

M.A.F.O.S

Comunicazioni

numero dicembre
zero 1998

iccd

Museo Archivio di Fotografia Storica

Il patrimonio fotografico dell'ICCD

di Maria Luisa Polichetti

Direttore dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione

Una coscienza di bene fotografico, inteso come testimonianza storica di una realtà culturale, come archivio di informazioni correlate e al contempo come patrimonio da tutelare in sé, e quindi soggetto ai procedimenti istituzionali di conoscenza, conservazione, valorizzazione, si definisce nello spessore concettuale dell'ICCD fin dal suo nascere (1975).

Tale coscienza andrà articolandosi nel tempo in maniera sempre più consapevole motivando spinte di interesse e di investimento che a tutt'oggi costituiscono una delle innervature più attive ed in espansione nell'architettura generale dell'Istituto.

D'altronde la consistenza del patrimonio di immagini fotografiche archiviate, al di là dei numeri che sono certamente elevatissimi, si segnala per la sua articolazione complessa e in molti casi per l'elevata qualità dei materiali, così che le collezioni fotografiche appartenenti all'ICCD possono soddisfare un ventaglio di richieste molto allargato che partendo dalla primaria conoscenza di dati documentari possa spingersi fino ad una ricerca più sofisticata che investa campi interdisciplinari diversificati.

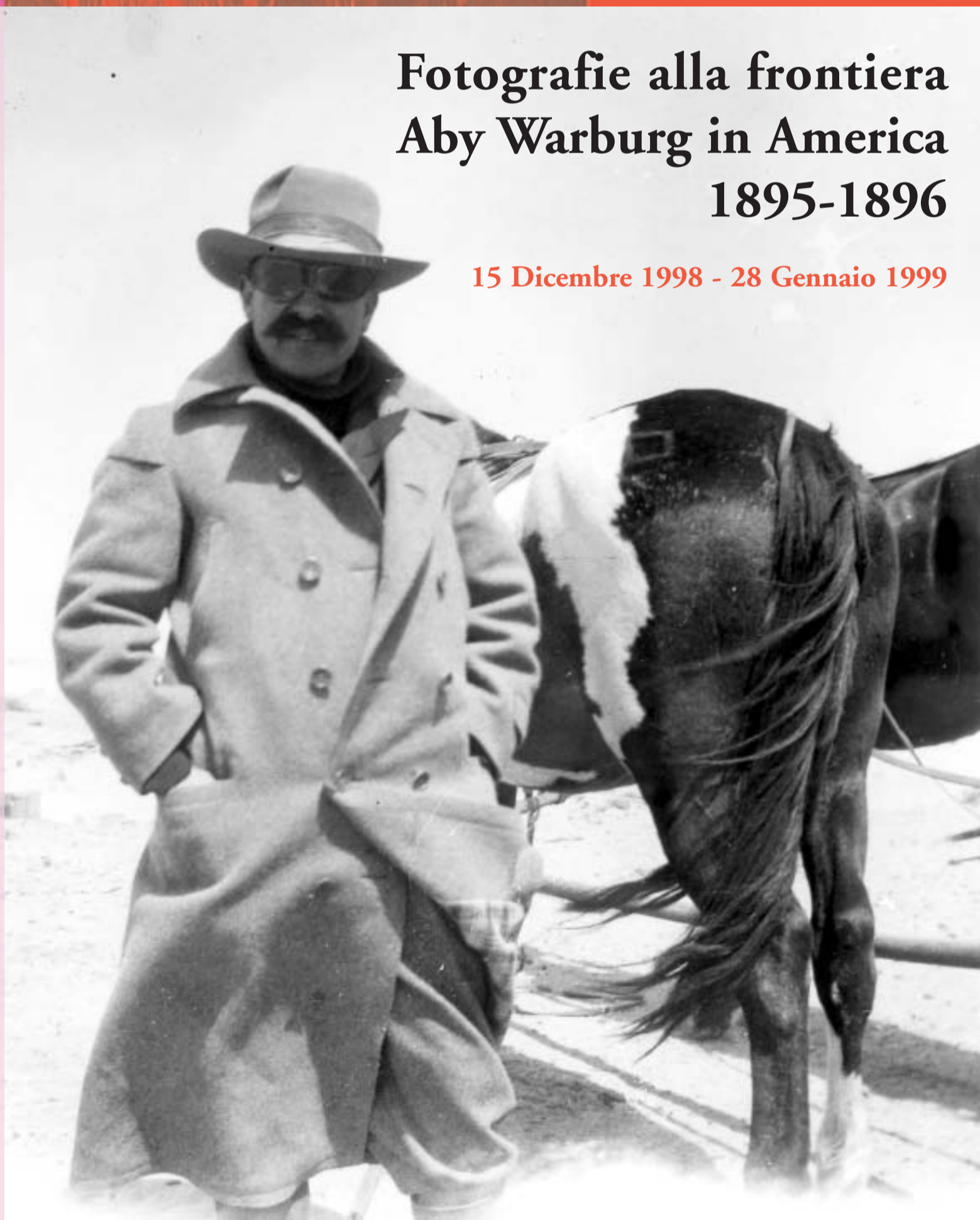
I quattro fondamentali alvei di raccolta che si distribuiscono nella struttura organica dell'ICCD corrispondono alla **Fototeca Nazionale**, che conserva e diffonde un enorme patrimonio di immagini positive relative al patrimonio storico, artistico, architettonico nazionale; al **Museo/Archivio di Fotografia Storica**, le cui collezioni di fondi fotografici (negativi, positivi, diapositivi) documentano uno spettro cronologico di storia della fotografia che va dalle origini fino alla contemporaneità; all'**Archivio Schede di Catalogo**, luogo deputato per la raccolta di fotografie provenienti da capillari campagne fotografiche condotte su scala territoriale di concerto alle schede cartacee; all'**Aerofototeca**, laddove si raccolgono importanti documentazioni storiche e contemporanee attuate per mezzo della fotografia aerea.

A questo si aggiunga l'interesse che l'ICCD va da tempo sviluppando verso i campi delle nuove tecnologie, nella fattispecie per la digitalizzazione delle immagini, ed inoltre il recente lavoro in campo metodologico che ha portato alla pubblicazione di due fascicoli su tematiche precipue quali la *Normativa per l'acquisizione digitale delle immagini fotografiche* (dicembre 1998), e *La documentazione fotografica delle schede di catalogo* (dicembre 1998), a cui si deve aggiungere la *Normativa per la strutturazione e il trasferimento dei dati* che, nella sua ristampa (luglio 1998), prende per la prima volta in considerazione anche l'immagine fotografica.



Fotografie alla frontiera Aby Warburg in America 1895-1896

15 Dicembre 1998 - 28 Gennaio 1999



➔ In questa ottica di interesse operativo dell'ICCD intorno al soggetto "fotografia" bisogna inoltre menzionare l'importante operazione che vede al lavoro una Commissione istituzionale affiancata da esperti per la realizzazione di una **scheda F** strutturata, il cui tracciato e la relativa normativa nonché un apposito *authority file* saranno tra breve a disposizione perfezionando così una operazione che fino ad oggi aveva trovato soluzioni meditate ma insufficienti alla vasta articolazione concettuale della materia trattata.

Nell'ottica di una rinnovata disposizione verso il patrimonio fotografico di sua competenza l'ICCD ha provveduto a realizzare, nel 1997, un **Museo/Archivio di Fotografia Storica**, dove sono state esposte le collezioni di strumenti fotografici dal secolo XIX al XX che l'Istituto possiede ed è stato aperto al pubblico l'**Archivio dei Fondi Fotografici Storici** nel quale sono conservate, sia in duplicato da negativo originale sia in positivi o diapositivi originali, alcune collezioni di notevole importanza quali quelle Morpurgo, Becchetti, Chigi, Le Lieure. Per dotare il Museo di attrezzature e sistemi di conservazione sempre più idonei è allo studio un progetto di ingrandimento che prevede un sistema articolato di sale per consultazione informatica, laboratorio di restauro, ambienti di lavoro, biblioteca, depositi climatizzati, saletta per attività didattica, punto vendita al pubblico.

