

Marco Mozzo

***Alle origini della fotografia in Italia come strumento istituzionale per la tutela: alcune considerazioni.***

Funzionario storico dell'arte, Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Modena e Reggio Emilia.

L'intervento prende spunto da un saggio introduttivo di Marina Miraglia al catalogo della mostra sull'archivio fotografico dell'Accademia di Brera del 2000, in cui la studiosa per la prima volta aveva provato a tracciare una *Storia della fortuna istituzionale della fotografia dalle origini agli inizi del Novecento*<sup>1</sup>. Da allora gli studi sono proseguiti su più fronti con affondi cronologici e topografici<sup>2</sup>.

In generale si tratta di interventi che hanno contribuito a dilatare i confini della ricerca, sia sul piano nazionale che locale, analizzando la storia della fotografia attraverso la lente della storia delle politiche di tutela che si sono succedute in Italia dalla seconda metà dell'Ottocento in poi. Un tema dalle molteplici sfaccettature, ancora non sufficientemente indagato, che l'importante progetto di riordino e catalogazione del fondo fotografico della Direzione Generale Antichità e Belle Arti (d'ora in poi fondo MPI) conservato presso l'Istituto Centrale del Catalogo e della Documentazione (ICCD), di certo potrà contribuire a dare un ulteriore apporto conoscitivo, così come dichiarato nelle intenzioni dei suoi curatori (si veda il contributo di Elena Berardi *Un progetto speciale, la riscoperta del Fondo MPI*).

In questa sede, mi limiterò a toccare alcuni aspetti, partendo da una riflessione sulla genesi dell'archivio del fondo MPI, quale strumento istituzionale a supporto della tutela. Una questione che sembra assumere particolare rilevanza dentro e fuori le istituzioni già verso la fine degli anni Ottanta dell'Ottocento in relazione anche al dibattito culturale che si sviluppa in quegli anni intorno ai temi della catalogazione.

---

<sup>1</sup> M. MIRAGLIA, *La fortuna istituzionale della fotografia dalle origini agli inizi del Novecento*, in *Brera 1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano: il "ricetto fotografico" di Brera*, a cura di M. Miraglia, M. Ceriana, catalogo della mostra, Electa, Milano, 2000, pp. 11-21.

<sup>2</sup> M. MOZZO, *Note sulla documentazione fotografica in Italia nella seconda metà dell'Ottocento tra tutela, restauro e catalogazione*, in *Arti e Storia del Medioevo. IV. Il Medioevo al passato e al presente*, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, Einaudi, Torino, 2004, pp. 847-870; P. CALLEGARI, V. CURZI, *La tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale*; P. Callegari, E. Gabrielli (a cura di), *Pietro Toesca e la fotografia. "Saper Vedere"*, Skira, Milano, 2009; C. GIUDICI, L. MAJOLI, A. M. SPIAZZI (a cura di), *Gli archivi fotografici delle soprintendenze nel Veneto e nei territori limitrofi*, atti della giornata di studio (Venezia, 29 ottobre 2008), Terra Ferma, Vicenza, 2010.

Chi ne parla, sottolineando l'urgenza di provvedere al più presto alla sua sistemazione, avendo ben presente i nodi critici da sciogliere e le sue potenzialità in termini conoscitivi, è Adolfo Venturi in un documento manoscritto, intitolato *Base all'azione della Direzione Generale Antichità e Belle Arti*, rinvenuto presso l'archivio storico dell'Istituto Nazionale della Grafica di Roma. La proposta, a cui Venturi lavora nell'arco di più anni, a cavallo tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, come testimonia il raffronto degli appunti conservati presso il fondo della Scuola Normale Superiore di Pisa, non sembra aver mai avuto alcun esito pur essendo destinato ad un uso interno alla Direzione Generale<sup>3</sup>.

