima per l'acquisto:⁸⁰

«Fatta una accurata cernita delle negative di proprietà Cugnoni abbiamo trovato che circa 4000 di queste sono per noi catalogabili e di non poco ausilio alle nostre collezioni».⁸¹

Malgrado un immediato intervento del proprietario che tentava di scongiurare lo smembramento, la collezione venne ridotta di circa la metà e il fondo, oggi nel Gabinetto Fotografico Nazionale, è il risultato di questa separazione.⁸² La trattativa passava poi nelle mani di Carlo Carboni, il successore di Gargioli, che contrattava per abbassare il prezzo a malavoglia stabilito da Cugnoni.

La selezione operata, in quell'occasione, dal Gabinetto, rientra nella prospettiva della tutela del territorio e dei suoi monumenti. In particolare è la documentazione su Roma ad essere preminente, attraverso

7 e 8 – PALAZZO FARNESE E PALAZZO DEL MINISTERO DELLE FINANZE A ROMA
LASTRE AL COLLODIO, CM 21 × 27 (S.D.)

Si notano le didascalie su fascetta cartacea e numerazione progressiva.

(ICCD, GFN, Fondo Cugnoni, invv. D4948 e D4935)

un *reportage* che non trascura alcuna delle sue emergenze artistiche, monumentali e museali: dai siti archeologici e chiesastici (ripresi sia all'interno che all'esterno), alla riproduzione delle pitture e sculture delle maggiori collezioni della città, fino ai nuovi edifici risultanti dalla politica urbanistica di Pio IX (il Cimitero del Verano, le chiese restaurate) e quella di Roma Capitale (i palazzi ministeriali, il quartiere dell'Esquilino). La scelta è in piena sintonia con quanto già selezionato da Gargioli nella raccolta di Ludovico Tuminello.

Il materiale selezionato su Roma rivela come Gargioli operasse una scelta non solo di carattere documentario ma anche di natura tecnica: le immagini più preziose della raccolta lo erano non solo in virtù dei loro soggetti — la “Roma sparita” — ma per il formato (alcune cm 30 × 40) e la tecnica di ripresa (colloidio e dunque *ante* 1880 circa). Si tratta, infatti, di fotografie scattate intorno agli anni sessanta dell'Ottocento che avevano già all'epoca della transizione una stima di valore tra le 10 e le 15 volte superiore alle altre della collezione.⁸³⁾ Siamo stati in grado d'identificarne un certo numero, osservando non tanto le immagini — del resto quante vedute esistono del Tevere prima degli argini e quante del Pantheon con le due torrette laterali prima della loro demolizione? — quanto il retro delle lastre, laddove compare l'etichetta cartacea applicata sulla mascheratura posteriore, siglata “RS” e seguita da un numero (fino al n. 26 per le lastre di formato cm 30 × 40, e altre fino al n. 164 per quelle di cm 21 × 27), configurandosi con certezza come le fotografie più preziose in virtù della loro vetustà.⁸⁴⁾ Queste fotografie erano ritenute «di importanza artistica di cui bisogna tener conto» al fine della valutazione economica complessiva dei materiali selezionati.⁸⁵⁾

Dopo aver sondato il terreno, Ricci si attivò autonomamente: nel 1913 richiede tre *expertises* per valutare il pregio della raccolta, similmente a quanto era avvenuto in occasione dell'acquisto dei negativi Tuminello quando, dietro espressa richiesta di Gargioli, Giacomo Boni parteciperà alla stima del fondo.

Per la collezione Cugnoli, quindi, Ricci chiede al fotografo Domenico Anderson un parere circa il valore economico della raccolta,⁸⁶⁾ allo storico dell'arte Domenico Gnoli la verifica sul valore documentale delle fotografie su “Roma sparita” e, infine, a Giulio Aristide Sartorio la loro rilevanza estetica. La scelta di Ricci è strategicamente eccellente: ciascuno di questi tre personaggi aveva una sua dimestichezza con la fotografia e la loro professionalità — tecnica, storica e artistica — rispondeva esattamente alle tre qualità principali della raccolta.

La risposta di Gnoli è la più esaustiva e permette di acquisire ulteriori informazioni sulla collezione; infatti, la sua conoscenza della città e dei monumenti era talmente approfondita e si basava a tal punto sulla conoscenza delle fotografie su Roma prodotte nel giro di decenni dalle grandi imprese private, che il suo responso è esemplare per competenza, giudizio e opportunità

culturali. Nel dettagliato resoconto della sua visita allo studio Cugnoli, lo storico dell'arte descrive la collezione nella sua fisicità (24 volumi di positivi per la consultazione del pubblico stampati in formato cm 21 × 27 e alcune stampe più grandi), e ne coglie immediatamente la sua frammentarietà («messa assieme con criteri vari»), riflettendo sull'effettiva necessità per il Gabinetto Fotografico di acquistare tali immagini che, come egli dimostra con dovizia di particolari, «si trovano pressoché tutte o nella raccolta del Ministero stesso, o in quelle dell'Alinari, dell'Anderson, del Broggi, del Moscioni, del Vasari». Ne sconsiglia, dunque, l'acquisto se non per le fotografie che ritraggono la “Roma sparita” e cioè le immagini

«di fabbriche, fontane, statue che più non esistono o che sono state di recente modificate; ed anzi dalle altre collezioni ne ho estratte parecchie che appartengono a questa categoria. La maggior parte di questi che sono veri documenti fotografici, inutilmente si cercherebbero in altre collezioni, e perciò ne credo consigliabile ed opportuno l'acquisto».⁸⁷⁾

Spetterà a Giulio Aristide Sartorio, una volta venuto a conoscenza della valutazione di Domenico Gnoli, operare da intermediario in via ufficiosa tra la Direzione Generale e Cugnoli proponendo al collezionista un prezzo al ribasso che viene rifiutato.⁸⁸⁾ Nel giugno del 1913 l'accordo viene infine firmato per il prezzo di seimila lire che il Ministero avrebbe rateizzato in tre *tranche*, e il decreto di acquisto passava alla Corte dei Conti; qui la transazione veniva bloccata per un'incongruità nella motivazione di acquisto poiché «la raccolta era di interesse storico e accessoriamente artistico» e che le fotografie «non possono per loro natura considerarsi in alcun modo quali opere d'arte».⁸⁹⁾

Fu ritenuto influente questo giudizio al punto da richiedere la valutazione ufficiale, e non ufficiosa come invece aveva fatto Ricci, da parte del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti,⁹⁰⁾ tra cui ritroviamo Giulio Aristide Sartorio e Domenico Gnoli: il loro parere favorevole sbloccherà l'acquisto.⁹¹⁾

Un telegramma del Ministro richiedeva al Gabinetto Fotografico di prendere in consegna i materiali e di inviare al più presto una loro lista inventariale⁹²⁾ che, forse a causa della morte di Gargioli, non venne completata se non vent'anni più tardi.

L'inventariazione del fondo sotto la direzione di Serra e nel passaggio di competenze del GFN all'Istituto L.U.C.E.

La prima traccia della presenza dei negativi Cugnoli nell'archivio del Gabinetto Fotografico Nazionale si trova nei registri inventariali a partire dagli anni Trenta; l'evidenza documentale del fondo aveva portato Sebastiano Porretta a ritenere che fosse stato acquistato proprio in quegli anni.⁹³⁾ Questo elemento aveva avuto un peso sostanziale nell'ipotesi dello studioso che le fotografie provenissero dall'Archivio fotografico del Museo Artistico Industriale diretto dallo storico dell'arte Luigi Serra che, all'epoca, era anche

Direttore del Gabinetto Fotografico Nazionale (fig. 9).⁹⁴ L'inventariazione del fondo, condotta tra la fine degli anni Venti e la fine degli anni Trenta del Novecento, in effetti coincide in senso temporale con l'inizio e la fine della gestione Serra (1932–1938)⁹⁵ e riguarda la maggior parte dei materiali, tra cui le 4000 lastre di cm 21 × 27.⁹⁶

La redazione delle singole entrate riportate negli inventari sono estremamente dettagliate di notizie che riguardano i monumenti (restauri, modifiche), la cronologia della fotografia (datazioni *ad annum*)⁹⁷ e a volte anche la proprietà degli oggetti riprodotti (ad esempio le riproduzioni di opere d'arte della Famiglia Cugnoni); sono realizzate da varie mani, ma hanno la costante di essere a tal punto precise da ipotizzare il loro riferimento ad un precedente inventario redatto probabilmente o dal venditore o da Carlo Carboni, il nuovo Direttore del Gabinetto Fotografico che aveva chiuso la trattativa di acquisto.

L'attività di inventariazione aveva richiesto una presa in consegna dei materiali con la conseguente ricerca sulle opere rappresentate e sul loro stato conservativo.⁹⁸ Le date segnate sui registri inventariali paiono troppo ravvicinate tra di loro (1865–1885) e le fotografie troppo anonime per poter arrivare ad una definizione temporale precisa. Invece, per la valutazione sullo stato conservativo dei soggetti rappresentati nelle fotografie, un occhio preparato e aggiornato sul patrimonio nazionale, attraverso i lavori di restauro raffigurati, avrebbe potuto fornire maggiori dettagli. A chiusura dell'inventariazione, in ciascun registro si trova un "NB" che contiene indicazioni che permettono di valutare quantità, data di inventariazione e valore patrimoniale di alcuni segmenti dei fondi; in quello Cugnoni queste informazioni sono precisissime. Spesso, ma non sempre, la rendicontazione finale è timbrata dalla Ragioneria di Stato, il che consente l'esatta datazione della fine dell'inventario, avvenuta per la raccolta Cugnoni nel 1938, l'ultimo anno della gestione Serra.

Gli anni della direzione di Luigi Serra coincidono con il commissariamento del Gabinetto Fotografico Nazionale in seguito al passaggio di competenze del settore fotografico all'Istituto L.U.C.E., la nuova istituzione preposta a produrre e conservare materiali visivi dello Stato.⁹⁹

Il trasferimento dell'archivio negativi in altra sede e sotto nuove direttive, contribuì a depauperare il Gabinetto della sua funzione e coincise con un periodo d'innattività che, tuttavia, ha una ricaduta positiva, poiché porta alla stampa l'inezienza dei negativi di proprietà dell'Istituto. Per serbare memoria di cosa veniva ceduto si decideva, infatti, di stampare una copia da ogni negativo consegnato e di conservare le stampe a testimonianza di quanto era stato sottratto, andando a costituire così il primo nucleo della Fototeca Nazionale. Alla fine degli anni Trenta la raccolta di positivi, menzionata in questi documenti per la prima volta, è costituita da trentamila stampe,¹⁰⁰ di cui cinquemila, e cioè un sesto del totale, tratte dai negativi Cugnoni.



9 – RITRATTO DI LUIGI SERRA, S.D. (1930 CIRCA)

L'inizio e la fine della sua gestione quale Direttore del GFN coincide con l'inventariazione del Fondo Cugnoni.

