



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

ELENA BERARDI

L'ARCHIVIO FOTOGRAFICO DELLA DIREZIONE GENERALE ANTICHITÀ E BELLE ARTI: GENESI ED EVOLUZIONE DEL “FONDO MPI”

«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

L'ARCHIVIO FOTOGRAFICO DELLA DIREZIONE GENERALE ANTICHITÀ E BELLE ARTI: GENESI ED EVOLUZIONE DEL "FONDO MPI"

NdR. Il corredo illustrativo evidenzia, in progressione numerica, le tematiche esposte nell'articolo ed esemplificative del contenuto dell'Archivio oggi denominato Fondo del Ministero della Pubblica Istruzione (MPI), cfr. *Referenze fotografiche**.

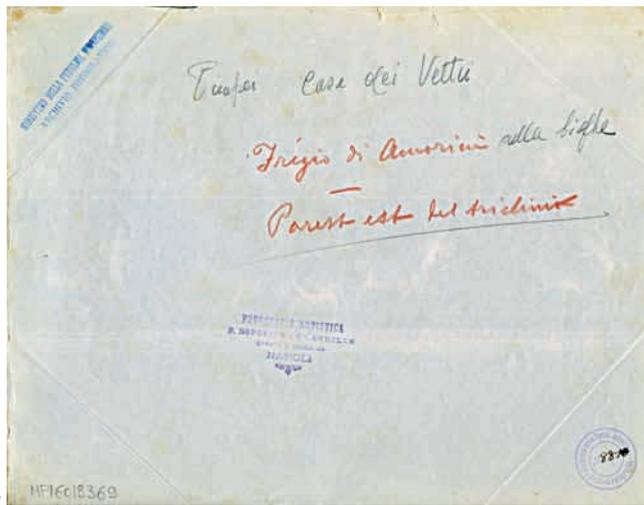
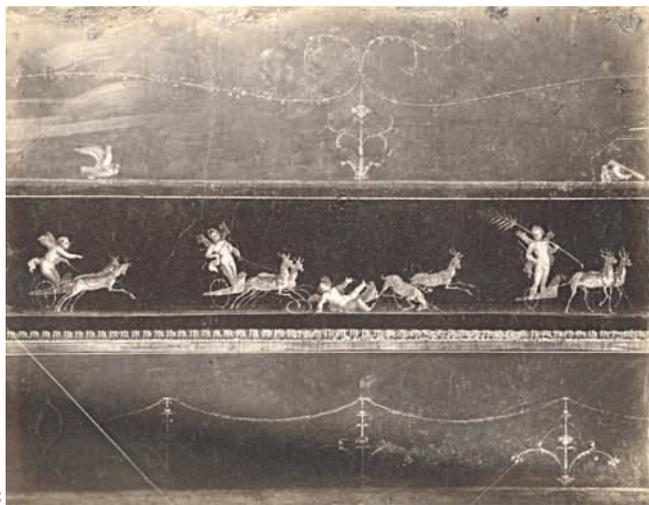
Quando nel 1881 venne istituita la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione la produzione fotografica utilizzata in funzione documentale era già una prassi consolidata da almeno un ventennio. Fin dai primi anni della seconda metà dell'Ottocento, infatti, la fotografia entrò a far parte di una pratica consueta di lavoro che generò immediatamente una ricca documentazione idonea allo studio e all'insegnamento delle belle arti. La rapida diffusione del nuovo mezzo tecnico, la sua poliedricità tra arte e tecnica e l'impatto che esso produsse nel dettare nuovi codici d'interpretazione del reale, generarono alcuni aspetti che alimentarono e arricchirono la ricerca sul patrimonio culturale.

Fin da subito, proprio nei luoghi preposti alla tutela e alla conservazione, iniziarono ad essere raccolti e conservati insieme fotografici, nuclei che sarebbero diventati da lì a poco accumuli di fotografie e nel tempo stratificazioni che avrebbero determinato il costituirsi di quell'Archivio Fotografico di cui trattiamo in questo contributo.

Raccolta e conservazione delle fotografie furono dunque pratiche connaturate al mezzo fotografico che, come nessun'altra invenzione prima di allora ebbe, nel giro di pochissimi anni, diffusione in tutto il mondo trasformandolo con l'introduzione di nuovi codici di lettura per un linguaggio condiviso di immediata intelligibilità¹⁾ e duttile nel prestarsi a molteplici usi.

Sotto questo punto di vista è, dunque, intuibile la ragione per la quale il Ministero della Pubblica Istruzione si adoperasse, avvalendosi della nuova tecnica, per attivare un processo di ricognizione documentale su tutto il territorio nazionale all'indomani dell'unificazione.

Le raccolte fotografiche del Ministero preannunciarono così, fin dalle prime acquisizioni, il profilo che avrebbero assunto, rispecchiando in ciò le intenzioni di Giovanni Battista Cavalcaselle che, rivolgendosi nel 1863 a Michele Amari, allora Ministro della Pubblica Istruzione, per sollecitare la riforma dell'insegnamento accademico, raccomandava l'uso della fotografia a fini didattici, suggerendo di supplire alla mancanza di disegni antichi con stampe fotografiche e di dotare la scuola di una libreria composta anche da raccolte di immagini, catalogate con criterio storico-artistico.²⁾ Di nuovo, nel 1872, consigliava, scrivendo a proposito dei



1 a-b – «FOTOGRAFIA ARTISTICA» DI PASQUALE ESPOSITO E FRANCESCO ACHILLE:

a) FREGIO DI AMORINI SULLE BIGHE NELLA CASA DEI VETTI A POMPEI, PARTICOLARE; b) RETRO CON LEGENDE
ALBUMINA, CM 19,5 × 25,5 (1895–1903 CIRCA)

(Istituto Centrale per il Catalogo e della Documentazione, Fondo Ministero Pubblica Istruzione, inv. 6018369 r-v)



2 – GIORGIO SOMMER: LA GRAN FONTANA A POMPEI
ALBUMINA, CM 25,5 × 21 (1865 CIRCA)
(ICCD, MPI, inv. 326358)

restauri della Basilica di Assisi a Giulio Reasco, allora a capo della Divisione II delle Belle Arti, Antichità, Biblioteche, Archivi e Accademie, di realizzare fotografie «volta per volta che il lavoro procede e per ogni pezzo sia con pittura o senza», sottolineando come per volontà del Ministro si rendesse necessario acquisire più copie di ciascuna stampa fotografica (cfr. DOC. 1).³⁾

Uso della fotografia, pertanto, nei cantieri, per documentare tutti i passaggi del restauro, ma anche come testimonianza visiva e traccia tangibile da consegnare all'archivio della divisione.

Le prime campagne fotografiche furono, dunque, accentrate sulla documentazione del patrimonio monumentale e delle varie fasi del restauro architettonico. Per estendere le pratiche di documentazione anche alle arti figurative, con esiti di resa concorrenziali rispetto alle tecniche precedentemente in uso, bisognerà attendere che la fotografia si doti di procedimenti idonei (lastre ortocromatiche, filtri correttivi, stampe al carbone) a garantire per gli studiosi una migliore leggibilità dell'opera.⁴⁾

LA DOCUMENTAZIONE DEL PATRIMONIO CULTURALE ATTRAVERSO LA RIPRESA FOTOGRAFICA

IN FRANCIA

L'esigenza di documentare attraverso immagini fotografiche il proprio patrimonio culturale era già,

nella prima metà dell'Ottocento, un dato di fatto in molti paesi europei, prima tra tutti la Francia ove, nel 1851, viene promossa *La Mission héliographique*,⁵⁾ considerata una pietra miliare nella storia della fotografia francese. Essa ebbe luogo per volontà della Commission des Monuments Historiques⁶⁾ che diede avvio alla redazione di un inventario dei monumenti antichi, in particolare medievali. Delle missioni fotografiche (l'espressione «missions héliographiques» comparirà solo più tardi ad opera degli storici) vennero incaricati «des artistes photographes» per documentare gli edifici di particolare importanza storica e architettonica che necessitavano di restauri urgenti o sui quali erano in corso dei lavori. I cinque fotografi prescelti — Hippolyte Bayard, Henri Le Secq, Auguste Mestral, Gustave Le Gray e Édouarde Baldus — erano membri fondatori della Société héliographique (1851–1853)⁷⁾ la cui rivista, *La Lumière*, si farà eco degli sviluppi e dei risultati delle missioni.⁸⁾

Inviati nei luoghi del Paese con il maggiore patri- monio culturale,⁹⁾ i fotografi ebbero modo, oltre che di sviluppare una propria sensibilità fotografica, di raffinare le tecniche di ripresa e sviluppo in modo da ottimizzare la qualità e i tempi del lavoro sul campo, ricercando soluzioni meno complesse e costose. Gustave Le Gray, con l'invenzione di una particolare tipologia di calotipo ottenuto su carta sensibilizzata con acqua di riso, miele e bianco d'uovo, bagnata in nitrato d'argento che cerava il negativo, ideò un procedimento che risultava meno impegnativo da preparare e quindi adatto a lavorare in viaggio. I primi negativi, infatti, dovevano essere inumiditi e preparati immediatamente prima della ripresa, mentre quelli di Le Gray si potevano predisporre in anticipo e sviluppare molto tempo dopo la ripresa, consentendo tempi di posa ridotti e assicurando una trasparenza migliore. Tra i fotografi della «mission», solo Bayard utilizzò il negativo all'albumina su vetro, una tecnica che permetteva di ottenere immagini ben definite ma con lunghi tempi di posa, mentre Le Gray e Mestral sperimentarono la nuova tecnica su fogli di grande formato che consentiva una buona definizione dei particolari e la perfezione dei rapporti chiaroscurali.

Sempre in Francia, un ventennio più tardi, sarà Séraphin Méderic Mieusement a ideare un grande progetto finalizzato a realizzare

«une collection photographique de tous les monuments déjà classés et de tous ceux qui pourraient être signalés comme présentant un intérêt historique, architectural, artistique ou pittoresque».¹⁰⁾

Presentato prima al Ministro dell'Istruzione Pubblica e subito dopo alla Commission des Monuments Historiques, il piano non sarà accolto anche se, successivamente, grazie a nuovi incarichi di missione, Mieusement darà vita a un consistente corpus fotografico a carattere documentario. Gli archivi fotografici della Médiathèque de l'architecture et du patrimoine a Parigi conservano oggi più di 6000 negativi frutto della sua attività per la Commission.



10292 POMPEI - Scavi nuovi del 1895.

Edizioni Sgroi

3 – BROGI: LAVORI DI SCAVO E RESTAURO NELLA CASA DEI VETTII A POMPEI
ALBUMINA, CM 25 × 19,4 (1895)

4 – GIORGIO SOMMER: ANFITEATRO ROMANO A POZZUOLI
ALBUMINA, CM 21 × 25 (1880 CIRCA)

(ICCD, MPI, invv. 325814 e 6014241)



215 Pozzuoli, Anfiteatro

4

IN ITALIA

L'ingresso della fotografia nella documentazione del patrimonio culturale italiano avvenne, rispetto alla Francia, con uno scarto temporale dovuto essenzialmente alle vicende relative alla costruzione dello Stato unitario e di un apparato burocratico dedicato alle belle arti.

Negli Stati preunitari non era mancata l'attività legislativa, né le misure e le strutture amministrative dedicate alla protezione delle opere d'arte e dei reperti archeologici. Ma il nuovo Stato moderno doveva necessariamente affermare la propria potestà e capacità operativa in un ambito, quello appunto del patrimonio culturale e della storia, determinante per delineare la propria identità, soprattutto perché sorgeva a seguito di un processo di annessione di parti con modelli sociali ed amministrativi distanti tra loro. Non venne, tuttavia, avvertita immediatamente l'urgenza di dotarsi di una precisa organizzazione finalizzata alla tutela e conservazione del patrimonio artistico nazionale,¹¹⁾ anche perché

«diversi e contraddittori erano gli atteggiamenti nei confronti del patrimonio artistico: accanto ai tentativi di elaborare una trama legislativa ed organizzativa, permaneva la difficoltà di riconoscere la dimensione “pubblica” dell'arte vista principalmente come sollievo e conforto».¹²⁾

Ma nonostante il quadro generale dei provvedimenti legislativi fosse alquanto frammentato, prese comunque corpo l'organizzazione di strutture ministeriali, centrali e periferiche, e contestualmente venne avviato lo studio di specifiche normative di cui dotarsi in materia di tutela del patrimonio.¹³⁾

Già il terzo Governo Cavour, l'ultimo del Regno di Sardegna, iniziò ad adottare misure organizzative a carattere unitario. Il Ministro della Pubblica Istruzione

ne Terenzio Mamiani, nel luglio del 1860, decretava l'istituzione dell'Ufficio di Commissario straordinario per le Belle Arti nelle Province del Piemonte, Lombardia ed Emilia.¹⁴⁾

Nell'aprile del 1861, il nuovo Ministro Francesco De Sanctis assegnò a Giovanni Morelli e a Giovanni Battista Cavalcaselle l'incarico di procedere all'inventario degli oggetti d'arte provenienti dai conventi e dalle congregazioni religiose soppressi nelle Marche e nell'Umbria. Lo scopo era quello di visitare i grandi complessi monumentali requisiti, per accertarne il valore e rilevare la presenza di opere di pregio da trasferire in nuove gallerie nazionali al fine di impedirne l'esportazione verso le grandi collezioni pubbliche che si andavano costituendo all'estero.¹⁵⁾ Nel 1864 Morelli entrò a far parte della Commissione incaricata di formulare un progetto di legge sulla conservazione degli oggetti d'arte.

LE PRIME RICOGNIZIONI SISTEMATICHE DELLE COMMISSIONI CONSERVATRICI E DEGLI ISPETTORI ONORARI¹⁶⁾

Una prima normativa organica sulla tutela del patrimonio culturale fu varata con Regio Decreto dell'agosto del 1874, in virtù del quale vennero istituite dal Ministro della Pubblica Istruzione, Girolamo Cantelli, le Commissioni conservatrici dei Monumenti e delle Opere d'Arte per tutte quelle province alle quali non si era ancora provveduto.¹⁷⁾ Alle Commissioni, che sostituivano le istituzioni tradizionalmente preposte alla conservazione dei monumenti, come Accademie e Deputazioni di Storia Patria, spettava il compito di predisporre gli elenchi dei monumenti e degli oggetti d'arte, di suggerire al superiore Ministero interventi di restauro e di collaborare al controllo dell'esportazione degli oggetti artistici.

