Museo della fotografia

Istituto Centrale
per il Catalogo
e la Documentazione

Roma

ÀRGOS

Museo della fotografia

Ministero
per i Beni Culturali
e Ambientali

Istituto Centrale
per il Catalogo
e la Documentazione

Museo della fotografia

a cura di Serena Romano

ÀRGOS

Istituto Centrale
per il Catalogo
e la documentazione
00153 Roma
via di S. Michele, 18

Direttore dell'I.C.C.D.
Maria Luisa Polichetti
Progetto e direzione scientifica del Museo
Serena Romano
Progetto di allestimento
Oreste Albarano
Realizzazione
Società 3A
Illuminotecnica
Famatec 94
Collaboratori
Antonio Di Carlo
Angelo Mamone
Anna Perugini
Stefano Valentini
Fotografie
Roberto Galasso
Pietro Roggero
Stefano Valentini
Restauri
Silvia Berselli
Enzo Pagliani

Si ringraziano Piero Becchetti
e Lorenzo Scaramella per preziosi aiuti e indicazioni.

Progetto grafico
Gianni Trozzi

Stampato in Italia
© copyright 1996 by
Nuova Àrgos Edizioni srl
00196 Roma - Piazza della Consolazione, 29
Tel. 06/6796969 - Fax 06/6786834
E-mail: ÀRGOS@uni.net
ISBN 88-85897-65-7

Presentazione

Questa Guida nasce per essere un libretto svelto e piacevole, una scelta di immagini significative tratte dalla raccolta che apriamo finalmente al pubblico — i 'fondi storici' e le collezioni fotografiche antiche dell'ICCD — e non certo una trattazione esaustiva, o un vero e proprio "catalogo" del Museo neonato. Il catalogo verrà in seguito, e dovrà essere il risultato di studi approfonditi su settori specifici, nuclei documentari, pezzi preziosi che verranno presentati al pubblico e offerti alla migliore conoscenza di tutti. Piuttosto, quindi, le pagine di questo libro vogliono essere una compagnia leggera e accattivante per coloro che si incuriosiranno delle antiche macchine fotografiche esposte, o che sbirceranno con interesse negli armadi che contengono le collezioni storiche di cui solo qualche esemplare potrà, per forza di cose, essere via via esposto. Presentando così alcuni dei nostri tesori più noti o più interessanti, speriamo di dare almeno un'idea di tutto quello che c'è ancora da conoscere; soprattutto speriamo che — così sollecitata — si risvegli la curiosità di molti attuali o potenziali studiosi di fotografia; i quali si lascino attrarre da questo ambito di studi e vengano a collaborare con noi nel tentativo di dissodare un campo e un insieme di materiali ancora così poco conosciuti.

Sarà insieme e grazie a loro che il nuovo Museo non resterà solo una fila di stanze piene di begli oggetti da conservare in buon ordine, ma diventerà, come ci auguriamo, un centro vivo di ricerca, e anche di formazione di nuove professionalità.

Speriamo che il nostro invito venga accolto con favore: arricchirà il campo di questa disciplina ancora giovane, e aggiungerà una ulteriore sfumatura all'attività, in verità così variegata e molteplice, dell'Istituto Centrale per il Catalogo.

Maria Luisa Polichetti

L'idea del Museo

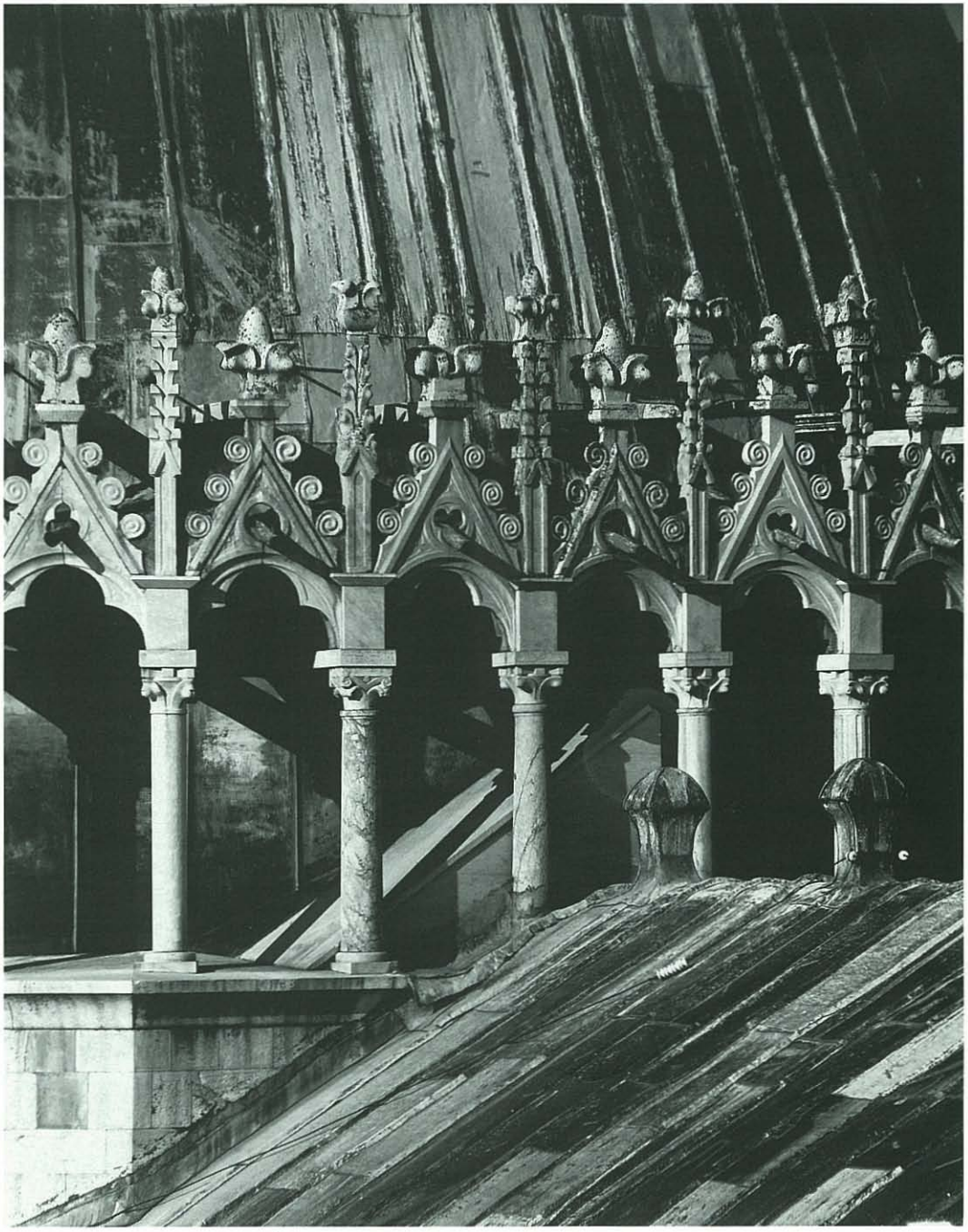
Nel 1986 l'Istituto del Catalogo organizzò una piccola esposizione nell'occasione della Settimana dei Beni Culturali. Si trattava di alcune macchine fotografiche di venerabile età — tra le quali quella appartenuta al fondatore del GFN, Giovanni Gargiolli — alcuni obiettivi, altre strumentazioni fotografiche, in pratica la parte antica dell'inventario del Gabinetto Fotografico Nazionale. A questi pezzi si aggiungevano alcuni altri, provenienti da acquisti effettuati nel tempo dal Gabinetto Fotografico, e poi dall'Istituto per il Catalogo, per esempio le macchine fotografiche di Francesco Chigi e di Mario Nunes Vais.
L'esposizione — voluta da Tea Martinelli, allora direttore del Gabinetto Fotografico — ebbe un certo successo: l'Istituto per il Catalogo aveva già cominciato a trasferirsi nella sede del Sanmichele — il Gabinetto Fotografico era ancora però in via in Miranda — e la mostra aveva un sapore un po' intimista, se così si può dire: un ufficio che ripercorreva la propria storia, ne riconosceva il valore, lo mostrava a qualche amatore e ai colleghi. Dopo qualche tempo, Maria Teresa Contini approntò, raccogliendo anche memorie e suggerimenti di persone interne ed esterne all'ufficio, un catalogo [1] della parte più interessante della collezione di strumenti fotografici, e nel frattempo il Gabinetto Fotografico raggiungeva il resto dell'Istituto nella sede del Sanmichele.

Dieci anni dopo, le prospettive sono molto cambiate, di pari passo con la fisionomia di tutto l'Istituto del Catalogo.
L'occasione di aprire un Museo nuovo non poteva essere ridotta ad una semplice esposizione di begli strumenti fotografici del passato. Attorno a questo nucleo, che fornisce una sorta di filo rosso per la storicizzazione di una attività ormai più che secolare, si è andato in realtà aggregando un progetto più complesso, che mi sembra essere, oggi, unico nel suo genere in Italia, e soprattutto nuovo nella concezione, e passibile di ulteriori espansioni e trasformazioni.

In Italia non è esistito, fino ad oggi, un museo pubblico dedicato alla fotografia. La collezione Alinari è ovviamente privata, e altre istituzioni, come ad esempio il Museo del Cinema di Torino che pure ha una sezione fotografica, non hanno grande spazio da dedicare alla fotografia, o non sentono la necessità di farlo. È appena il caso di rimarcare come questa situazione rifletta esattamente il ruolo che la fotografia ha avuto in Italia e il suo rapporto con le istituzioni pubbliche. In Francia il governo impose già dal 1851 il deposito obbligatorio presso la Bibliothèque Nationale di ogni foto scattata da privati, e l'abitudine continuò fino almeno agli anni '20 del Novecento: così che ora la Bibliothèque Nationale possiede una strabiliante collezione di fotografie, con la quale si può tracciare la storia "nazionale" di questa arte e di questa tecnica. In Italia un simile

Francesco Chigi, *Vaso di fiori con papaveri*
Autocromia, cm. 13x18, c. 1908

Nella pagina accanto:
Giovanni Gargiolli e aiuti (?), *Pisa, Il Duomo. Particolare esterno della cupola con archetti e cuspidi*, 1911.
Negativo su lastra di vetro, gelatina al bromuro d'argento, cm. 24x30



Nella pagina accanto:
Giovanni Gargiolli e aiuti (?),
Pisa, Il campanile del Duomo. Particolare con capitello del basamento, 1911
Negativo su lastra di vetro, gelatina al bromuro d'argento, cm. 24x30

obbligo, imposto solo alla fine del secolo, suscitò un putiferio di ribellioni e di reazioni contrarie, pamphlets ostili, proteste, e non fu mai realmente osservato. Risultato: la storia della fotografia italiana è dispersa e frammentata, le tracce pur esistenti presso una miriade di istituzioni pubbliche o semipubbliche sono spesso casuali, l'opera e gli archivi dei fotografi sovente spariti e distrutti, e solo da non molti anni a questa parte il concetto della tutela di questo patrimonio si sta affermando nelle coscienze dei conservatori, parallelamente però alla forte salita dei prezzi di questo genere di materiali, e alla loro crescente rarità sul mercato.

Per tardiva che sia stata, di fatto l'attività del Gabinetto Fotografico Nazionale costituì, fin dall'epoca della sua prima fondazione nel 1892-93, l'unica presa di posizione pubblica, anzi statale, nei confronti di almeno un aspetto della questione "fotografia". È ovviamente non casuale che ciò si sia verificato in un ambiente istituzionalmente legato alla tutela delle "Belle Arti". In questo senso, la figura del fondatore del GFN Giovanni Gargiolli e il processo di istituzione e di funzionamento del suo ufficio rappresentano due vicende parallele, quasi identificabili. Gargiolli era un tecnico e forse anche un artista. Era un ingegnere e un appassionato di fotografia, uno sperimentatore di trucchi e soluzioni tecniche; le fotografie che lui stesso scattava nei primi anni di lavoro del nuovo ufficio — poiché era quasi solo in questa attività, costituendone la mente inventiva e anche il braccio esecutivo — però sono attente ai valori estetici dell'inquadratura, e talvolta sono decisamente belle. Aveva assorbito in profondità la lezione Alinari circa gli accorgimenti da seguire per ottenere belle foto di monumenti (luce equilibrata, inquadratura alta per evitare la distorsione, niente 'effetti speciali', ecc.) e la applicava in maniera intelligente e con istintivo buon gusto. Nell'ideare l'allestimento della prima parte del nuovo Museo, quella riservata alla mostra degli apparecchi fotografici, abbiamo pensato di rendere giustizia anche a questa sua capacità, e di affiancare alla grande macchina da lui usata (cat. 9) alcune foto delle prime campagne fotografiche da lui progettate e realizzate: le mura di Alatri, o le invenzioni delle riprese pisane possono senz'altro reggere il confronto della fotografia "artistica" contemporanea. Di fatto, sembra che il confronto con le bellezze artistiche che il Gargiolli era chiamato a documentare gli giovasse anche sotto il profilo dell'esperienza estetica. Diciamo anche, *en passant*, che proprio l'attività di Gargiolli come direttore del GFN ripropone, a livello pubblico e istituzionale, il problema che si pone nel caso delle ditte o degli studi privati. Anche nel suo caso, infatti, la «firma» di una foto o di una campagna di documentazione va a siglare un lavoro complesso, nell'ambito del quale andrebbe resa giustizia al ruolo del progettista — plausibilmente svolto da Gargiolli — dell'esecutore o esecutori — e qui le

Carlo Carboni,
Messina, Cattedrale di S. Maria.
Veduta dell'interno dopo
il terremoto del 1908
Negativo su lastra di vetro,
gelatina al bromuro
d'argento, cm. 24x30

12

carte non aiutano, perché non rivelano i nomi dei finti falegnami, elettricisti e muratori che facevano i fotografi nel neonato GFN — nonché degli stampatori eventualmente diversi dall'autore dello scatto.