In questo senso l'Istituto si determinerà come un luogo deputato per lo studio della fotografia e potrà essere sempre più pronto alle esigenze del pubblico e anche a quelle di conservazione e valorizzazione ottimale dei materiali.

(m.l.p.)



2) A. Warburg, Danza dell'Hemis Kachina, Nuovo Messico, 1896

Il Warburg Institute

di **Nicholas Mann**

Direttore del Warburg Institute London

Il Warburg Institute di Londra, dal cui archivio provengono le fotografie ed i documenti esposti in mostra, discende in linea diretta dalla *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* di Amburgo. Qualche anno dopo la morte del grande studioso Aby Warburg nel 1929, Fritz Saxl, suo ex-assistente e poi direttore della Biblioteca, aveva chiaramente riconosciuto che la situazione politica in Germania non era più favorevole alle attività di un istituto culturale fondato da una famiglia ebrea e dedicato allo studio della sopravvivenza della tradizione antica. Così, il 12 dicembre 1933, dieci giorni prima dell'arrivo di Goebbels al Ministero della Propaganda, l'intero Istituto - 60.000 libri, migliaia di fotografie e diapositive, mobili ed anche le attrezzature per la rilegatura e la riproduzione fotografica - venne imballato in 531 casse e trasportato su due vaporetti a Londra, dato in prestito per tre anni ad un piccolo comitato di studiosi e mecenati inglesi. Il prestito durò undici anni, fin quando, nel 1944, la famiglia

M.A.F.O.S. • A.F.C. • Comunic

Warburg donò l'Istituto, il cui patrimonio era cresciuto a ben 90.000 volumi, all'Università di Londra, di cui è ancora oggi parte integrante, dotato di una biblioteca tre volte più fornita, eccezionale per l'ampiezza delle sue prospettive, una vera "macchina per pensare" in continuo sviluppo, con una fototeca di più di 250.000 immagini, ed un ricchissimo archivio.

Ma torniamo indietro. Già nel 1879, all'età di tredici anni, Aby Warburg aveva cominciato ad acquistare libri, e prevedeva di continuare su questa strada. Lo storico dell'arte, diventato poi *Kulturwissenschaftler* (scienziato della cultura), concepì sin dall'inizio la sua biblioteca come una specie di mappamondo delle conoscenze umane, costituito non solo dagli stessi libri ma anche dalla loro collocazione. Nel nuovo edificio che si vide costretto a costruire ad Amburgo nel 1925-26, poiché nella sua casa non vi era più posto per i libri, il raggruppamento dei volumi per sezioni e piani rispecchiò (come ancora oggi a Londra) la convinzione di Warburg - per riassumere E.H. Gombrich - che le forme linguistiche e figurative inventate dall'uomo primitivo possono trasformarsi in ciò che egli chiamava "orientamento" nella religione, nella scienza e nella filosofia, oppure degradarsi nella magia e nella superstizione; e che lo storico deve riflettere sulla natura di queste forme, e mai lasciarsi scoraggiare dall'attraversare le frontiere tra le varie discipline. Il complemento visivo essenziale di questo materiale intellettuale e bibliografico, la fototeca, è potuto crescere solo con il trasloco nella nuova sede amburghese; ma già negli ultimi anni della sua vita Warburg si occupava soprattutto d'immagini, progettando una vera opera aperta, l'elusivo e incompiuto *Bilderatlas* (atlante Mnemosyne), nella quale rimaneva senza fine delle foto per dare all'immagine tutta la sua potenza come veicolo di una tradizione profondamente radicata nel passato ma sempre viva. Ma in questa mostra abbiamo scelto di tornare alle fonti, per presentare al pubblico romano le prime immagini scattate da Warburg nel corso di un viaggio che dovette rimanere impresso nel più profondo della sua coscienza. Quest'esperienza americana, il confronto tra la vecchia e la nuova cultura, tra simbolismo e realtà, ebbe per Warburg, e forse per la storia dell'arte, delle conseguenze di cui cominciamo solo oggi a misurare il significato.



THE WARBURG INSTITUTE

Woburn Square, London WC1H 0AB
tel. +44 171 5809663 - fax +44 171 4362852
www.sas.ac.uk/warburg/



3) A. Warburg, Gruppo di Hopi, Nuovo Messico, 1896



4) A. Warburg, Danza dell'Hemis Kachina, Nuovo Messico, 1896

Aby Warburg viaggiatore e fotografo del Southwest americano 1895-1896

di **Benedetta Cestelli Guidi**

coautrice del volume "Photographs at the Frontier: Aby Warburg in America 1895-1896"

Il viaggio di Aby Warburg nel Southwest americano alla fine dell'Ottocento (Settembre 1895- Maggio 1896) fu un'esperienza alla frontiera non solo geografica - la mitica frontiera del Wild West - ma anche intellettuale. Giunto a New York nel settembre del 1895 per il matrimonio del fratello, il giovane Warburg - all'epoca aveva solo ventinove anni - trasformò da subito un viaggio di piacere in un percorso di ricerca interdisciplinare, al confine tra le nuove scienze dell'etnografia e dell'antropologia e la storia delle immagini. Lasciandosi alla spalle con sollievo 'la storia dell'arte estetizzante' Warburg fu attratto dalla nuova realtà geografica e culturale, dalle sue contraddizioni e dalle veloci trasformazioni che proprio in quegli anni avevano luogo, come conseguenza dell'accelerazione provocata dalla cultura tecnologica, dal turismo in espansione e dalla definitiva appropriazione delle culture native da parte del governo di Washington. Alla fine degli otto mesi di viaggio, culminati nell'osservazione diretta di una delle coloratissime danze degli Hopi dell'Arizona, Warburg aveva raccolto elementi storico-critici sufficienti per modificare poi in maniera sostanziale il suo metodo d'indagine, all'inizio di quella disciplina storico-artistica denominata Iconografia che più frequentemente si associa agli studi di Fritz Saxl e di Edwin Panofsky. Le sue ricerche su opere figurative del Rinascimento italiano e nord europeo servirono da spunti di indagine per la storia culturale dell'epoca e del luogo in cui le opere erano state prodotte; nel prodotto figurativo si trovavano infatti tutti gli elementi - storici, economici, critici che sottostavano alla sua ideazione e fattura.

Aby Warburg (Amburgo 1866-1929) era il primogenito di una distinta famiglia di banchieri di Amburgo. Ebreo per nascita ma non

praticante per scelta, Aby Warburg si era da subito distinto per lo scarso interesse mostrato verso gli affari familiari: all'età di tredici anni aveva ceduto il suo diritto alla primogenitura al fratello minore Max, in cambio della promessa di poter acquistare con i soldi del fratello tutti i libri che avesse voluto - un assegno in bianco che sarebbe costato al fratello ed all'intera famiglia molto più di quanto era immaginabile. Nel 1926 la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (Biblioteca di storia della cultura Warburg) collocata in un edificio appositamente costruito accanto all'abitazione privata nei ricchi sobborghi di Amburgo, contava circa 45.000 volumi ed una ricchissima fototeca. Divisa in piani tematici, a loro volta divisi in sotto-categorie, la biblioteca era ordinata seguendo la teoria del 'buon vicinato', senza seguire cioè né l'ordine alfabetico né la suddivisione disciplinare: ogni volume era sistemato accanto ad altri tematicamente affini, secondo le associazioni analogiche del suo curatore, incessantemente all'opera nel riposizionare volumi sugli scaffali. La fototeca seguiva una catalogazione affine, anche se inevitabilmente ancorata ad un sistema più rigido di quello utilizzato per la biblioteca: le immagini erano suddivise a seconda del soggetto, documentato in tutte le sue possibili iconografie e trasformazioni sia culturali che