Con Regio Decreto del marzo 1875, che istituiva la Direzione Centrale degli Scavi e dei Musei, veniva altresì prevista la nomina degli Ispettori onorari agli scavi¹⁸⁾ in tutti quei centri che presentavano un ricco patrimonio culturale e spiccate tradizioni storico-artistiche, con la raccomandazione che gli stessi riferissero gli esiti della loro attività alle Commissioni. Queste sarebbero state composte da quattro a otto membri, nominati per metà con Regio Decreto e per metà dal Consiglio Provinciale, presiedute dal Prefetto, cardine del nuovo assetto statale.

Alle Commissioni conservatrici e agli Ispettori onorari era, dunque, demandato il compito d'integrare gli elenchi già esistenti presso alcune Prefetture e di organizzare le campagne di censimento anche con la finalità d'incrementare l'*Elenco dei Monumenti Nazionali Medievali e Moderni* del 1875, subito rilevatosi lacunoso e disomogeneo. Ad ampliare tale elenco furono successivamente aggiunte nuove istruzioni per la compilazione degli *Inventari di Monumenti ed Oggetti d'Arte e d'Antichità*.¹⁹⁾

I primi insiemi fotografici, costituenti in parte quello che oggi è il Fondo del Ministero della Pubblica



5 – GIONA OGLIARI: CASA PER ARTIGIANI A BRESCIA
AFFRESCATA SULL'ESTERNO DA LATTANZIO GAMBARA
ALBUMINA, CM 18 × 22,5 (POST 1876)
(ICCD, MPI, inv. 141219)



6 – FOTOGRAFO NON IDENTIFICATO: CAPITOLIUM A BRESCIA, PARTICOLARE
 ALBUMINA, CM 21 × 27,3 (1880 CIRCA)
 (ICCD, MPI, inv. 141378)

Istruzione (“Fondo MPI”), vennero prodotti proprio a seguito dell’attività delle Commissioni, operanti a livello provinciale presso le Prefetture. È interessante notare la particolare organizzazione che esse si diedero sul territorio di competenza, come testimonia quella per la provincia torinese che, nel *Regolamento interno della Commissione conservatrice di Monumenti d’Arte e d’Antichità* del 1881, dispone la compilazione di un catalogo di tutti i monumenti esistenti con descrizione dettagliata del loro stato e annotazione di eventuali e successive variazioni (cfr. DOC. 2).²⁰⁾

Il ricorso alla fotografia si sviluppa di pari passo alla consapevolezza sempre più marcata di considerare tale prassi come elemento ormai imprescindibile delle pratiche di ricognizione e censimento dei beni (figg. 1 a, b – 15), seppure nella maggior parte dei casi si tratti ancora di iniziative strumentali, nelle quali essa è chiamata a svolgere un ruolo essenzialmente di supporto²¹⁾ alle descrizioni delle opere negli elenchi dei monumenti nazionali.

Le disposizioni ministeriali con le raccomandazioni per la realizzazione delle fotografie non sempre però potevano essere rispettate a causa della difficoltà di

reperire la strumentazione utile a realizzare negativi di grande formato, come ad esempio si legge in una nota del Prefetto di Cremona che nel dicembre del 1878 scriveva al Ministro come fosse necessario rivolgersi a grandi studi fotografici poiché nessun fotografo della città era dotato di attrezzature idonee e così sofisticate in grado di soddisfare la richiesta (cfr. DOC. 3).²²⁾

Parallelamente alle prime campagne fotografiche di censimento del territorio vengono dettate le *Norme per la compilazione delle schede del catalogo degli oggetti d’arte*.²³⁾ Alcuni anni più tardi, nel 1907, si provvederà all’organizzazione degli uffici dedicati alla tutela e, con il Regio Decreto del 26 agosto n. 707, a stanziare nell’esercizio finanziario 1907–1908 la somma di lire 38.800 per la formazione del catalogo delle cose d’interesse storico, archeologico, e artistico, ritenuta

«urgente necessità dell’Amministrazione redigere l’inventario preciso e metodico dei monumenti e degli oggetti di antichità e d’arte».

Il finanziamento era destinato a coprire le spese di viaggio e di missione comprendenti, oltre alla diaria,



7 – ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE: BATTISTERO
DI SAN GIOVANNI BATTISTA A MARIANO COMENSE (COMO)
ALBUMINA, CM 25 × 19 (1890 CIRCA)
(ICCD, MPI, inv. 6015177)



8 – ALESSANDRO POLITI: PORTALE DEL COLLEGIO
DEGLI OBLATI DELLA CHIESA DI SAN GIORGIO AD AGRIGENTO
ALBUMINA, CM 26 × 21,5 (1895 CIRCA)
(ICCD, MPI, inv. 130300)

anche un compenso per il lavoro di stampa e illustrazione dei volumi, compreso il materiale fotografico che verrà dato in consegna al Gabinetto Fotografico dipendente dalla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti.

Il riferimento alla documentazione fotografica trova pieno compimento con il Regio Decreto del giugno 1923, nel quale si sottolinea l'importanza della riproduzione del monumento e dell'oggetto descritto per il lavoro di catalogazione.²⁴⁾

In questo arco di tempo vede la luce, dopo un lungo e faticoso *iter* parlamentare, la prima legge nazionale di tutela del 1902 con il regolamento attuativo del 1904, e la successiva legge di modifica del 1909 con il regolamento del 1913.²⁵⁾ Con queste norme viene disegnato un complesso sistema che fatica ad affermarsi, articolato su più cataloghi in ragione della tipologia del bene e della sua appartenenza patrimoniale. Sempre nel 1902 viene pubblicato l'*Elenco degli Edifici Monumentali*; con il 1911 si avvia la pubblicazione del *Catalogo delle Cose d'Arte e d'Antichità d'Italia*, articolato in più volumi,²⁶⁾ riccamente illustrati da fotografie rintracciabili all'interno dell'Archivio della Direzione Generale.

La riproduzione fotografica dei monumenti e delle opere d'arte non era però connessa soltanto alle attività inventariali e catalografiche; essa trovò rapidamente applicazione, oltre che in campo amatoriale, nell'editoria, sia essa d'arte che scientifica. Tanto che si manifestò l'esigenza di regolamentare la riproduzione delle opere, non senza contrasti e polemiche tra gli operatori del settore e il Ministero.

Nell'agosto del 1893 venne emanato il *Regolamento per le riproduzioni fotografiche dei monumenti ed opere d'arte*, che prevedeva la consegna (in vari formati) delle copie d'obbligo (e anche dei negativi per i cimeli scientifici e letterari), com'era consuetudine nelle biblioteche. Con questa raccolta il Ministero intendeva formare

«due collezioni a corredo del catalogo generale, una delle quali, completa, servirà all'amministrazione centrale, l'altra, divisa per regioni, sarà distribuita alle autorità competenti».²⁷⁾

Il *Regolamento* non mancò di provocare un'accesa reazione di protesta da parte delle ditte fotografiche, colpite dall'onere di consegnare quattro copie e una negativa; obbligo ritenuto, oltre che oneroso, vessatorio. Della protesta si fece portavoce Vittorio Alinari che giunse ad accusare il dispositivo come «illegale e incostituzionale, perché arbitrario ed assurdo».²⁸⁾ Tale fu la ragione per la quale il decreto venne abrogato e sostituito con un atto successivo. Infatti, come si evince dalla nota ministeriale datata 11 febbraio 1897 (cfr. DOC. 4),²⁹⁾ il detto *Regolamento* si dimostrò all'atto pratico soverchiamente ingiusto, tanto da indurre il Ministero a sostituirlo con un nuovo testo ispirato a criteri più ragionevoli e meno onerosi per le ditte fotografiche: veniva meno l'obbligo di dichiarare il fine per il quale si commissionava il lavoro ed era limitato a due il numero degli esemplari da consegnare, nel maggior formato, o tre nel caso in cui il monu-

mento dipendesse da diversa amministrazione. Inoltre, per effetto di tale disposizione, i concessionari venivano esonerati dal rilasciare il negativo.³⁰⁾

RIORDINO DEL MATERIALE E FORMAZIONE DI UN ARCHIVIO FOTOGRAFICO PRESSO LA DIREZIONE GENERALE ANTICHITÀ E BELLE ARTI

Sia che le fotografie provenissero dall'attività di documentazione e censimento o dall'obbligo di copia, più archivi fotografici dovettero gradualmente formarsi presso il Ministero della Pubblica Istruzione.

Parallelamente allo svilupparsi di un vivace dibattito intorno alle misure da prendere, sia di taglio giuridico-amministrativo che tecnico-scientifico, per assicurare una più incisiva politica nazionale nel settore delle arti,³¹⁾ apparve indispensabile dotarsi di un *corpus* fotografico ordinato che supportasse gli uffici, nonché di ambienti idonei alla sua consultazione. Adolfo Venturi, in una nota del 1895 indirizzata al Ministro Guido Baccelli, dichiarava come la collezione fotografica dei monumenti e degli oggetti d'arte fosse sacrificata in locali angusti e meritevole di altra e più dignitosa sistemazione (cfr. DOC. 5).³²⁾

In questa prospettiva si inserisce l'incarico per il riordino del materiale fotografico presente nelle Divisioni affidato a Romolo Artioli che nel promemoria del 26 ottobre 1897 descrive la cura che avrebbe profuso nell'esecuzione del lavoro.³³⁾ È questo il primo documento che fornisce una dettagliata descrizione di quell'archivio che, incardinato nella Direzione Generale Antichità e Belle Arti, verrà indicato da Artioli già corposamente nutrito e in via di ulteriore accrescimento. Alcuni anni più tardi Corrado Maltese, in una relazione inviata al Direttore Generale Ranuccio Bianchi Bandinelli in merito alla situazione dell'Archivio Fotografico nel 1947, osserva come questo non fosse mai stato istituito con un regolare provvedimento e come avesse mantenuto inalterato negli anni un carattere di fortuna, non essendo mai stato trattato con un criterio organico (cfr. DOC. 6).³⁴⁾

Stando a quanto scrive Maltese, apprendiamo anche che il Gabinetto Fotografico non fu un significativo alimentatore dell'Archivio, almeno fino a quando non ottenne un formale riconoscimento (1913), e che le maggiori fonti di incremento erano piuttosto da attribuirsi alle ditte private che, fino al 1913, avevano rispettato l'obbligo di inviare due esemplari positivi di ogni fotografia eseguita, e ai doni di qual-



9 – GABINETTO FOTOGRAFICO DELLE REALI SOPRINTENDENZE ALL'ARTE MEDIEVALE E MODERNA: CORTE DEL PESCE A LUCCA
GELATINA AL BROMURO D'ARGENTO, CM 25 × 19 (1896)
(foto ICCD, MPI, inv. 6016068)



10 – ALINARI: SCORCIO DEL TEATRO DI MARCELLO A ROMA
ALBUMINA, CM 26 × 18,5 (1890 CIRCA)
(ICCD, MPI, inv. 323031)



5575 Cattedrale di Ruvo. - Prospetto

11 – ROMUALDO MOSCIONI: PROSPETTO DELLA CATTEDRALE DI RUVO (BARI)
ALBUMINA, CM 40 × 30 (1852 CIRCA)
(ICCD, MPI, inv. 300798)

che studioso come Corrado Ricci che elargì nel 1919 ben 1412 fotografie.

L'accrescimento dell'Archivio intorno agli anni Venti dovette attraversare un periodo relativamente felice se Maltese, riferendo i dati tratti da una relazione di Artioli, dichiara:

«dal 22.3.1929 [1909] al 31.12.1920 risultano immesse nell'archivio 17.722 tra fotografie, stampe e disegni con una media di 1.476 all'anno [e che] una contrazione si verificò a cominciare dal 1913, anno in cui furono applicate le leggi che esoneravano le ditte private dall'obbligo di trasmettere al Ministero due copie delle foto eseguite. Dalla medesima relazione si rileva ancora che nel 1921 e 1922 furono immesse altre 13.163 fotografie in parte per acquisto e in parte per dono. Perciò nel 1922 le foto, stampe e disegni dell'Archivio dovevano già essere non meno di 35.000 circa».³⁵⁾

La mancanza di un formale atto d'istituzione dell'Archivio Fotografico della Direzione Generale e la pressoché totale assenza di riferimenti utili a delinearne un profilo storico, ha posto, nella fase iniziale di studio, più di qualche interrogativo. Sotto questo punto di vista la relazione riservata di Corrado Maltese (cfr. DOC. 7),³⁶⁾ all'epoca incaricato del riordino dei grandi formati, è illuminante rispetto alla sua configurazione, in particolare ad una delle sue caratteristiche peculiari: quella cioè di essere incardinato in una struttura amministrativa, ma di essere al tempo stesso utilizzato come strumento scientifico d'ausilio agli studi.³⁷⁾ Si aggiunga a questo il fatto che l'Archivio, considerato riservato, annesso com'era a una struttura di natura amministrativa, era sistemato presso una sala del Ministero, peraltro non esclusivamente adibita alla conservazione archivistica, e disposto su «sparti» o «tombarelli» allocati su una scaffalatura metallica distribuita su tutte le pareti dell'ambiente, idonea a contenere più materiali d'ufficio che fotografie. Queste erano raccolte in «pacchi» e tenute insieme da cinghie che danneggiavano con strappi e abrasioni i materiali più delicati. Tali oggettive difficoltà ne rendevano problematica la consultazione, con l'aggravante di non trovarsi in presenza di materiale fotografico organicamente ordinato, né equamente distribuito per quantità sugli «sparti». I materiali, di formato differente e con una rilevante presenza di fotografie all'albumina, erano disposti con un criterio di natura topografica, ma raccolti anche per autore dell'opera rappresentata, con ampie sezioni occupate da stampe non identificate, vedute folcloristiche e riproduzioni di pitture, sculture moderne, oreficerie, disegni, oggetti di arti applicate e così via.

Ai dati che Maltese riporta nella sua relazione, utili a conoscere l'organizzazione fisica e tematica dell'Archivio, seguono altre informazioni per la comprensione di quali fossero le fonti di produzione delle stampe che lo alimentavano. Emerge così che alla fine degli anni Quaranta l'apporto veniva calcolato nella misura del 36% dal GFN, del 16% dalle Soprintendenze, del 4% dai Fratelli Alinari e del 3% dallo Studio Anderson, del 34% ripartito tra numerose ditte private ed enti pubblici (come ad esempio l'Istituto L.U.C.E.) e, infine, il restante 7% non meglio identificato.