Ma non diversamente, oggi che a quasi un secolo di distanza apriamo un Museo della Fotografia presso l'Istituto Centrale per il Catalogo, noi ribadiamo a un tempo lo stretto legame della — allora nuova — tecnica della fotografia con la tutela e le istituzioni delle — allora — Belle Arti, e parallelamente l'interesse non secondario che il Gabinetto Fotografico Nazionale e il suo erede Istituto per il Catalogo hanno sempre avuto nei confronti della fotografia in quanto prodotto estetico, bene da tutelare, valore in sè stessa.
Questo interesse, l'Istituto lo ha dimostrato sempre, nel corso di tutti questi anni: ricordo, a questo proposito, quello che diceva Oreste Ferrari, allora Direttore dell'ICCD, nell'introduzione al catalogo della collezione fotografica Chigi, una delle più interessanti tra quelle acquisite dall'Istituto: «Il ripristino di un corretto comportamento culturale, diciamo pure di una elementare deontologia storiografica nei confronti della fotografia si fonda, in conclusione, sul non consentire che venga stralciata dal contesto e privilegiata questa o quella chiave di lettura del documento fotografico, e sull'operare invece affinché resti integra l'accessibilità a tutte indistintamente le virtuali letture che esso documento stimola. E allora... sarà proprio in questo orizzonte che l'istituzione pubblica troverà le sue specifiche e capitali funzioni: che come sono primariamente di raccolta e di conservazione, di ricognizione, classificazione e studio, sono anche di servizio per la massima disponibilità possibile dei documenti fotografici, a favore del loro più esteso e libero "uso" culturale».[2] La politica di acquisizione è stata costante nella storia del Gabinetto Fotografico e poi dell'Istituto del Catalogo: e ha avuto inizio molto precocemente, nel 1906, quando Gargiolli (sempre lui) comprò da Lodovico Tuminello una notevole collezione di negativi calotipici, in parte opera di Tuminello stesso, in parte opera di Giacomo Caneva, in parte riproduzioni dalle foto Parker.[3] Molti altri acquisti di questo tipo seguirono, e alcuni di essi segnano vere e proprie tappe nella storia della conoscenza di questa branca della storia dell'arte, attestando una coscienza e una volontà di protezione di questo patrimonio la cui definizione teorica di valore non è facile — ma che ormai urge, come di un patrimonio apparentemente estesissimo, ma in realtà, tra poco, relitto tecnico e storico, raffinato e sempre più *fané*, al pari degli smalti traslucidi medievali, delle xilografie quattrocentesche, o dei tessuti di Fortuny.
Come meglio si vedrà nelle pagine che seguono, di queste collezioni via via così acquisite alcuni nuclei sono raccolte di negativi, altri sono di stampe positive: allo stato attuale, i numeri dicono che le

Nella pagina accanto:
Carlo Carboni, *Messina, Chiesa di S. Francesco. Veduta dell'interno dopo il terremoto del 1908*
Negativo su lastra di vetro, gelatina al bromuro d'argento, cm. 24x30

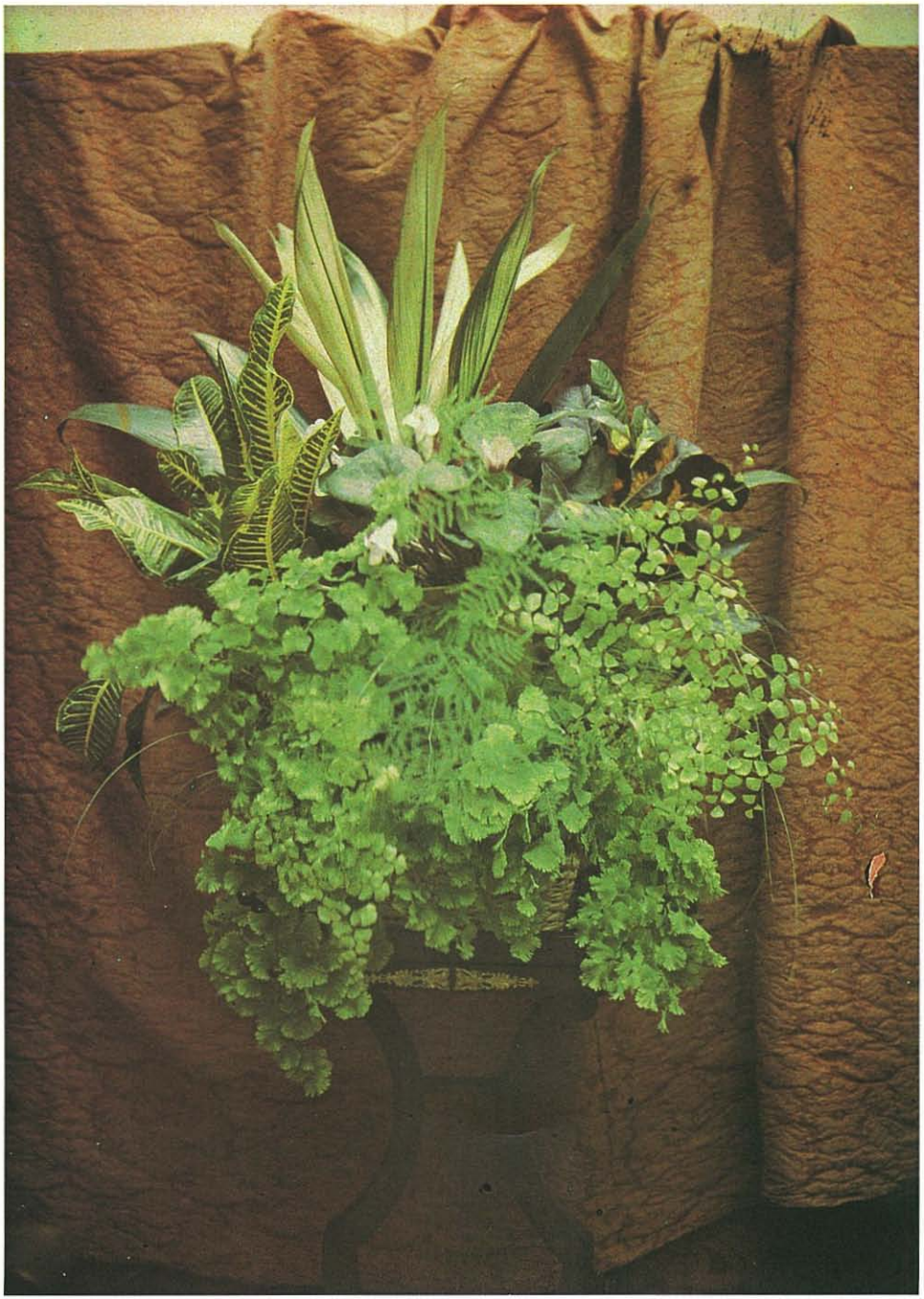
fotografie costituenti il settore un tempo definito come "fondi storici", ora diventato Museo, sono circa 40.000, quindi un non disprezzabile *plafond* per future, molto auspicate, crescite. È appena il caso di ricordare che nel corso del 1995 l'Istituto ha completato l'acquisizione della collezione di Piero Becchetti: forse la più grande ancora esistente in Italia. È stata un'acquisizione lenta, e non priva di vicissitudini: ma a lieto fine. Piero Becchetti stesso voleva assolutamente che le foto da lui raccolte nel corso di tutta la sua vita diventassero patrimonio pubblico e fossero conservate proprio presso il Gabinetto Fotografico Nazionale di un tempo, e siamo felici che il suo desiderio, ora esaudito, abbia dato un così forte supporto e una promozione così significativa alla costituzione di questa nuova struttura.

Ma è chiaro che ora, che l'Istituto ha chiarito la propria posizione nei riguardi della fotografia come arte, e come arte della documentazione, non ci si potrà sottrarre a quello che deve essere considerato anche un cambio di prospettiva generale nel sistema dell'attribuzione di valore agli oggetti che sono lo strumento di lavoro quotidiano. Nella misura in cui noi consideriamo "fotografia artistica" una collezione che acquistiamo sul mercato, così pure dovremo al più presto cominciare a individuare — e quindi a proteggere in modo adeguato — le stesse fotografie del GFN, a cominciare da quelle del Gargiolli in persona, che per la loro ormai secolare antichità possono pretendere alla medesima definizione di "storiche", quale noi applichiamo alle altre fotografie già da ora accorpate al Museo. Scaturite da motivazioni diverse — l'una dal desiderio di creare un'immagine, l'altra dalla necessità di documentare un oggetto — le due opere hanno ambedue un valore: sarebbe ottocentesco ritenere che solo la "creazione pura", quella dell'artista disancorato dalle relazioni pratiche con la realtà, sia oggi da tutelare. Forse che gli artisti puri, per chiamarli così, non dovevano fare i conti con il mercato?
La fisionomia del Museo che si apre, dunque, è concepita come un multistrato complesso, provvisto di varie funzioni, alimentato in maniera equilibrata da canali sia esterni che interni. Nasce all'interno di una istituzione che ha il compito della documentazione, ma che scopre come all'interno di questo dovere istituzionale esista un filone con sue caratteristiche e valori, che a poco a poco assume uno spessore e dei contorni autonomi. Si presenta come una struttura mista, sia espositiva che conservativa, che di archiviazione e studio: sarà sempre esposta una parte degli strumenti antichi e una esemplificazione di fotografie originali; ma la maggior parte dei materiali, vale a dire soprattutto delle collezioni fotografiche, verrà archiviata e correttamente conservata, aperta tuttavia alla consultazione di chi ne faccia richiesta. Per mezzo di piccole pubblicazioni periodiche — il cui formato e il cui "stile" anticipiamo già in questa

Guida — i nuclei delle collezioni saranno via via studiati e resi noti, e contestualmente verranno anche esposti. Gli spazi espositivi saranno, come mi sembra corretto, diversi da quelli del Museo e delle sale d'archivio e consultazione; consisteranno essenzialmente nell'ambiente della ex chiesa delle Zitelle dove già, un anno fa, si aprì la mostra «L'immagine di Roma», che del Museo della fotografia voleva rappresentare un annuncio e un antefatto. A breve termine, subito dopo l'apertura del Museo, sarà inaugurata la prima mostra della serie, quella della collezione di diapositive stereoscopiche. Le Lieure. Soprattutto, la speranza è che questo piccolo luogo all'interno dell'ICCD divenga un nucleo generatore di attività e di studio; di corretta conservazione; di ricerca su autori, tecniche, vicende storiche; che attragga studiosi e curiosi, i quali vengano a visitare, prendano e diano idee, abbiano accesso ai materiali. La possibilità di relazioni e scambi con altri musei e istituzioni pubbliche è un'altra strada che perseguiremo, con l'interesse anche di capire quale ruolo e quale funzione abbia diversamente svolto la fotografia in paesi diversi dal nostro, e come le strutture di oggi riflettano e documentino questa diversità.