(foto Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, Roma)

Ma quest'ultime vennero stampate con maggiore calma, poiché si riuscì a tenerle tra i materiali non consegnati al L.U.C.E. a causa della loro mancata inventariazione. Le stampe Cugnoni risalgono dun-



10 – RETRO DI UNA STAMPA FOTOGRAFICA

CON IL TIMBRO «COLLEZIONE CUGNONI» (POST 1928)

(ICCD, Fondo Ministero della Pubblica Istruzione, inv. 328350, corrispondente al negativo del Fondo Cugnoni inv. D1639)



11 – FILIPPO BELLI: LOGGE DI RAFFAELLO (PALAZZI VATICANI)
LASTRA AL COLLODIO, CM 21 × 27 (1874–1876 CIRCA)
(ICCD, GFN, Fondo Cugnoni, invv. D2345)

que al decennio 1928–1938, ossia al medesimo periodo in cui venivano inventariati i negativi.¹⁰¹⁾ la grafia (due mani differenti) che si trova sui cartoni su cui sono montate le stampe è la stessa dei registri inventariati.¹⁰²⁾ La qualità della stampa e l'omogeneità tonale, nonché il montaggio sui cartoni di consultazione, confermano i dati archivistici.

Altre stampe dai negativi Cugnoni vennero tirate per l'Archivio Fotografico della Direzione Generale Antichità e Belle Arti: conservate oggi nel "Fondo MPI" dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, sono timbrate sul retro «collezione Cugnoni» (fig. 10). e alcune hanno le dimensioni originali delle lastre negative (cm 40 × 50).

Dal 1927, quindi, il Dipartimento fotografico dell'Istituto L.U.C.E. si sarebbe dovuto occupare dell'archiviazione, gestione e vendita dei materiali fotografici e cinematografici dello Stato. La questione era talmente complessa che venne stilata una proposta di convenzione, rivista in più occasioni tra il 1928 ed il 1932,¹⁰³⁾ dove veniva specificato come i materiali presi in consegna dovessero innanzitutto venire inventariati: «e pertanto si è stabilito di redigere esatto inventario del materiale suddetto prima della consegna».¹⁰⁴⁾ Alcuni negativi venivano trattenuti perché non inventariati o in corso di stampa; la collezione Cugnoni era tra questi.¹⁰⁵⁾ Nel novembre del 1928 quasi 25.000 lastre vennero trasferite al L.U.C.E ed il resto inventariato e stampato dagli impiegati rimasti; a tutto questo materiale ceduto in deposito si conferiva un valore patrimoniale.¹⁰⁶⁾ per il resto, il personale del Gabinetto Fotografico Nazionale si ritrovava in una paralisi produttiva; l'allontanamento di Carboni, ritenuto inadatto a questa nuova fase, contribuì a questo immobilismo.¹⁰⁷⁾ Dalle sue ultime lettere da direttore si evince tutta l'amarezza di chi vedeva sbriciolarsi un progetto trentennale al quale aveva partecipato sin dagli anni Dieci come primo assistente di Gargioli. Così scriveva nel 1929, lamentando l'impossibilità di eseguire le stampe dai negativi del Gabinetto che venivano richieste dalle varie soprintendenze regionali, per la mancanza dei negativi stessi:¹⁰⁸⁾

«non posso astenermi dal constatare che il Ministero della Pubblica Istruzione, possessore di un patrimonio artistico costituito coi propri mezzi e col lavoro non sempre lieve e quasi trentennale dei propri funzionari, si arriva ora a negare, non dico la proprietà, ma perfino l'uso delle sue negative fotografiche !!!»

I negativi Cugnoni costituiscono una parte molto importante dei fondi del Gabinetto su Roma e provincia. A tal punto rilevante era questa acquisizione per la sua completezza documentale, che possiamo a buon ragione supporre che la direzione di Carboni tralasciò di svolgere campagne fotografiche sui monumenti e opere già riprodotte, onde evitare copie; una verifica fatta sui positivi della Fototeca Nazionale conferma questa politica al risparmio. Villa Medici, ad esempio, è riprodotta dal giardino in vedute e in dettaglio — soprattutto dei rilievi marmorei murati sulla sua facciata posteriore — mentre

non vi sono vedute da Trinità dei Monti, già eseguite dunque dal Gabinetto.

La fine degli anni Venti coincide con la chiusura della fase d'oro del Gabinetto Fotografico Nazionale; un'anomalia della direzione Serra risiede nel fatto che egli è il primo direttore a non essere fotografo, interrompendo così quella consuetudine che aveva visto alternarsi alla direzione prima Gargioli e poi Carboni e che sarebbe ripresa subito dopo la gestione Serra, con la nomina del fotografo marchigiano Bito Coppola.¹⁰⁹⁾

Le fotografie escluse: la rilevanza dell'altra metà della collezione Cugnoni

Se prendiamo in considerazione l'interesse delle fotografie conservate da Valeriano Cugnoni nel suo studio romano,¹¹⁰⁾ siamo colpiti dalla presenza di categorie di oggetti che cambiano piuttosto radicalmente la struttura della raccolta conosciuta oggi solo attraverso le fotografie del fondo ICCD, e cioè prima che questo venisse selezionato e acquistasse il carattere di documentazione per la salvaguardia di monumenti e opere d'arte assegnate dal Gabinetto. Si tratta di fotografie di «mobili barocchi, armi, e una grandissima quantità di riproduzioni di stampe e di acqueforti; lavori di oreficeria, merletti antichi»¹¹¹⁾ e cioè la riproduzione, a tutto campo, delle arti applicate. L'importanza delle scuole di Arte Industriale, nei decenni a cavallo tra i due secoli, è stata messa in evidenza in vari studi che hanno ricostruito un contesto artistico che si basava sugli *exempla* dei vecchi maestri per decorare in stile neo rinascimentale o neo settecentesco ambienti privati e pubblici.¹¹²⁾

Queste fotografie escluse dall'acquisto permettono di ricontestualizzare la raccolta Cugnoni all'interno di un progetto di documentazione a tappeto di opere realizzate negli anni della reggenza di Pio IX: interni ed esterni di chiese, cibori, vasi, statue, cippi, sarcofagi, monumenti funerari, stampe e decorazioni in stile rinascimentale e settecentesco. La sezione sulle arti decorative e sui dettagli minori deve essere stata realizzata per un circuito interno, per artisti legati al contemporaneo culto del Rinascimento ed ai progetti artistici che lo traducevano in gusto di fine regime.

Le riproduzioni degli oggetti qui menzionati da parte dei numerosi pittori fotografi servivano per richiamare alla mente un motivo, una voluta, una stilizzazione di un elemento naturale. È istruttivo ricordare come la fotografia di ornato, e più in generale di particolari di decorazioni di opere rinascimentali, si affermi proprio nella seconda metà degli anni settanta dell'Ottocento, e che il catalogo Alinari del 1876 registri un incremento equivalente al 12% del totale delle fotografie di simile soggetto. Tale interesse tocca l'apice alla fine del decennio successivo e coincide esattamente sia con le fotografie della raccolta Cugnoni escluse dall'acquisto, sia con due serie incluse nella selezione dei materiali fatta dal Gabinetto Fotografico.¹¹³⁾

La logica alla base di una tale ricognizione fotografica che insiste sul dettaglio decorativo messo in evi-



12 – FILIPPO BELLI: DECORAZIONI DELLA PRIMA CAMPATA DELLE LOGGE DI RAFFAELLO (PALAZZI VATICANI)
 LASTRA AL COLLODIO, CM 21 × 27 (1876)
 (ICCD, GFN, Fondo Cugnoni, inv. D4162)

denza da una inquadratura stretta, si pone in aperto contrasto con il *reportage* di veduta di monumenti e opere d'arte prodotte dai fotografi imprenditori. Nel Fondo Cugnoni i due piani e cioè quello della produzione commerciale, basata su vedute piuttosto convenzionali di luoghi famosi nell'ambito del turismo colto, e quello della produzione interna a una o più botteghe di artisti, si intersecano in continuazione, rendendo il lavoro di distinzione ed enucleazione non sempre facile.

Per il mercato dei turisti e degli studiosi sono quindi scattate le vedute monumentali del fondo, dove non potevano mancare gli esterni e gli interni delle opere famose di ogni città italiana e soprattutto di Roma, documentata nei suoi monumenti principali, come la Cappella Sistina, le Stanze di Raffaello e la scultura dei Musei Vaticani dove ogni statua è ripresa in tre scatti successivi che rivelano minimi movimenti della macchina — distanza e angolazione — così da avere una scelta sufficiente di fotografie da cui selezionare l'immagine corretta, nella consapevole difficoltà di cogliere il corretto punto di vista.¹¹⁴⁾

Ma un consistente numero di scatti, confluiti poi nel Gabinetto, conferma l'ipotesi che la raccolta fosse costituita da due nuclei principali, il secondo dei quali

— quello più significativo anche se notevolmente ridotto dalla selezione del 1913 — porta la ricerca sul cantiere più ambito e pubblicato di quegli anni, le Logge di Pio IX nei Palazzi Vaticani.

TRACCE DI UNA CAMPAGNA FOTOGRAFICA: I CANTIERI VATICANI DELLA “ROMA RESTAURATA” NELLE FOTOGRAFIE DI FILIPPO BELLI (1876)

Circa 300 scatti del Fondo Cugnoni, realizzati al collodio, documentano, nei minimi dettagli, le Logge che si affacciano sul cortile di San Damaso, la parte privata dei Palazzi Vaticani. Qui i vari bracci — tre per ciascun piano — erano stati oggetto di costante attenzione da parte del papato da quando Raffaello e la sua bottega avevano affrescato le campate delle Logge di Leone X, le cui decorazioni sarebbero divenute modello per i secoli a venire.¹¹⁵⁾ Successivamente, anche Gregorio XIII, Pio IV e Pio IX si concentravano su questi ambienti commissionando campagne decorative che riprendevano, seppur con le proprie modifiche, l'impostazione compositiva raffaellesca.¹¹⁶⁾

Le Logge erano il maggiore laboratorio artistico della città; la successione di cantieri decorativi nel

corso dei secoli ne avevano fatto il riferimento per la decorazione delle gallerie e degli ambienti a tipologia espositiva. Quando Pio IX decise di implementare questo patrimonio con l'abbellimento della nuova Loggia, il cantiere che qui si installò era a tal punto rinomato che il pittore «ornatista», responsabile dei lavori, Alessandro Mantovani, realizzò una veduta ad olio di un braccio delle Logge di Gregorio XIII.¹¹⁷⁾ L'opera divenne a tal punto famosa da venire riprodotta dal fotografo Gioacchino Altobelli il quale, nel 1867, chiedeva il permesso di fotografarla «ripren- dendo la suddetta veduta da un quadro a tempera eseguito dallo stesso Sig. Mantovani».¹¹⁸⁾ Uno scatto molto simile al dipinto è presente nel Fondo Cugnoni (fig. 11).