12 – ROMUALDO MOSCIONI: SCULTURE MEDIOEVALI ALLE CARCERI DI TERLIZZI (BARI), PARTICOLARE ALBUMINA, CM 30 × 40 (1852 CIRCA) (ICCD, MPI, inv. 300824)



13 – ROMUALDO MOSCIONI: PORTA DI BRONZO DELLA CATTEDRALE DI TRANI (BARLETTA), PARTICOLARE ALBUMINA, CM 40 × 30 (1852 CIRCA) (ICCD, MPI, inv. 300810)

FONTI DI ACCRESCIMENTO DELL'ARCHIVIO FOTOGRAFICO

Il lavoro del Gabinetto Fotografico, nazionale nel 1923, diretto dal 1895 da Giovanni Gargioli che ne fu il promotore³⁸⁾ e primo Direttore, si inserì direttamente all'interno dell'Amministrazione delle Belle Arti, in particolare nel grande progetto di ricognizione, inventariazione e catalogazione del patrimonio.³⁹⁾

Sulla rivista di storia dell'arte medievale e moderna *L'Arte* del 1904, Pietro Toesca così commentava l'istituzione del Gabinetto Fotografico:

«da qualche anno il Ministero ha istituito un proprio ufficio fotografico, affidandolo ad un uomo che sa vincere con ricerche pazienti ogni difficoltà tecnica e che è animato da un ardente amore per l'arte: così è già stata formata una copiosissima serie di riproduzioni di opere di ogni epoca, sfuggite in gran parte all'attenzione degli altri fotografi».⁴⁰⁾

Fu questa la caratteristica del nuovo ufficio, quella cioè di poter lavorare senza preoccuparsi delle convenienze commerciali, diversamente dai più noti studi fotografici del tempo, con il vantaggio di produrre in



14 – FOTOGRAFO NON IDENTIFICATO: CANTIERE DI RESTAURO DEL DUOMO DI PIENZA
GELATINA AL BROMURO D'ARGENTO, CM 28,5 × 20 (1912 CIRCA)
(ICCD, MPI, inv. 6014463)

proprio le lastre.⁴¹⁾ Nonostante le iniziali difficoltà di gestione, il Gabinetto assunse anche funzioni commerciali attraverso la vendita del materiale di propria edizione, come testimonia la pubblicazione del primo catalogo avvenuta nel 1903.

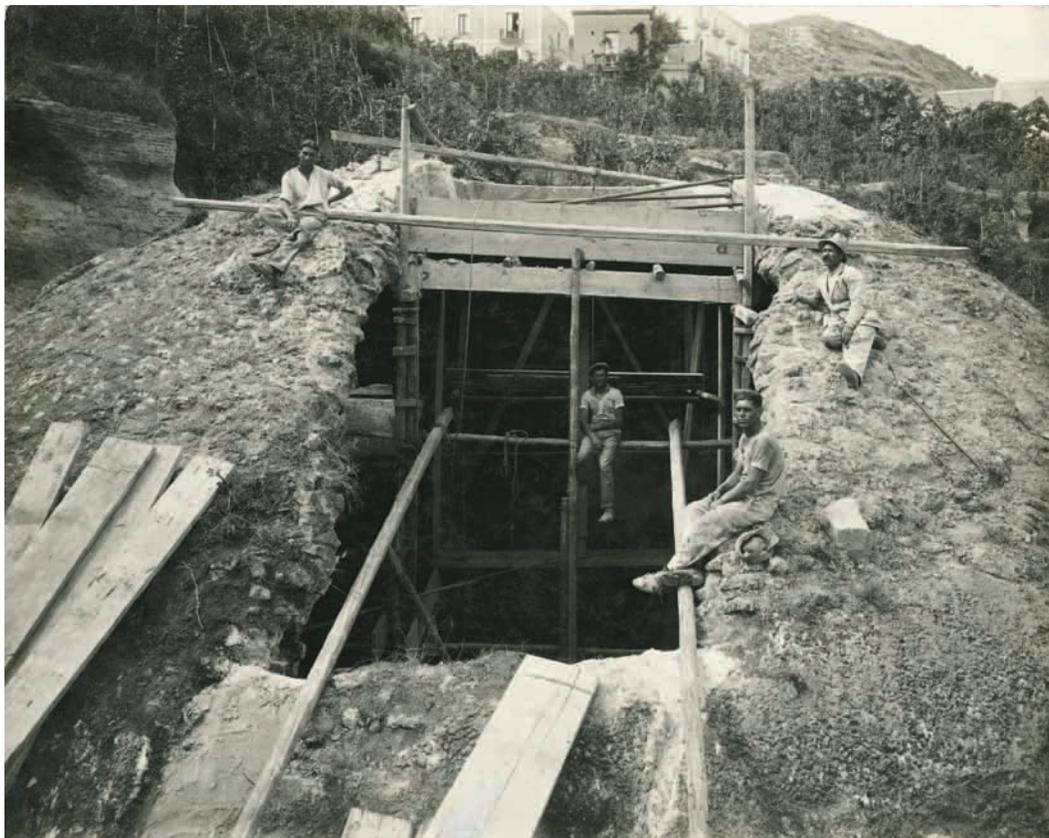
Inizialmente l'attività del Gabinetto fu indirizzata verso un'area relativamente ristretta, coprendo le zone del Lazio, Toscana, Marche, Umbria e Campania, con una particolare attenzione su Roma; il motivo principale di tale scelta fu quello economico⁴²⁾ a causa degli esigui finanziamenti stanziati per tale settore. Le fotografie avevano una connotazione tutta loro, differenziandosi da quelle realizzate da ditte private: non subivano ritocchi, dovevano rappresentare il più oggettivamente possibile il soggetto ripreso, possibilmente non isolato dal contesto, ma con porzioni di spazio e ambiente circostante (figg. 16–18). Toesca, nell'articolo già ricordato, preannunciava quel che sarebbe poi accaduto, prevedendo che il Gabinetto Fotografico avrebbe formato una grande raccolta di negativi alla quale gli studiosi si sarebbero rivolti per ottenere le stampe necessarie alle proprie ricerche.⁴³⁾

I rapporti tra gli archivi del Ministero della Pubblica Istruzione e del Gabinetto Fotografico furono strettissimi se si considera che una parte consistente del primo Archivio Fotografico fu alimentata dal Gabinetto. Da una nota inviata dal Direttore Generale Guglielmo De Angelis D'Ossat al GFN il 12 novembre del 1947 apprendiamo, infatti, che proprio in quegli anni era in corso un lavoro di riordinamento dell'Archivio e che, non sussistendo più le stringenti ragioni di economia che avevano comportato l'esonerazione da parte del Gabinetto di inviare copia di tutte le fotografie eseguite, questo avrebbe dovuto riprenderne il regolare invio.⁴⁴⁾ Nello stesso periodo una nota analoga veniva inviata a tutte le Soprintendenze e ai direttori dei musei (cfr. DOC. 8) con l'invito a trasmettere quelle fotografie che, a causa delle eccezionali contingenze belliche, non erano più state inviate da anni al Ministero.⁴⁵⁾

Un'altra rilevante fonte di accrescimento per l'Archivio si era avuta ad opera di Corrado Ricci, nominato nel 1906 Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti e fondatore, nonché primo Direttore, del *Bollettino d'Arte*, periodico che nasceva, per usare le parole introduttive del Ministro Luigi Rava, con lo scopo di rispecchiare

«fedelmente il movimento delle RR. Gallerie, dei RR. Musei e degli Uffici Regionali del Regno. Acquisti e restauri di opere d'antichità e d'arte e di monumenti, doni, esposizioni di stampe e disegni, riordinamenti totali e parziali delle raccolte, in una parola tutto quello che può interessare il pubblico patrimonio di arte e storia artistica, sarà materia della nuova pubblicazione. La quale dovrà raccogliere anche tutte quelle notizie che si riferiscono all'azione di tutela che l'Amministrazione delle Antichità e delle Belle Arti esercita sulle collezioni, sui singoli oggetti archeologici e artistici e sugli edifici d'interesse monumentale appartenenti a corpi morali o a privati».

Si chiedeva quindi di inviare al Ministero «di volta in volta e con la massima sollecitudine» delle segnala-



15 – FOTOGRAFO NON IDENTIFICATO: SQUARCIO DELLA CUPOLA DEL TEMPIO DI DIANA A BAIÀ (NAPOLI)
 GELATINA AL BROMURO D'ARGENTO, CM 20 × 25,8 (POST 1941)
 (ICCD, MPI, inv. 135466)

zioni in forma di «una notizia brevissima, accurata e precisa, corredata, quando ciò sia possibile, da fotografie e disegni e firmata dall'autore». ⁴⁶⁾

La fotografia era considerata da Ricci uno strumento indispensabile che permetteva maggiore conoscenza e, quindi, maggiore sensibilizzazione anche nei confronti della tutela. ⁴⁷⁾ Le fotografie inviate a corredo degli articoli del periodico contribuirono, così, ad incrementare l'Archivio. ⁴⁸⁾

Un ulteriore incremento venne determinato dall'imposizione, a chi otteneva la concessione governativa di riprodurre i monumenti e le opere d'arte di proprietà dello Stato, di corrispondere almeno

«tre copie positive di ogni negativa (...) considerata l'opportunità di arricchire l'Archivio fotografico esistente presso la Direzione generale e ritenendo che fosse sostanzialmente un doveroso corrispettivo della concessione stessa». ⁴⁹⁾

Una ripresa dell'accrescimento dell'Archivio, dopo un periodo di stasi, ⁵⁰⁾ ebbe luogo intorno alle metà degli anni Trenta in relazione ad un progetto di catalogazione più complesso e perfezionato rispetto al precedente, ma anche grazie alla pubblicazione della rivista del Ministero della Pubblica Istruzione *Le Arti* (1938–1944), subentrata al *Bollettino d'Arte*, per la cui

pubblicazione si mandò avviso a tutti gli uffici dipendenti dall'Amministrazione, con conseguente aumento dell'afflusso di fotografie.

Nel 1948, sotto la guida di Guglielmo De Angelis d'Ossat, il *Bollettino* riprese la pubblicazione, come si legge in una nota inviata dal Ministro a tutti i Soprintendenti, finalizzata a promuoverne l'attività anche in considerazione dei danni che la guerra aveva inflitto ai monumenti e alle opere d'arte e alle conseguenti opere di ricostruzione.

Col sopraggiungere della guerra, infatti, le attività delle Belle Arti furono assorbite da quelle per la protezione di monumenti e opere d'arte a rischio distruzione. La cura dell'Archivio venne così trascurata, tanto che chiunque poteva accedere al patrimonio fotografico per richiederne il prestito, di cui però non poteva essere presa nota con regolarità per la mancanza di registri. ⁵¹⁾ Comunque, il riscontro alle sollecitazioni di inviare materiale all'Archivio non mancò negli organismi preposti alla tutela, visto il consistente afflusso di documentazione relativa alla Prima e Seconda Guerra Mondiale individuabile all'interno del fondo. Un corposo nucleo di fotografie sciolte e cartonate relative a «Protezioni antibelliche e danni di



N. 9990

Ninfa veduta della torre Caetani

Fot. R. Mosconi - Roma

16 – ROMUALDO MOSCIONI: VEDUTA DELLA TORRE CAETANI A NINFA (LATINA)
GELATINA AI SALI D'ARGENTO, CM 19,4 × 25 (ANTE 1921)
(ICCD, MPI, inv. 300519)

guerra» corredano e arricchiscono la consistenza delle varie partizioni e alcune di esse sono state utilizzate negli anni passati in occasione di mostre (figg. 19–21).⁵²⁾

Una prima occasione di raccolta di questa documentazione risale al supplemento monografico del *Bollettino d'Arte* del 1917 dedicato a *La difesa del patrimonio artistico italiano contro i pericoli di guerra*.⁵³⁾

Al Convegno dei Soprintendenti, che si tenne a Roma nella Sala Borromini della Chiesa Nuova dal 4 al 6 luglio 1938, Roberto Longhi, curatore della mostra con Giulio Carlo Argan,⁵⁴⁾ indicava misure d'urgenza per la necessaria riorganizzazione del Gabinetto Fotografico Nazionale e dell'Archivio Fotografico, nonché per la redazione di un catalogo nazionale delle opere. Ad un quadro lucido di riorganizzazione, Longhi affiancava anche indicazioni pratiche e dettagliate sulle funzioni che avrebbe dovuto svolgere il Gabinetto, in qualità di produttore di fotografie, in correlazione con l'Ufficio del Catalogo.

Le lungimiranti proposte di Longhi avrebbero avuto immediato riscontro per la necessità di dotare l'Archivio di materiale fotografico prodotto all'estero «anche attraverso scambi con Musei e Gabinetti stranieri» (figg. 22–24),⁵⁵⁾ ma per il resto i suoi suggerimenti, anche se la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti li fece propri convertendoli in una circolare ministeriale,⁵⁶⁾ non ebbero immediatamente seguito, sebbene la stretta correlazione indicata tra validità scientifica e strumento di tutela sia stata in seguito presa a fondamento degli attuali criteri del catalogo.