I materiali costituenti il Museo sono suddivisibili in alcuni nuclei.
Si comincia con la collezione degli strumenti fotografici, consistente nella serie di oggetti già a suo tempo sistemati da Tea Martinelli e in parte catalogati da Maria Teresa Contini (circa 150) cui si aggiungono circa altrettanti pezzi, di interesse più limitato, che sono conservati nei depositi del Museo stesso. A questo nucleo originario si aggiungono i circa 60 strumenti fotografici di recente acquisiti con la collezione Becchetti, tra i quali meriterà particolare attenzione e uno studio apposito il notevole gruppo dei visori stereoscopici: il più "nobile" dei quali appartenuto al cardinal Antonelli.
Poi ci sono le serie di fotografie — positivi in bianco e nero — che rappresentano le stampe moderne (eseguite dai fotografi del GFN) di varie collezioni di negativi antichi, per l'appunto acquistate dall'Istituto o ad esso donate: alcune di queste collezioni sono state oggetto in passato di mostre o di pubblicazioni, e ad esse è stato fino ad oggi assegnata la definizione di "fondi storici". Definizione che è di fatto non corretta: ben si sa che specialmente in America, ma anche in Francia, o in generale nelle nazioni dove si presta alla fotografia più attenzione di quanto si faccia in Italia, è il positivo originale, quello stampato dall'autore dello scatto originale, ad essere considerato "fotografia'" originale; la ristampa antica d'autore è già considerata prodotto di livello secondario, il cui valore, e di conseguenza la cui quotazione sul mercato, sono considerevolmente più bassi.
A prescindere dall'uso dominante, che è quello che ho appena detto, certo la questione di cosa sia, in fotografia, l'*originale*, mi sembra essere ben spinosa. Non è facile imporsi una adamantina scala di

Francesco Chigi,
Composizione di piante
Autocromia, cm. 9x12,
c. 1908



Francesco Chigi, *Veduta del giardino di Villa Chigi*.
Autocromia, cm. 13x18,
c. 1908

18

valori, che conferiscano il *giusto* reciproco valore ad un negativo originale, o alla sua prima stampa, che magari il fotografo ha voluto successivamente migliorare, ecc. E le stampe fatte da altri fotografi da un negativo antico rappresentano quasi un caso analogo dell'esecuzione di uno spartito da parte di musicisti che non ne sono gli autori: si tratta di un campo assai largo di possibilità e di potenzialità. Nel caso del Museo dell'ICCD, in ogni caso, la scelta non era difficile. I negativi originali, che per motivi di opportunità di archiviazione e ricerca sono conservati nell'archivio generale dei negativi dell'Istituto, non sono stati inseriti fisicamente tra le collezioni del nuovo Museo: ma saranno certamente concessi in visione agli studiosi che abbiano necessità di esaminarli. Le stampe relative, invece, sono presenti nel Museo, e mi sembra costituiscano — ancorché non "originali" — un gruppo molto importante di materiali, anche perché l'abilità e la cura dei fotografi del GFN è stata spesso notevole, e i risultati della riproduzione sono molto piacevoli. Così è facile consultare l'opera di Mario Nunes Vais, di Francesco Chigi, di Enrico Valenziani, di Luciano Morpurgo: a questo gruppo dovranno certo affiancarsi, mediante una duplicazione, alcuni materiali che attualmente sono inseriti nella Fototeca, come i fondi Armoni Moretti e Cugnoni — per non citare che i principali.

Ultimo nucleo è quello degli originali veri e propri, principalmente positivi in bianco e nero, ma anche un piccolo gruppo di dagherrotipi, di ambrotipie, di ferrotipie, di autocromie. Naturalmente in questo settore la parte del leone è svolta dalla collezione Becchetti, che, ormai tutta acquisita agli archivi dell'ICCD, costituisce l'ingresso più cospicuo che si sia verificato in tutto il secolo, e anche l'avvenimento più rilevante nell'ottica di una attività di tutela dei beni fotografici e di argine alla dispersione dei patrimoni privati sul mercato. Ovviamente non è possibile riassumere qui, in poche righe, il contenuto della collezione o elencarne anche solo i principali nuclei. La collezione è il risultato di una intera vita di ricerche e acquisti da parte del proprietario, che ha come sua principale passione la fotografia romana dell'Ottocento — di cui è grande esperto — ma non certo soltanto questa. La prima cosa da dire è che il totale delle foto acquisite dall'ICCD ammonta a circa 40.000 e che in questo totale la parte numericamente forse più cospicua è rappresentata dagli album di famiglia — circa 250. Sono di generi disparati, e certamente da uno studio di questo estesissimo gruppo potranno risultare infinite informazioni e scoperte. Vi appare soprattutto la società aristocratica e borghese romana, dai personaggi della curia pontificia, alle buone famiglie; i professionisti — medici, avvocati — i militari, gli artisti, vi compaiono in buon numero, essendo ormai pienamente conquistati quasi tutti i ceti sociali dalla nuova passione fotografica e dal *must* di avere un album, fissare le

immagini della propria vita, o collezionarle per regalarle ad amici e parenti magari lontani. Alcune famiglie romane devono esser state particolarmente interessate da questa possibilità ritrattistica e di memoria: i Caracciolo-Ginnetti, ad esempio, e specialmente i Grazioli-Lante della Rovere, amici di Giuseppe Primoli: la contessa e appassionata fotografa Maria Lavaggi compare in infinite pose della vita quotidiana e in tutte le occasioni della buona società romana — le vacanze in campagna, i matrimoni, le gite, la caccia alla volpe.
Accanto agli album di famiglia, le foto "sciolte" offrono una potenziale capillarissima conoscenza dell'attività dei fotografi romani o operanti a Roma: come si è detto, questo argomento è la specialità del proprietario, e quindi i pezzi presenti sono di particolare pregio, rappresentando l'opera di Giacomo Caneva, di Baldassarre Simelli, di Ludovico Tuminello, di Filippo Belli, di Michele Mang; di Moscioni, di Vasari; di Chauffourier, Flachéron e Macpherson; di Altobelli e Molins; fino alle sei foto giganti opera di Tommaso Cuccioni, componibili a coppie, che rappresentano il Colosseo e la basilica di S.Pietro, e che — mentre scrivo — stiamo restaurando per esporle degnamente nel Museo il giorno dell'inaugurazione.
La geografia della fotografia italiana è molto particolareggiatamente descritta attraverso l'opera di tanti fotografi, sparsi in ogni città della penisola: Michele Bovi a Napoli, Pietro Poppi in Emilia, Naya a Venezia, Luigi Ricci (padre di Corrado) a Ravenna, Ledru Mauro a Messina, von Pluschow e von Gloeden in Sicilia: e poi Alinari, naturalmente, Felice Beato, Besso, Bernoud, Brogi, i fratelli Bonfils, Le Lieure, Morpurgo, Noack, Reali, Sommer e Behles. Le vedute stereoscopiche di Palermo del 1860, Messina prima del terremoto, l'assedio di Gaeta del 1860-61, sono foto di grande pregio formale, ma anche di straordinaria capacità documentaria, a conferma della continua impossibilità di tracciare una linea di demarcazione netta fra patrimonio fotografico documentario e patrimonio fotografico artistico. Le 4000 foto di fotografi italiani, che Becchetti ha raccolto e ordinato in ordine alfabetico di autore, insieme con le 5.000 vedute stereoscopiche di tutt'Italia e anche con le circa 5000 cartes de visite, costituiscono un solidissimo "zoccolo" a queste più preziose emergenze, e documentano, ancorché non sempre a livelli qualitativi eccellenti, il tessuto della produzione nazionale, per ricostruire una storia che — lo si è detto — in Italia ha rischiato di andare per sempre sommersa e perduta, e in parte già certo lo è stata.
Nonostante questo specifico e ampio interesse alla storia della fotografia italiana e alla documentazione sul patrimonio artistico nazionale, nella collezione sono vastamente rappresentati anche due altri filoni: gli avvenimenti storici, e l'estero. Tra gli eventi rappresentati ci sono delle vere e proprie chicche — la reazione più comune, e certamente la mia personale, è la meraviglia di fronte alla

Francesco Chigi,
Composizione floreale
Autocromia, cm. 9x12,
c. 1908

Francesco Chigi, *Cesta con composizione di piante*
Autocromia, cm. 9x12,
c. 1908

22

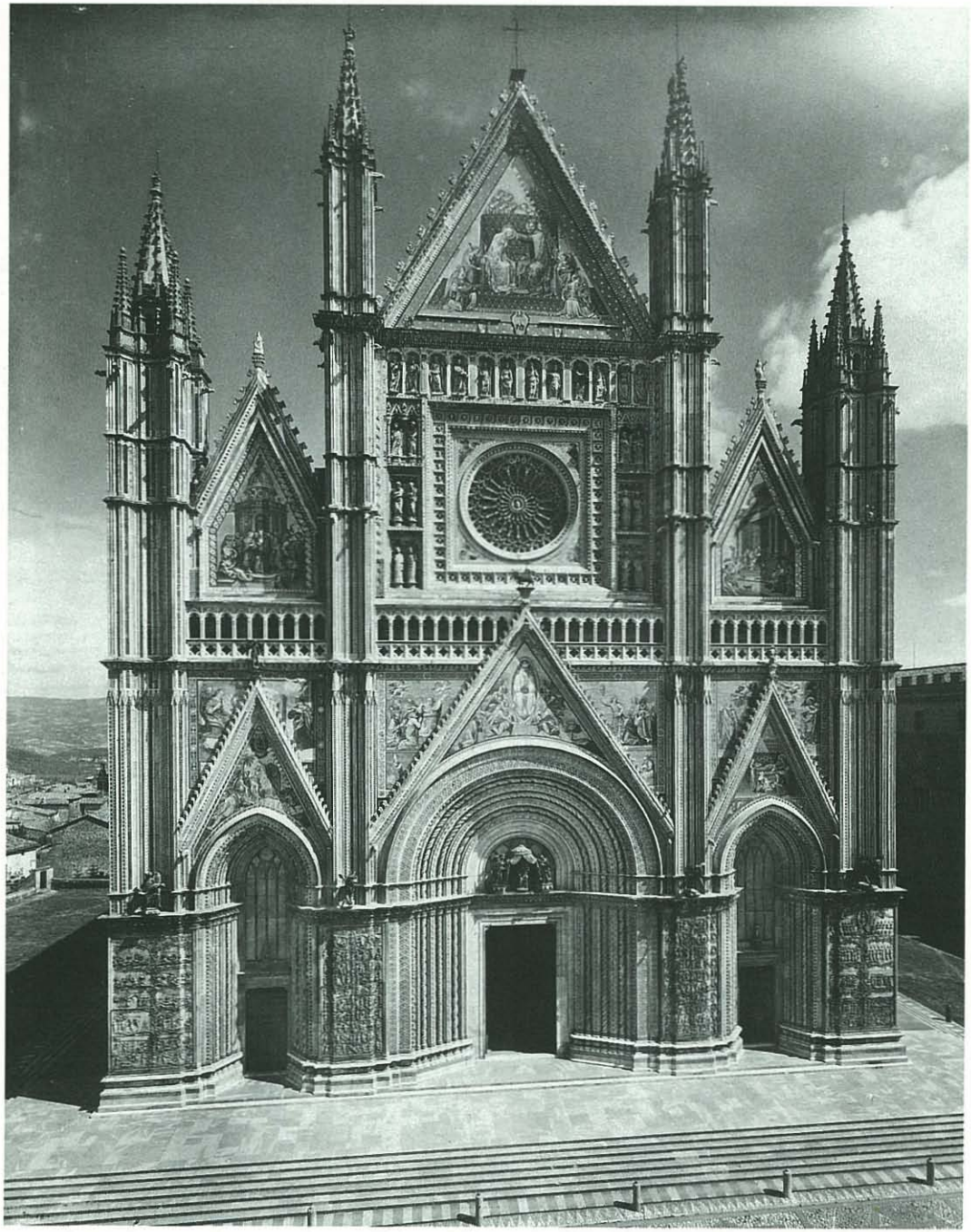
possibilità che avvenimenti storici "mitici", relegati nella nostra immaginazione al rango di venerabili pagine di storia, possano esser stati fotografati, appartenere cioè al tempo della tecnologia artistica. C'è la Repubblica Romana del 1849, fotografata da Stefano Lecchi; immagini dalla Seconda Guerra di Indipendenza nel 1859; la Spedizione dei Mille e Garibaldi a Napoli nel 1860, fotografato da Alphonse Bernoud. Poi un album della lotta al brigantaggio (1862); forse più "locale", il viaggio di Pio IX a Velletri nel 1863, ma c'è anche l'album con i ritratti dei 769 partecipanti al Conciclio Vaticano del 1869; le rovine di Parigi dopo la Comune del 1870; fino alla Guerra di Libia e alle barricate di Fiume del 1920. I personaggi ritratti abbondano, naturalmente, e incontriamo Garibaldi, Mazzini, Cavour, Kossuth, Gladstone, Napoleone III e più volte la principessa Sissi. Infine, e rimandando qualsiasi più precisa avventura dentro la collezione alla serie di mostre e pubblicazioni che l'Istituto curerà negli anni futuri, ci sono le foto e gli album di viaggi: qualche volta opera di italiani viaggiatori, oppure di fotografi stranieri spesso molto conosciuti. In questo gruppo, ho un'affezione particolare per i tredici volumi, testimonianza dei lunghi viaggi compiuti da Giulio Grazioli Lante della Rovere in Asia e in America, tra il 1878 e il 1879: vi si vedono immagini fantastiche, da quelle ormai note che Felice Beato eseguì in Giappone, ad altre raccolte in tutto il Sud-Est asiatico — con le formicolanti città orientali ancora esenti dal cemento, e pavimentate di fango e con una galleria di tipi umani esotici e di tagli naturalistici e paesistici davvero notevolissimi. O la costa della California centovent'anni fa: che va confrontata all'altro album, testimonianza del viaggio compiuto dal principe Augusto Torlonia nel 1886-87 a Yosemite, Salt Lake City, e alle cascate del Niagara. Compare Atene nel panorama di Felice Beato, Costantinopoli nelle fotografie dei fratelli Bonfils; e tante foto dell'Europa alla fine dell'Ottocento, i paesi germanici, il corso del Reno, la Svizzera, e con la Svizzera i laghi, i panorami, le Alpi, di nuovo l'Italia, per ripartire verso nuove e altre immagini improvvisamente più note e familiari, fissate ormai nell'immaginario collettivo come innumerevoli e persistenti santini del nostro vivere quotidiano.