La documentazione fotografica delle Logge Vaticane comprende tutti i bracci e tutti i livelli ed è proba- bilmente la più esauriente che ancora oggi si conosca; ritrae la decorazione pittorica nel suo insieme — volta dopo volta, pilastro dopo pilastro — e indugia poi nei particolari delle singole scene, sia che si tratti delle porzioni narrative che degli elementi decorativi a grottesca (figg. 12–14).

La pubblicazione di un volumetto dedicato a questa impresa decorativa siglava la fine della stagione d'oro delle committenze di Pio IX nella città divenuta ora Capitale dello Stato d'Italia; le 43 tavole delle decora- zioni e delle scene urbane testimoniano la ripresa delle decorazioni dai motivi rinascimentali ma anche l'innovazione del cantiere diretto da Mantovani per la parte decorativa e da Nicola Consoni per la parte pit- torica,¹¹⁹⁾ mentre le incisioni delle pitture erano state una parte importante dei fascicoli a stampa dedicati alle committenze artistiche di Pio IX.¹²⁰⁾

La pubblicizzazione dei cantieri papali attraverso l'editoria illustrata è evidenza dell'uso politico delle immagini da parte di Pio IX, cui delegava la promo- zione della visione grandiosa del suo operato definita recentemente «monumentomania»;¹²¹⁾ la fotografia diviene in questo contesto un mezzo semplice e diret- to da sostenere e incoraggiare.

Non è dunque un caso che la regolamentazione della politica di accesso ai Palazzi ed ai Musei Vaticani per eseguire copie delle opere qui conservate risalga a questi anni; è del 1878 il *Regolamento organico discipli- nare nei Musei e Gallerie Pontificie*, composto da quasi 80 articoli, attraverso cui era normata la pratica della copia. Uno degli articoli indica l'*excursus* necessario per ottenere il permesso di copiare — e con ciò si intendevano tutte le possibili operazioni del «disegna- re, modellare, formare, descrivere, fotografare, calca- re, copiare» — le opere esistenti in Vaticano. Si chie- deva, inoltre, un certificato che provasse le capacità



13 – FILIPPO BELLI: DECORAZIONE DELLA LOGGIA DI GREGORIO XIII (PALAZZI VATICANI) LASTRA AL COLLODIO, CM 21 × 27 (1876) (ICCD, GFN, Fondo Cugnoni, inv. D4696)



14 – FILIPPO BELLI: DECORAZIONE DELLE LOGGE DI PIO IX (PALAZZI VATICANI) LASTRA AL COLLODIO, CM 21 × 27 (1876) (ICCD, GFN, Fondo Cugnoni, inv. D4753)

14



15 – FILIPPO BELLI: PANNELLO A GROTTESCHE USATO PER LA DECORAZIONE DELLE LOGGE DI PIO IX
LASTRA AL COLLODIO, CM 21 × 27

In basso a destra è visibile la firma «Mantovani 1876».

(ICCD, GFN, Fondo Cugnoli, inv. D4987)

artistiche del richiedente, si vincolava il permesso d'ingresso ad un periodo consecutivo stabilito (massimo tre mesi) e si sollecitava, infine, il dono di una stampa per ciascun oggetto riprodotto,¹²²⁾ che divenne poi norma obbligatoria e aggiornata a due stampe.¹²³⁾ Rileviamo che questa procedura anticipa la modalità operativa della Direzione Generale la quale, attraverso il suo regolamento del 1893, richiedeva due stampe gratuite da parte dei fotografi; venti anni prima, nel 1873, era stata normata la pratica del calco in gesso, ora sostituito dalla fotografia che aveva acquistato nell'arco del ventennio indiscusso pregio documentario nel campo della riproduzione delle opere d'arte.¹²⁴⁾

Alessandro Mantovani (1811–1892) si definiva «un artista che ha impiegato tutta la sua vita nei lavori del Vaticano»; ed è qui al lavoro, almeno dal 1856, come «ornatista e restauratore».¹²⁵⁾ La sua ultima supplica risale al 1882 quando, oramai anziano e malandato, chiedeva gli venisse riconosciuta la fedeltà di 30 anni di lavoro: in questa occasione il pittore stilava un documento che riassume la sua opera all'interno delle Logge dove specifica gli anni di attività su ciascun braccio ed il rispettivo guadagno.¹²⁶⁾

La prima volta che lo troviamo menzionato all'opera nelle Logge, è per il progetto di copiatura dei motivi decorativi di Raffaello. In una lettera non data (ma forse del 1847) i cinque pittori chiamati a stendere un progetto di fattibilità dell'impresa, diretta da Tommaso Minardi, chiariscono come intendono procedere al fine di serbare memoria di elementi figurativi già in forte degrado:

«è sembrato a tutti che si dovesse apparecchiare per ciascun pilastro un fusto di legno di ugual misura, compresavi le spallette (?) per adattarvi i telai coll'ornamento dipinto, e le cornici e gli stucchi gettati o in carta o in stucco, secondo che i professori a ciò deputati preferiranno».¹²⁷⁾

Tre scatti del Fondo Cugnoni riproducono questi materiali; si tratta di telai lignei decorati a motivi a grottesca, poggiati a terra affinché il fotografo li potesse riprendere con agio e su uno di questi è riportato nome e data «Mantovani 1876» (fig. 15).¹²⁸⁾ È l'unico documento visivo di una pratica di lavoro approvata che fornisce un termine *ante quem* per questa sequenza di fotografie. Il metodo continua ad essere utilizzato anche nei decenni successivi quando al lavoro di copiatura era subentrato quello di invenzione di motivi decorativi e campiture narrative a tema urbano che caratterizzano la decorazione *ex novo* della Loggia di Pio IX (fig. 16).¹²⁹⁾ I pannelli, oltre a conservare memoria delle decorazioni delle Logge di Raffaello, venivano utilizzati come punti di partenza per le nuove. Le copie dipinte su supporti mobili in dimensione 1:1 erano gli strumenti di lavoro del Mantovani così come lo erano le fotografie, eseguite espressamente per uso della sua bottega. L'artista era d'altronde attento agli usi promozionali che la fotografia poteva avere per il proprio lavoro. E questo sin dal 1858 quando inviava un album di fotografie all'amico Giuseppe Antonelli di Ferrara; l'*album* era intitolato



16 – FILIPPO BELLI: PANNELLI A GROTTESCHE ESEGUITI DA ALESSANDRO MANTOVANI PER LA DECORAZIONE DELLE LOGGE DI PIO IX LASTRA AL COLLODIO, CM 21 X 27 (1876) (ICCD, GFN, Fondo Cugnoni, inv. D5003)

Fotografie cavate sopra i dipinti da me eseguiti nelle Logge Vaticane. 1858 e composto da 21 stampe all'albumina (oggi le chiameremmo strisciate, equivalenti a prove di stampa) affiancate due a due su ciascun foglio a fine comparativo, riproducenti dettagli di decorazioni delle Logge di Gregorio XIII,¹³⁰⁾ dall'artista appena finite di restaurare.

L'uso da parte del Mantovani della fotografia si evince anche da un'altra sequenza del Fondo Cugnoni, costituita da scatti che riproducono gli stemmi papali collocati all'interno degli ambienti vaticani. Le immagini hanno un'inquadratura a tal punto approssimativa da confermare l'ipotesi iniziale di un *reportage* pensato come strumento mnemonico, similmente all'uso che si sarebbe fatto di un disegno rapidamente tracciato su di un taccuino. E se ricordiamo che l'ultimo cantiere dell'artista nei Palazzi Vaticani riguardava la decorazione del nuovo porticato del Cortile di San Damaso, ornato dagli

«stemmi di quei pontefici che contribuirono non solamente all'erezione del Palazzo Vaticano ma di quelli ancora che raccolsero nelle Gallerie e Musei oggetti d'arte antica e moderni, e che vi fecero eseguire grandi opere in tutte le arti del disegno»,



17 – DISEGNO DELLA FACCIATA DELLA CHIESA DI SANTA PUDENZIANA A ROMA
LA STRA AL COLLODIO, CM 30 × 40 (S.D.)
(ICCD, GFN, Fondo Cugnoni, inv. B506)

si può facilmente ricondurre anche questa sequenza di fotografie a un progetto di documentazione finalizzato al nuovo cantiere.¹³¹⁾

Negli stessi anni Mantovani, insieme a Pietro Gagliardi, il pittore di cui si conservano nel fondo le fotografie dei bozzetti della decorazione della chiesa di Sant'Agostino, eseguiva la decorazione della facciata di Santa Pudenziana (fig. 17). Mantovani lavorava anche nell'altro importante cantiere di Pio IX che prevedeva la ristrutturazione della Basilica di San Lorenzo fuori Le Mura (1863–1870) e la fondazione del nucleo principale del Cimitero Monumentale del Verano; i lavori erano diretti da Virgilio Vespignani, allora presidente dell'Accademia di San Luca e architetto di fiducia del Papa.

Alla campagna fotografica sul Verano è riconducibile un consistente numero di fotografie riprodotte in monumenti funerari delle tombe di epoca rinascimentale e barocca presenti nelle chiese romane (figg. 18 e 19),¹³²⁾ e, laddove non era possibile riprodurre l'opera originale, ci si affidava alla riproduzione delle incisioni.¹³³⁾ Anche in questa occasione la documentazione fotografica è la più esaustiva mai finora realizzata: 122 lastre al collodio riproducono il nucleo più antico del cimitero.¹³⁴⁾ Alcune vedute d'insieme dell'ingresso monumentale, il quadriportico e il pincetto vecchio, aprono la serie cui seguono molti scatti delle singole tombe e dei monumenti qui collocati. I termini cronologici entro cui viene realizzato il *reportage* fotografico (1874–1880) di quello che viene definito, già nelle fonti dell'epoca, il «Museo sempre aperto»,¹³⁵⁾ si evincono dalle date legate alla realizzazione del complesso (il quadriportico è *post* 1874; il monumento a Tommaso Minardi è inaugurato nel 1876; il Monumento ai soldati papali caduti a Mentana è nel 1880).

In alcuni di questi scatti è riportata una didascalia con numero di catalogo di vendita; nel caso del *reportage* sulle tombe del Verano questo accade solo con le fotografie che riproducono i monumenti più significativi, quale il quadriportico, mentre il resto è materiale di lavoro e dunque privo di didascalie di vendita. Non è dato sapere a chi si devono queste fotografie, unite da una intenzionalità documentaria e finalizzate a fornire riferimenti visivi della produzione artistica di età passate (sia tardo antica che rinascimentale) per le composizioni contemporanee.

Diversamente la paternità della campagna fotografica sulle Logge non è stata complessa da rintracciare, grazie alla certosa registrazione, da parte della direzione dei Musei Vaticani, di coloro che chiedevano il permesso e pagavano il dovuto contributo, per riprodurre opere e decorazioni all'interno dei suoi musei e palazzi.