EVOLUZIONE DELL'ARCHIVIO FOTOGRAFICO

Subito dopo la guerra, l'interesse verso l'Archivio non mancò di manifestarsi attraverso un vivace dibattito tra storici dell'arte, impegnati anche nell'ambito della stessa Amministrazione, che proposero soluzioni per una più idonea sistemazione del materiale fotografico raccolto. Ad esempio, Giorgio Castelfranco, Storico dell'Arte e Direttore del Gabinetto dal 1958 al 1964, in un promemoria stilato insieme a Doro Levi nel 1947,⁵⁷⁾ affermava quanto fosse importante che un archivio fotografico a Roma raccogliesse i fondi variamente dislocati. Il primo riferimento era naturalmente rivolto all'Archivio della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti che contava circa 150.000 fotografie, provenienti, come sappiamo, dalla stampa delle lastre del Gabinetto Fotografico e dagli archivi



17



17 – P. PIERINI: STRADONE TRA LE PINETE DI TOMBOLO DI MARINA E APPOLLONI (PISA) GELATINA AL BROMURO D'ARGENTO, CM 24 × 18 (1910–1920)

18 – GABINETTO FOTOGRAFICO: PONTE ROMANO DETTO DI SAN LAZZARO A FOSSOMBRONE (PESARO–URBINO) GELATINA AL BROMURO D'ARGENTO, CM 28,5 × 23 (1914–1918) (ICCD, MPI, *invv.* 6015211 e 6016523)

fotografici delle varie Soprintendenze e, come egli stesso riporta nella detta relazione, anche da una ragguardevole numero di fotografie di varia provenienza conservate presso l'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte (solo in parte schedato e non fruibile dagli studiosi), nonché da fotografie di ditte commerciali, quali Alinari, Anderson, Brogi, etc., date per obbligo di legge alle Biblioteche Nazionali e non poste a disposizione degli studiosi.⁵⁸⁾

Levi e Castelfranco proponevano quindi che il futuro Archivio Fotografico nazionale per le opere d'arte fosse posto alle dipendenze della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, che venissero trasferiti in deposito presso di esso i materiali di cui sopra e che la sua direzione venisse affidata a un funzionario dell'Amministrazione che avrebbe dovuto consultare, per la direzione scientifica e l'assunzione del personale, il Presidente dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte. Il Direttore dell'Archivio avrebbe dovuto dirigere anche il Gabinetto Fotografico Nazionale dal punto di vista del coordinamento scientifico e determinare, di concerto con il direttore tecnico, le campagne fotografiche. Nella stessa relazione si osservava come non fosse di assoluta necessità che gli archivi fossero conservati in una medesima sede, ma che sarebbe stato senz'altro opportuno trasferire l'Archivio Fotografico presso l'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte in piazza Venezia per comodità degli studiosi.

Il dibattito sul miglior utilizzo da riservare all'Archivio doveva essersi riaperto se Castelfranco, solo due anni più tardi, si poneva il problema di come potesse istituirlo formalmente, se dovesse cioè connotarsi in forma autonoma e con provvedimento legislativo che contenesse anche disposizioni in merito all'assunzione di personale e alle attribuzioni del direttore. Nelle sue intenzioni, l'Archivio avrebbe dovuto essere sottoposto a riordino e schedatura, ma ciò che qui appare particolarmente interessante è il riferimento agli autori delle fotografie: «occorrerà raccogliere dati quanto più completi sarà possibile sui fotografi delle varie regioni»,⁵⁹⁾ dimostrando così di cogliere in pieno come uno dei pregi dell'Archivio fosse quello di conservare al suo interno l'opera di operatori locali, spesso molto qualificati, a cui si deve la ricchissima documentazione sui centri minori, quelli cioè meno indagati dai grandi studi fotografici e perciò meno noti.

Due registri inventariali, manoscritti e conservati oggi presso l'Archivio Storico dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, vennero poi effettivamente compilati a partire dal 1948 fino al 1973. I dati riportati nei due registri sono suddivisi per anni, il primo va dal 1948 al 1959 e il secondo dal 1960 al 1973. I volumi, più analitico il primo del secondo, riportano per ciascuna serie fotografica la data di acquisizione, il nome del fotografo, il numero



19 – REALE SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE DI NAPOLI: UNO DEI CONVOGLI PER IL TRASPORTO DELLE OPERE D'ARTE DA NAPOLI AL DEPOSITO N.1 DI MERCOGLIANO (NAPOLI) PER LA SALVAGUARDIA DAI RISCHI DI GUERRA GELATINA AI SALI D'ARGENTO, CM 18 × 24 (1940)
(ICCD, MPI, inv. 6015432)

di fotografie prodotte, i pagamenti e la corrispondenza relativa, i vari soggetti e le osservazioni in cui vengono annotati sia i formati realizzati che le finalità di produzione, come si evince dalle note «materiale per il *Bollettino d'Arte* pubblicato» oppure «materiale proveniente dal catalogo», apposte sugli stessi registri.

Questi forniscono un apporto minuzioso e determinante per l'attività di riordino e catalogazione tutt'ora in corso e per ricostruire gli incrementi mensili dell'Archivio nei ventisei anni di attività descritta. Se dunque al 1948–1950 la consistenza era di n. 100.000 fotografie circa, dal 1948 al 1960 l'Archivio si incrementa con 72.497 fotografie e dal 1960 al 1973 con 83.611, raggiungendo così una consistenza complessiva di più di 280.000 unità.

Qualche anno più tardi, anche Carlo Ludovico Ragghianti, in una lettera del 15 dicembre 1952 indirizzata al Ministro della Pubblica Istruzione, Antonio Segni, prospettava l'opportunità, per il vantaggio degli studi, di riunire nella Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte anche l'Archivio Fotografico della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, in quanto

«la storia dell'arte si studia essenzialmente sulle opere, e sugli strumenti mnemonici che sono le fotografie; e poi sulla bibliografia critica. Come dire che la protagonista di un istituto di ricerca di storia dell'arte è la Fototeca».

Secondo lo studioso, l'Archivio era

«scarsamente frequentato dai funzionari, e non frequentato dagli studiosi, data la sua ubicazione in un ente amministrativo e non culturale». ⁶⁰⁾

La risposta del Ministro fu secca nel negare la possibilità di trasferimento dell'Archivio perché la stessa Direzione Generale era chiamata a svolgere, pur nella sua natura di organo amministrativo, attività culturali rilevanti, quali la redazione del *Bollettino d'Arte*, l'organizzazione dei servizi preposti alle attività di catalogazione delle Soprintendenze, la stesura dei cataloghi scientifici dei Musei, nonché l'allestimento di mostre. ⁶¹⁾

I documenti, insieme al carteggio Ragghianti–Segni, ci restituiscono natura, funzioni e ordinamento di un archivio che vent'anni dopo sarebbe stato congiunto con il Gabinetto Fotografico Nazionale e con l'Ufficio del Catalogo, nuclei di quello che di lì a breve sarebbe diventato il neo costituito Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione del nuovo Ministero per i beni e le attività culturali.

Il verbale di consegna dell'Archivio Fotografico al Gabinetto Fotografico Nazionale, datato 22 settembre 1973, ⁶²⁾ venne redatto significativamente nel quadro del riassetto della Direzione Generale, quando si uni-



20 – GEORGE SILK: ELEMENTI DELL'ALTARE DELLA CHIESA DI MONTEOLIVETO (NAPOLI), RIMOSI PER LA SALVAGUARDIA DAI RISCHI DI GUERRA
GELATINA AI SALI D'ARGENTO, CM 26,5 × 20 (APRILE 1943)
(ICCD, MPI, inv. 6015410: George Silk, Naples: prov. Naples, Church of Monteoliveto. Piece of Altar by G. Santacroce. Giovanni de Nola)



21 – REALE SOPRINTENDENZA AI MONUMENTI E ALLE GALLERIE DI CALABRIA (G. DI NATALE): PROTEZIONE DELL'ALTARE CON LA STATUA DI SAN FRANCESCO DI PAOLA NELLA CHIESA OMONIMA A COSENZA
GELATINA AI SALI D'ARGENTO, CM 18 × 13 (1943 CIRCA)
(ICCD, MPI, inv. 6015439)



22 – F.&O. BROCKMANN (RUDOLF TAMME): GANIMEDE RAPITO
DALL'AQUILA DI GIOVE, DI REMBRANDT VAN RIJN
NELLA GEMÄLDEGALERIE ALTE MEISTER A DRESDA
ALBUMINA, CM 27,5 × 20 (1900)
(ICCD, MPI, inv. 6018370)

ficarono i tre distinti uffici: dell'Archivio Fotografico, a quella data in Via di San Michele 13, del GFN con annessa Aerofototeca e dell'Ufficio del Catalogo.⁶³⁾ Eraldo Gaudioso, Direttore dell'Archivio, passò le consegne a Oreste Ferrari, che nel 1973 dirigeva l'Ufficio del Catalogo e che sarebbe divenuto Direttore del Gabinetto dopo Carlo Bertelli.

Ma a dimostrazione del lungo percorso volto all'affermazione e al riconoscimento della fotografia come bene culturale meritevole esso stesso di tutela, e che ha visto la propria affermazione solo in anni relativamente recenti, è significativo come il verbale di consegna facesse riferimento in modo generico alle riproduzioni, come tale trasferimento avvenisse in forma fiduciaria senza indicazioni circa la consistenza del materiale fotografico, mentre veniva redatto un elenco dettagliato degli arredi, tra cui 16 schedari e 9 classificatori.

Contestualmente, le carte delle Divisioni della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti furono, invece, consegnate all'Archivio Centrale dello Stato.⁶⁴⁾ Si tratta in particolare della corrispondenza che la Direzione scambiò nel corso della propria attività con gli organismi territoriali, in molti casi corredata da fotografie e comunque preziosa in quanto vi traspare

l'interesse ministeriale verso la fotografia e il ruolo di strumento di documentazione ad essa conferito.

L'ISTITUZIONE DEL COSIDDETTO "FONDO MPI"

Le funzioni dell'Archivio Fotografico del Ministero della Pubblica Istruzione cessarono, una volta trasferito all'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione del nuovo Ministero dei Beni Culturali e, con il venir meno di queste, si esaurì anche l'incremento del fondo stesso che divenne un archivio chiuso.

Apprendo i cassettei dei classificatori e scorrendo le fotografie, appare fisicamente evidente come tale insieme si sia strutturato nel corso degli anni per stratificazioni successive fino a configurarsi così come ancora oggi si presenta. Le fotografie dell'Archivio, denominato "Fondo MPI" una volta acquisito dall'Istituto, risultano disposte con criterio topografico alfabetico secondo un ordinamento che procede dal generale al particolare; si differenziano le une dalle altre per formato, per tecnica di esecuzione e di stampa, per autorialità — evidente o desumibile per molte, ma non identificabile nella maggior parte dei casi — e anche per cronologia e per le finalità sottese alla produzione dei corposi nuclei che lo compongono. Una ricognizione a volo d'angelo sulle migliaia di stampe contenute nel Fondo consente di associare gli indizi che le accomunano, cogliere le informazioni fornite da iscrizioni, timbri, annotazioni apposte sul verso delle fotografie (quelle integre, non incollate su supporto), constatare alcune particolarità (come per esempio, quella che vede alcune località, ma anche borghi, rappresentati più di altri luoghi, magari con una tradizione storica di maggiore rilievo). Questo è il compito di chi da una visione d'insieme passa ad una fase d'analisi più profonda, con il fine di rintracciare le ragioni che hanno determinato tale produzione.

Si deve all'attuale indirizzo dell'ICCD il merito di avere superato la convinzione che il Fondo fosse cristallizzato in una dimensione di opacità tale da precluderne la possibilità di un approccio analitico. Nel contributo introduttivo al catalogo della rassegna *Fotografare le belle arti. Appunti per una mostra*,⁶⁵⁾ Laura Moro, Direttore dell'Istituto, tratteggia con efficacia questo stato di fatto alludendo alla modalità con cui il Fondo fu destinato a nuova collocazione dal Ministero della Pubblica Istruzione:

«Quando nel 1973 l'Archivio fotografico della Direzione generale delle antichità e belle arti viene consegnato all'Ufficio del Catalogo per essere riunito a quello del Gabinetto fotografico nazionale, le fotografie sono "invisibili" (...). Come se l'archivio fotografico formasse un tutto in sé, non descrivibile analiticamente come sommatoria di entità. Anche le fotografie come "cose" erano trasparenti, non viste, la carta attraversata dallo sguardo per giungere rapidamente all'altrove rappresentato».

Da qui l'esigenza di superare tale "invisibilità" e riannodare le fila di un racconto spezzettato e frammentario che ricostruisse le vicende storiche e archivi-

stiche e quindi aiutasse a comprendere a ritroso le ragioni di tanta produzione.

L'opportunità di un finanziamento speciale ottenuto nel 2011 ha dato impulso ad un progetto di studio, riordino, inventariazione e catalogazione del Fondo nella sua interezza. Obiettivo della prima parte del progetto, conclusosi a luglio 2013, è stata la definizione della metodologia e delle procedure finalizzate a raggiungere un livello di conoscenza dell'Archivio tale da garantirne la fruizione nel suo insieme e comprenderne la struttura fisica e logica, al fine di porre in essere un'attività di riordino mirata. Il Fondo è risultato composto in prevalenza da esemplari alla gelatina ai sali d'argento, di datazione piuttosto tarda, ma con significative presenze di stampe all'albumina di più antica realizzazione. In misura minore sono presenti esemplari realizzati con tecniche diverse: platino, carbone, celloidina e citrato.

Nel corso delle verifiche condotte non si è invece trovata traccia delle «diapositive di opere d'arte (...) non (...) inventariate» di cui si accennava nel detto verbale di consegna del 1973, così come scarse sono le tracce delle stampe e disegni che, secondo il promemoria di Romolo Artioli del 1897, affluivano in Archivio, forse passate alla Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte.

All'interno del Fondo,⁶⁶⁾ composto complessivamente da circa 250.000 unità, sono comprese partizioni toponomastiche, tematiche di particolare rilevanza e consistenza (Città del Vaticano, grandi Musei, etc.) e un insieme di stampe non identificate prive per la maggior parte di indicazioni relative alla localizzazione, al soggetto e all'autore dell'opera rappresentata, conservate prevalentemente in buste, stimabili in alcune migliaia; si tratta di materiale eterogeneo sia per cronologia che per tipologia: una buona parte è assimilabile al "Fondo MPI" vero e proprio (archeologia, architettura, opere d'arte, paesaggio), mentre un'altra porzione rilevante comprende fotografie di analogo soggetto ma prive di indicazioni tali da ricondurle al Fondo almeno allo stato attuale dei lavori.

Una porzione significativa è costituita da riproduzioni di opere d'arte (scultura, ma prevalentemente pittura) del primo quarantennio del XX secolo, a cui si aggiungono opere della fine del XIX, quest'ultime, in particolare, bozzetti scultorei e monumentali verosimilmente da porre in relazione con altri settori della Direzione Generale, quali l'Ufficio per l'Arte Contemporanea, ma anche provenienti dagli stessi artisti (per segnalare la loro partecipazione a manifestazioni quali le Biennali di Venezia e le Quadriennali roma-

23 e 24 – OSCAR KRAMER: MONUMENTO FUNEBRE ALLA DUCHESSA MARIA CRISTINA DI CANOVA NELLA CHIESA DI SANT'AGOSTINO A VIENNA: DUE PARTICOLARI
ALBUMINA, CM 27,5 × 20,5 (1865 CIRCA)

(ICCD, MPI, invv. 6018371 e 6018372: Vienna, *Denkmal der Erzherzogin Marie Christine von Canova in der Augustinerkirche*)



23



ne) e dal mercato collezionistico e antiquariale (figg. 25–33).