Serena Romano

[1] M.T. Contini, *Strumenti fotografici 1845-1950*, Roma 1990.
[2] O. Ferrari, *Introduzione, in Uno sguardo privato - Memorie fotografiche di Francesco Chigi*, a cura di E.P. Amendola, Torino 1978, pp. 10-11.
[3] V. la pubblicazione dell'intera collezione, con catalogo di Piero Becchetti, in *L'immagine di Roma 1848-1895*, a cura di S. Romano, Napoli 1994.

Francesco Chigi, *Vaso di fiori*
Autocromia, cm. 9x12,
c. 1908

Nella pagina accanto:
Ditta Armoni & Moretti,
Il Duomo di Orvieto.
Negativo su lastra di vetro,
gelatina al bromuro d'argento
ritoccata con vernice rossa,
cm. 21x27



Ditta Armoni & Moretti,
Il Duomo di Orvieto, particolare del rosone centrale.
Negativo su lastra di vetro, gelatina al bromuro d'argento ritoccata con vernice rossa, cm. 21x27

Le collezioni dei negativi storici

Uno dei nuclei costituenti il nuovo Museo della Fotografia è formato dalle collezioni di negativi storici, le cui ristampe moderne sono sempre state in consultazione presso l'Istituto nel settore un tempo denominato «Fondi storici».
Il Gabinetto Fotografico Nazionale, poi Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, le ha acquisite nel corso del tempo, valutandole in base a più d'una considerazione: il soggetto delle foto, interessante ai fini documentari; la loro qualità estetica; l'importanza storica della collezione nel suo complesso o nelle sue singole fotografie.
È superfluo dire che alcune di queste collezioni, magari a suo tempo acquistate solo in base al loro interesse documentario, sono oggi diventate importanti anche dal punto di vista della storia della fotografia.
Ne elenchiamo le maggiori, fornendo una brevissima descrizione della natura e della fisionomia della collezione.
Si noti che alcune di queste comprendono anche piccoli nuclei di positivi originali, che sono parimenti ospitati nel Museo.

Il fondo cronologicamente più antico conservato dal GFN è il *Tuminello*, che comprende un nucleo di 602 negativi di Giacomo Caneva, Lodovico Tuminello e della Serie Parker. Si tratta di negativi su carta: collodi e albumine, per i quali si è reso necessario procedere al restauro, ad una adeguata archiviazione conservativa e alla riproduzione, allo scopo di evitarne l'uso data l'estrema fragilità dei supporti.
L'Istituto ha curato nel 1995 una mostra e il relativo catalogo, curati da Serena Romano e Piero Becchetti, dal titolo *L'immagine di Roma 1848-1895. La città, l'archeologia, il medioevo*. Al suddetto catalogo, edito da Electa Napoli 1994, si rimanda per una più ampia informazione e per la bibliografia.

Il fondo di *Enrico Valenziani* (1842-1908), acquistato dal GFN nel 1972, si compone di 139 lastre di particolare interesse storico: sono tutte in vetro, una piccola parte sono al collodio, i rimanenti negativi al bromuro d'argento.
Valenziani nacque a Roma, dove studiò e operò dopo una parentesi di esilio politico a Firenze. Coltivò la sua passione per la fotografia e fu grande amico di Gargiolli, fondatore del GFN, insieme al quale fondò l'Associazione fotografica italiana.
Proprio presso il GFN sono confluiti i 139 negativi che rappresentano il nucleo più importante della sua attività e che si possono datare intorno al 1870; vi troviamo infatti documenti del Campo Militare delle truppe Pontificie ad Anzio, vedute di Roma, vedute delle sale dei Musei Vaticani, ed altri soggetti romani.
Il GFN ha curato a Roma presso Palazzo Braschi una mostra con relativo catalogo in cui è stato esposto il materiale fotografico di questo artista dal

180

Nella pagina accanto:
Autore ignoto, *Venezia, Canale con barche*, circa 1915.
Negativo su lastra di vetro, gelatina al bromuro d'argento, cm. 21x27
Fondo Cugnoni

titolo «*Le fotografie di Enrico Valenziani*», edito dal Centro Di, Firenze, nel 1975.

Attivo in area romana ma definito «fotografo dilettante» è *Francesco Chigi* (1881-1953), di cui l'Istituto conserva circa 1300 negativi su vetro, tutti al bromuro d'argento, databili tra gli anni 1906-1916.
Si tratta di negativi di particolare interesse e bellezza con i quali Chigi ci lascia testimonianze di famiglia, delle ville di Ariccia, Castelfusano e della via Salaria, del suo viaggio in Russia nel 1908.
Molti di questi negativi sono stereoscopici, altri sono invece piccoli formati che hanno resistito mirabilmente al passare del tempo; a questi vanno aggiunte le 75 autocromie, alcune delle quali veri capolavori del genere; le attrezzature fotografiche da lui possedute sono anch'esse esposte, in parte, nel Museo.
Notizie dettagliate sull'attività e sul materiale del fondo Chigi si possono trovare nel volume di E.P. Amendola, *Uno sguardo privato. Memorie fotografiche di F. Chigi*, edito da Einaudi nel 1978.

Il fondo più cospicuo è quello del fotografo fiorentino *Mario Nunes Vais* (1856-1932) di cui si conservano presso l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione circa 20.000 negativi su vetro di vario formato, dal 30x40 al 6x6, tutti al bromuro d'argento. Il fondo è stato acquisito dal GFN in due lotti separati, il primo nel 1970 ed il secondo nel 1981. Mario Nunes Vais, nato a Firenze nel 1856 da una agiata famiglia israelita, iniziò la sua attività di fotografo non professionista nel 1885 e nel 1890 entrò a far parte, in qualità di socio, della Società Fotografica italiana. Fu attivo fino alla morte che lo colse nel 1932.
Nel Museo è esposta anche una apparecchiatura fotografica appartenuta allo stesso Nunes Vais.
La sua specialità di ritrattista ci ha lasciato immagini divenute famose di D'Annunzio, Mussolini, Marconi, Turati, Eleonora Duse, Irma ed Emma Gramatica, De Sica, Petrolini, Marinetti, Thomas Mann e molti altri ancora.
Il GFN ha curato nel 1975 una mostra, e il relativo catalogo, tenutasi a Firenze dal titolo «*Mario Nunes Vais fotografo*» Un'altra mostra e un altro catalogo sono stati realizzati nel 1978 a Roma «*Gli italiani nelle fotografie di Mario Nunes Vais*», a cura di M. Teresa Contini.

Un fondo che presenta un particolare interesse per i suoi legami con l'attività pittorica dell'autore è quello di *Francesco Paolo Michetti* (1851-1929). Le lastre dell'archivio Michetti, affidate dagli eredi per ragioni di studio al GFN, furono circa 2900 e vennero tutte riprodotte. I negativi originali tornarono agli eredi nel 1970 ma il GFN ne conservò tutte le riproduzioni sia in negativo che in diapositiva b/n, nei formati dal 9x12 al 13x18.
Per quanto non originale, questa serie di

Luciano Morpurgo,
Tende di beduini nei pressi di Hebron, 1927.
Negativo su pellicola, gelatina al bromuro d'argento, cm. 8,5x6,5

Luciano Morpurgo,
Zikhron Ya'aqov. Due donne arabe conversano in una via della cittadina, 1927.
Negativo su pellicola, gelatina al bromuro d'argento, cm. 8,5x6,5

Emile André, «*Verdun*
15-6-1916. La rue neuve.
Soldats procèdants à
l'enlèvement des décombres»
Negativo su lastra di vetro,
gelatina al bromuro
d'argento, cm. 9x12

32

riproduzioni risulta molto utile agli studiosi ed è frequentemente consultata.
Non potendo elencare tutta la copiosa bibliografia relativa all'attivita di Michetti, ci sembra utile per quanto riguarda i criteri di archiviazione del materiale fotografico ricordare il volume a cura di Marina Miraglia, *Francesco Paolo Michetti fotografo*, edito da Einaudi nel 1975.

Il fondo *Andrè* comprende circa 7200 tra diapositive e negative b/n, databili all'inizio del '900; sono immagini della Tunisia e di varie città italiane. Il fondo è stato acquistato dal GFN nel 1977.

Per ragioni di organizzazione del lavoro, ben prima del progetto di costituzione del Museo, una parte delle ristampe moderne di negativi che definiamo «fondi storici» non furono ordinate come collezioni, ma distribuite in Fototeca sotto i differenti luoghi di collocazione dei soggetti fotografati. Analogamente a quanto sarà necessario fare per le fotografie appartenenti alle serie più antiche delle campagne fotografiche del GFN, si dovrà, nell'immediato futuro, duplicare anche queste collezioni, per consentirne la consultazione sotto ambedue i punti di vista. Ci riferiamo in particolare alle collezioni Morpurgo, Cugnoni e Armoni Moretti.

Il fondo di *Ignazio Cugnoni* (1822-1903) è un fondo antico di particolare bellezza che si compone di più di 4500 negativi in vetro, quasi tutti al collodio, databili tra il 1855 e il 1890. Il fondo fu acquistato dal GFN nel maggio 1914, al riguardo si veda l'articolo di Serena Romano, *ICCD, il fondo Cugnoni*, in *Castel Sant'Angelo, la memoria fotografica 1850-1904*, Roma 1993, pp. 105-106. Si tratta di una raccolta che testimonia luoghi e costumi di fine '800, lasciandoci un patrimonio di immagini che ha acquistato con gli anni un altissimo valore storico-documentario.

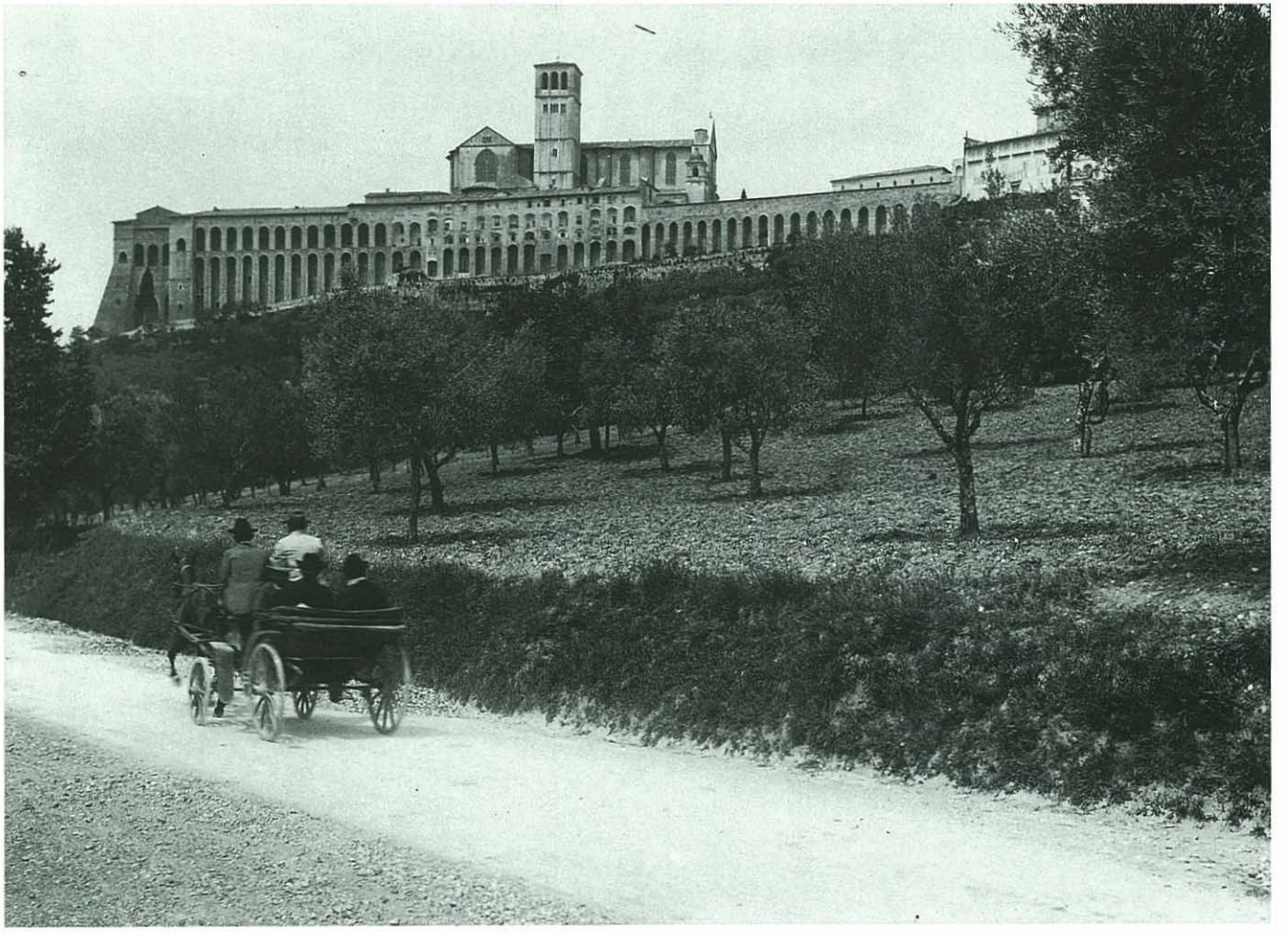
Il fondo di fotografie di *Luciano Morpurgo* (1886-1971) fu acquisito dal GFN a partire dal 1971. Ai negativi in vetro, al bromuro d'argento, si aggiungono anche molti positivi originali per un totale di oltre 30.000 fotografie di vari formati. Oltre al numeroso materiale documentario inserito in fototeca, di particolare interesse sono le fotografie che testimoniano le origini slave di Morpurgo, le tradizioni ebraiche, i viaggi in Palestina, sempre con sguardo particolarmente attento all'aspetto etnografico e sociale del vivere quotidiano.