Il nome di Valeriano Cugnoli non compare mai tra coloro che chiedono di fotografare l'interno dei Palazzi Vaticani, a conferma del fatto che il fondo legato al suo nome non necessariamente contiene fotografie da lui scattate. Può essere escluso anche Mantovani poiché, nelle carte d'archivio che riguardano i lavori da lui svolti per i Palazzi, non è menzionato l'utilizzo

della macchina fotografica, che sulla base delle norme che riguardavano l'uso dell'apparecchiatura fotografica all'interno degli stessi avrebbe dovuto essere necessariamente denunciata.¹³⁶⁾

Le raccomandazioni su come procedere consentono di seguire l'evoluzione tecnica del mezzo con una puntualità straordinaria, invitano ad usare: «ogni cautela nella preparazione dei cristalli» (e cioè la pratica delle emulsioni al collodio umido sulla lastra da impressionare); «tutte le debite cautele specialmente dell'apparecchio dei preparativi» (e cioè della stesura dell'emulsione che a volte veniva addirittura fatta eseguire fuori dagli ambienti museali); «tutte le debite precauzioni nel trasportare le macchine ed altro» (l'attrezzatura composta dalla macchina fotografica, la cassetta per le lastre); e, quando dal collodio si passa alla gelatina ai sali d'argento (nel 1882), si chiede di procedere «coll'avvertenza che debba lavorare a secco» (con le lastre già emulsionate).

Scorrendo la lista dei fotografi che facevano richiesta per riprodurre opere del patrimonio vaticano, salta agli occhi la presenza assidua di Filippo Belli il quale, tra il 1874 ed il 1876, richiede di poter riprodurre la quasi totalità delle opere presenti nei Palazzi. Nel 1874 passa alcuni mesi a riprendere le statue antiche e le pitture moderne, ma è solo nell'estate del 1876 che chiede un permesso per «riprodurre con le fotografie gli ornati» delle Logge che il Mantovani stava decorando.¹³⁷⁾ Si tratta della prima richiesta specificatamente rivolta a fotografare le Logge. Il fotografo si era dunque spostato dalla ripresa delle opere a quella del cantiere, adeguando la sua modalità di ripresa alla nuova committenza e cioè a quel Mantovani di cui riprende con certissima esattezza la decorazione. Al Belli è plausibile attribuire l'intera sequenza fotografica delle opere pittoriche dei Palazzi Vaticani e forse anche quelle che documentano le decorazioni scultoree di età antica e rinascimentale presenti sul territorio romano, espressamente realizzate ad uso di artisti attivi nei cantieri della città, un unico autore dunque impegnato a documentare lavori e al contempo a fornire composizioni di riferimento.

È possibile dunque che i negativi del Belli venissero acquisiti da Tuminello, il quale li disponeva nel suo archivio e se ne appropriava apponendovi la fascetta sottostante con il proprio nome, esattamente come aveva fatto con i negativi su carta di Giacomo Caneva; in altri casi, invece, apponeva sulla stampa o sul *passé-partout* il suo timbro a secco. Parte del suo archivio sarebbe poi confluito nella collezione di Valeriano Cugnoli, che l'acquistò con buona probabilità all'asta nel 1903. Se così fosse, chissà quanti tra i 9000 negativi di Valeriano Cugnoli provenivano dall'archivio di Tuminello. Il sacrificio di oltre la metà della raccolta Cugnoli nel momento in cui ne venne fatta la selezione per entrare a fare parte del Gabinetto Fotografico non ci consente di comprendere appieno l'entità di tale progetto, che sappiamo molto più ampio e ricco di opere di quanto la selezione non ci abbia poi consegnato. Del resto la figura di



18 – MONUMENTO FUNERARIO A DIEGO DE VALDES
 NELLA CHIESA DI SANTA MARIA IN MONSERRATO A ROMA
 LASTRA AL COLLODIO, CM 21 × 27 (S.D.)
 (ICCD, GFN, Fondo Cugnoli, inv. D5259)

Ludovico Tuminello emerge come la più significativa sulla scena fotografica romana, sia come fotografo che come accentratore e gestore di materiali altrui; inizialmente protagonista di acquisizioni e indebite attribuzioni e poi vittima dello stesso meccanismo di smembramento del suo archivio e dispersione dei materiali in altre collezioni.

Quello che oggi definiamo come Fondo Tuminello è una collezione composita, costituita da fotografie di almeno due autori noti e da una pletera di figure ancora per lo più in ombra, laddove il Fondo Cugnoni è costituito da materiali realizzati da diversi operatori, alcuni dei quali quasi dimenticati in ragione della sparizione dei propri archivi di lavoro inglobati in quelli più grandi; appropriazione e cancellazione dell'autore coincidono. In tale contesto la ricerca dell'autore, fortemente legata alla pratica dell'attribuzionismo in campo storico-artistico, non sembra essere un'opzione sempre valida. Al contrario, tracciare le fasi salienti della storia delle campagne fotografiche e ricostruirne motivazioni ed utilizzi può essere utile per ricordare le silenziose ma perduranti convenzioni che vigevano tra gli operatori e, infine, per restituire alla fotografia la specificità seriale, elemento distintivo a lei proprio, che la differenzia dalle altre pratiche artistiche.

Le illustrazioni riprodotte in questo articolo provenienti dai Fondi dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione sono il risultato della traduzione positiva dei negativi risultante dalla inversione dei toni e sono fotografie coperte dal copyright dell'ICCD©.

Desidero ringraziare Anna Perugini e Stefano Valentini, responsabili rispettivamente dell'inventariazione e del Laboratorio fotografico dell'ICCD, e le colleghe Simona Turco e Sara Parca per il proficuo scambio e confronto nel corso di questa ricerca.

1) *Gabinetto Fotografico. Catalogo delle fotografie*, Roma 1903–1904. Dal 1923 il nome venne aggiornato a Gabinetto Fotografico Nazionale, qui usato quando riferito all'istituzione attuale dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione.

2) B. CESTELLI GUIDI, *Le applicazioni delle tecniche di riproduzione visiva tra pedagogia e tutela: il caso esemplare di Corrado Ricci*, in *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, 58, 2003, pp. 413–426, *Appendice II* per il Regolamento approvato con DR il 26 agosto 1907; C. BERTELLI, *Il Gabinetto Fotografico Nazionale*, in *Musei e Gallerie d'Italia*, XII, Roma 1963, pp. 39–49; e O. FERRARI, *La funzione del Gabinetto Fotografico Nazionale nel quadro delle raccolte fotografiche dell'800 a Roma*, in *La fotografia a Roma nel XIX secolo. La veduta, il ritratto, l'archeologia*, Roma 1991, pp. 75 e 76.

3) Nel Regio Decreto n. 707 del 26 agosto 1907, art. 3, si dice: «il materiale fotografico necessario verrà dato in con-



19 – DETTAGLIO DEL MONUMENTO FUNERARIO A DIEGO DE VALDES IN SANTA MARIA IN MONSERRATO A ROMA
LASTRA AL COLLODIO, CM 21 × 27 (S.D.)
(ICCD, GFN, Fondo Cugnoni, inv. D5200)

segna al Gabinetto Fotografico dipendente dalla Direzione Generale delle antichità e belle arti», in *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, 11 novembre 1907, n. 266.

4) CESTELLI GUIDI, *Le applicazioni delle tecniche ...*, cit., *Appendice II*.

5) *Gabinetto Fotografico. Supplemento al catalogo delle fotografie*, Roma 1907.

6) Il Regio Decreto, n. 1139 del 1913, rimanda a quello del 1907 sopra citato e così recita: «Il gabinetto fotografico (...) è anche incaricato della riproduzione fotografica del materiale artistico immobile e mobile esistente nel Regno e nelle colonie e della vendita delle fotografie di sua edizione». Sulla normativa del Gabinetto Fotografico Nazionale cfr. F. NEGRI ARNOLDI, *Il catalogo dei beni culturali e ambientali*, Roma 1991.

7) Nell'ampia bibliografia esistente sulla storia delle immagini si rimanda, anche in virtù dell'attenzione dedicata alla fotografia, a H. BELTING, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Monaco 2011; e V. STOICHTA, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano 2006.

8) Una volta entrati a fare parte di questa istituzione le raccolte sono diventate fondi fotografici e come tali sono definiti ancora oggi.

9) Su questo processo cfr. T. SERENA, *L'archivio fotografico. Possibilità, derive, potere*, in *Gli archivi fotografici delle Soprintendenze. Tutela e storia. Territori veneti e limitrofi*, Atti della Giornata di Studio, a cura di A. M. SPIAZZI, L. MOLAJIONI, C. GIUDICI, Venezia, 29 Ottobre 2008, Crocetta del Montello 2010, pp. 101–115.

10) P. BECCHETTI, *L'opera fotografica di Giacomo Caneva, di Ludovico Tuminello e di John Henry Parker in un prestigioso fondo romano*, in *L'immagine di Roma 1848–1895. La città, l'archeologia, il Medioevo nei calotipi del fondo Tuminello*, a cura di S. ROMANO, catalogo dei calotipi di P. BECCHETTI, Roma 1994, pp. 17–31; a p. 23 Becchetti menziona circa 700 calotipi del Caneva inseriti nel catalogo Tuminello, specificando anche la numerazione (da 880 a 1562 circa), ma non citando la sua fonte.

11) Si tratta della carta negativa che riporta il nome Tuminello e il numero d' inventario 1526, n. 82 del catalogo *L'immagine di Roma 1848–1895 ...*, cit.

12) La stampa di Caneva viene pubblicata da P. BECCHETTI, in *Giacomo Caneva e la scuola fotografica romana (1847–1855)*, Firenze 1989, p. 112; cfr. BECCHETTI, *L'opera fotografica di Giacomo Caneva ...*, cit., p. 23.

13) M. MIRAGLIA, *Note per una storia della fotografia italiana (1839–1919)*, in *Storia dell'Arte italiana*, 9, II, *Illustrazione Fotografica*, Torino 1981, pp. 421–543.

14) *L'immagine di Roma 1848–1895 ...*, cit.; e S. PORRETTA, *Ignazio Cugnoni fotografo*, Torino 1976.

15) La possibilità di ricostruire la sequenzialità degli scatti è uno dei punti forti del lavoro svolto sui negativi che viene meno quando sono le stampe gli unici referenti. Infatti, in fase di stampa si passa spesso ad aggiustare l'immagine tramite una serie di operazioni che riguardano sia il negativo sia la sensibilizzazione e la stabilizzazione del positivo. Questi processi sono definiti "post-produzione".

16) In questo modo chiudeva una sua lettera il fotografo, cfr. Roma, Archivio Centrale dello Stato (d'ora in poi ACS), Ministero Pubblica Istruzione (d'ora in poi MPI), AABBA, II versamento, b. 222, L. Tuminello a Bongiani, Roma 17 aprile 1895.