Molte stampe del Fondo corredarono i contributi del *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione* fin dai primi anni di pubblicazione, restituendo oggi il racconto della loro storia. A questo proposito, merita qui un cenno particolare la straordinaria campagna fotografica di Achille Ferrario sul Cenacolo leonardesco, riprodotto in scala 1:1 in una serie di riprese in grande formato, realizzate in previsione dell'intervento di restauro di Luigi Cavenaghi del 1907–1908 (cfr. fig. 27). Fu questa l'occasione di una prima ricognizione condotta nel maggio 1895:

«In alcune parti, benché su piccolissime superfici, il colore era caduto anche là dove le fotografie fatte eseguire nel 1905 dall'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti indicano la continuità del dipinto». ⁶⁷⁾

Le dodici stampe, che giustapposte compongono nel loro insieme un panorama di grande impatto ed



25 – FOTOGRAFO NON IDENTIFICATO: ECCE HOMO, AFFRESCO NELLA CHIESA DEI SANTI COSMA E DAMIANO A GAZZADA SCHIANNO (VARESE) GELATINA AL BROMURO D'ARGENTO, CM 21,5 × 16,5 (1895–1910) (ICCD, MPI, inv. 6016413)



26 – GABINETTO FOTOGRAFICO: VERGINE COL BAMBINO DI FRA FILIPPO LIPPI NELLA PINACOTECA DI LUCCA GELATINA AL BROMURO D'ARGENTO CM 28,5 × 22 (1905–1906 CIRCA) (ICCD, MPI, inv. 6016019)

efficacia, sono conservate nel Fondo in unica copia, che a quanto sappiamo è l'unica esistente. Le lastre, invece, dalle quali le stampe sono tratte, sono conservate presso l'Archivio Fotografico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Monza-Brianza, Pavia, Sondrio e Varese.

ALCUNE SEZIONI DEL “FONDO MPI”

Non avendo la possibilità di esaurire il quadro d'insieme del Fondo, data la sua vastità, si segnalano due *corpus* autoriali di particolare rilevanza, costituiti in un caso dalle fotografie del viterbese Romualdo Moscioni⁶⁸⁾ (figg. 11–13 e 16) e nell'altro dal gruppo di stampe *Ferper* (fig. 34).

Il primo nucleo venne estrapolato dal resto del Fondo alcuni anni fa per motivi non noti, probabilmente per un progetto editoriale che non ebbe seguito, a giudicare dalla sistemazione di queste fotografie di cui solo una parte fu riunita e restaurata, mentre il resto fu lasciata all'interno delle partizioni di pertinenza. Il *corpus*, costituito da 208 albumine e da 134 stampe alla gelatina di bromuro d'argento, è conservato all'interno di scatole. Le stampe sono sistemate singolarmente in buste e le fascette didascaliche presenti sulla maggior parte delle fotografie riportano il

nome di Romualdo Moscioni, attribuzione, anche là dove mancante, per evidente analogia formale e stilistica delle stampe. Le aree tematiche rappresentate si riferiscono in gran parte a località pugliesi riconducibili alla campagna fotografica «Apulia monumentale» commissionata a Moscioni dal Ministero della Pubblica Istruzione nel 1892 e per la quale vennero prodotte 235 positive all'albumina montate su cartoncino. La scultura romanica pugliese è largamente rappresentata, così come le vedute dei più celebri monumenti dei centri minori. Il resto del materiale è piuttosto eterogeneo ma con una prevalenza di vedute di parchi, giardini, ville romane, reperti archeologici, tra cui gli scavi della città di Ninfa a Cisterna di Latina e suggestive vedute del lago di Nemi in provincia di Roma.

L'insieme *Ferper*, che trae il nome da chi lo costituì, ovvero Fernando Perez (Buenos Aires, 1863 – Parigi, 1935), è una raccolta di fotografie uniche nel loro genere date le finalità per cui vennero prodotte. Perez, infatti, oltre a esercitare la professione di medico urologo e otorinolaringoiatrico, ricoprì l'incarico di ambasciatore per l'Argentina prima a Vienna e poi a Roma. Appassionato d'arte, viaggiò a lungo in Europa, dedicandosi con autentica passione alla fotografia nonché agli studi nel settore della diagnostica artistica. In quest'ambito svolse in Italia le sue prime sperimentazioni legate ad una disciplina dedicata allo studio della pittura: la pinacologia. Alla Conferenza Internazionale per lo studio dei metodi scientifici applicati all'esame ed alla conservazione delle opere d'arte tenutasi a Roma nel 1930, Perez presentò uno strumento di sua invenzione, il pinacoscopio, oggi conservato presso i depositi del Museo di Capodimonte. Nel 1931 fondò nel Museo del Louvre insieme all'amico Carlos Mainini, che finanziò l'impresa, il Laboratoire pour l'étude scientifique de la peinture, che diresse fino alla morte. Lo stesso Perez illustra il significato del neologismo da lui creato in un breve saggio pubblicato nel 1930, intitolato *Recherches Pinacologiques*. I metodi diagnostici sperimentati e proposti da Perez prestarono il fianco a critiche nel mondo accademico, pur essendo le teorie sul restauro ancora agli albori.

Un'altra delle sue invenzioni fu la fotografia a luce radente: un tipo di illuminazione che Perez utilizzò facendo eseguire dal fotografo Primo Cascianelli⁶⁹ che lo affiancò dal 1929, macrofotografie, ovvero particolari di dipinti in formato pari o superiore alle dimensioni reali; con questa tecnica realizzò un numero elevatissimo di riprese che costituirono una sorta di repertorio. Nel 1930 affermava di aver esaminato e fotografato a luce radente circa 1600 quadri delle principali Gallerie e Pinacoteche italiane, a cui si aggiunge una parte dedicata alle opere contenute nel Museo del Louvre.

L'attività di Perez in questo ambito si svolse tra il Laboratorio del Louvre e il Gabinetto Pinacologico di Napoli; le collezioni dell'ICCD conservano fotografie *Ferper* acquisite per vie diverse. Il 2 maggio del 1986 confluì nel GFN un nucleo di 644 lastre, 338 diaposi-



27 – ACHILLE FERRARIO: TESTA DI SAN FILIPPO DALL'ULTIMA CENA DI LEONARDO DA VINCI
GELATINA AI SALI D'ARGENTO, CM 58 × 47 (1906)
(ICCD, MPI, inv. 6018243)

tive, stampe fotografiche e documentazione cartacea dal proprietario Aldo Garzia, nipote di Anita Garzia, collaboratrice e assistente di Perez negli anni di attività presso il Gabinetto Pinacologico.

La presenza di 2033 stampe all'interno del "Fondo MPI", tutte contrassegnate sul *verso* da un timbro ovale che riporta l'indicazione d'appartenenza *Ferper* e dal timbro dell'Archivio Fotografico della Direzione Generale, ha invece un'altra provenienza. Su una parte del materiale, che arrivò in Italia da Parigi, si hanno notizie in una nota indirizzata al Ministro dell'Educazione Nazionale Direzione Generale Antichità e Belle Arti del 24 ottobre 1935, in cui Sergio Ortolani scriveva:

«Compio il dovere di comunicare a codesto On. Le Ministero che il testé defunto S. E. Ferdinando Perez (...) e il figliolo di lui, Fernando Perez, dimorante a Parigi, hanno donato al Gabinetto Pinacologico fondato da S. E. presso questa R. Pinacoteca nel Museo Nazionale di Napoli – da me diretto secondo l'impulso da lui impressogli – parecchio materiale di studio consistente in cartoni, a cui sono applicate fotografie al microscopio di superfici di antichi dipinti, appartenenti a questa Pinacoteca – lavoro qui svolto alcuni anni fa per cura e a spese di S. E. medesimo (...) Infine alcuni quaderni di appunti che rendono conto degli ultimi esperimenti attuati nel Gabinetto del Louvre e che devono



28 e 29 – FOTOGRAFO NON IDENTIFICATO: BOZZETTI PITTORICI DI GIULIO BARGELLINI
 GELATINA AL BROMURO D'ARGENTO, CM 21 X 28,5 (1896-1914)
 (ICCD, MPI, invv. 6016214 e 6016215)



30



31

fornirmi chiarimento circa i metodi da seguire e gli sviluppi da imprimere al lavoro del Gabinetto di Napoli». ⁷⁰⁾

Pochi mesi dopo, il 21 marzo 1936, in una relazione inviata alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, Ortolani parlando del Gabinetto di Pinacologia, riferisce:

«Vi hanno reso l'opera loro, oltre al Direttore della Pinacoteca, S. E. Perez, agli inizi, e soprattutto la segretaria di Lui, Sig. na Anita Garzia, che ne ha ereditato non solo l'esperienza e i metodi d'indagine, ma il materiale stesso di lavoro, gli appunti e i consigli. Essa s'è dimostrata, nell'affine "Gabinetto Mainini", poi fondato e diretto da S. E. Perez nel Museo del Louvre di Parigi, una sperimentatrice provetta; e dopo la morte del Maestro è ritornata a lavorare gratuitamente in questa Pinacoteca, cui ha consegnato il materiale di studio lasciato in dono da Lui» (figg. 50 e 51). ⁷¹⁾

Ricerca archivistica ⁷²⁾ e bibliografica insieme hanno guidato e indirizzato alcune delle ipotesi sin qui avanzate, consentendo di delimitare un perimetro entro il quale il profilo del "Fondo MPI" trova le sue coordinate storiche. Il riordino, ancora in corso, ha fatto emergere circostanze e occasioni per le quali furono realizzate determinate campagne fotografiche, dalle documentazioni *ante* e *post* restauro agli scavi archeologici, dalle ricognizioni paesaggistiche agli allestimenti museali, dai danni di guerra e dalle ricostruzioni alle campagne di catalogazione. Emerge così una mappa conoscitiva organizzata con criterio tematico che, affiancato all'ordinamento preesistente, restituisce a tutto tondo le potenzialità di ricerca che tale complesso documentale offre. ⁷³⁾



32

REFERENZE FOTOGRAFICHE

*In particolare, si tratta di fotografie che documentano il patrimonio culturale italiano e non, attraverso varie riprese: cose d'interesse archeologico, come per esempio gli scavi (figg. 1a,b-4); edifici con rilevanza storica e architettonica (figg. 5-13), con un'attenzione anche a quelli in fase di restauro (figg. 14 e 15); vedute paesaggistiche (figg. 16-18); protezioni

30 – G. ARENA: «PROVA ESTEMPORANEA DI RECCO EDUARDO»
PER IL CONCORSO AL PENSIONATO ARTISTICO, SEDE R. ISTITUTO
DI BELLE ARTI A NAPOLI
ALBUMINA, CM 16,5 × 25,5 (1896-1899 CIRCA)

31 – GIOVANNI NEGRI: «RITRATTO A BARTOLOMÈ MITRE»
DI DAVIDE CALANDRA
GELATINA AL BROMURO D'ARGENTO, CM 17,5 × 23,5 (1905-
1910)

(ICCD, MPI, inv. 6016104 e 6016303)

32 – LUIGI DUBRAY: BOZZETTO CON LE TRE MARIE AL SEPOLCRO
DI CRISTO, DI EMERICO CALDANA, PER IL CONCORSO
AL PENSIONATO DI ROMA
ALBUMINA, CM 26 × 21 (1900)
(ICCD, MPI, inv. 6016096)

33 – MARIO PEROTTI: «I PAGLIACCI DEL 1919», ALTORILIEVO
GELATINA AL BROMURO D'ARGENTO, CM 29,5 × 21,5 (POST 1936)
(ICCD, MPI, inv. 6016245)





34 – FOTOGRAFO NON IDENTIFICATO (PRIMO CASCIANELLI?):
STUDIO PINACOGRAFICO DI UN PARTICOLARE
DELL'AMOR SACRO E AMOR PROFANO DI TIZIANO
GELATINA AI SALI D'ARGENTO, CM 16,4 × 22,5 (1930 CIRCA)
(ICCD, MPI, inv. 305355)

antibelliche poste a difesa delle opere d'arte (figg. 19–21); arti figurative relative a collezioni estere (figg. 22–24), nazionali antiche (figg. 25–27) e moderne (figg. 28–34).

Tutte le immagini provenienti dai Fondi dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione sono fotografie coperte dal copyright dell'ICCD©.

1) Cfr. C. H. FAVROD, "Solo in bianco, nero e grigio ...", in *L'Italia d'argento: 1839–1859, storia del dagherrotipo in Italia*, a cura di M. F. BONETTI, M. MAFFIOLI, Firenze 2003, pp. 9–14.

2) G. B. CAVALCASELLE, *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, Roma 1875, pp. 48 e 49. L'opuscolo raccoglie gli articoli apparsi in *Rivista dei Comuni Italiani*, anno III, fascicoli IV, V, VI, 30 aprile, 31 maggio, 30 giugno 1863. Cfr. D. LEVI, *Da Cavalcaselle a Venturi. La documentazione fotografica della pittura tra connoisseurship e tutela*, in *Gli archivi fotografici delle Soprintendenze. Tutela e storia. Territori veneti e limitrofi*, Atti della Giornata di Studio, Venezia, 29 ottobre 2008, a cura di A. M. SPIAZZI, L. MAJOLI, C. GIUDICI, Crocetta del Montello (TV) 2010.

3) Archivio Centrale dello Stato (d'ora in poi ACS), MPI, AABBA, b. 679, n. 277, Classifica: Monumenti in genere, lettera di G. B. Cavalcaselle a G. Rezasco, datata Roma 24 agosto 1872.

4) M. MOZZO, *Note sulla documentazione fotografica in Italia nella seconda metà dell'Ottocento tra tutela, restauro e catalogazione*, in *Arti e storia nel Medioevo*, IV. *Il Medioevo al passato e al presente*, a cura di E. CASTELNUOVO, G. SERGI, Torino 2004, p. 848.

5) A. DE MONDENARD, *La Mission héliographique*, in *Fotografia e committenza pubblica. Esperienze storiche e contemporanee*, a cura di R. VALTORTA, Milano 2009, pp. 9–15.