5) A. Warburg, Navajos, Nuovo Messico, 1896

temporali. Lo studioso della cultura del Rinascimento era un ricercatore - come amava definirsi 'un cercatore di tartufi' - del dettaglio, del particolare. Dottoratosi con una tesi sui dipinti mitologici di Botticelli, proseguì le sue ricerche con un brillante saggio sugli Intermezzi teatrali disegnati dal Buontalenti del 1589. Dopo la parentesi americana, avrebbe ripreso le ricerche rinascimentali orientandosi verso la contaminazione figurativa tra Nord e Sud Europa, la riscoperta dell'antichità classica da parte degli artisti del Rinascimento e le rappresentazioni astrologiche in Italia. Il tema della sopravvivenza di forme espressive (*pathosformeln*) nell'arte figurativa europea e mediterranea sarebbe divenuta il soggetto dell'ultima ed incompiuta ricerca, l'atlante Mnemosyne, costituito da singoli pannelli su cui erano spillate immagini, in forma di fotografie, di illustrazioni di giornale, di grafici a matita, accomunate dal ripetersi di una forma espressiva, sopravvissuta e riutilizzata all'interno della tradizione figurativa europea ogni qual volta fosse necessario esprimere il sentimento a cui la suddetta forma di pathos era associata. Assieme alla biblioteca ed alla fototeca - ed a queste accomunabile per la sua struttura concettualmente 'aperta' - l'atlante Mnemosyne costituisce senza dubbio il lascito figurativo e concettuale più importante, la sigla inequivocabile della sua comprensione dei fenomeni storici artistici dell'Umanesimo. Alla base di questi strumenti di indagine delle culture del passato si deve porre l'esperienza fatta in America, durante la quale Warburg si sarebbe travestito nei panni dell'antropologo sul campo di ricerca a cui serve tutto il materiale disponibile - figurativo, narrativo, letterario, folkloristico -



6) A. Warburg, Chinatown a San Francisco, 1896

per tentare di ricostruire la storia di una tradizione solo parzialmente preservata. Come non si stancavano di ripetere gli antropologi americani attivissimi in questi stessi anni sull'intero territorio americano le culture Pueblo erano tra le più adatte per la ricerca sul campo, sia per la loro condizione stanziale che per la conservazione di tradizioni ancestrali non ancora del tutto alterate dalle influenze esterne. I Pueblo erano stanziati ad est ed ad ovest del Rio Grande sul territorio del Nuovo Messico e dell'Arizona; le comunità ad ovest del fiume avevano mantenuto quasi inalterati modi di vita e cerimoniali grazie all'isolatezza dei villaggi Hopi arrampicati su alte *mesas* all'interno del deserto del sud ovest dell'Arizona. Alla ricerca della nascita delle forme figurative Warburg si sarebbe spinto fino ai villaggi Hopi, vero 'viaggio nel viaggio', dove avrebbe finalmente osservato la produzione materiale e le danze cerimoniali degli Hopi, fotografando, prendendo appunti, schizzando disegni documentari ed infine comprando vasi, coperte e maschere su cui venivano ripetitivamente riproposte forme decorative legate alla concezione cosmologica nativa, elementi che gli sarebbero serviti nell'elaborazione della teoria della sopravvivenza di forme antiche nelle popolazioni non interamente assoggettate alla razionalità occiden-

tale. Quale migliore palestra per lo studioso della cultura Rinascimentale, di cui rimanevano sì importanti vestigia, ma pur sempre in forma di strati superficiali di una più ampia programmazione culturale?

Per Warburg il viaggio americano sarebbe rimasto un'esperienza indimenticabile; nel 1923, dopo anni disturbati da una grave malattia mentale in parte passati nella casa di cura 'Bellevue' di Kreuzlingen, Warburg propose al suo medico curante, lo psichiatra esistenzialista E. Binswanger, di poter mostrare la riacquistata capacità razionale attraverso l'esposizione di una conferenza incentrata sul valore simbolico di alcune cerimonie Hopi. Malgrado non avesse assistito alla cerimonia durante la quale i nativi danzavano con serpenti in bocca, Warburg decise di includere nella sua esposizione la più spettacolare e conosciuta danza Hopi, la danza del serpente, durante la quale la soggezione dell'uomo nei confronti del mondo naturale veniva riscattata attraverso un atto di dominio fisico sull'animale-simbolo più rilevante della cosmologia nativa, il serpente-fulmine portatore di pioggia e dunque di vita.

Secondo la tradizionale esposizione storico-artistica, la conferenza - edita post mortem con il titolo 'Rituale del Serpente' ma originariamente intitolata dal suo autore 'Immagini dalla regione degli indiani Pueblo del Nord America' - era costruita sulla stretta relazione tra immagine e testo: la narrazione verbale era completata e ampliata da quella figurativa. Warburg mostrò allora una selezione di fotografie per la gran parte scattate da lui stesso durante il viaggio di circa tre decenni prima.

Le fotografie - presentate qui per la prima volta al pubblico - sono la lente più fedele attraverso cui rileggere l'esperienza americana del giovane Warburg. Grazie a queste siamo in grado non solo di guardare alla realtà del Southwest americano di fine Ottocento, ma di guardarla attraverso gli occhi di Warburg, viaggiatore curioso ed inesperto, rapido nel puntare l'obiettivo su ciò che lo colpiva, teso a registrare i conflitti culturali dei territori che attraversava, anticonvenzionale ritrattista di una società in trasformazione. L'immagine complessiva del Southwest americano che Warburg ci trasmette porta la sigla della trasformazione del territorio e delle comunità native dietro l'influsso della tecnologia occidentale, ben esemplificata nelle fotografie dei pali della luce e dei binari ferroviari. All'espansione economica, tecnologica e culturale dell'occidente si contrappone la resistenza culturale delle popolazioni native intente all'espletazione di pratiche religiose ancestrali ancorate al succedersi delle stagioni. Dopo un mese passato nella ridente costa occidentale del continente americano intento in mille attività sociali e turistiche ben documentate dalle molte fotografie di nuovi insediamenti occidentali in crescita economica - la fiorita cittadina di Pasadena - e culturale - le immagini delle escursioni turistiche a cui prende parte in California, Warburg torna all'interno del territorio abitato dagli Hopi e dagli Zuni - entrambi della famiglia dei Pueblo, stanziati rispettivamente nel sud del deserto dell'Arizona e al confine nord del Nuovo Messico - per registrare immagini ben diverse, di sopravvivenza più che di espansione. La tensione costante che Warburg coglie tra culture native e occidentali si evince d'altronde di già in immagini scattate all'inizio del viaggio, quando a Santa Fe il suo occhio è prima attratto dal fermento commerciale per le strade della cittadina e poi si sposta sui nativi accucciati all'ombra del portico.

Munitosi di una delle nuove Kodak a pellicola, una *Buck's Eye* (probabilmente una Kodak *Bull's Eye* a cui era stato cambiato nome dalla compagnia di distribuzione), Warburg scattò circa 200 fotografie durante il viaggio nei territori del Nuovo Messico,



7) A. Warburg, Alunne della scuola governativa, Keam's Canon, Nuovo Messico, 1896.