17) S. ROMANO, *Il collezionismo di una istituzione pubblica: Roma, l'archeologia e il Medioevo*, in *L'immagine di Roma 1848–1895 ...*, cit., pp. 11–17. Sull'attività di L. Tuminello cfr. S. PORRETTA, *Ludovico Tuminello, fotografo*, in *Ricerche di Storia dell'Arte*, 1977, 6, pp. 175–183; P. BECCHETTI, *ad vocem Tuminello Ludovico*, in *La fotografia a Roma dalle origini al 1915*, Roma 1983, p. 354; BECCHETTI, *L'opera fotografica di Giacomo Caneva ...*, cit.; M. F. BONETTI, *La spedizione fotografica di Ludovico Tuminello in Tunisia*, in *Tunisia 1875. La spedizione della Società Geografica Italiana nelle immagini di Ludovico Tuminello*, a cura di M. F. BONETTI e M. MANCINI, Roma 2007, pp. 17–27; B. CESTELLI GUIDI, *Ludovico Tuminello e Giovanni Gargioli tra accordi compositivi e disaccordi professionali*, in *Il viaggio in Italia di Giovanni Gargioli. Le origini del Gabinetto Fotografico Nazionale 1895–1913*, catalogo della mostra, a cura di C. MARSICOLA, Roma, ICCD, 28 novembre 2014 – 30 gennaio 2015, Roma 2014, pp. 295–299.

18) Questo intervento da conto del progetto di lavoro coordinato e diretto da Anna Perugini, funzionario responsabile dell'inventario patrimoniale dell'ICCD, che ha porta-

to negli ultimi anni alla denuncia patrimoniale dei fondi fotografici storici. A Laura Moro, Direttore dell'ICCD, si deve la nuova visibilità del patrimonio fotografico del Gabinetto Fotografico Nazionale, come mostrano una serie di iniziative tese a focalizzare l'attenzione sull'archivio e a promuovere la contemporanea fotografia di documentazione.

19) Nel 1908 l'organico era di nove persone: Gargioli, un primo operatore (C. Carboni), due assistenti operatori (Adamo Basile e Ugo Tonelli), tre aiutanti (G. Cassarari, Pietro Cascianelli, Angelo Carletti), un inserviente (Oreste Sinibaldi) ed un segretario economo (Vincenzo Viscogliosi), cfr. A. BENEDETTI, *Vita di Giovanni Gargioli fondatore del Gabinetto Fotografico Nazionale*, Pisa 2012, p. 47.

20) Cfr. *Pietro Toesca e la fotografia. Saper vedere*, a cura di P. CALEGARI e E. GABRIELLI, Roma 2009; CESTELLI GUIDI, *Le applicazioni delle tecniche ...*, cit. Sulla relazione tra disciplina storico-critica e riproduzione fotografica delle opere d'arte esiste oramai una vastissima letteratura critica. Si rimanda al volume curato da M. G. MESSINA, *Scultura e Fotografia*, Firenze 2001.

21) S. ROMANO, *Museo della fotografia. Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione*, Roma 1996.

22) F. DEL PRETE, *Il fondo fotografico del Piano Regolatore di Roma 1883. La visione trasformata*, Roma 2002; e P. PORTOGHESI, *Roma, un'altra città*, Roma 1968.

23) Questo punto era stato messo in evidenza da ROMANO, *Il collezionismo di una istituzione pubblica ...*, cit., pp. 11–17; per gli Alinari cfr. in particolare D. PALAZZOLI, *Gli Alinari, Firenze e la fotografia della città*, in *Fratelli Alinari fotografi a Firenze. 150 anni che illustrarono il mondo 1852–2002*, catalogo della mostra, a cura di A. C. QUINTAVALLE e M. MAFFIOLI, Firenze, Palazzo Strozzi, 2 febbraio – 2 giugno 2003, Firenze 2003.

24) Oggi possiamo confermare che la diversificazione delle tecniche di ripresa su carta (calotipi, talbotipi e albumine) rappresenta ancora uno degli elementi distintivi e di pregio ulteriori per la raccolta. Sulle tecniche di ripresa del fondo cfr. S. BERSELLI, *Il restauro del fondo Tuminello: problemi tecnici e conservati dei primi negativi fotografici*, in *L'immagine di Roma 1848–1895 ...*, cit., pp. 33–45.

25) *Eloge du négatif: les débuts de la photographie sur papier en Italie (1846–1862)*, Parigi–Firenze 2010; L. SCARAMELLA, *Fotografia. Storia e riconoscimento dei procedimenti fotografici*, Roma 1999; H. GERSCHEIM, *1850–1880. L'età del colloidio*, Milano 1987.

26) Roma, ACS, MPI, AABBA, II versamento, b. 222, fasc. 36, Bongiani a L. Tuminello, 28 aprile 1899.

27) Roma, ACS, MPI, AABBA, II versamento, b. 222, Ministero dell'Istruzione Pubblica, Autorizzazione di pagamento, 15 novembre 1895; questo episodio è stato segnalato da Pierangelo Cavanna nel suo *Progetto di catalogazione (2013)*, redatto in occasione dello studio di fattibilità per la catalogazione dell'Archivio fotografico del Ministero della Pubblica Istruzione (MPI), in parte confluito nel catalogo della mostra *Fotografare le Belle Arti. Appunti per una mostra*, Roma, ICCD, 10 maggio – 28 giugno 2013, Roma 2013.

28) Roma, ACS, AABBA, III versamento, II parte 1898–1907, b. 515, lettera del Ministro a G. Boni, 12 maggio 1906; lettera di G. Gargioli e G. Boni al Direttore Generale

Antichità e Belle Arti, 13 giugno 1906. Su Boni e la fotografia cfr. R. PUDDU, L. PALLAVER, *Giacomo Boni e le applicazioni della fotografia*, in *Fotologia*, 8, 1987, pp. 31–36; G. BORDI, *Giuseppe Wilpert e la scoperta della pittura altomedievale a Roma*, in *Giuseppe Wilpert Archeologo cristiano*, a cura di S. HEID, Roma 2009, pp. 323–358; A. MATTIELLO, *Gioacomo Boni: A Photographic Memory for the People. Documenting Architecture through Photographic Surveys in Post-Unification Italy*, in *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, a cura di C. CARAFA, Berlino–Monaco 2011, pp. 217–226.

29) Roma, ACS, MPI, AABBA, III versamento, II parte 1898–1907, b. 515, fasc. 882/21: *Roma Gabinetto Fotografico. Acquisito di negative fotografiche del Sig. Tuminello, 1906*.

30) *L'immagine di Roma 1848–1895 ...*, cit.; cfr. anche BECCHETTI, *ad vocem*, in *La fotografia a Roma ...*, cit., p. 354; e PORRETTA, *Ludovico Tuminello, fotografo ...*, cit.

31) A. MARGIOTTA, *A Series of Photographs illustrative of the Archeology of Rome; l'indagine fotografica di John Henry Parker*, in *Pittori fotografi a Roma 1845–1870. Immagini dalla raccolta fotografica comunale*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Braschi, 25 giugno – 27 settembre 1987, pp. 127–156, J. H. PARKER, *Un inglese a Roma. La raccolta Parker nell'Archivio fotografico comunale 1864–1877*, Roma 1989, *Parker Collection* sul sito della British School of Rome in cui sono presenti le digitalizzazioni di circa 2500 stampe del progetto <http://www.bsrdigitalcollections.it/jhp.aspx>.

32) Si tratta di 58 negativi su carta albuminata; di diverso parere BECCHETTI, *L'opera fotografica di Giacomo Caneva ...*, cit., p. 26.

33) La notizia dell'asta viene riportata da BECCHETTI, *ad vocem*, in *La fotografia a Roma ...*, cit., p. 354, e IDEM, *L'opera fotografica di Giacomo Caneva ...*, cit., p. 23. Nel testo è citato per intero un articolo comparso sul *Messaggero* di Roma il 22 novembre del 1903 dove è riportata la notizia dell'asta dei materiali di studio accompagnata da un catalogo redatto da un perito incaricato, il Signor Enrico Barbosi. Né questo né quello della produzione Tuminello sono stati finora rinvenuti rendendo di fatto vano ogni sforzo di ricostruire la sua produzione. Sempre Becchetti indica come una parte dei suoi negativi fossero acquistati dal fotografo romano Romualdo Moscioni, il quale li inserì nel proprio catalogo di vendita come propri; il suo archivio venne poi venduto ai Musei Vaticani, divenendo il nucleo portante attorno al quale venne costruito l'Archivio Fotografico Vaticano.

34) Roma, ACS, MPI, AABBA, III versamento, II parte 1898–1907, b. 515, G. Gargioli al Ministro della Pubblica Istruzione, Roma 4 febbraio 1904.

35) BECCHETTI, *L'opera fotografica di Giacomo Caneva ...*, cit., p. 23.

36) Roma, ACS, MPI, AABBA, III versamento, II parte 1898–1907, b. 515, L. Pigorini a Ministero Pubblica Istruzione, 10 aprile 1905.

37) Per un aggiornamento su Tuminello in anni recenti rimando a BONETTI, *La spedizione fotografica di Ludovico ...*, cit.

38) Roma, ACS, MPI, AABBA, III versamento, II parte 1898–1907, b. 515, G. Gargioli al Direttore Generale per le

Antichità e Belle Arti, Roma 28 aprile 1906, protocollata 30.4.1906.

39) Roma, ACS, MPI, AABBA, II versamento, IV parte, b. 222 “*Fotografie. Regolamento*”, *Regolamento per le riproduzioni fotografiche*, in *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, 24 agosto 1893; V. ALINARI, *Del Real Decreto e Regolamento per le riproduzioni fotografiche*, in *Bollettino della Società Fotografica*, 1893 e poi come pamphlet sciolto, Firenze 1893; *Abrogazione del Regolamento del 6 agosto 1893 tramite Decreto Reale; Nuovo Regolamento per la riproduzione fotografica dei monumenti e degli oggetti d'arte*, s.d. ma 1896.

40) Roma, ACS, MPI, AABBA, II versamento, IV parte, b. 222 “*Monumenti della regione di Roma*”: L. Tuminello a Bongioanni, 11 aprile 1895; su questo episodio cfr. CESTELLI GUIDI, *Ludovico Tuminello e Giovanni Gargioli ...*, cit., pp. 295–299.

41) *Ibidem*.

42) Anche Serena Romano aveva trovato due motivazioni alla base di questo acquisto; sulla prima concordo con lei, mentre sulla seconda, che la studiosa individua nella «bellezza» delle immagini, ritengo debba essere aggiornata sulla qualità squisitamente tecnica dei materiali, come lo stesso Gargioli sostiene, cfr. ROMANO, *Il collezionismo di una istituzione pubblica ...*, cit., p. 1.

43) ACS, MPI, AABBA, II versamento, IV parte, b. 222, L. Tuminello a F. Bongioanni, 17 aprile 1895.

44) ICCD, Archivio Storico del Gabinetto Fotografico Nazionale (ASGFN), fascicolo Fondo Cugnoli, *Negative in talbotipia*, s.d. ma 1906.

45) ICCD, ASGFN, *Nota delle Negative Tuminello*, s.d. ma 1906/7.