6) La Commissione viene istituita nel 1837 presso il Ministero dell'Interno con ordinanza reale. Essa è diretta dallo scrittore Prosper Mérimée, nominato primo "Inspecteur général des monuments historiques".

7) A. GUNTHER, *L'institution du photographique. Le roman de la Société héliographique*, in *Etudes photographiques*, 12, 2002.

8) «Cinq membres de la Société Héliographique, MM. Bayard, Leseq, Mestral, Le Gray et Baldus, viennent de recevoir, du Comité des monuments historiques, diverses missions importantes dans l'intérieur de la France. Il s'agit de reproduire photographiquement nos plus beaux monuments, ceux surtout qui menacent ruine et qui exigent des réparations urgentes. L'on ne sait pas assez que la France possède à elle seule plus de cathédrales gothiques, plus des belles cathédrales que tout le reste de l'Europe. Les lettres d'avis ayant pour titre *Missions photographiques* sont une nouveauté, et une preuve que la direction des beaux-arts ne néglige rien de ce qui a rapport à l'art et à ses progrès», in *La Lumière, Journal non politique*, I, 21, 1851, p. 83. Cfr. anche A. DE MONDENARD, *La Mission héliographique: mythe et histoire*, in *Etudes photographiques*, 2, 1997, s.n.p.

9) Ciascun fotografo ebbe assegnati specifici itinerari con l'indicazione delle architetture da fotografare, di cui dà puntuale informazione, in *La Lumière*, I, 22, 1851, p. 87; n. 24, p. 94.

10) Nella lettera che nel 1872 consegna al «Ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts», egli traccia un analitico programma di attività finalizzato alla creazione di un grande atlante dei monumenti. Parimenti è attento ai dettagli tecnici quali il formato dei negativi, onde garantire la migliore leggibilità, la qualità delle stampe e assicurarne una lunga conservazione: «J'ai compté qu'il me faudrait en moyenne employer un mois pour chaque département; que dans chacun des départements je trouverais de trente à quarante sujets différents tant en monuments classés qu'en autres édifices remarquables. Ce serait donc une moyenne de trente cinq clichés environ que je livrerais chaque mois au ministère (...) Le format des clichés serait de 24 centimètres x 30 pour produire une épreuve d'au moins 20x26, tous exécutés sur glaces fortes, chacun d'eux serait accompagné de trois épreuves tirées par un procédé inaltérable, soit celui dit au charbon, soit un tirage à la gélatine colorée», in A. DE MONDENARD, *L'album des monuments de France, le grand œuvre de Mérimée*, 10/02/2014 – <http://www.culture.gouv.fr/culture/inventai/itiinv/cathedrale/docphotographes/mieusement.html>.

11) A. GIOLI, *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia. Il patrimonio artistico degli enti religiosi soppressi tra riuso, tutela e dispersione. Inventario dei "Beni delle corporazioni religiose" 1860–1890*, in *Quaderni della rassegna degli Archivi di Stato*, 80, 1997, p. 41.

12) *Ibidem*.

13) Il 20 marzo 1865 fu varata la legge n. 2248 per l'unificazione amministrativa del Regno d'Italia, che si tradusse nell'estensione al resto del Paese degli ordinamenti piemontesi, caratterizzati da un impianto centralistico e gerarchico, articolato su Province, Circondari, Mandamenti e Comuni, e imperniato a livello di governo locale sulla figura del Prefetto, che rappresentava il potere esecutivo in tutta la provincia.

14) «Il Ministro della pubblica istruzione considerando che l'ufficio d'un Personaggio ragguardevole, il quale visitasse tutti gli Istituti di Belle Arti e ne riferisse i bisogni a questo Ministero, gioverebbe d'assai alla prosperità delle Arti stesse — decreta — È istituito l'ufficio di Commissario straordinario del Ministero della Pubblica Istruzione per le Belle Arti nelle Province del Piemonte, della Lombardia, e dell'Emilia», Roma, ACS, MPI, AABBA, II vers. b. 596, cl. 1063/1, fasc. Commissario straordinario per le Belle Arti per le Province del Piemonte, Lombardia ed Emilia.

15) ACS, *Beni delle corporazioni religiose*, b. 1, fasc. 1; cfr. D. LEVI, *Il viaggio di Morelli e di Cavalcaselle nelle Marche e nell'Umbria, in Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, Atti del Convegno Internazionale (Bergamo, 4-7 giugno 1987), a cura di G. AGOSTI, M. E. MANCA, M. PANZERI, Bergamo 1993, pp. 133-148; e GIOLI, *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia ...*, cit.

16) M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti e Istituzioni, parte I. La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1860-1880*, I, Firenze 1987; *ibidem, parte II. Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1880-1915*, II, Firenze 1992.

17) Le Commissioni sarebbero state effettivamente istituite con Regio Decreto del 5 marzo 1876, n. 3028.

18) Nel 1875 il Ministro della Pubblica Istruzione, Ruggero Bonghi, separando i manufatti archeologici dalle arti, aveva istituito con Regio Decreto del 28 marzo 1875, n. 2440, due nuovi organismi con i relativi uffici periferici: la Direzione Centrale degli Scavi e dei Musei del Regno, affidata all'archeologo Giuseppe Fiorelli, e il Provveditorato Artistico di Belle Arti, Biblioteche e Musei Medievali, diretto da Giulio Rezasco, al cui interno prevedeva due posizioni di Ispettore Centrale (Regio Decreto 2 maggio 1875, n. 2493), assegnate dopo concorso a Giovan Battista Cavalcaselle per la pittura e la scultura e a Francesco Bongioannini per l'architettura. Tale organizzazione venne superata nel 1881 quando il Ministro Guido Baccelli riunì i due settori nella Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti. Con circolare del 30 agosto 1912, a firma del Direttore Generale Corrado Ricci, il Ministero dell'Istruzione invitava a Roma nei giorni compresi tra il 22 e il 25 ottobre, gli Ispettori Onorari dei Monumenti e Scavi, i membri delle Commissioni Provinciali per la Conservazione dei Monumenti, i Direttori e gli Ispettori degli Istituti governativi, i membri delle Accademie, degli Istituti artistici e delle Associazioni archeologiche e artistiche del Regno, a partecipare a una serie di conferenze intorno ai principali problemi relativi alla Amministrazione della Antichità e Belle Arti. Sul Convegno degli Ispettori onorari dei Monumenti e degli Scavi cfr. *Bollettino d'Arte*, s. I, VII, 1913, I-II gennaio-febbraio, pp. 68-72.

19) Con nota ministeriale prot. n. 10831 del 21 ottobre 1878, infatti, il Provveditorato Centrale per l'Istruzione

Artistica richiede ai Prefetti di acquistare o far eseguire, fotografie dei più importanti monumenti medioevali: «Il mio Ministero ha bisogno delle fotografie dei Monumenti Medioevali che esistono in codesta Provincia e presentano maggiore importanza per la Storia e per l'Arte. Ed io prego la S. V. di rivolgersi alla Commissione Conservatrice perché sulla scorta dell'Elenco dei Monumenti approvato dalla Giunta Superiore di Belle Arti, e rimessole nel 1875, voglia indicare per ciascuno dei più importanti le figure d'insieme e quelle di dettaglio che meglio valgano a darne una chiara idea. Avute queste indicazioni, Ella mi farà cosa gratissima se acquisterà, e al caso farà eseguire in doppia copia le fotografie corrispondenti, cercando di averle di dimensioni, il più possibile uniformi e prossime a 0,30 . 0,40. Per le spese necessarie, o Ella potrà fare a meno di antistare alcuna somma, e in questo caso mi presenterà colle fotografie i conti relativi, o le occorrerà qualche anticipazione, e se Ella me ne darà avviso io mi affretterò a spedirgliela». Roma, ACS, MPI, AABBA, I vers. b. 546, fasc. 790 sf. 3.

20) Roma, ACS, MPI, AABBA, II vers. b. 596, fasc. 1063, cl. 16, fasc. Commissione conservatrice di belle arti di Torino e Pavia.

21) Cfr. MOZZO, *Note sulla documentazione fotografica ...*, cit., pp. 847-870.

22) Roma, ACS, MPI, AABBA, II vers. b. 444, fasc. 208, cl. 5.

23) Circolare del 24 settembre 1888, n. 865: Ministero della Pubblica Istruzione, *Bollettino ufficiale*, vol. XV, 1888, p. 523. La circolare, a firma del Segretario Generale Filippo Mariotti, dispone che venga redatta per ogni oggetto d'arte sul quale lo Stato ha diritto di vigilanza, una scheda di catalogo in triplice esemplare (uno per il consegnatario dell'oggetto d'arte, un secondo per chi subentra al primo assumendosi la consegna, un terzo per il Ministero). La scheda sarà articolata in varie parti: una parte topografica (provincia, comune, chiesa, oratorio ecc. ove si trova l'oggetto), una descrittiva (soggetto, materia, dimensioni, nome dell'autore), una per l'ubicazione, lo stato di conservazione con i restauri subiti, la situazione giuridica (documenti attestanti la proprietà), lo studio dell'oggetto e la bibliografia relativa.

24) Regio Decreto 14 giugno 1923, n. 1889: *Norme per la compilazione del catalogo dei monumenti e delle opere d'interesse storico, archeologico ed artistico*. Nelle premesse del testo: «Considerato che a rendere veramente utile il lavoro di catalogazione è necessario che alle schede descrittive sia, quante volte ciò si reputi conveniente ai fini della conservazione e dello studio, unita la riproduzione fotografica del monumento e dell'oggetto descritto» e all'art. 1: «Il catalogo (...) è costituito da una raccolta di schede descrittive, che possono essere corredate da riproduzioni fotografiche».

25) Legge 12 giugno 1902, n. 185, *Conservazione dei Monumenti e degli Oggetti d'Antichità e d'Arte*, e il Regio Decreto 11 luglio 1904, n. 431 che approva il Regolamento per l'esecuzione della suddetta legge e di quella del 27 giugno 1903, n. 242, sull'Esportazione all'estero degli oggetti antichi di scavo e di altri di notevole importanza archeologica o artistica.

26) *Elenco degli Edifici Monumentali*, Roma, tip. Ditta Ludovico Cecchini, 1902. Il 28 luglio 1911 venne emanato il Regio Decreto n. 916, *Norme per la compilazione dell'elenco indicativo degli oggetti mobili e immobili del Regno*. Il Decre-

to prescriveva il principio di normalizzazione per la redazione degli elenchi previsto dal Regio Decreto n. 707 del 1907. Ricci stesso ne curò la stesura, anche se la catalogazione in questo settore potrà dirsi effettivamente avviata solo dopo il 1960. Il primo volume della collana *Catalogo delle Cose d'arte e di antichità d'Italia* verrà pubblicato nel 1911 a cura di P. TOESCA, dedicato alla città di Aosta, a cui seguirono i volumi dedicati alle città di Brescia, Treviso, Vercelli, Cividale, Assisi, Zara, Fiesole, Urbino, Pisa (1 e 2) e Vicenza.

27) Cfr. V. ALINARI, *Del R. Decreto e Regolamento per le riproduzioni fotografiche*, estratto dal *Bollettino della Società Fotografica Italiana*, anno V, Dispensa 10, ottobre 1893, p. 6. Alinari accusò il Ministero di scarsa competenza tecnica e di smanie burocratiche: «Né il pericolo di tali esorbitanze è remoto: la piccola sezione del Ministero che oggi presiede alla materia fotografica, avrà il desiderio di sdoppiarsi in due sezioni, affinché possa diventare una divisione con relativo capo divisione, che a suo tempo diventerà direttore generale (...) e chissà che non si vagheggi anche un ministero delle fotografie!!».

28) ALINARI, *Del R. Decreto e Regolamento per le riproduzioni fotografiche ...*, cit.

29) Roma, ACS, MPI, AABBA, II vers., IV parte, b. 222, 1894, cl. 36, Fotografie. Regolamento; nota dell'11 febbraio 1897 pos. n. 36, indirizzata dal Ministero della Pubblica Istruzione ai Ministeri di: Agricoltura, Industria e Commercio, Affari Esteri, Finanze, Guerra, Marina, Grazia e Giustizia e Culti, Interno, Lavori Pubblici, Poste e Telegrafi, per acquisire il loro avviso.

30) La materia sarà poi compiutamente normata con i regolamenti del 1904 (Capo V, Delle riproduzioni di oggetti d'antichità e d'arte. Sezione III – Riproduzioni fotografiche artt. 243–251) e del 1913 (artt. 16–20).

31) Da ricordare in proposito la proposta di A. Venturi nell'ambito del *Regolamento per i musei le gallerie e gli scavi di antichità*, 1895. Cfr. M. MOZZO, *Base all'azione della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti: note su una proposta di riforma di Adolfo Venturi*, in *Annali di Critica d'Arte*, Atti del Convegno SISCA (Società Italiana per la Storia della Critica d'arte) a cura di G. C. SCIOLLA, Bologna, 7–9 novembre 2012, IX, parte II, 2013, pp. 31–43.

32) Roma, ACS, MPI, AABBA, II vers., IV parte, b. 222, cl. 36 (fotografie), nota prot. n. 5869 del 26 ottobre 1895.

33) «Verso la metà del corrente anno fu deciso di riunire la collezione fotografica della Direzione Monumenti a quella della Direzione Scavi Musei e Gallerie che è stabilita nella camera precedente la biblioteca Archeologica. Il trasloco delle fotografie, disegni, piante, sciolte ed in volumi, era difficile per il numero delle fotografie e l'immensa quantità di polvere che da anni ed anni vi s'era andata depositando». Roma, ACS, MPI, AABBA, II vers., IV parte, b. 222, cl. 36 (fotografie), fasc. Sistemazione dei locali per la raccolta, Romolo Artioli, *Pro memoria* del 26 ottobre 1897.

34) Lo stesso Maltese, infatti, fa risalire le prime tracce dell'Archivio al periodo in cui esso venne gestito da Romolo Artioli, che aveva redatto un registro delle entrate e uno delle uscite (doni, scambi, prestiti), appena iniziati a quella data e portati avanti fino al 1900, passando poi senza fasi intermedie al 1921, anno di chiusura. Roma, ACS, MPI, AABBA, Div. III, 1929–1960, b. 183, Corrado Maltese, Relazione riservata, 9 giugno 1947.