8) Aby Warburg con Mrs Knapp ed una amica, Pasadena, 1896

dell'Arizona e della California. Sono immagini che nulla concedono alla messa in posa ed alla composizione, scattate in rapida sequenza prima che il soggetto si rendesse conto di essere scrutato dall'obiettivo. La sigla estetica dominante e la qualità specifica delle fotografie è nella loro immediatezza; quando viene meno questo leitmotiv, come nella seconda fotografia dei giovani suonatori ambulanti all'inizio di questo percorso espositivo, è subito evidente la forzatura che arriva a snaturare la visione personale attraverso una chiave compositiva convenzionale. Le due immagini dei giovani musicisti sono esemplari nel definire ciò che a Warburg interessa registrare sulla pellicola fotografica e ciò che invece scarta: la prima fotografia è scattata senza fraporre tempo tra visione ed elaborazione compositiva, lo dimostra tra l'altro il bambino che intercede ignaro tra il fotografo ed i suoi soggetti, mentre la seconda è il risultato di una fittizia messa in scena per l'obiettivo del fotografo. La pratica fotografica contemporanea cercava proprio questo: la messa in posa, la composizione prestabilita, la scena preparata nei minimi dettagli anche se in esterni. Ancorata ad una categoria d'uso la fotografia era utilizzata come documentazione scientifica, e solo gradualmente si andava appropriando di una propria sigla estetica. Se gli antropologi americani erano interessati soprattutto a fotografare la cultura materiale delle popolazioni native, ad esempio riprendendo innumerevoli volte il particolare metodo di tessitura delle donne Navajo, il fotografo free lance E.S. Curtis iniziava in questi anni il grandioso progetto di un atlante fotografico che documentasse le popolazioni native del Nord America, promuovendo il genere del pittorialismo - movimento estetico che applicò le categorie proprie dell'arte alla fotografia - che avrebbe conosciuto enorme successo nei decenni successivi. Warburg si muove tra questi due pratiche fotografiche, se non ignaro della prima certamente disinteressato alla seconda. Di tanto in tanto sposa l'intento documentaristico proprio della fotografia etnografica e produce delle immagini antropologicamente valide, come nel caso della sequenza di donne Navajo che tessono nel deserto dell'Arizona o nelle fotografie che riprendono le diverse fasi della danza propiziatoria per la crescita del mais, la danza *Hemis Kachina* degli Hopi. In sintonia con l'avanzamento tecnologico della tecnica fotografica - nel 1888 la Kodak aveva prodotto una macchina fotografica a pellicola promossa dal motto 'You press the button, we do the rest' - Warburg coglie immediatamente le nuove possibilità offerte dalla sua Kodak a pellicola, quali la sequenza veloce di scatti estemporanei e la liberazione dal cavalletto e dunque dalla messa in posa. Le fotografie del viaggio in calesse attraverso il deserto per arrivare ai villaggi Hopi, gli incontri per la strada, gli occidentali ed i nativi sorpresi nella quotidianità, i ritratti fatti per strada a San

Francisco, i paesaggi di Pasadena in costruzione, ed infine gli scatti fatti al villaggio Zuni e ai villaggi Hopi sono tutte scattate senza la ricerca di una composizione. Quando invece questa è evidente si tratta sempre di ritratti di conoscenti occidentali già completamente avvezzi all'obiettivo fotografico e consensienti alle finzioni della rappresentazione - in molti casi lo stesso Warburg è in posa per l'obiettivo - o quando la fotografia gli serve come documentazione 'scientifica' a supporto di una teoria. E' questo il caso dei magnifici ritratti degli alunni Hopi della scuola governativa 'Moki (Hopi - chiamati Moki dal governo centrale americano per un errore di translitterazione) Industrial School' di Keam's Canon, ultimo insediamento occidentale a poche miglia dai villaggi Hopi, a cui Warburg aveva chiesto di disegnare la tempesta della storia 'Giannino guard' in aria'. Alcuni dei disegni confermarono la sua supposizione della persistenza di elementi figurativi antichi in culture non completamente assoggettate alla razionalità occidentale. Due tra quattordici bambini disegnarono il fulmine nella antica forma di serpente: questi due disegni dimostravano la sopravvivenza della tradizione nativa, una sopravvivenza formale che comprovava la teoria warburghiana della presenza delle forme figurative ancestrali. La serie di ritratti degli alunni era stata scattata con il preciso intento di fornire evidenza documentaria all'esperimento, e non sorprende dunque ritrovarvi un'analogia compositiva con la fotografia antropometrica contemporanea: i giovani Hopi sono ripresi due a due nelle loro uniformi occidentali, capelli rasati e cappello in testa, frontali alla macchina fotografica. Sia i ritratti che i disegni, elementi distinti di un unico progetto di ricerca, verranno successivamente donati da Warburg al Museo Etnografico di Amburgo assieme alla collezione di oggetti Pueblo e Navajo acquistati, studiati ed inventariati dallo stesso Warburg durante e dopo il viaggio. Uniche fotografie a vedersi riconosciuta una validità scientifica, le immagini dei bambini chiudono il percorso di ricerca del giovane Warburg - percorso alla frontiera di un mondo estraneo che la curiosa e giovane mente dello studioso della cultura Rinascimentale paragonava alla sopravvivenza di forme figurative proprie della classicità pagana nella cultura razionale del Rinascimento.





9) F.P. Michetti, Processione



10) F.P. Michetti, Contadina di Orsogna, ca. 1883

Francesco Paolo Michetti e la documentazione antropologica abruzzese tra istantanea e posa

di **Gabriele Borghini**

dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione

Nell'occasione della mostra su Aby Warburg fotografata in America nel 1895-96, l'ICCD ha ritenuto significativo realizzare in parallelo una esposizione minimale di immagini fotografiche, conservate nei suoi archivi e scattate dal pittore F.P. Michetti, in una cronologia prossima a quella warburghiana, che documentano tradizioni dell'Abruzzo tardo ottocentesco. Famose le immagini riguardanti i serpari di Cocullo le quali forniscono documentazione ad un cerimoniale che rappresenta il più celebre "rituale del serpente" sul nostro territorio.

Per Francesco Paolo Michetti lo studio dal vero, "frutto di un laborioso ed incessante processo di scelta" (G.D'Annunzio, 1896), che porterà alla stesura di famose opere pittoriche come *Il voto*, *La figlia di Iorio*, *Le serpi*, *Gli storpi*, secondo un percorso che proprio in queste due ultime tele "raggiungerà il suo apice ed insieme il punto di non ritorno" (G.Piantoni 1998), si avvarrà, come è ben noto (M.Miraglia 1975), di un mezzo fondamentale per l'acquisizione della realtà ad un occhio mentale e perciò stesso mnemonico quale la ripresa fotografica. Tanto più fondamentale se lo scatto dell'istantanea chiude l'obiettivo su manifestazioni legate a tradizioni popolari di per sé variegate e trascorrenti nella dimensione spazio temporale, entro uno scenario arcaico che, nel caso michettiano, era dotato della forza primitiva di un Abruzzo tardo ottocentesco ancora fortemente segnato, come scriverà D'Annunzio nella dedizione "A Francesco Paolo Michetti" del *Trionfo della morte* (1894), da "l'antichissima poesia di nostra gente: quella poesia che tu primo comprendesti e che per sempre ami. Qui sono le immagini della gioia e del dolore di nostra gente sotto il cielo pregato con selvaggia fede, su la terra lavorata con pazienza secolare". L'esercizio della ripresa fotografica seguirà, di concerto con la genesi dei dipinti antropologici di Michetti, un itinerario di frontiera le cui coordinate logistiche portano i nomi di Miglianico, Cocullo, Casalbordino, Orsogna, luoghi destinati a slittare in un immaginario demologico di accesa e sontuosa visibilità anche attraverso le pagine dannunziane del *Trionfo della morte*, quelle che, in una lunga sequenza letteraria, faranno della processione di Casalbordino uno dei topos più brulicanti del verismo positivista ribollito nel visionario. D'altronde non era proprio D'Annunzio che, nella dedica al *Trionfo*, ricordava a Michetti quante volte avessero ragionato su un'opera che "armonizzasse tutte le varietà del conoscenza e tutte le varietà del mistero, alternasse le precisioni della scienza alle seduzioni del sogno, sembrasse non imitare ma continuare la natura"? Certo che su questo "continuare la natura" Michetti aveva idee ben chiare, ed è sintomatico che ad aiutarlo in tale passaggio fosse ancora una volta quel mezzo fotografico che, conosciuto fin dall'inizio degli anni Settanta (M. Miraglia, 1975; S. Weber, 1998), era diventato per l'artista una integrazione indispensabile non solo per fare