Manifestando una chiara preoccupazione per la difficile situazione della gestione del patrimonio artistico aggravata dall'incapacità del Ministero della Pubblica Istruzione di imprimere un reale cambiamento istituzionale, legislativo e amministrativo a livello nazionale nonostante gli sforzi intrapresi fino ad allora, lo studioso delineava in sette paragrafi con estrema pragmaticità un progetto di riforma organica dell'amministrazione delle Belle Arti: passando dalla gestione e organizzazione delle Gallerie Italiane alle problematiche connesse all'esportazione, alla catalogazione, senza trascurare l'amministrazione interna degli uffici centrali e periferici.

L'ultimo dei sette paragrafi è riservato anche all'ordinamento della collezione fotografica, conservata all'epoca presso il Ministero della Pubblica Istruzione, per la quale sollecitava il supporto di una persona appositamente incaricata di svolgere alcuni compiti:

«aggiungere alla riordinata collezione fotografica le nuove fotografie pervenute; unire alle pratiche d'archivio, per ogni fotografia, un foglio in cui ne sia indicata l'esistenza e la classificazione: e ciò perché torni a ricordo di chi tratta gli affari d'ufficio; tenga nota di prestiti fatti ai diversi ufficiali di buste fotografiche o di fotografie separate; procuri, valendosi anche de' cataloghi di fotografi, di completare la collezione in modo ch'essa divenga lo specchio fedele di tutta l'arte italiana».

La questione tuttavia non poteva risolversi solo nello specifico fotografico (fornendo istruzioni per una semplice organizzazione dei materiali che si erano accumulati via via in

---

<sup>3</sup> A questo proposito vedi 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, 9, 2013, pp. 31-43. Per le carte pisane vedi anche D. LEVI, *Gallerie nazionali e musei locali: il contributo di Adolfo Venturi funzionario del Ministero*, in *La nascita delle istituzioni culturali nelle Marche post-unitarie*, atti della giornata di studi (Urbino, 11 aprile 2011), a cura di Giuliana Pascucci, Il lavoro editoriale, Ancona, 2013, pp. 56-74.

modo disordinato con il ricorso di una persona appositamente dedicata), ma andava posta nei termini di una più generale riorganizzazione che doveva coinvolgere anche i materiali conservati presso la Biblioteca, la collezione dei calchi, quella dei disegni e il Catalogo.

L'obiettivo ambizioso era la creazione del cosiddetto «archivio dell'arte italiana», come riferisce nel documento. Una proposta che si configurava come una risposta ai problemi annosi che affliggevano la gestione della macchina istituzionale della tutela, già sottolineati da Venturi fin dal 1887 nel saggio *Per la Storia dell'Arte* apparso su "Rivista Storica Italiana" e riproposti in successivi contributi che uscirono anche su "Nuova Antologia".

Un proposito che avrebbe dovuto tradursi materialmente in una chiara suddivisione topografica regionale dei materiali, organizzata in armadi e scaffalature, esemplificata nel disegno allegato al documento, di cui una copia analoga è stata rinvenuta fra le carte pisane: un primo livello, quello più in basso, sarebbe stato occupato dagli schedari catalografici, fotografici e dalla collezione dei disegni, salendo avrebbero trovato posto le raccolte fotografiche e grafiche, al centro si sarebbero collocate le schede di catalogo vere e proprie riunite per singole province, mentre l'ultimo scaffale in alto sarebbe stato riservato alla biblioteca con i testi storico artistici pertinenti al territorio (fig. 1).

Consapevole della necessità di rinnovare la struttura organizzativa con misure e strumenti efficaci a vantaggio dell'azione pubblica di tutela, Venturi inserisce l'urgenza dell'organizzazione dei materiali fotografici all'interno di una più ampia riforma ponendo al centro della questione, come emerge anche dal suo schema grafico, il catalogo e le attività ad esso correlate. Attività, come ha osservato anche Valter Curzi nell'ultimo convegno venturiano del 2006, che sottintendevano una più complessa operazione catalografica funzionale a un aggiornamento metodologico della disciplina storico artistica e sollecitata da un'idea di patrimonio storico artistico più ampia ed articolata, comprensiva di tutte le manifestazioni d'arte rappresentative di un territorio<sup>4</sup>.