46) ICCD, ASGFN, *Elenco delle Negative in Talbotipia del fotografo Tuminello*, s.d. ma 1906/7, che costituisce il documento definitivo d'ingresso dei negativi; se ne contano un totale di 530 senza più specificare alcuna suddivisione in autori/provenienza.

47) La quantità è stata recentemente riveduta alla luce dello studio di cui questo articolo fornisce le prime indicazioni; anche dal punto della tecnica non sono stati riscontrati calotipi riversati su vetro come era stato invece sostenuto in studi precedenti. Cfr. PORRETTA, *Ignazio Cugnoli ...*, cit., e S. ROMANO, *Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione. Il fondo Cugnoli*, in *Castel Sant'Angelo. La memoria fotografica 1850–1904*, Roma 1993, pp. 105 e 106. La differenza tra le tecniche utilizzate non è discriminante ai fini dell'enucleazione di serie attribuibili ad autori diversi, poiché era pratica comune utilizzare sia il collodio che la gelatina (soprattutto nei decenni 1880–1890), così come la presenza di positivi all'albumina documenta la pratica di riproduzione di fotografie (sia negativi che positivi) da parte di fotografi attenti alla conservazione di immagini che erano in cattivo stato conservativo o i cui negativi erano già rovinati o andati perduti.

48) I 100 scatti del formato E (cm 12 × 18) sono stati realizzati in un momento successivo, e riproducono le lastre in formato 40 × 50.

49) L'operazione di cancellazione dei dati originali apposti sui negativi era pratica comune, così come lo era l'appo-

sizione di numeri e di didascalie con il nome del nuovo autore. Tuttavia per quanto riguarda i negativi appartenuti a Valeriano Cugnoni sono ancora visibili alcuni timbri di autori attivi sul territorio romano come i Fratelli D'Alessandri, etc., individuati già da PORRETTA, *Ignazio Cugnoni ...*, cit.

50) Anche nella pratica funeraria di età antica la convenzione di circondare il corpo del defunto con vasellame e di porre intorno al collo collane fatte di conchiglie e sassi non è mai operazione casuale, quale l'accumulo indiscriminato, ma è sempre motivata da una chiara e forse prescritta ritualità e simbologia, cfr. K. POMIAN, *Tra il visibile e l'invisibile: la collezione*, Introduzione, in IDEM, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano 1989, pp. 15-60.

51) Il fortunato concetto critico di «soglia museale» si deve a R. KRAUSS, *Photography's Discursive Spaces*, in *The Originality of the Avant-gard and other Modernist Myths*, Cambridge (Massachusetts) 1997 (1985), pp. 131-150.

52) K. POMIAN, *A proposito dei vasi dei Medici*, in *Dalle sacre reliquie all'arte moderna: Venezia - Chicago dal XIII al XX secolo*, Milano 2004, pp. 127-141.

53) La nozione di «sacrificio» e di «semioforo» è di POMIAN, *Tra il visibile e l'invisibile ...*, cit., pp. 15-60.

54) Per *verso* intendiamo la parte non emulsionata della lastra, mentre il *recto* è quella con l'emulsione.

55) Il *verso* dell'immagine fotografica ha acquistato nuova visibilità durante gli ultimi anni, sia nelle ricerche sulla fotografia storica che nella pratica artistica contemporanea. Nel primo caso rimando al lavoro su Pietro Toesca e le campagne fotografiche da lui commissionate, cfr. *Pietro Toesca e la fotografia ...*, cit., nel secondo all'opera di E. BENASSI, *All I remember*, edita con lo stesso titolo a Roma nel 2011, in cui ciò che ci viene mostrato è solo il retro dell'immagine e le notizie di agenzia qui collocate.

56) Nello stilare la lista dei negativi di Tuminello nel 1906 Gargioli li divide per soggetto cui segue la quantità delle riprese: per la singola entrata "Museo Lateranense" compaiono 58 scatti, cfr. ICCD, ASGFN, *Elenco delle Negative in talbotipia del fotografo Tuminello*, s.d. ma 1906.

57) Sulla distinzione tra fondo e raccolta/collezione rimando al saggio di SERENA, *L'archivio fotografico ...*, cit.

58) P. BECCHETTI, *La fotografia a Roma ...*, cit., pp. 27 e 28.

59) BECCHETTI, *La fotografia a Roma ...*, cit., ad *vocem Filippo Belli (1836-1927)*, p. 277.

60) Su Carlo Baldassare Simelli (1811-post 1877), cfr. PORRETTA, *Ludovico Tuminello, fotografo ...*, cit.; e BECCHETTI, *La fotografia a Roma ...*, cit., pp. 28-32; Su questi due fotografi e sull'interesse verso luoghi e personaggi della campagna romana cfr. F. M. BONETTI, "... allora non d'altro si consigliava che della fotografia". *Artisti e accademie alla prova della fotografia (1850-1880)*, in *Arte in Italia dopo la fotografia. 1850-2000*, catalogo della mostra, a cura di M. A. FUSCO e M. V. MARINI CLARELLI, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 21 dicembre 2011 - 4 marzo 2012, Roma 2011, pp. 96-133.

61) ICCD, Fondo Becchetti, scatole 6 e 7. Si conoscono ulteriori stampe, cfr. BONETTI, "... allora non d'altro ...", cit.

62) Questi due nuclei sono stati ritenuti d'importanza prioritaria sulla scia di quanto indicato già allo scadere degli anni Settanta del Novecento dallo studio di Marina Miraglia dedicato all'archivio fotografico di Michetti e proseguito nel corso dei decenni fino alle recenti considerazioni sull'attività di fotografo di G. A. Sartorio, cioè sull'utilizzo della fotografia nella pratica della pittura, cfr. M. MIRAGLIA, *Francesco Paolo Michetti, fotografo*, Torino 1975; EADEM, *Mimesi e modernismo. Dalla metà dell'Ottocento all'esperienza pittorica e fotografica di Giulio Aristide Sartorio*, in *Arte in Italia dopo la fotografia ...*, cit., pp. 14-23.

63) M. F. BONETTI, *Fotografi e collezionisti: il caso romano*, in *Roma 1840-1870. La fotografia, il collezionista e la storico*, catalogo della mostra, a cura di M. F. BONETTI, Roma, Calcografia Nazionale, 18 gennaio - 9 marzo 2008, Modena, Fotomuseo Giuseppe Panini, 15 marzo - 4 maggio 2008, Roma 2008, pp. 13-16, anche se per limiti cronologici lo studio non tocca il nostro fondo.

64) ICCD, Fondo Cugnoni, nn. D 4002-D4051.

65) A. CH. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Lettere a Miranda*, a cura di M. SCOLARO, É. POMMIER, Bologna 2002.

66) Cfr. R. BALZANI, *Dalla memoria alla tutela: percorsi nel "paesaggio italiaco" tra Ottocento e Novecento*, in *La cura del bello. Musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, a cura di A. EMILIANI e C. SPADONI, Milano 2008, pp. 310-323; e C. RICCI, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 510-527.

67) Alcune fotografie di soggetti particolari, il Museo di Torquato Tasso nel Monastero di Sant'Onofrio a Roma, ad esempio, e le due importanti vedute degli interni della Pinacoteca Vaticana ante la sistemazione del 1909, sono riconducibili a date precise. Le immagini di due sale della Pinacoteca Vaticana nell'allestimento realizzato durante il pontificato di Pio IX sono conosciute grazie alle stampe conservate presso l'Archivio Fotografico Vaticano, prodotte dal suo Gabinetto Fotografico nel 1936 (dal timbro sul retro). Nel Fondo Cugnoni hanno il numero inventariale D2335 e D2336; una delle immagini è stata riprodotta in P. INNOCENTI, *La Pinacoteca Vaticana nella storia della museografia*, in *Accademia Clementina. Atti e memorie*, 40, Bologna 2000, pp. 95-184.

68) P. BECCHETTI, *Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880*, Roma 1978, ad *vocem*, *Ignazio Cugnoni*, p. 98; PORRETTA, *Ignazio Cugnoni ...*, cit.

69) Allo stato attuale della ricerca non è chiaro di chi fosse figlio Valeriano. Il nonno omonimo (morto nel 1861) era impiegato del Tribunale Penitenziario Apostolico ed i figli, Ignazio e Giuseppe, erano entrambi studiosi di notevole successo. La famiglia possedeva una piccola raccolta di dipinti riprodotti nelle lastre inventariate come «collezione privata Cugnoni», conservate in ICCD (C11299-C11304 e C11315). Ignazio (1822-1903) era ingegnere ed astronomo per la Compagnia del Gesù presso l'Osservatorio del Collegio Romano e sulla sua lastra tombale è ricordato come «astronomo, matematico, ingegnere e architetto», cfr. PORRETTA, *Ignazio Cugnoni ...*, cit., p. 13; BECCHETTI, *La fotografia a Roma ...*, cit., ad *vocem*, *Ignazio Cugnoni* e poi anche *Valeriano Cugnoni*, p. 294, dove si evince che Valeriano era inserito nella Guida Monaci del 1906 con studio in Via Poli 25; inoltre, aveva una succursale nel 1907 in Corso

Umberto I e nel 1910 in Via Ovidio a Prati. Ignazio Cugnoni è seppellito nella tomba della famiglia Sacconi nel nucleo ottocentesco del Cimitero del Verano, cfr. PORRETTA, *Ignazio Cugnoni ...*, cit., p. 26.

Giuseppe (1824–1908) era un letterato e fondatore della Società Romana di Storia Patria. Entrambi i fratelli erano accademici d'onore dell'Accademia di San Luca, laddove Valeriano, invece, non compare mai nelle carte dell'archivio storico. *Giuseppe Cugnoni, ad vocem, Dizionario Biografico degli Italiani*. Ignazio era stato nominato Accademico d'onore nel 1873, v. 135 n. 64; Giuseppe, pur nominato nel 1890, nel 1880 era tra i giudici del concorso Poletti per una storia dell'arte «scritta da qualunque italiano che le esercita», v. 142 n. 88, e nel 1881 gli veniva richiesto di mettere in ordine l'archivio dell'Accademia, v. 143 n. 117.

70) AFC, “Piazza Venezia”, stampa alla gelatina ai sali d'argento, cm 30 × 40 su cartoncino 36 × 52 (AF 628); “Portale di Palazzo Palombara”, stampa alla gelatina ai sali d'argento, cm 30 × 40 su cartoncino 50 × 65 (AF 3183), riprodotta in DEL PRETE, *Il fondo fotografico del Piano Regolatore ...*, cit., n. 330.

71) Valeriano Cugnoni richiedeva il riconoscimento del diritto d'autore per la fotografia che ritraeva il “Ricordo del I cinquantenario della definizione dogmatica della Immacolata Concezione”, in *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, Roma 1905, n. 34.