Il fondo *Armoni-Moretti* di Orvieto, acquistato dal GFN nel 1972, si compone di 5000 negativi in vetro di formati dal 21x27 al 6x6. Si tratta di una vasta documentazione sulla città e i monumenti di Orvieto, realizzata dalla ditta nel corso di vari decenni a partire dalla fine dell'Ottocento.

34 Un posto a parte tra le collezioni fotografiche antiche è occupato dal nucleo di negativi di *Thomas Ashby*, che non appartengono all'Istituto ma sono di proprietà della British School at Rome, e sono in deposito permanente all'ICCD per effetto della convenzione firmata nel luglio 1984. L'Istituto ha curato insieme alla British School e di recente anche alla Regione Lazio, la pubblicazione dei volumi tematici sulla collezione Ashby, e cioè: *Thomas Ashby. Un archeologo fotografa la campagna romana tra '800 e '900*, Roma 1986; *Archeologia a Roma nelle fotografie di Thomas Ashby 1891-1930*, Napoli 1989; *Il Lazio di Thomas Ashby 1891-1930*, vol. I, Roma 1994.

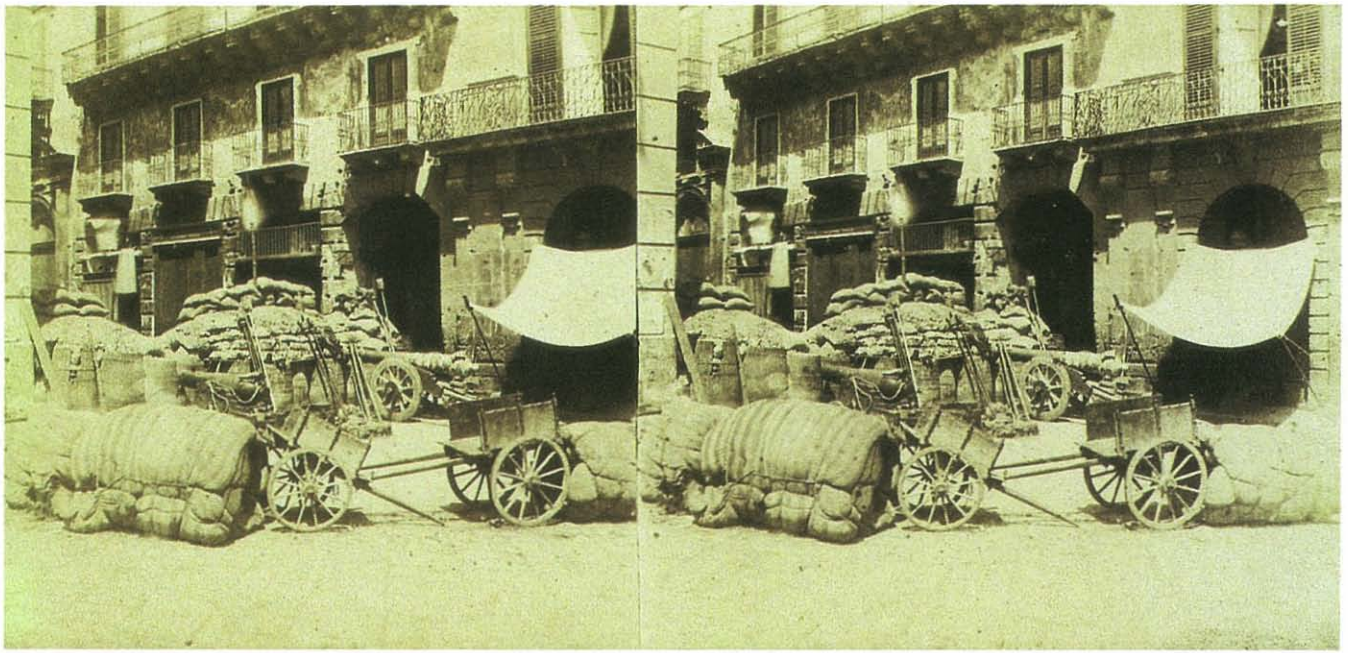
Anna Perugini

Emile André, *Assisi,*
Veduta esterna della Basilica
di S. Francesco.
Negativo su lastra di vetro,
gelatina al bromuro
d'argento, cm. 9x12



N.A. Sevaistre, «*Revolution in Palermo 1860, Barricade an Piazza Bologni* [sic] *2 Juin*».
Stampa stereoscopica all'albumina, cm. 15,7x7,5
Fondo Becchetti, album n. 10

36



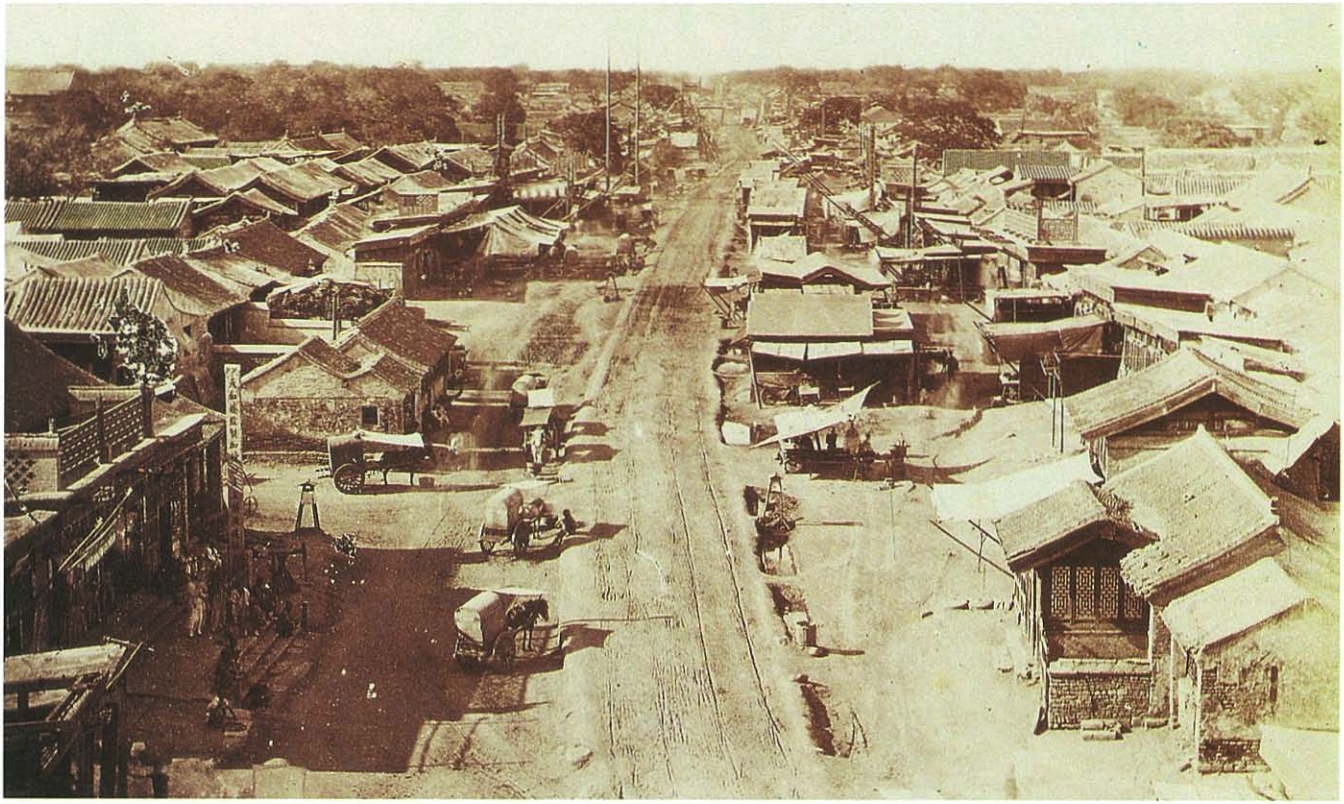
G. Priolo, «*Revolution de Palerme. Le chapeau du Directeur de Police sur une barricade dans la rue de Porta di Castro. Le 2 juin 1860*».
Stampa stereoscopica all'albumina, cm. 15,5x7,4
Fondo Becchetti, album n. 10

Autore ignoto, «*Entrata nella rada di San Francisco, California*».
Stampa all'albumina virata all'oro, cm. 20x30,5, 1878/79 (dall'album «America», foto raccolte e annotate da Giulio Grazioli della Rovere, Fondo Becchetti, vol. 210).

Nella pagina accanto:
Felice Beato, «*Samurai*».
Stampa all'albumina virata all'oro, cm. 19x24, 1878/79 (dall'album «Giappone - Costumi», foto raccolte e annotate da Giulio Grazioli della Rovere, Fondo Becchetti, vol. 209)

Autore ignoto,
«Strada di Pechino».
Stampa all'albumina virata all'oro, cm. 19,5x28,5, 1878/79
(dall'album «Cina, Pechino e dintorni», foto raccolte e annotate da Giulio Grazioli della Rovere, Fondo Becchetti, vol. 206)

Nella pagina accanto:
Autore ignoto, *Due donne di Hong-Kong («No. 9. - Two Hongkong (Native) Women.»)*
Stampa all'albumina virata all'oro, cm. 22x27,5, 1878/79
(dall'album «Tipi e costumi cinesi», foto raccolte e annotate da Giulio Grazioli della Rovere, Fondo Becchetti, vol. 207)



Autore ignoto, «*Ballerina*». Stampa all'albumina virata all'oro, cm. 23x26,5, 1878/79 (dall'album «Tipi, gruppi, carestia», foto raccolte e annotate da Giulio Grazioli della Rovere, Fondo Becchetti, vol. 200)

Nella pagina accanto: Autore ignoto, «*Frutta di Giava*». Stampa all'albumina, cm. 18x23, 1878/79 (dall'album «Giava e Cocincina», foto raccolte e annotate da Giulio Grazioli della Rovere, Fondo Becchetti, vol. 204)

Autore ignoto, «*L'albero B. sacro per i Buddisti. Ouvah, Ceylon*».
Stampa all'albumina virata all'oro, cm. 23,5x29, 1878/79
(dall'album «Ceilan [*sic*], Singapore e Birmania», foto raccolte e annotate da Giulio Grazioli della Rovere, Fondo Becchetti, vol. 203)