Per il lavoro di ordinamento della collezione fotografica, è probabile che avesse già in mente a chi affidare l'oneroso compito. Dai documenti conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato, si apprende che fu Romolo Artioli, figlio di un custode del Museo Storico ed Etnografico di Roma, ad essere incaricato da Venturi il 1 febbraio 1896, in qualità di «impiegato straordinario». Si trattava come riferisce più tardi lo stesso Artioli di una «fatica

---

<sup>4</sup> V. CURZI, *Adolfo Venturi e il catalogo nazionale delle opere d'arte*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, atti del convegno a cura di Mario D'Onofrio (Roma, 25-28 ottobre 2006), Franco Cosimo Panini, Modena, 2008, pp. 63-68.

improba» che, dietro proposta di Venturi, divenne ancora più ardua a seguito del riordino delle schede di Catalogo:

«Mi posi al lavoro con passione sincera tanto che sistemai al loro posto - nelle loro cartelle – tutte le fotografie giunte a macchia sui banconi e ancora molte di quelle messe fra le incognite. Per l'inventario giunsi poi fino a Messina (serie monumenti, avevo incominciato dall'A), dopo aver collocato bene a posto, riparato e pulito, inventariato in appositi fascicoli di moduli, timbrato e numerato ben 4500 foto»<sup>5</sup>.

Il nesso fra materiali fotografici e schede di catalogo, fra attività di documentazione e catalogazione, che troviamo nel documento venturiano, ritorna come tema di dibattito anche in occasione del IV Congresso Storico Italiano che riuniva a Firenze i delegati delle Deputazioni e Società di Storia Patria nel 1889, dove lo studioso, come è noto, avrà modo di illustrare le procedure di classificazione rese note dalla circolare ministeriale del 24 settembre 1888 n. 856; mentre Guido Biagi in quella stessa occasione sottolineerà la necessità di corredare il catalogo con una adeguata riproduzione fotografica facendo leva sull'obbligo da parte dei fotografi del rilascio di una copia al Ministero in cambio della concessione della riproduzione fotografica<sup>6</sup>.

Ma il tema va posto in relazione anche con le importanti riforme istituzionali e legislative che verranno attuate all'interno dell'amministrazione centrale di lì a pochi anni, dietro la spinta propulsiva della riforma di Pasquale Villari. Il riferimento non allude soltanto all'istituzione del Gabinetto Fotografico Nazionale nel 1892, ma bisogna segnalare l'esperienza dell'Ufficio per la compilazione del Catalogo dei monumenti, che rimase attivo solo fino al 1894 e la promulgazione del Regio decreto del 9 agosto del 1893 n. 509 «approvante il regolamento per le riproduzioni fotografiche dei monumenti, delle opere d'arte».

Interventi che andranno a sanare in parte una situazione di indeterminatezza amministrativa e legislativa che si era protratta troppo a lungo, frutto di iniziative, molto spesso di qualità differenziata, su cui le istituzioni centrali e quelle periferiche si erano confrontate da tempo, contribuendo a rafforzare lo statuto della fotografia come strumento a supporto delle attività di tutela (dal restauro alla catalogazione). Tra le più emblematiche, va segnalato nel 1878 il

---

<sup>5</sup> Lettera di R. Artioli a Corrado Ricci, Roma, 13 marzo 1909, in ACS, AA. BB. AA., I Divisione, *Personale Cessato al 1956*, b. 1 (Alernesi - Artioli).

<sup>6</sup> Cfr. *Il IV Congresso Storico*, estratto degli atti, in "Arte e Storia", VIII, n. 27, ottobre 1889, p. 212.

tentativo di dare avvio al primo, anche se parziale, censimento fotografico del patrimonio monumentale.