l'opera ma anche per pensarla. Intendo dire che mi sembra di grande importanza il secondo giro che il pittore imprimerà alla originaria ed estemporanea presa in diretta del dato reale, la sostituzione cioè della istantanea con la posa. L'uso dei modelli, in studio o in esterno, con i costumi tradizionali, con gli oggetti del lavoro, oppure con quegli stessi attributi che nella realtà avevano caratterizzato il loro agire rituale, fissa in maniera quasi entomologica l'uomo e i suoi atti sulla carta emulsionata per catalogarne, senza possibilità di fuga o cambiamento subitaneo, la fisicità elevata ad allegoria. E' il caso, ad esempio, degli studi fisiognomici, laddove lo spunto espressionista donato a gran mani dalla infinita miniera degli scatti sul vero, verrà cristallizzato nella descrizione visuale, intensa e palpabile, della posa in studio, la quale già si fa pittorica e cita esempi formali alti. Parallelamente, ma con risultati concettualmente diversificati proprio sul piano della visionarietà simbolista che caratterizza lo scrittore, anche D'Annunzio inchioderà alla carta del libro stampato descrizioni fisiognomiche di grande portata evocativa, come, sempre nel *Trionfo*, questo primo piano intriso di magata descrittività folklorica: "La sposa, fresca e possente, aveva una testa di regina barbara, dai sopraccigli folti e congiunti, dai capelli neri ondulati e lucidi, dalla bocca tumida e sanguigna a cui i denti incisivi irregolari sollevavano il labbro superiore ombrato d'un'ombra virile. Una torce di grossi àcini d'oro le cingeva per tre giri il collo; le pendevano dagli orecchi sulle guance i larghi cerchi d'oro fioriti di filigrane; un busto scintillante come un giaco le frenava il seno". Sembra quasi di vedere il ritratto di contadina di Orsogna eseguito da Michetti in una posa databile al 1883 circa (M. Miraglia, schede ICCD, 1973). Ne consegue, in questa seconda tornata fotografica, che volti e anatomiche già si siano concrezionati di modi pittorici o plastici più colti, che i modelli si atteggiino, secondo le disposizioni dell'artista, in pose già pronte ad essere travasate in modi figurativi, ad entrare nella pittura. Alcuni vi entrano attraverso la strada maestra di Caravaggio, altri per la via più corruiva della pittura bamboccianta, altri ancora non sono ignari di contemporanee presenze carismatiche. La fotografia in questa fase si rende mezzana, richiede teatrini, siparietti, oppure luoghi aperti ma recinti, di minore apertura angolare. La trasposizione finale sulla tela, soprattutto in quei massimi testi di inizio secolo che sono *Le serpi* e *Gli storpi* (1900), rimarrà talmente toccata da questo lavoro fotografico consumato nell'atto del concepimento che si costituirà, in via paratattica, come sequenza di scatti che aiutino a "cogliere un brano di vita nel perenne scorrere della realtà stessa" (G.Piantoni, 1998).

FRANCESCO PAOLO MICHETTI E LA DOCUMENTAZIONE ANTROPOLOGICA ABRUZZESE TRA ISTANTANEA E POSA

Selezione di immagini fotografiche dal Fondo Michetti del Museo/Archivio di Fotografia Storica dell'ICCD

15 dicembre 1998 - 28 gennaio 1999

via di S. Michele, 18 Roma

tutti i giorni esclusi sabato e festivi, 10-13/15-18

Le collezioni di foto storiche del Museo "Luigi Pigorini"

di **Egidio Cossa**

della Soprintendenza Speciale al Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico "Luigi Pigorini"

Tra i fondi di fotografie storiche conservate nell'archivio del Museo Nazionale Preistorico Etnografico "Luigi Pigorini" di Roma, spiccano per unicità documentaria e grande valore scientifico quelle di Enrico Hillyer Giglioli, di Lamberto Loria e di Guido Valeriano Callegari.

La collezione fotografica di Enrico Hillyer Giglioli consta di 6.095 immagini, prevalentemente di argomento etno-antropologico, suddivise per aree geografiche e che raffigurano i popoli e le culture dei quattro continenti. Eseguite per lo più tra il 1860 e il 1890 da importanti fotografi dell'epoca, furono acquistate da Giglioli tra il 1866 e il 1909 e successivamente montate su 3.156 cartoni.

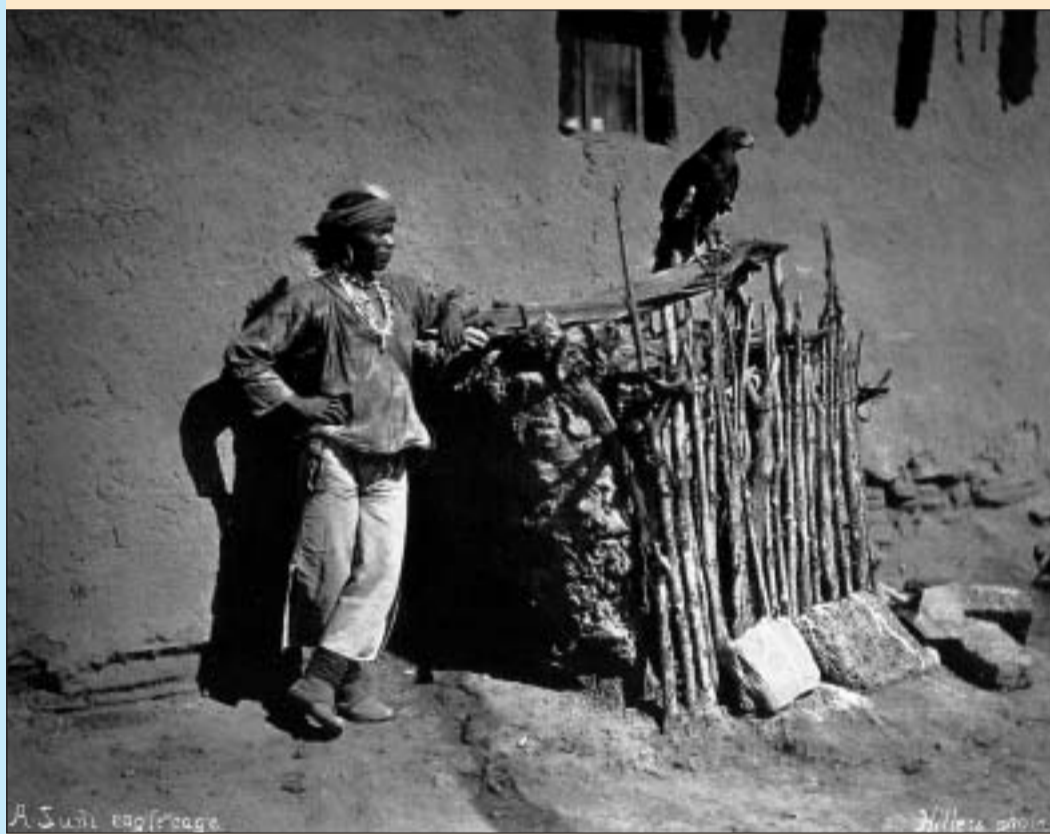
La raccolta riveste oggi un eccezionale valore sia per gli studi antropologici sia per la storia della fotografia; Giglioli attribuiva infatti alla fotografia una funzione che superava l'uso del mezzo tecnico come sussidio all'indagine scientifica, vedendo in essa un elemento "obiettivo" di documentazione di tipologie fisiche, di usi e costumi dei gruppi umani soggetto di indagine antropologica, in pieno accordo con le "istruzioni per la ricerca sul campo" elaborate dagli antropologi della seconda metà dell'800.

rispetto per le caratteristiche originarie dei monumenti.

In questo senso, le fotografie di Callegari assumono il valore di un documento di fondamentale importanza perché testimoniano una realtà archeologica a volte scomparsa a causa dei pesanti interventi ricostruttivi che falsarono e volte sconvolsero l'originale impianto architettonico di queste strutture.

Il fondo fotografico di Lamberto Loria, costituito durante le spedizioni che lo studioso fece in Nuova Guinea dal 1889 al 1897, consta di 1.200 lastre di vario formato donate al Museo "Luigi Pigorini" nel 1913 e, per una piccola parte, nel 1951, dalla nipote ed erede dell'esploratore Lina Anau. Questa raccolta per completezza e consistenza rappresenta un documento di eccezionale valore per lo studio e la conoscenza di quelle regioni all'epoca non ancora oggetto di studi sistematici.