35) Roma, ACS, MPI, AABBA, Div. III, 1929–1960, b. 183, Corrado Maltese, Relazione riservata, 9 giugno 1947, p. 2.

36) *Ibidem*, p. 7.

37) Roma, ACS, MPI, AABBA, b. 195, fasc. 4, cl. 7. Difficoltà che già Corrado Ricci, allora Direttore della Regia Pinacoteca di Brera, insieme a Camillo Boito (Presidente della Regia Accademia) e Gaetano Moretti (Direttore dell'Ufficio regionale per la Conservazione dei Monumenti della Lombardia), aveva esplicitato chiaramente nella nota inviata al Ministro Nunzio Nasi il 9 gennaio 1901, per perorare il sostentamento dell'Archivio Fotografico di Brera: «Rassicuriamo codesto Ministero che nulla s'è proposto o fatto, né si propone o si intende fare, fuori dai regolamenti. Sappiamo benissimo che delle fotografie depositate per legge dai fotografi due vanno spedite al Ministero. Così ci atterremo alle nuove disposizioni per i cambi con l'estero, né qua riceveremo pur una fotografia a semplice titolo di deposito. Anche conoscevamo la cospicua raccolta del Ministero, ma non ci era sembrata, con prestabilito orario e sala di consultazione, aperta al pubblico. Comunque sia, il Ministero non può se non allietarsi, che, oltre a Roma, anche un'altra città assai lontana, metta a disposizione degli studiosi migliaia e migliaia di fotografie che i molti fotografi, dilettanti e signori di Milano e dell'alta Italia hanno regalato e vanno costantemente regalando, sì che può prevedersi che il numero di quindicimila si raggiungerà in due anni soltanto! Ma tutti questi offerenti pur donando a un Istituto dello Stato, intendono che il vantaggio di tale raccolta resti a Milano per comodità di quanti, né per mezzi, né per tempo possono recarsi a Roma a consultare una o più fotografie nella collezione del Ministero (...)». Emerge qui una qualche contraddizione tra quanto Corrado Ricci afferma in questa nota a proposito dell'Archivio Fotografico, la cui consistenza e corposità doveva certamente essere già nota, quantomeno agli studiosi, alla data del 1901, e quanto asserisce qualche anno più tardi, l'11 maggio 1908, in una nota indirizzata al Ministro Rava sul *Regolamento per il funzionamento amministrativo e contabile del Gabinetto fotografico di Roma*, in cui si legge «Presso la stessa Direzione Generale, inoltre, è in via di formazione l'archivio fotografico, che tanti vantaggi è destinato ad arrecare agli studiosi; è ben naturale, quindi, che da essa abbia a dipendere direttamente il Gabinetto, tenuto a completare questo archivio nelle parti in cui potesse essere deficiente», in cui si parla di un archivio in via di formazione, quando a quella data esso era in una fase di piena maturità. ACS, MPI, AABBA, Div. II, 1913–1923, Gabinetto Fotografico, b. 1.

38) Il Gabinetto per molti anni non ebbe un suo inquadramento formale nella Direzione Generale. Al momento della sua nascita fu annesso, senza una vera e propria dipendenza gerarchica, all'Ufficio Tecnico dei Monumenti di Roma, dopo che il Laboratorio di Fotoincisione per le riproduzioni delle opere d'arte, istituito nel 1892 presso la Calcografia di Roma, fu soppresso, anzi trasformato nel Gabinetto Fotografico. Il documento ufficiale in cui per la prima volta se ne fa menzione è il Regio Decreto del 26 agosto 1907, n. 707, per l'inventario dei Monumenti e degli Oggetti d'Antichità e d'Arte, nel quale si disponeva che: «il materiale fotografico necessario verrà dato in consegna al Gabinetto fotografico dipendente dalla Direzione Generale antichità e belle arti». Un importante passo fu fatto con il Regio Decreto del 15 agosto 1913, n. 1139, che creò in

bilancio uno speciale stanziamento di fondi necessari per il funzionamento dell'Istituto, incaricato anche della riproduzione fotografica del materiale artistico immobile e mobile esistente nel Regno e nelle colonie e della vendita delle fotografie di sua edizione. Solo con il decreto del 31 dicembre 1923, n. 3164, sul nuovo ordinamento delle Soprintendenze, il Gabinetto si inserì fra gli istituti con ordinamento speciale dipendenti dalla Direzione Generale Antichità e Belle Arti; per la prima volta venne aggiunto alla denominazione l'appellativo di Nazionale e accordato un organico costituito da un direttore, un capo tecnico e un sottocapo tecnico. Cfr. Archivio storico dell'ICCD, Relazione di Catia Caprino.

39) Si veda in proposito *Il viaggio in Italia di Giovanni Gargioli. Le origini del Gabinetto Fotografico nazionale, 1895-1913*, catalogo della mostra, a cura di C. MARSICOLA, Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, 27 novembre 2014 – 6 febbraio 2015, Roma 2014.

40) P. TOESCA, *L'Ufficio fotografico del Ministero della pubblica istruzione*, in *L'Arte*, gennaio-febbraio 1904, p. 82.

41) C. BERTELLI *Il Gabinetto fotografico nazionale, in Musei e gallerie d'Italia. Rivista dell'Associazione nazionale dei musei italiani*, Roma 1967, p. 40 e 41.

42) Le fotografie erano eseguite dallo stesso Gargioli con l'aiuto di Carlo Carboni, che sarebbe diventato dal 1913 il nuovo Direttore.

43) TOESCA, *L'Ufficio fotografico ...*, cit., p. 82: «per tal modo all'Ufficio romano spetterà di regolare il metodo di lavoro, di superare le difficoltà più gravi, di radunare tutto il materiale raccolto, e di formare così una grande collezione di negative fotografiche: ad esso gli studiosi potranno rivolgersi per le riproduzioni necessarie alle proprie ricerche. Se, lasciato ogni altro progetto destinato ad urtare contro inflessibili difficoltà economiche, si vorrà adottare questo più modesto disegno, presto potremo annunciare che dovunque ferve il lavoro per la formazione del grande archivio dell'arte italiana».

44) Roma, ACS, MPI, AABBA, II vers., IV parte, b. 222, cl. 36 (fotografie), fasc. Sistemazione dei locali per la raccolta.

45) Roma, ACS, MPI, AABBA, Div. III, 1929-1960, b. 183, nota ministeriale prot. n. 5019.

46) *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, n. 1, fasc. 1, 1906, p. 2.

47) Cfr. R. IMPERA, *La nascita del "Bollettino d'Arte": testimonianze e documenti*, in *Corrado Ricci. Storico dell'arte tra esperienza e progetto*, a cura di A. EMILIANI e D. DOMINI, Atti del Convegno di Studi, Ravenna, 27-28 ottobre 2001, Ravenna 2004, pp. 255-272.

48) Nel ridefinire l'organico della Direzione Generale, Corrado Ricci assegna alla Divisione III, Sezione II la «Compilazione e pubblicazione dei cataloghi dei monumenti e degli oggetti d'arte, il Bollettino d'Arte, la Biblioteca archeologica e l'Archivio fotografico».

49) In ottemperanza agli obblighi previsti dalla Circolare n. 107 (R.D. 798 del 29 marzo 1923), cfr. ACS, MPI, AABBA, Div. III, 1929-1960, b. 183, Norme per la riproduzione mediante fotografie, di cose immobili e mobili di interesse storico, archeologico, paleontologico e artistico.

50) Nel corso della propria attività l'Archivio Fotografico subì fasi alterne di fortuna. Nel 1928 per effetto di una convenzione vennero cedute in deposito all'Unione Cinematografica Educativa (L.U.C.E.), con il verbale di consegna ultimato il 18.10.1928, 27.000 lastre provenienti dal GFN. L'Istituto L.U.C.E. avrebbe dovuto provvedere allo sfruttamento commerciale del materiale, passando in cambio materiali diversi al Gabinetto e copie all'Archivio Fotografico qualora il Ministero le avesse richieste. Ma in realtà non vennero rispettati gli accordi presi e questo diede luogo ad una lunga controversia. Tale situazione si rifletté negativamente sulle sorti dell'Archivio, anche in vista di un necessario assetto definitivo, poiché perse la sua maggiore fonte di alimentazione, avendo il Gabinetto ridotto sensibilmente la propria attività. Si apprende dalla relazione di Corrado Maltese che «dagli atti che nel '27-'28 furono fatte dal Gabinetto Fotografico numerose fotografie di bellezze naturali che però non risultano inviate in copia all'Archivio, al quale del resto, già da una nota del 12.1.1928 risulta che non giungevano più con regolarità le positive delle foto eseguite dal Gabinetto medesimo, pur avendo esso richiesto una forte somma a questo scopo. D'altra parte, con la costituzione di fatto, seppure non dichiarata, di una iconoteca nazionale presso l'Istituto L.U.C.E., il piccolo archivio della Direzione delle Belle Arti veniva sottratto all'attenzione delle Autorità statali, che, non curando le attività fotografiche minori, vedevano solo nell'Istituto l'unica grande attività nazionale e dimenticavano le necessità di studio e specifiche per le quali l'Archivio era nato». Ad alimentare tale tendenza contribuì lo stesso Corrado Ricci, che pure aveva a suo tempo già cooperato all'incremento dell'Archivio Fotografico, quando venne istituito l'Istituto Italiano di Archeologia e Storia dell'Arte (1922), da lui presieduto, per il quale chiese i doppioni delle fotografie consegnate al L.U.C.E. e duplicati di copie possedute dall'Archivio Fotografico, andandolo così ad impoverire significativamente. Roma, ACS, MPI, AABBA, Div. III, 1929-1960, b. 183, Corrado Maltese, Relazione riservata, 9 giugno 1947.

51) *Ibidem*.

52) *Distruzione e conservazione: la tutela del patrimonio artistico durante la prima guerra mondiale*, catalogo della mostra, a cura di P. CALLEGARI, M. PIZZO, Roma, Museo Centrale del Risorgimento, 3 novembre 2006 – 29 aprile 2007, Roma 2006.

53) *La difesa del patrimonio artistico italiano contro i pericoli di guerra (1915-1917)*, I, *Protezione dei monumenti*, in *Cronaca delle Belle Arti*, anno IV, supplemento al *Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, anno XI, nn. VIII-XII, agosto-dicembre 1917, con fotografie relative a Ancona, Bari, Barletta, Bologna, Brescia, Firenze, Loreto, Milano, Padova, Parma, Pomposa, Ravenna, Rimini, Roma, Trani, Treviso, Venezia, Verona, Vicenza.

54) Giulio C. Argan proponeva la nomina di una commissione (per la quale indicava come presidente Roberto Longhi) con compiti di direzione scientifica e di revisione delle schede che, in virtù del Regio Decreto del 1924, potevano essere redatte anche da studiosi esterni all'Amministrazione. E ancora Argan reclamava la costituzione dell'Archivio Fotografico Generale. La Commissione per la revisione delle schede e la direzione scientifica del Catalogo si riunì una sola volta (10 gennaio 1939); il GFN restò nelle medesime condizioni che erano state denunciate e l'Archivio Fotografi-

co Generale fu allora appena iniziato. Con la guerra le attività di catalogazione furono sospese e se ne tornò a parlare solo con la costituzione del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali.

55) La sezione denominata «Estero» conserva tutt'oggi all'interno del "Fondo MPI" un insieme di alcune migliaia di fotografie che riguardano località europee ed extraeuropee (India, Nord Africa), ordinate alfabeticamente da Aachen a Zurigo (per le stampe con supporto) e da Ajanta a Vienna (per quelle sciolte). Esso comprende documentazione archeologica, architettonica e storico-artistica, documenta le opere contenute nei più importanti musei europei (Dresda, Gemäldegalerie; Parigi, Louvre; Madrid, Prado; Londra, National Gallery; Amsterdam, Rijksmuseum; Washington, National Gallery) e alcune collezioni private.

56) R. LONGHI, *Relazione sul servizio di catalogo delle cose d'arte e sulle pubblicazioni connesse*, in *Le Arti*, dicembre 1938 – gennaio 1939, I, fasc. 2, pp. 144–149, ora anche in *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, a cura di V. CAZZATO, tomo I, Roma 2001, pp. 282–289: «tale contrazione del vecchio criterio descrittivo, apparirà tanto più giustificata, quando si soggiunga che a questi dati segnaletici dell'identità [dell'opera descritta], dovrà accompagnarsi, nella maggior parte dei casi, quello che è ormai il documento principe dell'identificazione: intendo il documento fotografico, oggi tanto facilitato dai perfezionamenti della tecnica (...) questa esigenza, ormai improrogabile, implica, s'intende bene, anche la necessità di riorganizzare rapidamente l'attrezzatura e il funzionamento sia del Gabinetto che dell'Archivio fotografico. Il primo dovrà essere posto in grado di corrispondere, anche nei riguardi tecnici, alle aumentate richieste derivanti dalla nuova formula di catalogazione; il secondo dovrà raccogliere, in correlazione con l'Archivio schede, una documentazione fotografica sempre più ricca ed estesa. A tal fine esso dovrà, attraverso opportune disposizioni, essere fornito in copia: a) di tutte le fotografie eseguite a cura degli uffici periferici dell'amministrazione; b) di tutte le fotografie, relative ad opere di proprietà dello Stato o di Enti, eseguite dalle varie firme commerciali. Occorrerà inoltre avvisare ai mezzi più opportuni per provvederlo, anche attraverso scambi con Musei e Gabinetti stranieri, del materiale fotografico edito all'estero, soprattutto di quello relativo ad opere italiane fuori d'Italia. Per questa via, l'Archivio fotografico potrà configurarsi ben presto in una vera e propria 'Fototeca di Stato' che funzionando accanto all'Archivio generale delle schede come centro di consultazione e di ricerca, sovrerà ad un'occorrenza fondamentale della nostra cultura storico-archivistica, essendo, fra l'altro, gli studiosi italiani dall'obbligo di ricorrere in patria, per tali ricerche, a istituti stranieri. L'abbinamento su cui si è creduto opportuno d'insistere, tra l'Archivio delle schede e l'Archivio fotografico suggerisce a questo punto un altro ritocco, in vista della migliore utilità strumentale dello schedario: dare alle schede una numerazione progressiva per ogni luogo. Tale numerazione, ripetuta a tergo delle fotografie corrispondenti, faciliterà il riscontro col materiale dell'Archivio fotografico, e potrà venire impiegata, con analogo vantaggio, anche nelle pubblicazioni e nel rispettivo corredo illustrativo».