L'operazione fu promossa dal Provveditorato artistico sotto la guida dell'ispettore ai monumenti architettonici Francesco Bongioannini e coinvolse le Commissioni Conservatrici locali, avvisate da una comunicazione ministeriale diramata il 21 ottobre 1878, che non apparve mai sul "Bollettino del Ministero della Pubblica Istruzione". Il progetto puntava alla realizzazione di un archivio visivo sui principali monumenti Medioevali della penisola, che avrebbe dovuto attenersi scrupolosamente al primo e lacunoso *Elenco ufficiale degli Edifici Monumentali Medioevali e Moderni*, approvato dalla Giunta di Antichità e Belle Arti nel 1875<sup>7</sup>.

La "statistica", come veniva denominata, doveva tener conto delle riproduzioni già in circolazione sul mercato, mentre per quei monumenti lasciati ancora scoperti dall'industria fotografica, il ministero prevedeva di intraprendere mirate campagne di documentazione. Tra i fotografi coinvolti nell'iniziativa che si protrasse fino ai primi anni Ottanta dell'Ottocento, spiccano ad esempio figure già affermate nel campo del professionismo a livello nazionale e operatori locali.

Il compito di controllare le operazioni fotografiche sarebbe stato affidato ai prefetti e alle Commissioni conservatrici, su cui gravava peraltro la maggiore responsabilità nella gestione e organizzazione delle campagne di censimento, come dimostra l'ampio ventaglio di competenze assegnato dal Ministero. Oltre a provvedere ad organizzare delle Sotto-commissioni o ad incaricare gli Ispettori ai Monumenti per seguire il lavoro dei fotografi sul territorio, ad essi spettava pure il compito di integrare o completare la stesura degli elenchi, procedere all'individuazione delle categorie tipologiche che sarebbero state documentate ed, infine, occuparsi della selezione dei fotografi. Questi, in particolare, dovevano dimostrare di poter soddisfare i requisiti tecnici richiesti per il censimento fotografico: il formato delle lastre doveva essere di cm 30x40 e ogni immagine, riprodotta in triplice copia, sarebbe stata corredata con la propria cartonatura e didascalia di riferimento.

La vicenda è in parte ripercorribile attraverso le carte dell'Archivio Centrale dello Stato, dove si conserva traccia non solo dei rapporti tra le Commissioni Conservatrici e la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, ma talvolta anche tra le Commissioni e i fotografi. Dalla lettura degli elenchi dei monumenti fotografabili inviati al Ministero dalle singole

---

<sup>7</sup> MOZZO, *Note sulla documentazione fotografica...* cit.

Commissioni Conservatrici, ad esempio, emerge come non sempre furono rispettati i parametri ministeriali che imponevano la sola riproduzione dei monumenti architettonici e di alcuni loro dettagli. In molti casi prevalsero interpretazioni diverse ed estensive sia in termini tipologici che cronologici.

Altre questioni riguardano gli ostacoli affrontati dai fotografi nello svolgimento delle campagne fotografiche, talvolta causati dal contesto entro cui dovevano operare o dai limiti tecnici del mezzo di riproduzione, senza trascurare quelle problematiche legate alla scelta di documentare fotograficamente al meglio l'edificio nel suo complesso.

A questi aspetti se ne potrebbero aggiungere molti altri. Lo studio delle carte dell'Archivio Centrale può solo in parte permettere di ricostruire le singole esperienze che si svolsero sul territorio con tempi e modalità differenti, anche se talvolta non giunsero a buon fine. Delle 48 buste consultate, riconducibili all'attività svolta dalle Commissioni e dai fotografi, sono solo due i casi in cui è stato possibile rinvenire l'originale documentazione fotografica inviata al Ministero. A questa prima indagine, dunque, dovrebbe poter seguire una ricerca più sistematica condotta negli archivi di stato locali, circoscritta anche soltanto alle esperienze più significative, e soprattutto dovrebbe essere avviata una verifica sui materiali del Gabinetto Fotografico Nazionale nel tentativo di risalire alla documentazione fotografica prodotta, qualora fosse ancora presente.