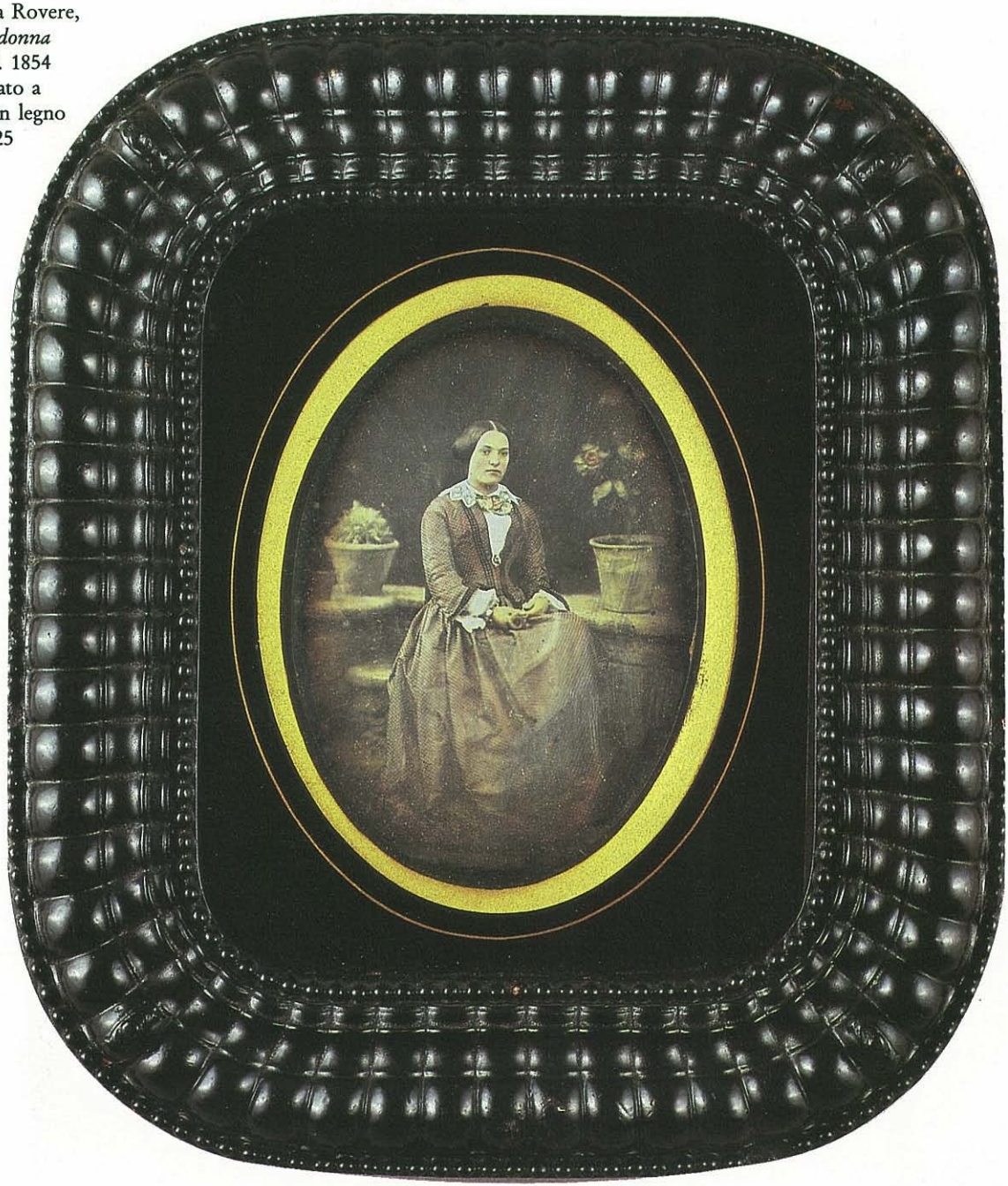
Composizione di album
di famiglia, Fondo Becchetti.

Frank Ludwig,
Ritratto di filatrice.
Stampa all'albumina formato gabinetto, cm. 11x16,5
Fondo Becchetti

W. & D. Downey,
Ritratto di giovane donna.
Stampa all'albumina formato gabinetto, cm. 11x16,5
Fondo Becchetti

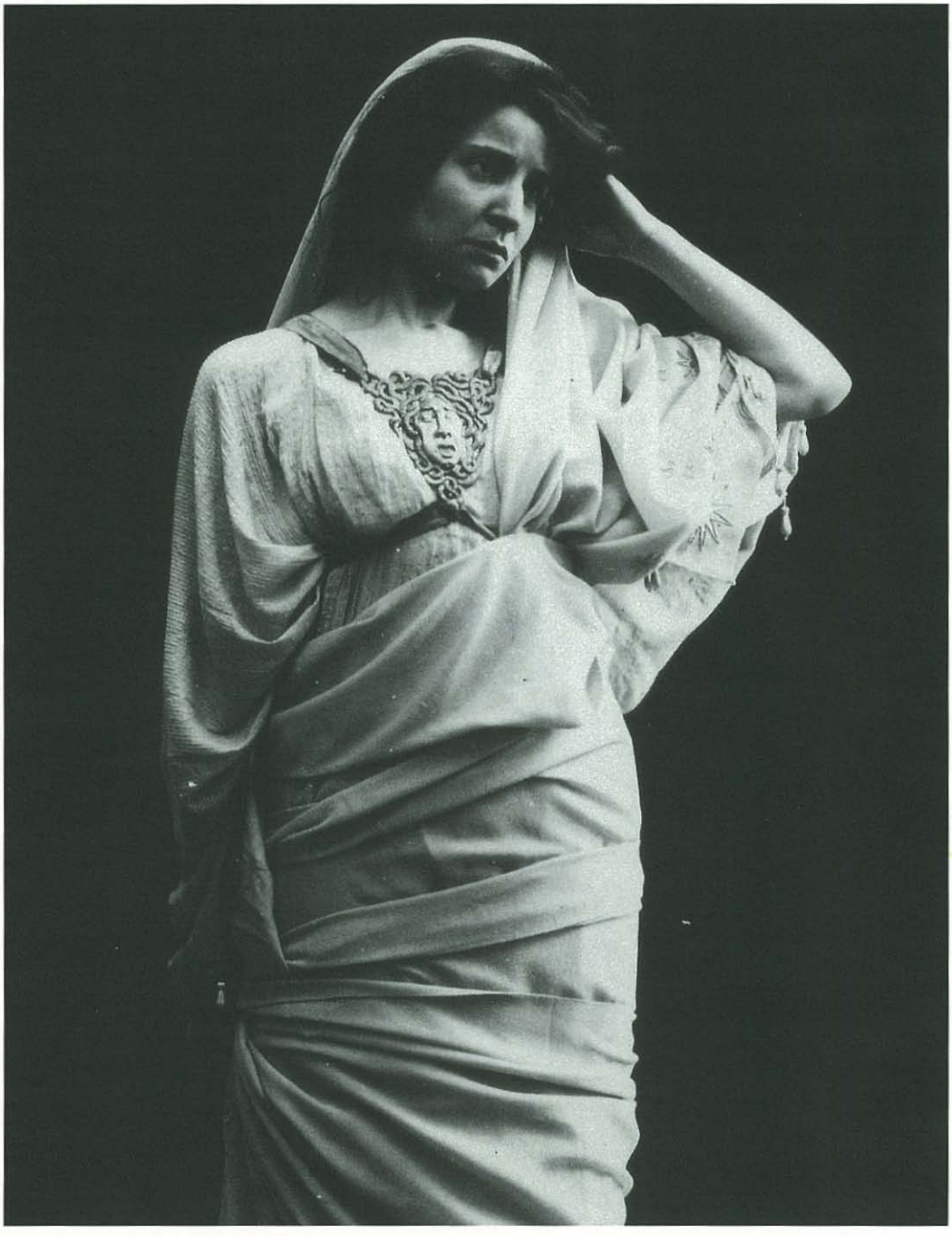
Autore ignoto, *Ritratto di gentiluomo*, circa 1845. Dagherrotipo colorato a mano con cornice ovale ricoperta in velluto. cm. 17,5x15, circa 1845. Fondo Becchetti

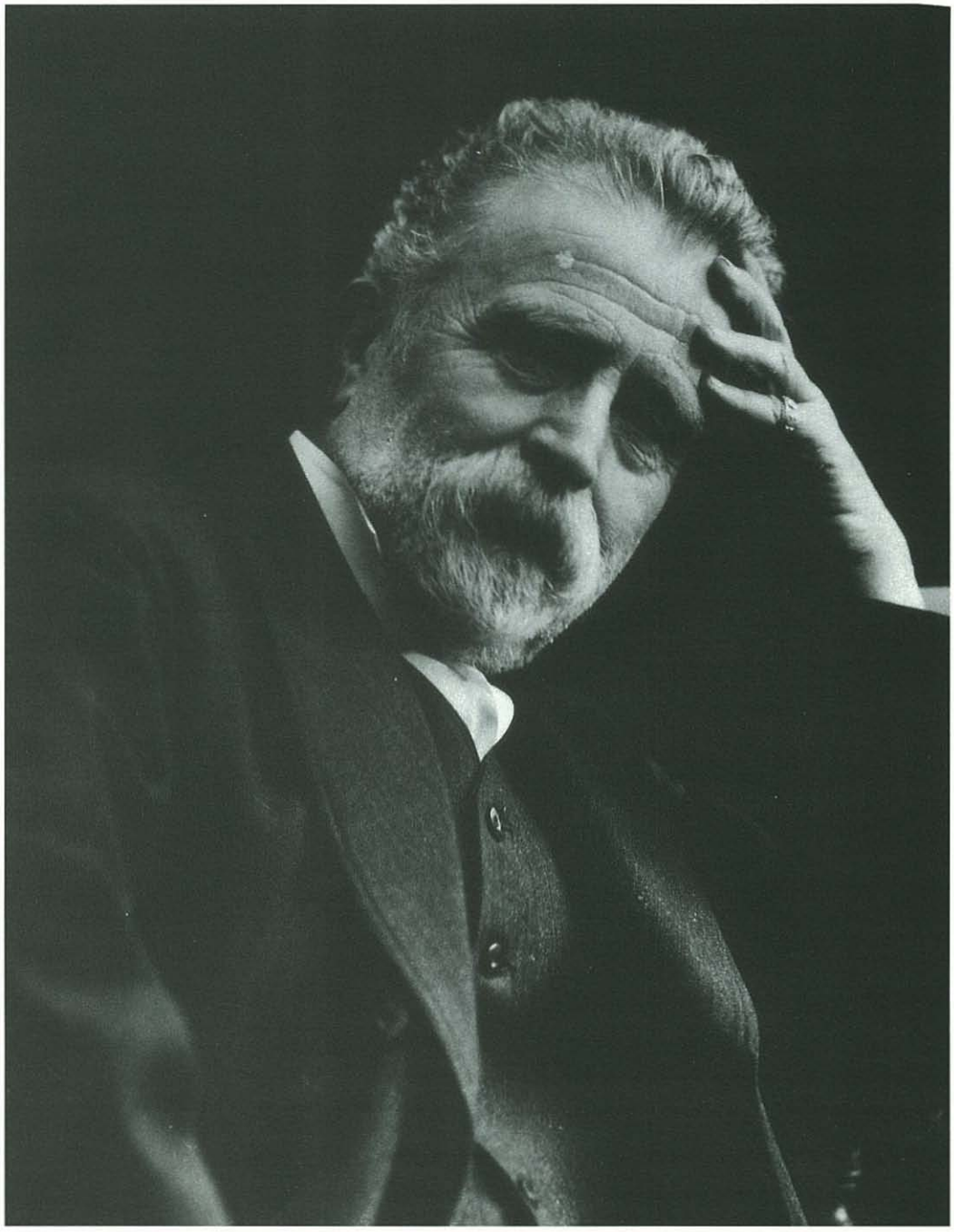
Abate Vittorio della Rovere,
Ritratto di giovane donna della famiglia Cenci. 1854
Dagherrotipo colorato a mano con cornice in legno lavorata, cm. 29,5x25
Fondo Becchetti



Autore ignoto, *Ritratto del comandante Alton della Marina Borbonica*. 1846
Dagherrotipo colorato a mano, cm. 15x12.
Fondo Becchetti

Nella pagina accanto:
Mario Nunes Vais,
Ritratto di Irma Gramatica.
Stampa alla gelatina al bromuro d'argento,
cm. 24x30





Mario Nunes Vais,
Ritratto di Renato Fucini
Stampa alla gelatina al
bromuro d'argento,
cm. 24x30