Quasi interamente inedite (solo 15 fotografie furono presentate al pubblico nel corso della III Esposizione Sociale del 1904), queste foto furono scattate con intento scientifico come supporto della ricerca etnografica che Loria condusse in Nuova Guinea in due viaggi, il primo dal 1889 al 1890 e il secondo dal 1891 al 1897; la scelta consapevole dei soggetti



11) J.K. Hillers, Cacciatore di aquile (Zufi), 1879, Archivio Fotografico Museo L. Pigorini, coll. E.H. Giglioli, dono del Bureau of American Ethnology, (1884)

Nell'archivio fotografico Giglioli sono presenti immagini eseguite da Mantegazza e Sommier in Lapponia, da Loria in Borneo, da Motabone in Persia, da O'Sullivan nel West americano, da Beato e da Renjo in Giappone, da Brogi e Traversi in Africa, da Giulianetti in Nuova Guinea e la collezione di cartoline fotografiche Lehmann-Nietzsche di foto eseguite da Boggiani in America meridionale.

La collezione fotografica Callegari, realizzata in Messico tra il 1920 e il 1940, consta di circa 800 diapositive di soggetti eterogenei: scorci naturali, scene di vita quotidiana, chiese spagnole, ma soprattutto siti e monumenti archeologici precolombiani. Le località maggiormente raffigurate sono Chichen Itzá, Uxmal e Mitla, ma compaiono anche fotografie dei più significativi monumenti di El Tajin e una veduta di insieme di palenque.

Le immagini ci mostrano in molti casi i monumenti ancora ricoperti dalla vegetazione che testimoniano la situazione di quasi abbandono del periodo precedente la seconda Guerra Mondiale, prima che, a partire dagli anni '50, si avviassero i massicci interventi di restauro che prevedevano anche ampie ricostruzioni delle parti mancanti senza alcun

fotografati, che travalica i limiti di un'operazione documentaria per assumere valore di ricerca scientifica indipendente, è il segno più evidente della coscienza di Lamberto Loria di un nuovo tipo di approccio alla ricerca etnografica sul terreno. Annota lo stesso Loria: "Un tempo il viaggiatore nel fare la relazione delle sue imprese in lontane regioni aveva solo a sua disposizione la parola e la matita. Oggi è correde indispensabile di ogni escursionista la macchina fotografica, ausilio potente e geniale che risparmia la pena di tante colonne di prosa e riproduce al vero i luoghi, gli abitanti, gli oggetti con ben maggiore evidenza e perfezione dell'artista per quanto abile e fecondo".

FOTOGRAFIA ALLA FRONTIERA

Giornata di studio presso il Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico

"Luigi Pigorini"

in collaborazione con l'ICCD

25 gennaio 1999- dalle ore 10.00

Piazzale G. Marconi, 14 Roma

p.r. (39/6) 54952238

M.A.F.O.S. comunicazioni (dicembre 1998) e Inserto mostra, a cura del Servizio Pubblicazioni dell'ICCD. **Ideazione ed organizzazione:** Gabriele Borghini e Gennaro Napolitano. **Progetto Grafico:** Gennaro Napolitano e Luca Simeone (o.c.). **A questo numero hanno collaborato:** M.L. Polichetti, N. Mann, B. Cestelli Guidi, G. Borghini, E. Cossa, D. Saviola, A. Perugini, M.L. Melone. **Segreteria:** Simonetta Porretta e Massimo Rodà (o.c.). **Ricerca iconografica:** per ICCD M.L. Melone; per Warburg Institute B. Cestelli Guidi; per Museo "Luigi Pigorini", E. Cossa. **Referenze fotografiche:** nn. 1,2,3,4,5,6,7,8, © Warburg Institute London; nn. 9,10, Mafos/ICCD; n. 11, Museo "Luigi Pigorini". Le immagini della testata di "M.A.F.O.S. comunicazioni" provengono dalle raccolte del Museo Archivio di Fotografia Storica dell'ICCD. **Museo Archivio di Fotografia Storica (M.A.F.O.S.) c/o ICCD**, via di S. Michele, 18 - 00153 Roma tel 06.58552204/58552258 - fax 06.58332313 e mail: borghini@iccd.beniculturali.it - www.iccd.beniculturali.it

Il Museo degli strumenti fotografici e l'Archivio dei fondi fotografici storici dell'ICCD

sono aperti su appuntamento.

Copia in omaggio

Organizzazione generale dell'esposizione a cura dell'ICCD: Gabriele Borghini, Gennaro Napolitano. Ideazione allestimento: Gabriele Borghini, Gennaro Napolitano. Progettazione grafica: Gennaro Napolitano, Luca Simeone (o.c.). Progetto di allestimento: Oreste Albarano. Testi degli apparati didattici: Benedetta Cestelli Guidi, Warburg Institute London; Donatella Saviola, Museo "Luigi Pigorini". Contributo all'organizzazione: Egidio Cossa, Museo "Luigi Pigorini".

I materiali antropologici esposti fanno parte delle collezioni del Museo Preistorico Etnografico "Luigi Pigorini".

I materiali originali di Aby Warburg provengono dalla raccolta del Warburg Institute di Londra.

FOTOGRAFIE
ALLA FRONTIERA
ABY WARBURG
IN AMERICA
1895 - 1896

MOSTRA DEL
WARBURG
INSTITUTE-LONDON
A CURA DI BENEDETTA
CESTELLI GUIDI

15 DICEMBRE 1998
28 GENNAIO 1999

CHIESA DELLE
ZITELLE VIA DI
S. MICHELE, 18-ROMA

DAL LUNEDÌ
AVENERDÌ
ESCLUSI I FESTIVI
10.00-13.00/15.00-18.00



perto sulla sommità dei rilievi. Si tratta di grandi costruzioni protette per la loro posizione naturale e in cui si osservano due tipi di struttura: le abitazioni, spesso a due piani, e le *kiva*, camere cerimoniali sotterranee o semi-affondate nel suolo, che tanta importanza hanno ancora nei rituali dei Pueblo attuali. In questo periodo, considerato come la fase classica della cultura *Anasazi*, tutte le arti - lavorazione del turchese (mosaici), tessitura, intreccio, ceramica - raggiungono un altissimo sviluppo; ma verso la fine del XIII secolo, le città vengono abbandonate repentinamente e senza tracce di violenza, per ragioni ancora ignote. Nel Periodo Pueblo IV (1300-1700) si assiste ad un rapido rinascimento dopo la brusca e misteriosa fine del periodo precedente. *Awatobi* e *Sitkyatki*, sul basso Little Colorado, sono i suoi centri più noti, nell'area poi abitata dagli Hopi. Il primo incontro tra i Pueblo e gli Spagnoli avvenne nel 1540, con la spedizione di Francisco Vázquez de Coronado, che diede inizio all'occupazione dei loro territori e alla conseguente evangelizzazione. Nel 1680 scoppiò una grande rivolta in seguito alla quale i Pueblo riuscirono a tenere lontani i conquistadores dalla regione per dodici anni. Nonostante la lunga dominazione spagnola, cui succedettero quelle messicana e statunitense (dal 1848), i Pueblo sono riusciti a garantirsi, rimanendo nei loro territori, un'esistenza più isolata, e quindi più protetta, di qualunque altra popolazione indiana d'America. I Pueblo usano ancora oggi le tipiche costruzioni a terrazzo, con tetti piatti e scalette che collegano i vari piani; si servono delle stoffe importate per l'uso corrente ma tessono ancora con cotone indigeno gli indumenti cerimoniali. L'anno religioso inizia al solstizio d'inverno, con la venuta di esseri soprannaturali e di antenati, sotto forma di *Kachina*, impersonati da uomini del villaggio e rappresentati da piccole figure dipinte e vestite come i danzatori. Con le loro visite periodiche tra gli uomini, i *Kachina* portano la pioggia e garantiscono la fertilità dei campi. L'economia si basa sull'agricoltura, resa possibile in queste terre aride grazie a un complesso sistema di irrigazione dei campi. Questi sono lavori collettivamente dagli uomini e forniscono soprattutto mais, fagioli, cotone, meloni, zucche e peperoncini. Oltre all'allevamento del tacchino, è praticata la caccia a conigli, antilopi e cervi. Con l'arrivo degli Spagnoli i Pueblo conobbero il grano e allevarono la pecora e l'asino. La tessitura del cotone, e in seguito della lana, su telai verticali costituisce un'altra attività di notevole importanza insieme alla produzione della ben nota ceramica, decorata secondo stili peculiari ad ogni villaggio.