57) Teodoro (detto Doro) Levi (Trieste 1898 – Roma 1991) è stato un archeologo e storico dell'arte greco-romana. Lavorò per il Ministero della Pubblica Istruzione, dove diresse l'Ufficio per le relazioni culturali, sorto su sua inizia-

tiva. Dopo la guerra recuperò le biblioteche dell'Istituto Archeologico Germanico e l'Hertziana di Roma, occultate a Salisburgo e contribuì alla fondazione dell'Istituto Centrale per il Restauro. Fu Direttore della Scuola Archeologica Italiana di Atene dal 1947 fino al 1976; si adoperò per la nascita di una "Commissione per i danni subiti dai monumenti d'Europa durante la guerra"; fu socio dell'Accademia dei Lincei, prima come corrispondente e poi, dal settembre 1968, come socio nazionale; nel 1967 fu affiliato all'Accademia di Atene come socio straniero.

58) Roma, ACS, MPI, AABBA, Div. III, 1929–1960, b. 183, Relazione di Giorgio Castelfranco del 15 dicembre 1947.

59) *Ibidem*, Relazione di Giorgio Castelfranco del 9 febbraio 1949.

60) Roma, ACS, MPI, AABBA, Div. III, (1929–1960), b. 510, lettera di Carlo Ragghianti del 15 dicembre 1952 indirizzata all'On.le prof. Antonio Segni, Ministro della Pubblica Istruzione.

61) Roma, ACS, MPI, AABBA, Div. III (1929–1960), b. 510, nota ministeriale prot. 2144 del 26 marzo 1953 indirizzata al prof. Carlo Ragghianti.

62) Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Archivio del Gabinetto Fotografico Nazionale, b. 20, nota prot. n. 8019 dell'8 settembre 1973, inviata da Salvatore Accardo, Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, a Eraldo Gaudio, Direttore dell'Archivio Fotografico.

63) Qualche anno più tardi, dalla relazione *Servizio per la raccolta, l'elaborazione, la pubblica consultazione e la gestione automatizzata delle documentazioni*, contenuta nell'editoriale *Attività dell'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione* del 1978, si evince che durante l'anno vi era stata un'interruzione dell'attività a causa del trasloco degli archivi dalle due sedi del Palazzetto dei Burrò (presso piazza Sant'Ignazio) e di Santa Marta (ove aveva collocazione la Fototeca) in una nuova ma provvisoria sede in piazza di Porta Portese n. 1; questo aveva comportato una sistemazione dei più di 200 classificatori (130 della Fototeca, 8 dei fondi storici, 70 degli archivi delle schede). In particolare, dalle indagini effettuate per ricostruire le varie localizzazioni, è stato appurato che dalle origini fino al 1928 l'Archivio Fotografico fu conservato presso il Palazzo della Minerva, nella piazza omonima, ove aveva sede il Ministero della Pubblica Istruzione che nel 1929 cambia denominazione in Ministero dell'Educazione Nazionale e viene trasferito a viale Trastevere riassumendo, nel 1943, la denominazione originaria. Dal 1973 al 1975 l'Archivio viene temporaneamente trasferito presso il Centro Internazionale di Restauro in via di San Michele n. 13; dal 1975 al 1978 nella ex chiesa di Santa Marta; dal 1978 al 1980 nell'ex Istituto Gabelli in piazza di Porta Portese n. 1 e dal 1980 nella sede attuale dell'ICCD. Ma ciò che qui preme sottolineare è che nella necessità di organizzare e riordinare i materiali fotografici confluiti presso la stessa istituzione, si adottarono soluzioni antitetiche a quelle che tra Ottocento e Novecento si diffusero quali principi fondanti dell'archivistica:

– il rispetto dei fondi archivistici, ossia il concetto del documento non come unità separata ma legata alle altre del medesimo fondo;

– il principio di provenienza, che nella classificazione delle carte stabilisce rappresenta la massima priorità, cioè all'ente che le ha create e ordinate originariamente;

– il concetto del vincolo archivistico che lega i documenti prodotti da un'amministrazione. A questo proposito, leggiamo infatti: «Tuttavia si sono effettuati il riordinamento topografico e la fusione tra i fondi dell'ex Archivio Fotografico della Direzione Generale Antichità e Belle Arti, quello del Gabinetto Fotografico e le fotografie delle schede di catalogo per i comuni i cui nomi iniziano per la lettera B e per parte di quelli con lettera C», p. 28.

64) L'Archivio è oggi parzialmente inventariato. Per il primo versamento (1860–1890) si può fare riferimento a *L'archivio della Direzione generale delle antichità e belle arti (1860–1890)*, inventario a cura di M. MUSACCHIO, Roma 1994.

65) *Occhi che non vedono*, in *Fotografare le belle arti. Appunti per una mostra. Un percorso all'interno dell'archivio fotografico della Direzione generale delle antichità e belle arti, Fondo MPI Ministero della pubblica istruzione 1860 – 1970*, catalogo della mostra, Roma, 10 maggio – 28 giugno 2013, Roma 2013, pp. 7 e 8.

66) Il “Fondo MPI” è attualmente collocato nei locali della ex Fototeca Nazionale dell'ICCD, oggi GFN, Archivio Fotografico, sistemato in novantanove cassettiere e in altre piane idonee a contenere grandi e grandissimi formati; nei depositi climatizzati sono conservati invece i materiali restaurati. L'intero *corpus* si presenta con modalità differenziate di condizionamento: fotografie sciolte in buste, sciolte in cartelline sospese, incollate su supporti secondari, a volte anche plastificate, nonché suddivise con separatori. Sebbene la separazione dei materiali nelle diverse cassette non sia rigorosa, si stima che le fotografie cartonate costituiscono circa la metà, quelle in busta circa 1/3, mentre le restanti, in cartelline sospese, rappresentano circa il 17%. La modalità di conservazione con la quale gran parte dei materiali sono pervenuti, costituisce in molti casi un fattore di degrado delle fotografie, poiché le operazioni di montaggio su supporto secondario hanno eliminato ogni possibilità attuale di rilevare le indicazioni (marchi, timbri, iscrizioni) presenti sul *verso* delle stampe.

67) Cfr. L. CAVENAGHI, *Cenacolo vinciano*, in *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, a. II, n. IX, settembre 1908, pp. 321–323.

68) Romualdo Moscioni (Viterbo 1849 – Roma 1925) fu attivo a Roma dal 1868, specializzato in fotografia d'architettura e archeologia, ricevette dalla Direzione Generale del Ministero della Pubblica Istruzione numerosi incarichi per la documentazione del territorio. Tra questi produsse la campagna “Apulia Monumentale” (1892) sulle province di Bari, Foggia e Benevento commercializzata a partire dal 1903, e la campagna di documentazione delle Reali Basiliche Palatine (1891), realizzata l'anno precedente. Nel 1922 pubblicò la quarta edizione del suo catalogo comprendente 24.900 soggetti. Alla sua morte l'attività venne gestita dalla ditta Fotografia Artistica Eredi di R. Moscioni, che ne proseguì l'attività ma solo fino al 1929. L'Archivio Moscioni, composto di circa 30.000 lastre, è stato acquisito in gran parte dall'Archivio Fotografico dei Musei Vaticani (15.700 lastre), nonché dall'Accademia Americana di Roma (888 negativi), dal Museo di Roma a Palazzo Braschi, dalla Biblioteca Hertziana, dalla Biblioteca Vallicelliana, dalla Fototeca della Fondazione Zeri e dall'ICCD; cfr. *Roma dei fotografi dal tempo di Pio IX 1846–1878. Fotografie da collezioni danesi e romane*, catalogo della mostra a cura di P. BECCHETTI ET

ALII, Copenaghen, Museo Thorvaldsen 1977; Roma, Palazzo Braschi, 1977; A. BACCHI, F. MAMBELLI, M. ROSSINI, E. SAMBO, *I colori del bianco e nero. Fotografie storiche nella Fototeca Zeri. 1870–1920*, Ferrara 2014, p. 232.

69) Primo Cascianelli si era formato sotto la direzione di Giovanni Gargioli che da subito adottò il mezzo fotografico nello studio e nella documentazione delle opere d'arte, cfr. A. CERASUOLO, *L'attività del Gabinetto Pinacologico: un'eredità misconosciuta*, in *Snodi di critica: Musei, mostre, restauro e diagnostica in Italia (1930–1940)*, a cura di M. I. CATALANO, Roma 2014, p. 197.

70) Roma, ACS, MPI, AABBA, Div. II, b. 106 (1934–1940).

71) *Ibidem*.

72) Le ricerche presso l'Archivio Centrale dello Stato sono state effettuate da Elena Berardi, Maria Lucia Cavallo, Benedetta Cestelli Guidi e Anna Perugini.

73) I dati che emergono dallo studio dei nuclei fotografici e dall'osservazione di ogni singola stampa confluiscono in un file di lavoro che contiene gli stessi campi della scheda di catalogo F (Fotografia); tali dati, a conclusione del progetto, potranno costituire elementi descrittivi utili alla redazione di schede nell'ambito del Sistema Informativo Generale del Catalogo dell'ICCD (SiGECweb) e, dunque, essere destinate alla più ampia fruizione.

APPENDICE

ROMA, ARCHIVIO CENTRALE DELLO STATO, MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, ANTICHITÀ E BELLE ARTI.

DOC. 1 (cfr. nota 3)

«Il Ministro desidera si acquistino tre esemplari di ciascuna fotografia: uno per S.E., il secondo per l'archivio della Divisione affinché serva di controllo, ed il terzo per l'ispettore incaricato della vigilanza del lavoro per servirsene nel collaudo».

DOC. 2 (cfr. nota 20)

«La Commissione sopravveglierà, o per ispezioni fatte dai suoi membri o per opera degli Ispettori, o per temporanee delegazioni affidate a persone esperte, affinché i monumenti esistenti nella Provincia di Torino di proprietà privata, provinciale, comunale o governativa non deteriorino. Sarà perciò cura della Commissione di compilare un catalogo di tutti i monumenti esistenti nella Provincia coll'esatta descrizione del loro stato attuale e di tenere nota esatta delle loro successive variazioni. Questo catalogo verrà reso di pubblica ragione».

DOC. 3 (cfr. nota 22)

«Questa Commissione provinciale archeologica si è di buon grado adoperata per vedere se vi era modo di far eseguire le fotografie dei Monumenti medioevali più importanti per la storia e per l'arte, ma le sue pratiche non ebbero alcun successo perciò che nessuno dei fotografi di questa Città è provveduto di luci ed apparecchi per fare le fotografie medesime in dimensioni prossime a 0,30.0,40. Vedrà per-

tanto l'E. V. se sarà per convenire di ricorrere all'opera di qualche Stabilimento fotografico di Milano».

DOC. 4 (cfr. nota 29)

«Il regolamento per le riproduzioni fotografiche dei monumenti e delle opere d'arte (...), si è dimostrato all'atto pratico soverchiamente vessatorio. Ad evitare ulteriori lamentele, suggerite dall'innegabile impaccio prodotto da tale regolamento nell'industria fotografica, la quale ha oggi col suo sviluppo raggiunto una singolare importanza, questo Ministero ha compilato un nuovo testo di regolamento che meglio risponda ad un giusto concetto di libertà, senza trascurare la necessaria tutela (...)».

DOC. 5 (cfr. nota 32)

«La collezione fotografica dei monumenti e degli oggetti d'arte del Regno, ricchissima di esemplari ricevuti a norma di legge e d'altri acquistati, non serve agli studiosi al disbrigo degli affari tecnici, a cosa alcuna, perché non vi è modo di tenerla convenientemente per l'angustia dei mobili e dei locali. A ovviare a tale stato di cose, a evitare dispersione e guasti di quel prezioso materiale, propongo alla Eccellenza Vostra che in tre stanze della biblioteca di questo Ministero, nel mezzo, siano collocate tre stanze (...) e tali da contenere nel senso della lunghezza, da due parti le cartelle con le fotografie disposte e classificate ordinatamente. Tanto mi fa un dovere di proporre alla Eccellenza Vostra per il decoro di questo ufficio».

DOC. 6 (cfr. nota 34)

«È a questa mancanza di un criterio direttivo che si deve quasi per intero il carattere di fortuna dato alla raccolta di tutto il materiale e il carattere di saltuarietà e difformità con il quale si presenta la sua catalogazione e schedatura. Esiste un enorme fascicolo contenente l'inventario di 10.299 fotografie numerate progressivamente (...) insom-

ma, proprio nel periodo della formazione, e perciò nel più delicato, non fu impresso alla raccolta un carattere unitario e costante».

DOC. 7 (cfr. nota 36)

«L'Archivio era sorto su un equivoco tra strumento scientifico e di studio e strumento amministrativo. Questo equivoco — proseguiva — ha fatto sì che esso fosse trascurato dall'Amministrazione in quanto considerato più strumento di studio che di comodo e fosse tenuto in non cale dagli studiosi in quanto considerato più uno strumento di comodo che di studio. È così che un materiale preziosissimo e vastissimo, unico in Italia e forse in Europa è venuto a trovarsi in una situazione che è attualmente la peggiore possibile».

DOC. 8 (cfr. nota 45)

«La libreria dello Stato, per soddisfare al desiderio degli studiosi d'arte italiana ed alla richiesta dell'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti, riprende dal prossimo gennaio la pubblicazione del Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione (...). Il Bollettino dovrà essere l'organo scientifico dell'Amministrazione e dovrà pertanto informare gli studiosi dell'attività svolta per la conservazione, la tutela e la conoscenza delle opere d'arte italiane, dello Stato e di Enti, e dare cioè notizia criticamente e storicamente adeguate, di scavi, ritrovamenti, scoperte, restauri, riordinamenti di musei ed esporre i risultati di studi di opere d'arte inedite ed importanti di pubblica proprietà (...) Per il restauro dei Monumenti danneggiati dalla guerra si vorrebbe dare nelle prossime annate un quadro pressoché completo, almeno per gli edifici di prevalente importanza artistica, delle perdite subite e del lavoro svolto. Anche in questo campo, purtroppo vastissimo, si richiede la massima concisione ed esattezza di trattazione e dati tecnici e fotografie, grafici e vedute prospettiche onde risultino con chiarezza il danno subito».