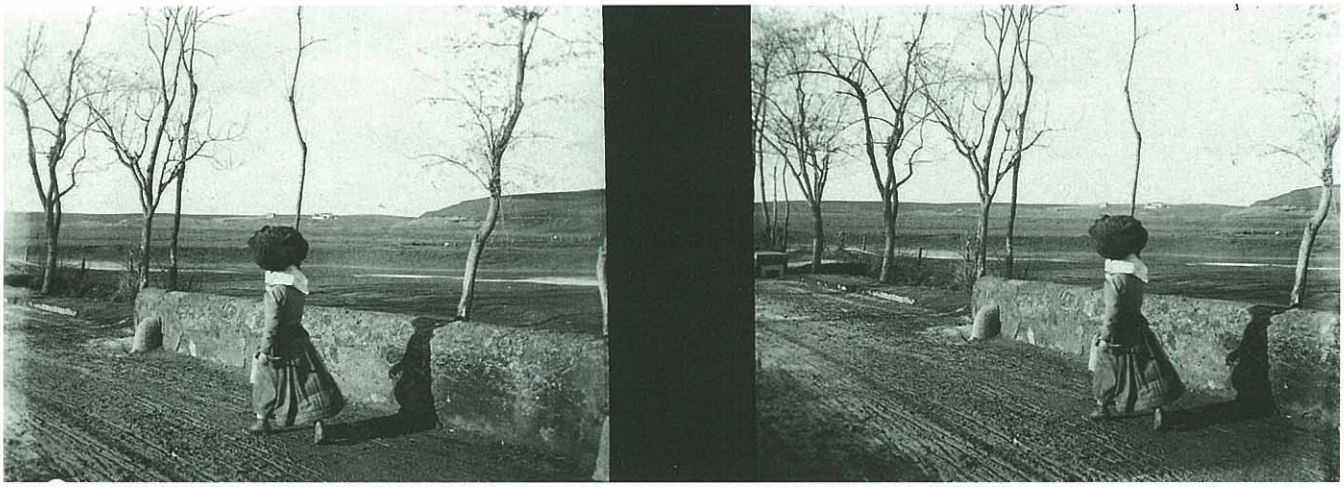
Mario Nunes Vais,
Ritratto della Duchessa Strozzi
Stampa alla gelatina al
bromuro d'argento,
cm. 24x30

Autore ignoto,
Teatro di Parigi.
Scena dal Guglielmo Tell.
Stampa stereoscopica
all'albumina, colorata a mano
sul retro, visione a luce
riflessa e in trasparenza,
cm. 17,5x9
Fondo Becchetti

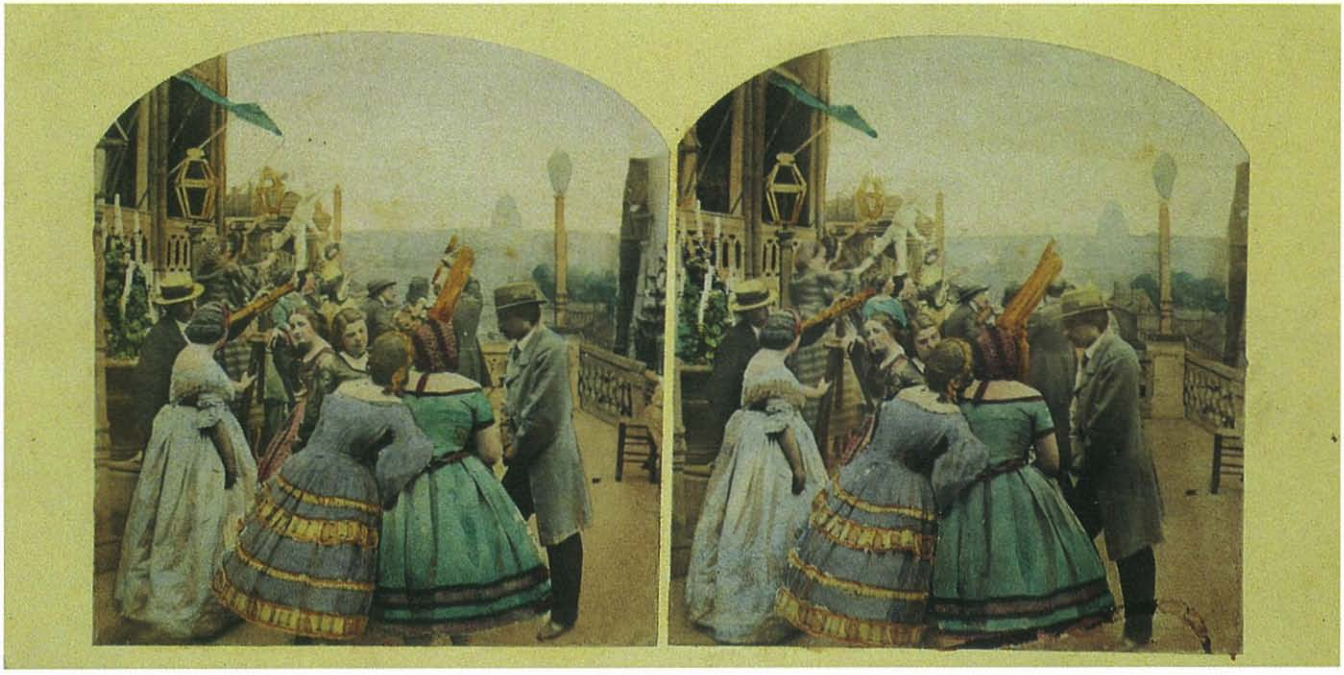
54

PROPRIÉTÉ
BK
PARIS
8 GUILLAUME TELL. L'ARRESTATION
8 GUILLAUME TELL. L'ARRESTATION
LES THÉATRES DE PARIS
BK. EDIT
A. PARIS

Francesco Chigi, *Contadina*
Negativo stereoscopico,
gelatina al bromuro d'argento
su vetro, cm. 10,5x4,5



Autore ignoto, *Gruppo di persone su una terrazza.*
Stampa stereoscopica all'albumina colorata a mano, cm. 17,5x8,5
Fondo Becchetti

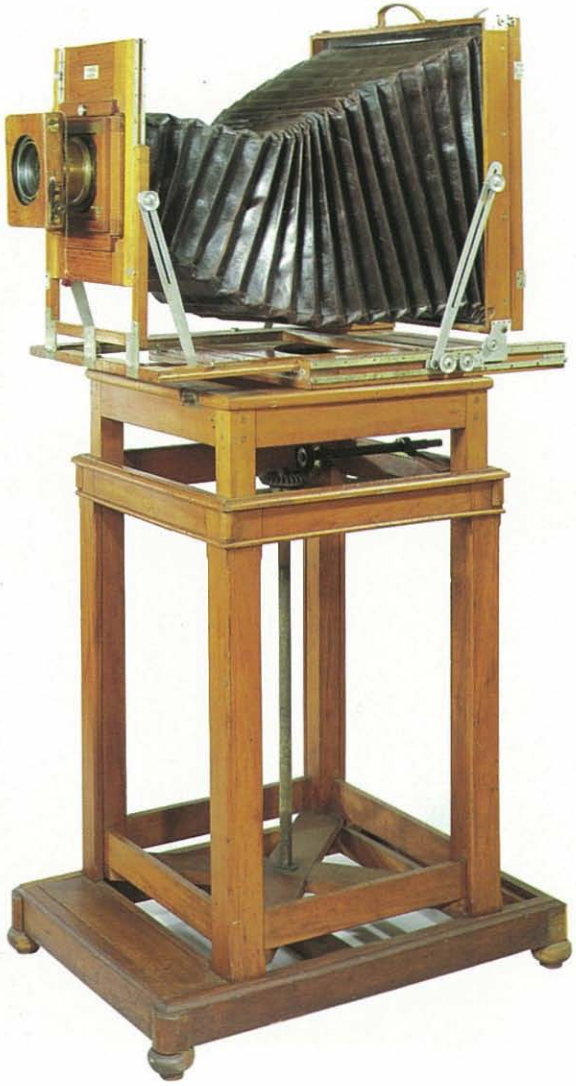


Lodovico Tuminello,
Il Foro Romano visto dal Campidoglio, circa 1874.
Calotipo ritoccato con vernice rossa, cm. 23,3x32,3.
(Fondo Tuminello, n. 569)

Il Foro Romano visto dal Campidoglio, stampa moderna eseguita con tecnica al sale da calotipo originale cm. 23,3x32,3.

Apparecchio fotografico in noce, da studio, nel formato 24x30, di costruzione italiana, databile alla fine '800. Monta un obiettivo Plasmat doppio anastigmatico della Ditta Ugo Meyer da 30 cm, f. 1: 4.

Apparecchio fotografico in legno di costruzione inglese, formato 40x50, da studio, databile alla fine '800. Monta un obiettivo anastigmatico Zeiss Koristka, serie VII da 69 mm, f 1:12,5 con otturatore a tendina della casa inglese Thornton Pickard. È l'apparecchio usato da Giovanni Gargiolli, fondatore del GFN.



Il restauro delle macchine fotografiche: note di un'esperienza nuova

Saranno in molti a chiedersi attraverso quale processo mentale si può arrivare a prendere la decisione di affidare il restauro di vecchie apparecchiature fotografiche ad un restauratore di opere d'arte e, ancor più intrigante, ad un restauratore di opere d'arte contemporanea.
A prima vista parrebbe che non esista attinenza alcuna, tanto appaiono lontani e diversi i due campi d'attività; verrebbe piuttosto da pensare che quei tipi di oggetti avrebbero trovato più logica possibilità di recupero in uno di quei piccoli laboratori artigiani che non esistono quasi più, quegli antri bui e disordinati odorosi di colla cervione e gomma lacca, ultimi residui di un certo tipo di organizzazione minore ottocentesca, quella dove dopotutto queste "macchine" sono proprio nate.
Invece è stata fatta una scelta di livello diverso, motivata dalla considerazione che queste apparecchiature ottocentesche rappresentano qualche cosa di particolare e di prezioso nella storia dell'uomo, della sua inesausta ricerca artigianale e tecnica. Comunque la domanda d'inizio è sempre: quali attinenze ci sono tra un manufatto d'arte contemporanea e un'apparecchiatura fotografica della fine dell'Ottocento? Per prima cosa va detto che le apparecchiature in questione ora vengono restaurate solo per essere ammirate, proprio come una scultura, antica o moderna che sia: e già questa non è attinenza da poco. Ma eccone un'altra, determinante: mentre la scultura antica ha pochi e canonici materiali costituenti, quella contemporanea si avvale spensieratamente dell'impiego dei più svariati materiali. C'è anche il marmo, ma sopratuttto, c'è una grande scelta che va dai legni ai metalli (bronzo, ottone, ferro, alluminio), dalla plastica al vetro, dalla stoffa, al cuoio, al cartone: proprio come le apparecchiature fotografiche in oggetto.
Ecco quindi perché a quella proposta inaspettata il restauratore interpellato, dopo una prima fase di sconcerto, ha reagito positivamente entrando subito in consonanza con l'idea. Ha detto sì, e si è trovato "dentro" al nuovo problema, immediatamente affascinato, irretito, ormai perduto.
Perduto e accanito, a tratti disperato: le fasi demoralizzanti da superare con l'esperienza e l'addestramento non sono mancate. Inediti i problemi di manualità, impervie le strutture cave entro cui operare quasi alla cieca, e anche non lievi dilemmi: come inserirsi con supporti e collanti senza interferire con le funzioni meccaniche e con le proprietà ottiche dell'apparato? Sì, perché al di là degli indirizzi di partenza è emerso subito una specie di impegno morale a non fare nulla che potesse impedire una possibile utilizzazione futura degli apparecchi in campo fotografico: quindi non solo restauro ma anche ripristino totale (per quanto possibile data la situazione di partenza) per recuperarne la corretta funzione, e non ridurli soltanto a fantasmi lucidi, brillanti e inutili.
Potrebbe sempre presentarsi in futuro

Apparecchio fotografico in legno di costruzione tedesca, di formato 30x30, da studio, databile alla fine '800. Monta un obiettivo da ritratti Derogy.
È l'apparecchio usato dal fotografo fiorentino Mario Nunes Vais.

l'opportunità, la curiosità o la necessità di uno studio tecnico-storico per vedere come "esce" una foto da questi apparecchi, così come "usciva" alla fine dell'Ottocento.

Non è stato sempre possibile conseguire questo risultato fino in fondo perché alcune apparecchiature mancano purtroppo di elementi mobili essenziali.
Sono stati comunque curati anche gli apparati di accoglimento delle parti mobili assenti: rimane sempre aperta la possibilità di reperire prima o poi alcuni degli elementi latitanti, o degli equivalenti adattabili. Se non si pongono limiti alla Provvidenza non si sa mai cosa può venir fuori dai riposti meandri dei depositi una volta che si è deciso di mettervi ordine.
Gli interventi eseguiti sulle otto apparecchiature prescelte, indipendentemente dalle differenze di struttura e dimensione (molto accentuate dall'una all'altra) hanno seguito per tutte la normale prassi operativa valevole per qualunque categoria di manufatto complesso, e si possono descrivere generalmente come segue:

— *rimozione a secco dei depositi di polvere*
primo e fondamentale intervento eseguito con pennelli morbidi di varie forme e misure, e aspirapolvere modificato nella bocca aspirante con possibilità di selezionare i filtrati.
Questa operazione, eseguita con particolare cura

Apparecchio fotografico in legno Ruby de Luxe Tropical per il formato 9x12, costruito dalla ditta inglese Thornton Pickard nel 1912.