I NAVAJO

Fra i gruppi gravitanti intorno all'area Pueblo, vi sono i Navajo e gli Apache (di lingua *athapasca*) che giunsero nella zona tra il IX e il XIV secolo d.C. In seguito all'introduzione, da parte degli Spagnoli, di greggi di pecore, i Navajo da agricoltori e cacciatori si trasformarono in pastori e, tra il 1600 e il 1700, impararono a tessere su telaio verticale. Essi hanno notevolmente contribuito alla vita artistica locale come abili tessitori di coperte e di tappeti a motivi policromi, e più ancora come esecutori di una singolare tecnica pittorica, mutuata in passato ai Pueblo ma dai Navajo portata a nuova perfezione, ossia la pittura, su terreno sabbioso, con pigmenti secchi di vario colore, ricavati da argille o rocce finemente macinate, sabbie, carbone di legna, polline di fiori. Queste composizioni pittoriche, con figure stilizzate e filiformi rappresentanti divinità ed eroi culturali, sono connesse al mondo mitico e formano parte di complessi rituali destinati a propiziare le entità soprannaturali e le potenze della natura; il rituale navajo esige che esse vengano cancellate entro la stessa giornata. Le pittografie sono conosciute con il nome della cerimonia che le comprende tutte, il Canto della Montagna. Tra il XVIII e XIX secolo, i Navajo entrarono in conflitto con gli Spagnoli e i Messicani e dopo duri scontri con gli Americani, furono sgominati da una massiccia campagna nel 1863, che sfociò nella deportazione di 8.000 persone nella riserva di Fort Sumner (New Mexico), con una marcia forzata conosciuta come la "Lunga marcia". I Navajo ottennero in seguito di tornare in una riserva situata nel proprio territorio e di avere bestiame in cambio di una pacifica convivenza con i coloni. In questo territorio arido hanno prosperato, acquisendo nuove terre e altro bestiame.

Donatella Saviola, Museo Nazionale Preistorico Etnografico "Luigi Pigorini"

CATALOGO DEI MATERIALI PROVENIENTI DAL MUSEO "LUIGI PIGORINI"

Le quattro ceramiche esposte furono raccolte, tra il 1879 e il 1885, durante la prima spedizione antropologica in area Pueblo, tra gli Zuñi, organizzata da John Wesley Powell direttore del Bureau of American Ethnology della Smithsonian Institution di Washington. Alla spedizione, guidata da James Stevenson, parteciparono anche la moglie di quest'ultimo, Matilda Cox Stevenson e l'allora ventiduenne Frank Hamilton Cushing, i cui lavori sulla mitologia e l'organizzazione religiosa degli Zuñi saranno di fondamentale importanza per la nascente antropologia. Durante i numerosi soggiorni nella regione, Stevenson formò una collezione composta da migliaia di reperti, sia archeologici che etnografici, raccolti nei diversi *pueblos*.

LA CERAMICA PUEBLO In pochi altri luoghi americani l'arte ceramica è stata così estensivamente praticata da raggiungere un alto livello di raffinatezza e di perfezione come nell'area culturale del sud ovest degli Stati Uniti. In questa regione, la poca acqua disponibile si trova in punti separati da grandi distanze; quindi, la prima necessità vitale per i Pueblo è il trasporto e la conservazione dell'acqua. Per questi agricoltori di zone aride, l'acqua è di così vitale importanza da essere considerata dono divino; i recipienti destinati a contenerla possiedono di per se stessi, e per virtù della decorazione, una forza capace di attirarla e di trattenerla. Secondo il pensiero indigeno, la ceramica ha il potere e la capacità di far suoi gli attributi della sostanza in essa contenuta; così l'acqua, elemento sacro, trasferisce il proprio potere al vaso nel quale si trova. La ceramica - comparsa nell'area intorno al V secolo d.C., durante il Periodo dei Cestai Evoluti -, viene ancora oggi prodotta con le tecniche usate da più di mille anni. Recipienti di varie forme e grandezze sono realizzati senza l'uso del tornio da vasaio, secondo la tecnica di modellatura detta "a colombino": dopo aver preparato una specie di cordone in argilla, esso viene avvolto a spirale su se stesso, formando così il fondo e la base del contenitore e proseguendo in altezza per foggiane le pareti. Esistono numerose varianti nella decorazione delle ceramiche ed ogni villaggio ha creato uno stile peculiare e riconoscibile. Nella società Pueblo, i vasaio occupano una posizione di grande rilievo e la capacità di fabbricare un vaso è parte integrante e rituale della vita quotidiana. (d.s.)

1. GIARA PER ACQUA, ZUÑI, New Mexico, inv. 1404
L'esemplare presenta la tipica decorazione dei vasi zuñi storici, caratterizzata dall'uso della vernice bianca come fondo su cui si articolano tre bande decorate, delimitate da linee in nero; quelle dipinte alla base del collo risultano volutamente interrotte, secondo il principio indigeno del motivo a "linea aperta". Nel XIX secolo si sviluppa una peculiare ornamentazione che privilegia soprattutto il motivo "a rosetta" e la figura del cervo; quest'ultima è sempre rappresentata con quella che viene chiamata la "linea del cuore", in rosso, che parte dalla bocca dell'animale e va verso il suo interno. Questo elemento decorativo, benché sia stato adottato anche da altri Pueblos, è distintivo degli Zuñi. L'esemplare presenta un altro tra i motivi più noti raffigurati nei vasi per l'acqua zuñi, definito "Rain Bird", o uccello della pioggia, qui reso nella sua variante stilizzata. I vasi per l'acqua, o *ollas*, presenti soprattutto nei villaggi distanti da ruscelli o sorgenti, erano foggiate in modo da poter essere trasportati dalla donna in equilibrio sulla testa; essi disponevano di un supporto adatto a distribuire il peso del liquido e di un collo stretto che ne impediva la fuoriuscita e l'evaporazione. Per tradizione, si è sempre ritenuto che la ceramica avesse il potere e la capacità di far suoi gli attributi della sostanza in essa contenuta; così l'acqua, elemento sacro, trasferisce il proprio potere al vaso nel quale si trova. Cushing, che visse a lungo tra gli Zuñi alla fine del secolo scorso, così descrive la dinamica di tale

simbiosi secondo la visione indigena: "L'acqua ha in sé la fonte della vita. Il vaso contiene l'acqua; la fonte della vita accompagna l'acqua e, perciò, la sua dimora è nel vaso con l'acqua".

2. SCODELLA, ACOMA, New Mexico, inv. 27311
Scodella per alimenti, decorata all'interno con un motivo floreale, in nero su fondo bianco, che parte dal centro e si irradia lungo la parete con viticci e meandri angolari e spiralforni. La bocca del recipiente presenta la cosiddetta "linea aperta", elemento simbolico caratteristico dell'arte ceramica pueblo e presente esclusivamente nei recipienti per cibi e per acqua. Si tratta di una o più linee, quasi sempre di colore nero, disegnate sulla superficie interna o esterna, le cui estremità sono lasciate appositamente distanziate o aperte. Secondo le vasaie, quel piccolo spazio rappresenta il "sentiero d'uscita" attraverso il quale passa l'entità presente nel vaso stesso.

3. CIOTOLA, STILE LAGUNA-ACOMA, New Mexico, inv. 48476
Ciotola per alimenti, decorata lungo la parete interna con motivi geometrico-floreali, in rosso e nero su fondo bianco, e all'esterno con un motivo geometrico in nero su bianco. Oggi i motivi ornamentali più frequenti e più ricercati sono gli elementi floreali, entrati a far parte del patrimonio iconografico dei Pueblo, e in particolare di quello dei villaggi meridionali, quali Acoma, Laguna, Zuñi, Zia, Santa Ana e Cochiti.