72) G. FANELLI, *La fotografia di architettura degli Alinari 1845–1856. Oltre le convenzioni e gli stereotipi*, in *Fratelli Alinari fotografi in Firenze. 150 anni che illustrarono il mondo 1852–2002*, a cura di C. A. QUINTAVALLE e M. MAFIOLI, Firenze 2003, pp. 87–119.

73) ROMANO, *Istituto Centrale per il Catalogo ...*, cit.

74) Secondo Porretta questa serie di fotografie era stata realizzata con la tecnica del calotipo, riversato poi su lastra di vetro ai fini di una più lunga tenuta del negativo; sono invece collodi su vetro.

75) La dott.ssa Sara Parca ha individuato l'autore delle immagini, rifotografate e inserite nella collezione di Cugnoni (D4052–D4075): <http://www.iccd.beniculturali.it/index.php?it/150/news/194/archivio.fotografico-on-line>.

76) Roma, ACS, MPI, AABBA, divisione II (1913–1923), b. 1, f. 5, *Gabinetto Fotografico. Collezione di negative in vendita presso il Signor Valeriano Cugnoni*.

77) ROMANO, *Museo della fotografia ...*, cit.

78) ICCD, ASGFN, b. 3, Lettera dattiloscritta di C. Ricci al Cav. G. Gargioli, Gabinetto Fotografico, 22 settembre 1912.

79) Roma, ACS, MPI, AABBA, divisione II, b. 1, f. 5, Lettera di G. Gargioli alla Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti su carta intestata del Gabinetto Fotografico, 7 ottobre 1912; anche in ICCD, ASGFN, b. 3. Cfr. BENEDETTI, *Vita di Giovanni Gargioli ...*, cit.

80) Roma, ACS, MPI, AABBA, divisione II, b. 1, f. 5, C. Ricci a G. Gargioli, 19 ottobre 1912.

81) ICCD, ASGFN, b. 3, G. Gargioli alla Direzione Generale AABBA, manoscritta, 15 novembre 1912; Roma, ACS, MPI, AABBA, divisione II, b. 1, f. 5, stessa lettera dattiloscritta con a mano la considerazione «non abbiamo fondi. A ogni modo quale è il prezzo? ...».

82) ICCD, ASGFN, V. Cugnoni a C. Carboni, 16 gennaio 1913, lettera manoscritta su carta intestata.

83) Roma, ACS, MPI, AABBA, divisione II (1913–1923), b. 1, f. 5, Lettera di Carboni alla Direzione Generale AABBA su carta intestata del Gabinetto Fotografico, 21 gennaio 1913. Carboni riporta la lettera del 16 gennaio 1913, in cui Cugnoni dava la sua valutazione dei materiali; «io posso cedere tanto i negativi 30 × 40 come quelli 21 × 27, già scelti in numero di circa
4000 per L. 4000
Più della Roma sparita 26 del formato 30 × 40 per L. 520
e 164 del formato 21 × 27 per L. 2296
In tutto L. 6816».

A questa lista mancano le lastre in formato C e E; le ultime sono probabilmente copie eseguite dai negativi deteriorati.

84) Lastre inventariate nn. B532, B556, B569, B586, B603, B625, B627.

85) Roma, ACS, MPI, AABBA, divisione II, b. 1, f. 5, C. Carboni a C. Ricci, 21 gennaio 1913; più in generale sull'immagine della città nella fotografia cfr. M. F. BONETTI, *L'immagine di Roma: gli autori, i luoghi e i modelli di rappresentazione*, in *Roma 1840–1870. La fotografia, il collezionista ...*, cit., pp. 46–135.

86) Roma, ACS, MPI, AABBA, divisione II, b. 1, f. 5, C. Ricci a D. Anderson, 7 maggio 1913; D. Anderson a C. Ricci, 21 maggio 1913; la stima di valore era non superiore alle cinquemila lire.

87) Roma, ACS, MPI, AABBA, divisione II, b. 1, f. 5, C. Ricci a D. Gnoli, 7 maggio 1913; D. Gnoli a C. Ricci, s.d.

88) Roma, ACS, MPI, AABBA, divisione II, b. 1, f. 5; C. Ricci a G. A. Sartorio, 7 maggio 1913; C. Ricci a G. A. Sartorio, 18 maggio 1913; G. A. Sartorio a C. Ricci, 3 marzo 1913 (ma con data sbagliata, certamente *post* 18 maggio in cui Sartorio offre tra le 3000 e le 4000 lire). La risposta di Sartorio alla richiesta di *expertise* di Ricci non è stata rinvenuta.

89) Roma, ACS, MPI, AABBA, divisione I (1913–1923), b. 1, fasc. 5, s.a., Roma, 3 settembre 1913.

90) Roma, ACS, MPI, AABBA, divisione II (1913–1923), b. 1, fasc. 5, Lettera del Ministro, senza data; ACS – Lettera manoscritta di Valeriano Cugnoni al Direttore Generale AABBA, Roma 20 agosto 1913.

91) Roma, ACS, MPI, AABBA, C. Ricci, 28 settembre 1913, senza destinatari; membri del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti alla Corte dei Conti, 30 settembre 1913, AABBA, divisione I (1913–1923), b. 1, fasc. 5, gli altri due membri erano Ettore Ferrari e G. Cirilli.

92) ICCD, ASGFN, Telegramma di Ricci al Gabinetto Fotografico, 22 ottobre 1913.

93) Secondo Porretta il fondo era stato acquistato tra il 1932–1938 e proveniva dal Museo Artistico Industriale; lo studioso aveva infatti consultato i registri inventariali del Gabinetto Fotografico Nazionale dove il fondo era acquisito al patrimonio durante il terzo decennio del Novecento. La posticipazione della messa in inventario di materiali acquisiti decenni precedenti non deve suscitare clamore, se si prende in considerazione che il Fondo Tuminello è stato un

fondo “invisibile” fino alla sua pubblicazione da parte dell’ICCD nel 1994; Cfr. PORRETTA, *Ludovico Tuminello, fotografo ...*, cit., p. 9, per il Fondo Tuminello cfr. *L’immagine di Roma 1848–1895 ...*, cit.

94) La bibliografia di Luigi Serra è estesissima, soprattutto nel settore della storia dell’arte italiana e marchigiana in particolare, sebbene manchino ad oggi studi critici che inquadrino il suo operato. Nato nel 1881 e morto a Roma nel 1940, Serra aveva ricoperto posti importanti nell’amministrazione pubblica tra cui, negli anni Trenta, quello di Presidente del Museo Artistico Industriale di Roma, di Direttore del Gabinetto Fotografico Nazionale, co-redattore del *Bollettino d’Arte* al quale fornisce notizie dei più importanti allestimenti o riallestimenti museali, delle mostre e delle scoperte della Direzione Generale ed infine è assegnato al Catalogo dei Monumenti e Oggetti d’Arte. Dal 1939 diventa Soprintendente delle Gallerie ed alle Opere d’Arte Medievale e Moderna del Lazio. A suo nome escono manuali di Storia dell’Arte nonché singole monografie su pittori e negli anni ’30 è stretto collaboratore dell’Enciclopedia Treccani. Cfr. *Luigi Serra, ad vocem*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell’Arte, (1904–1974)*, s.l. 2007, p. 583.

95) Luigi Serra fu commissario del Gabinetto Fotografico Nazionale dal febbraio del 1932 al febbraio del 1938.

96) ICCD, Gabinetto Fotografico Nazionale, Registro inventariale D8 (D1–D5817) numeri D1470–D5538; Registro inventariale B1 (B1–B798) numeri B495–B774; Registro inventariale C2 (C6631–C11445) numeri C11298–C11325; Registro Inventariale E3 (E13111–E18562) numeri E16007–E16141 (è stata verificata l’assenza di quindici negativi, esistono cioè solo 119 lastre contro 134 numeri di inventario immessi nel registro suddetto) e non sono sicura della loro appartenenza al fondo poiché la dimensione E è quella più comunemente utilizzata dal Gabinetto per eseguire riproduzioni da lastre preziose e/o deteriorate. Le modalità di inventariazione rispondevano alle richieste dove venivano specificati i dati da segnalare nella redazione dell’inventario patrimoniale. Regio Decreto del 26 agosto 1927, n.1917, pubblicato nella *Gazzetta Ufficiale del Regno d’Italia*, 24 ottobre 1927.

97) Ad esempio le fotografie D1576 “Grottaferrata. Abbazia. Facciata e campanile (prima dei restauri 1902–1930)”; D1573 “Civitavecchia. Benedizione di Pio IX”, riprodotto in E116123 (riprod. da negativo originale su carta), 1856 circa.

98) Quando i materiali sono stati inseriti in SAGID si è provveduto a riportare le informazioni che si trovano negli inventari.

99) La fondazione della sezione fotografica dell’Istituto risale al 1927, cfr. *Fonti d’archivio per la storia del L.U.C.E. 1925–1945*, a cura di M. PIZZO e G. D’AUTILIA, Roma 2004.

100) M. SALMI, *Per Luigi Serra. Commemorazione di M.Salmi detta nella sede del sodalizio dei Piceni in Roma il giorno 24 febbraio 1943*, Roma 1943 seguito da *Bibliografia degli scritti di Luigi Serra*, a cura di C. CONSUELO SPINA.

101) ICCD, ASGF, F. Zanon al Direttore del Gabinetto Fotografico, 3 novembre 1928, *Relazioni e proposte. Catalogo e consegna*, 25 gennaio 1928.

102) Roma, ACS, Ministero delle Finanze a Gabinetto Fotografico Nazionale, 3 novembre 1928; F. Zanon su carta intestata Gabinetto Fotografico Nazionale, 15 novembre 1938.

103) ICCD, ASGFN, *Convenzione tra S.E.il Ministro della Pubblica Istruzione e il Gr. Uff. Filippo Cremonesi senatore del Regno, presidente dell’Istituto Naz. L.U.C.E.*, 25 gennaio 1928, redatta dal funzionario del Ministero delle Finanze Antonio Zanon.

104) ICCD, ASGFN, b. L.U.C.E., il Ministro della Pubblica Istruzione al Gabinetto Fotografico, *Convenzione con L.U.C.E.*, 12 aprile 1928.

105) ICCD, ASGFN, A. Colasanti a A. Zanon, *Elenco delle negative di cui è sospesa la consegna all’Istituto L.U.C.E. e Negative per le quali la formazione del catalogo deve assolutamente precedere la consegna*, dove al n. 5 compare «collezione Cugnoni».

106) ICCD, ASGFN, b. L.U.C.E., il Ministro della Pubblica Istruzione al Gabinetto Fotografico, 21 maggio 1928; IDEM, 16 giugno 1928 e risposta del GF del 15.11.1928 (il valore patrimoniale complessivo era dichiarato in 3,5 milioni di lire).