Monta un obiettivo anastigmatico Cooke Hobson da 5 inc., f 1:4,5 e otturatore a tendina sul piano focale fino ad 1/1000.

all'interno delle pieghe dei *soffietti*, ha fruttato i più affascinanti reperti in relazione agli ambienti frequentati dalle apparecchiature sia durante la loro vita attiva che nelle successive fasi di accantonamento o abbandono: frammenti di foglie e di insetti, piume, carta, tabacco, prodotti di disgregazione dagli ambienti ospitanti, fibre tessili di vari colori, escrementi micronizzati da piccoli animali, capelli (il fotografo)?

— *pulitura approfondita degli esterni delle strutture lignee*
rimozione di depositi grassi stratificati e di colature accidentali di vario tipo, eseguita con acqua ammoniacata e solventi volatili.
Questa operazione ha salvaguardato segni, anche se definibili tecnicamente come danni, inerenti alla manualità del fotografo come: usura di angoli o zone particolarmente esposte, o piccole modifiche strutturali intese a modificare una funzione. Si è deciso di salvare anche le bruciature da mozziconi di sigarette appoggiati su certi angoli, indizio di chissà quante pause di riflessione su soggetti difficili o inquadrature complesse

— *interventi sulle componenti metalliche*
ferro, bronzo, alluminio, ottone sono stati puliti con prodotti industriali specifici, scelti tra quelli di più sperimentata validità, come: Duraglit della Reckitt = Tarni-Shield della 3 M =

— *revisione di ingranaggi e apparati meccanici*
rimozione delle vecchie ingrassature inglobanti, ogni tipo di sporco e polvere, eseguita con Diluente nitro, e successivo reingrassamento-oliatura a seconda delle particolari funzioni

— *disinfestazione e consolidamento delle strutture lignee*
vecchie colonne di microfauna xilofaga e altre di più recente installazione sono state attaccate con disinfestanti e consolidanti, operazione che andrà probabilmente ripetuta a tempo debito per una maggior sicurezza d'efficacia.
Prodotti usati: Xilamon Disinfestante = Xilamon Indurente = Paraloid B 72

A conclusione degli interventi sopradescritti si è provveduto alla protezione finale dei materiali interessati con l'applicazione di sottili strati di: Paraloid B 72 in alta diluizione (Diluente Nitro) per gli elementi metallici; gomma lacca bianca in alcool puro per le superfici in legno; cera microcristallina per le parti in legno dipinte di nero (tempera) quelle che fanno da "ingresso" alla camera oscura definita dai soffietti.

Interventi sui soffietti

Il soffietto è la struttura che assicura il corretto e indisturbato cammino dei raggi luminosi dal fronte

Apparecchio fotografico 'da campagna' in legno di ciliegio di formato 21x27, costruito da Piero Sbisà a Roma nel 1890 c. Monta un obiettivo doppio anastigmatico Goertz, serie III da 27 cm, f 1:7,7.

macchina — attraverso l'obiettivo — fino al vetro smerigliato o al negativo. È un componente importantissimo dell'apparecchiatura e purtroppo anche il più debole e fragile, il più esposto ad usura: è quindi in questa parte del lavoro che si sono trovati i problemi d'intervento più delicati e laboriosi.
Ma anche i più interessanti, perché non c'è occasione migliore della necessità di un restauro per capire e apprezzare fino in fondo l'inventiva e l'abilità preposte dagli antichi artigiani alla realizzazione di una corretta funzione.
I soffietti sono costruiti con un primo strato esterno costituito da una tela a trama compatta, di vari colori, o da un cuoio sottile e prezioso, supportato da una fodera di tela più grossa applicata con colla animale o vegetale. Questa fodera, andando a determinare la camera oscura, è necessariamente nera, a volte grigio-scuro. Negli apparecchi di maggior dimensione tra i due strati è interposto un irrigidente supplementare costituito da un cartoncino. Le quattro facce del soffietto si congiungono ad angolo, a volte per semplice accostamento dei profili, a volte facendo girare le pieghe ad angolo retto con un metodo che si è dovuto capire per imitarlo negli indispensabili risarcimenti. Gli angoli sono sempre rinforzati, all'interno da strisce di tela, all'esterno da guarnizioni di cuoio.
I danni riscontrati in questi otto esemplari vanno divisi in due ben distinte categorie.
La prima è quella che comprende i danni relativi al periodo in cui l'apparecchio è stato professionalmente attivo, e si riconoscono come: abrasioni lungo gli spigoli, strappi accidentali dello strato superficiale, lenta e progressiva consunzione nelle zone più mobili ed esposte. Agli incidenti più gravi, quelli che pregiudicavano l'efficacia della camera oscura, il fotografo-proprietario ha dovuto porre rimedio con toppe (di stoffa o di cuoio) applicate con colla animale, ed è evidente l'attenzione con cui si è intervenuti su un oggetto amato e indispensabile, perché le toppe sono scelte ed applicate con molta cura e pulizia, con il desiderio di non deturpare. Questi interventi sono stati rispettati e conservati, l'incollaggio rinnovato se in via di collasso. Altre toppe applicate in tempi relativamente più recenti si distinguono come operazioni più rapide e disattente, fortemente deturpanti, e sono state quindi rimosse e sostituite.
La seconda categoria di danni è quella che comprende gli incidenti sopravvenuti dopo che l'iter professionale dell'apparecchio si era concluso, nel successivo periodo di immagazzinamento o di cambiamento di proprietà o di abbandono definitivo. Sono questi i danni più deturpanti e strutturalmente più profondi: scollatura totale degli angoli con semidistruzione dei rinforzi in cuoio, strappi largamente devastanti, deformazioni della struttura tessile, macchie d'umidità, scollamenti degli strati componenti e anche zone totalmente mancanti con chiari indizi di assalto da roditori.

Pantoscopio con visore stereoscopico da tavolo, in legno, per immagini di cm. 9x18, sia diapositive che stampe. Lente per la visione di "cartes de visite" e "formato gabinetto" con diametro di cm. 11
Databile intorno al 1865 circa.
Fondo Becchetti.

Visore stereoscopico a mano, in metallo, sia per stereoscopie su carta che su vetro; prodotto dalla Ditta Richard, Parigi, circa 1920.
Fondo Becchetti

Gli interventi eseguiti si possono descrivere come segue:
— sostituzione delle toppe deturpanti con equivalenti in tela a trama fitta ed elastica, opportunamente dipinta per diminuire l'impatto estetico
— applicazione di supporti interni, costituiti da velatino compatto mimetizzato, per riconnettere i profili di contatto scollati, o rinsaldare quelli in situazione di precarietà
— sostituzione delle profilature di cuoio originali, mancanti o semidistrutti, con nastri autoadesivi sagomati secondo le varie situazioni
— risutura di scollamenti, abrasioni, angoli consunti
— riassemblamento degli strati di stoffa e cartoncino separati o scollati
— recupero delle sagome deformate e delle piegature parzialmente perdute mediante pressione prolungata in presenza di calibrata umidità.
Per questi interventi si sono impiegati collanti sintetici e resine epossidiche di produzione industriale, scelte tra quelle ampiamente sperimentate:
— per gli interventi "esterni" largamente utile si è dimostrato il Primal-AC-33X della Rôhm and Haas, puro o in bassa diluizione
— per quelli "interni" è parso giusto evitare collanti a base acquosa per non immettere possibili fonti di colonie fungine; molto adatto per elasticità e rapida presa si è dimostrato un prodotto denominato Pattex TR della Henkel Chimica-Bologna
— una buona imbibizione di cera microcristallina sulle facce esterne dei soffietti ha permesso di recuperare sia le tonalità originali di stoffe e cuoi sia la necessaria elasticità e flessibilità.

Ancora qualche notizia su due interventi.
Per quanto riguarda l'apparecchio fotografico «da riproduzione» della ditta Roberto Bonomi (cfr. *Strumenti fotografici*, a cura di M.T. Contini, Roma 1990, n. 6). Un accenno particolare va fatto all'intervento eseguito sul soffietto.
Presumibilmente oggetto di assalto da roditori, questo soffietto, di cuoio molto sottile foderato su tela pattina di color nero, presentava oltre a numerosi piccoli danni distribuiti in varie parti, una mancanza totale per un vasto settore: metà dell'altezza di un lato verticale e altrettanto del corrispettivo lato sottostante, per una lunghezza di circa novanta centimetri lineari.
La mancanza è stata risarcita con un inserto ricavato da una tela di cotone, a trama fitta e resistente, foderata su frisellina nera. Il risarcimento è stato applicato con il Primal, dopo essere stato opportunamente pieghettato secondo lo stesso sistema della parte originale (compresa la piegatura ad angolo retto) che si è arrivata ad imitare dopo vari tentativi.
La superficie esterna è stata dipinta in modo da non deturpare l'aspetto d'insieme pur distinguendosi, per sua natura, dal cuoio originale.
In conclusione vanno segnalati gli interventi che è

stato possibile eseguire per ripristinare alcune funzioni importanti, ottiche e meccaniche.

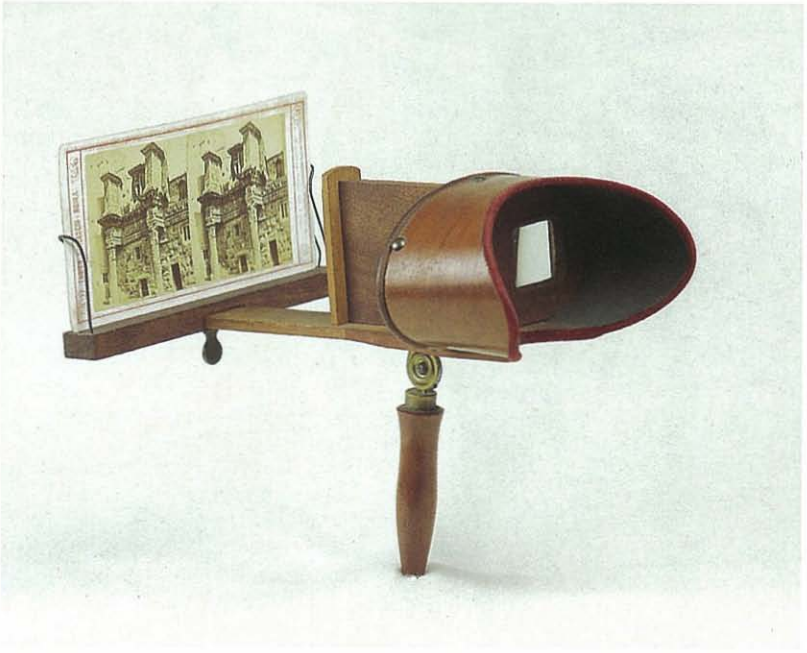
Infine, per quanto riguarda l'apparecchio di costruzione inglese (cfr. *Strumenti fotografici*, cit., n. 9), è stata costruita ex-novo la tavoletta porta-obiettivo che risultava mancante: l'obiettivo era precariamente avvitato sul corpo-macchina completamente fuori asse ottico; è stato possibile risalire alle misure originali studiando l'alloggiamento di accoglienza; mentre, per l'apparecchio di costruzione italiana del 1880 ca. (*Strumenti fotografici*, cit., n. 3), è stata ripristinata la funzione del diaframma dell'obiettivo, bloccato da ossidazioni. Per il cavalletto dello stesso apparecchio è stato recuperato pienamente il funzionamento del sistema a manovella per il sollevamento del piano di sostegno, bloccato in basso per uso incauto e ossidazioni profonde da chissà quanto tempo.

Enzo Pagliani

Pantoscopio da tavolo, in legni pregiati e intarsiati con decorazioni in argento e bronzo dorato, chiudibile. Fabbricato dall'ottico Hirsh di Roma, per il cardinale Antonelli, Segretario di Stato di Pio IX. Lente con diametro di cm. 15 e messa a fuoco con cremagliera. Circa 1860.
Fondo Becchetti.

Visore stereoscopico a mano, in legno, circa 1880, spesso offerto in omaggio con l'acquisto delle stereoscopie.
Fondo Becchetti

Nella pagina accanto:
Pantoscopio con visore stereoscopico da tavolo, in legno di radica, tipo folding, per la visione sia di stereoscopie che di immagini singole. Lente con diametro di cm. 13, databile intorno al 1870.
Fondo Becchetti.



Visore stereoscopico da tavolo, in legno e metallo, per stampe stereoscopiche di cm. 9x18, montate su apposito supporto a libro. Messa a fuoco a slitta. Circa 1915.
Fondo Becchetti

Indice

Presentazione 5
Maria Luisa Polichetti

L'idea del Museo 7
Serena Romano

Le collezioni dei negativi storici 27
Anna Perugini

Il restauro delle macchine fotografiche: note di un'esperienza nuova 61
Enzo Pagliani

Finito di stampare
nel mese di giugno 1996
per conto della Nae
dalla tipografia Albagraf
Pomezia

ISBN 88-85897-65-7