107) Roma, ACS, MPI, AABBA, divisione I, L. Serra a Direzione Generale 10 marzo 1928. Nel 1928 vi erano cinque tra operatori e funzionari, ora sono solo due fotografi, e Serra ne richiede un terzo. A Carlo Carboni viene intanto sospeso anche lo stipendio, e malgrado le richieste della moglie gli viene negato un sussidio; infine nel gennaio del 1933 sull’annuario del Ministero viene comunicato che il posto di Direttore del Gabinetto Fotografico Nazionale è vacante. Cfr. anche Roma, ACS, MPI, AABBA, divisione I, L. Serra a Direzione Generale, 26 marzo 1932; *ibidem*, Direzione Generale al Gabinetto Fotografico, 29 dicembre 1932; *ibidem*, 27 dicembre 1932; *ibidem*, L. Serra a Direzione Generale, 12 gennaio 1933.

108) ICCD, ASGFN, C. Carboni al Ministero della Pubblica Istruzione, 2 febbraio 1929.

109) I primi anni di attività del Gabinetto sono stati oggetto di una ricognizione approfondita sui documenti conservati in ICCD, che hanno portato alla mostra *Il viaggio in Italia di Giovanni Gargioli ...*, cit.

110) Il campionario per la consultazione, costituito da 24 volumi di stampe citato anche da D. Gnoli venne richiesto in visione da Ricci e non è stato rinvenuto, cfr. Roma, ACS, MPI, AABBA, divisione II, b. 1, f. 5, C. Ricci al Direttore del Gabinetto Fotografico, lettera manoscritta, 19 ottobre 1912.

111) Sulla diffusione di fotografie di ornato nella seconda metà del secolo XIX resta traccia nei cataloghi Brogi e Moscioni, cfr. l’analisi di questo fenomeno e la dimensione più provinciale della clientela rispetto a quella di Braun o di Anderson, *La documentazione dell’arte*, in *Gli Alinari fotografi a Firenze 1895–1920*, catalogo della mostra, a cura di a cura di W. SETTIMELLI e F. ZEVI, Firenze, Forte del Belvedere, luglio–ottobre 1977, Firenze 1977, p. 124.

112) Per la forma dei musei tardo–ottocenteschi il rapporto con le Scuole era prioritario; sul territorio romano cfr. lo studio di P. NICITA, *Il Museo negato: Palazzo Venezia 1916–1930*, in *Bollettino d’Arte*, s. VI, 114, ottobre–dicembre 2000, p. 29 e ss., ripreso poi in *Musei e storia dell’arte a*

Roma tra il 19. e il 20. secolo: I progetti per la Galleria Nazionale di Arte Antica e per il Museo del Medioevo e del Rinascimento, Roma 2009; sul Museo Artistico Industriale di Roma cfr. del MAI. *Storia del Museo Artistico Industriale di Roma*, a cura di G. BORGHINI, Roma 2005.

113) M. FERRETTI, *Fra traduzione e riduzione. La fotografia dell'arte come oggetto e come modello*, in *Gli Alinari fotografi a Firenze ...*, cit., pp. 116–147. La presenza nel Fondo Cugnani di riproduzioni da incisioni mostra la ricaduta progettuale legata a questi scatti che devono essere considerati appunti visivi, *aide memoire*, per artisti e decoratori attivi a Roma tra il 1850 ed il 1870, gli “artisti di Stato” di Pio IX. «La sola cosa moderna (e purtroppo moderna) che abbiamo veduta è S. Paolo. È cosa che fa piangere l'idea ristretta che volle tutto affidato ad Artisti Romani o dello Stato è causa di tanto male» scrive l'ex fuoriuscito Musini riferendosi agli artisti romani che fanno parte dell'Accademia di San Luca, i cui principi sono alla direzione dei cantieri promossi e sovvenzionati da Pio IX Mastai (1846–1878). Le riproduzioni di bozzetti di cicli decorativi eseguiti da Pietro Gagliardi in Sant'Agostino e in San Carlo Borromeo confermano l'interesse per le opere di committenza religiosa che si stavano realizzando a Roma in questi anni; Musini dava un acido giudizio proprio su questo pittore («V'è poi Gagliardi, l'uomo del giorno, che dipinge chiese da cima a fondo senza far grazia a un palmo di muro, Dio glielo perdoni!»). S. PINTO, *La promozione delle arti negli Stati italiani*, in *Storia dell'Arte Italiana*, II, Torino, p. 1057; cfr. anche E. CASTELNUOVO, a cura di, *La pittura in Italia. L'Ottocento*, 2 voll., Milano 1991. La Basilica di San Paolo venne consacrata nel 1854 da Pio IX senza che fosse finita la facciata (e il quadriportico). Sul ruolo dell'Accademia di San Luca in questi anni cfr. S. BARONE, *1853–1869: i concorsi dell'Accademia di San Luca*, in *Le scuole mute e le scuole parlanti. Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, a cura di P. PICARDI e P. P. RACCIOPPI, Roma 2002, pp. 419–448; G. CAPITELLI, *Meccenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità*, Roma 2011. Lettera del pittore Mussini del 1856 citata in PINTO, loc. cit.

114) Su questo importante quesito rimando al testo normativo scritto da H. Wölfflin negli stessi anni di fine Ottocento, attraverso cui lo studioso si faceva censore e arbitro di una corretta modalità per fotografare la scultura di età classica (e con ciò includeva il rinascimento fino alla rottura manierista del tardo Michelangelo), cfr. H. WÖLFFLIN, *Fotografare la scultura*, Mantova 2008 e la mia *Postfazione*.

115) N. DACOS, *Le Logge di Raffaello: maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma 1977.

116) La distinzione tra i piani del palazzo, i bracci e infine le campate è indicata nel registro inventariale D del Gabinetto Fotografico Nazionale, cfr. ICCD, ASGFN, Registro Inventariale DI.

117) Il dipinto è stato battuto all'asta nel 2002 e la sua attuale ubicazione è ignota; si pensa venne realizzato ante 1870 poiché in quell'occasione venne presentato all'Esposizione Romana relativa all'Arte Cristiana. La menzione del dipinto nella richiesta del fotografo anticipa la sua datazione a prima del 1868; cfr. C. MOZZARELLI, “*Aumentar virtù per via dell'emulazione*”: il cantiere delle Logge Pie 81847–1876, in G. CAPITELLI, C. MOZZARELLI, *La pittura di storia*

in Italia 1785–1870. Ricerche, quesiti, proposte, Roma 2008, pp. 181–193, che riproducono il dipinto.

118) Archivio Segreto Vaticano, Palazzi Apostolici, Titoli, IX Monumenti, b. 254, fasc. 8 “Memorie e affari vari relativi al cortile di San Damaso e suoi tre ordini di Logge”, Attestato del Maggiordomo, 31 agosto 1867; su Altobelli cfr. BECCHETTI, *La fotografia a Roma ...*, cit., ad vocem Altobelli Gioacchino. Desidero ringraziare la dott. Maria Antonietta De Angelis, direttrice dell'Archivio Storico dei Musei Vaticani, per avermi segnalato il fondo in cui ho rinvenuto i materiali riguardanti l'attività di Mantovani.

119) *Affreschi e decorazioni fatti eseguire per munificenza del sommo pontefice Pio IX dai professori Nicola Consoni e Alessandro Mantovani nelle celebri Logge di Raffaello*, Roma, Tipografia Tiberina, 1877.

120) *Le scuole e le arti sotto il Pontificato di Pio IX*, Roma 1860 (II edizione 1869), illustrati da incisioni al tratto che riproducono sia gli elementi decorativi che narrativi delle Logge di Pio IX; cfr. la scheda critica di S. BATTISTI, in *Frascati al tempo di Pio IX e del Marchese Campana*, a cura di G. CAPPELLI e I. SALVAGNI, Roma 2006, p. 143.

121) G. CAPITELLI, *Arte di Controriforma. Pio IX e la monumentomania vaticana*, in *Arte e politica*, 2013, pp. 149–152.

122) ASMV, b. 6, fasc. 3, *Regolamento organico disciplinare per Musei e Gallerie Pontificie*, 15 novembre 1878, Tipografia Vaticana 1878.

123) ASMV, *Estratto del regolamento dei Musei e delle Gallerie Pontificie*, s.d., post 1888, poiché allegato a *Permessi rilasciati agli artisti 1888–1954*.

124) La regolamentazione per i calchi in gesso risaliva al 7 dicembre del 1873, R.D. n. 1727.

125) Archivio Segreto Vaticano, Palazzi Apostolici, Titoli, IX Monumenti, b. 254, fasc. 8, “Memorie e affari vari relativi al cortile di San Damaso e suoi tre ordini di Logge”, Lettera di A. Mantovani al Prefetto dei Palazzi Vaticani, 4 gennaio 1882.

126) Su questa commissione cfr. MOZZARELLI, “*Aumentar virtù ...*”, cit., pp. 181–193; *Alessandro Mantovani, ad vocem*, a cura di S. PARCA, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 69. Cfr. Archivio Segreto Vaticano, Palazzi Apostolici, Titoli, IX Monumenti, b. 254, fasc. 8, “Memorie e affari vari relativi al cortile di San Damaso e suoi tre ordini di Logge”, *Lavori eseguiti dal Cav. Alessandro Mantovani nei Sacri Palazzi Apostolici dall'anno 1858 al 1878*.

127) Archivio Segreto Vaticano, Palazzi Apostolici, Titoli, IX Monumenti, b. 254, fasc. 8, “Memorie e affari vari relativi al cortile di San Damaso e suoi tre ordini di Logge”, Restauri nei tre piani delle Logge, s.d., firmata da Antonio Bianchini, Nicola Consoni, Luigi Cichetti, Annibale Angelini e Alessandro Mantovani.

128) D4987, D4991 e D5003.

129) Cfr. MOZZARELLI, “*Aumentar virtù ...*”, cit.; l'autrice cita il documento datandolo al 1847 circa.

130) Biblioteca Ariosteia, Sala Rari e Manoscritti, A. MANTOVANI, *Cartella contenente n. 21 fotografie di nuove composizioni cavate sopra I dipinti da me eseguiti nelle Logge Vaticane*, 1858; *Alessandro Mantovani ...*, cit.

131) Archivio Segreto Vaticano, Palazzi Apostolici, Titoli, IX Monumenti, b. 254, fasc. 8, "Memorie e affari vari relativi al cortile di San Damaso e suoi tre ordini di Logge", *Contratto tra Alessandro Mantovani e la Prefettura Pontificia*, 1878.

132) ICCD, Fondo Cugnoni, D4410–D4529 e D4550–D4554.

133) ICCD, Fondo Cugnoni, D4530–D4549.

134) ICCD, Fondo Cugnoni, D4560–4667 e D4911–D4925.

135) A. DEL BUFALO, *Il Verano. Un museo nel verde per Roma*, Roma 1992.

136) Archivio Storico Musei Vaticani, *Registro Protocollo permessi artisti 1860–1888*, 2 voll.; I vol. (1860–1874).

137) *Ibidem*, richieste di Filippo Belli: mesi di marzo e maggio 1874; agosto 1876. Cfr anche BECCHETTI, *La fotografia a Roma ...*, *cit.*, ad vocem *Filippo Belli (1836–1927)*, p. 277.