4. CIOTOLA, STILE LAGUNA-ACOMA, New Mexico, inv. 29387
Ciotola policroma per alimenti, con motivi geometrico-floreali in rosso e nero su fondo bianco, con la superficie interna in rosso. I vasi differivano per dimensioni, forma e colore. I Pueblo di lingua kere-san, a sud di Santa Fe, producono ceramiche più sottili, smaltate in bianco e decorate con motivi in rosso e nero, secondo il cosiddetto "stile policromo".

5. COPERTA DA SELLA, HOPI, Arizona, inv. 37350
Coperta da sella in lana, decorata a bande in nero e rosso, separate da una più larga e centrale di colore azzurro. Ciascuna banda rossa presenta una serie di cinque croci (tipico elemento decorativo dell'arte hopi), alternate in verde e nero. Prima dell'arrivo degli Europei la tessitura su telaio era largamente praticata tra i Pueblo; la sua introduzione nella regione risale al 700 d.C., quando il cotone comparve nel Sudovest. Successivamente questa tecnica decadde al punto di rischiare di scomparire se non si fosse verificato un fatto alquanto insolito: i Navajo - popolazione vicina ai Pueblo, ma di cultura e di origini etniche del tutto diverse -, nel giungere in quell'area, hanno ripreso e mantenuto in vita i procedimenti tecnici e i canoni decorativi propri dei Pueblo. Secondo la divisione sessuale del lavoro, la tessitura era compito maschile. Dal 1890 i tessuti sono fabbricati a scopo commerciale, ad eccezione delle coperte da sella. (d.s.)

IL FONDO FOTOGRAFICO MICHETTI NELLE RACCOLTE DI FOTOGRAFIA STORICA DELL'ICCD

Il fondo Michetti, conservato presso il Museo/Archivio di Fotografia Storica dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione consiste in una riproduzione dei negativi originali eseguiti da Francesco Paolo Michetti nel corso della sua attività. L'archivio fotografico Michetti, rinvenuto casualmente dopo la morte dell'artista nel suo studio, era suddiviso in varie categorie di soggetti in parte rispondenti ai temi di ricerca utilizzati per gli studi preparatori di alcune opere pittoriche, in parte di carattere privato. La profonda sensibilità e lo spirito artistico dell'autore hanno contribuito a caratterizzare le riprese fotografiche in maniera tanto personale da renderle facilmente individuabili anche all'occhio di uno studioso meno esperto. Tutti gli appassionati di pittura possono ritrovare agevolmente le attinenze tra i soggetti ritratti con il mezzo fotografico e quelli rappresentati nei suoi dipinti. Al contempo l'archivio Michetti offre ampi spunti per lo studio del folklore sacro e popolare dell'Abruzzo. L'inizio dell'attività professionale di Michetti fotografo si fa risalire agli ultimi decenni dell'800 ed è proseguita fino al 1929, anno della sua morte. Nell'esaminare la produzione fotografica dell'artista non bisogna dimenticare la lunga amicizia che egli ebbe con il poeta Gabriele D'Annunzio che per molti anni soggiornò presso la sua residenza a Francavilla. Con lui Michetti realizzò gran parte delle istantanee nel corso dei sopralluoghi che effettuarono insieme sul territorio abruzzese al fine di documentarsi sulle feste religiose locali. Il fondo, pervenuto al Gabinetto Fotografico Nazionale negli anni Settanta durante la direzione di Carlo Bertelli, fu attentamente studiato e schedato da Marina Miraglia cui si deve anche la nota pubblicazione edita da Einaudi nel 1975 "Francesco Paolo Michetti fotografo".

Anna Perugini

Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione

**FRANCESCO PAOLO
MICHETTI E LA
DOCUMENTAZIONE
ANTROPOLOGICA
ABRUZZESE TRA
ISTANTANEA E POSA**

**UNA SELEZIONE DI
IMMAGINI DAL
MUSEO ARCHIVIO DI
FOTOGRAFIA
STORICA DELL'ICCD**

**15 DICEMBRE 1998
28 GENNAIO 1999**

**ICCD / M.A.F.O.S.
VIA DI S. MICHELE, 18**

**TUTTI I GIORNI
ESCLUSI SABATO E
FESTIVI, 10/13 - 15/18**

CATALOGO DELLE FOTOGRAFIE ESPOSTE

L'archivio fotografico di Francesco Paolo Michetti (1851-1929), ormai ben noto e già ampiamente esplorato (Marina Miraglia "Francesco Paolo Michetti Fotografo" Torino, 1975), fu ritrovato in modo casuale da un funzionario delle *Belle Arti* nel 1966 a Francavilla a Mare ed è attualmente conservato presso il Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari di Firenze. Il fondo dei negativi e dei positivi originali (questi ultimi per la maggior parte ancora di proprietà della famiglia) si presentava ancora perfettamente archiviato secondo la disposizione dell'autore stesso e collegato attraverso una numerazione di riferimento ad un archivio di disegni che in modo esplicito indicano la relazione fra ripresa fotografica e ideazione pittorica. Le fotografie erano state divise in trenta sezioni: 1. Paesaggi Francavilla; 2. Mare; 3. Fiori; 4. Monticchio; 5. Piani; 6. Gallinacci; 7. Tivoli; 8. Barche; 9. Pecore; 10. La Pescara; 11. Ortona, re francobolli; 12. Figure Francavilla; 13. Casoli; 14. Vacche; 15. Guardiagrele; 16. Fiere; 17. Orsogna; 18. Popoli; 19. Perticone; 20. Processioni; 21. Caramanico; 22. Montagne; 23. Modelli; 24. Chiese; 25. Capri; 26. Varie; 27. Nudi; 28. Rapino; 29. Catalogo; 30. Ritratti. Con un'accurata numerazione ogni positivo riportava, nell'ordine, il numero della cassetta in cui era conservato il negativo, il numero del negativo, la sezione fra quelle sopra elencate in cui era inserita la stampa ed infine il numero della stampa stessa. Agli inizi degli anni Settanta il fondo dei negativi fu depositato presso il Gabinetto Fotografico Nazionale (in seguito confluito nell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione) che procedette alla riproduzione delle 2921 lastre originali (i cui formati sono: 9x16 - stereoscopie; 13x18 e 9x12 quasi tutte alla gelatina bromuro-argento) a cui furono aggiunti alcuni soggetti duplicati da positivi e diapositivi. Fu inoltre eseguita una completa schedatura a cura di Marina Miraglia (1973) in cui veniva segnalata per ogni fotografia la posizione all'interno dell'archivio del pittore e una serie di note descrittive tematiche e cronologiche che permettessero di cogliere i diversi aspetti della sua opera di fotografo all'interno della fitta trama di rapporti con la pittura. Si rimanda pertanto a tale schedatura per una più ampia conoscenza del fondo consultabile presso il M.A.F.O.S. Attualmente i negativi riprodotti e le stampe corrispondenti sono conservati secondo un ordine indicato da un numero di inventario progressivo all'interno delle serie di appartenenza, segnalate da una lettera secondo il formato del negativo di riproduzione (M = 6x9; F = 13x18; G = 10x15; H = 9x12).

Maria Letizia Melone

Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione

Le fotografie esposte sono state stampate da Fabrizio Buratta del Laboratorio per la Fotografia e il Rilievo dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione. L'elenco delle immagini si avvale della schedatura di Marina Miraglia e fa riferimento ai numeri di inventario dei negativi conservati presso l'Istituto.

1	Veduta delle campagne di Orsogna, 1895-1900 (?)	M 4861
2	Contadine con tini sul capo, Orsogna, 1895-1900 (?)	M 3115
3	Acquisti ad una bancarella di stoffe ed abiti, 1900 c.	M 4739
4	Pellegrine, Casalbordino, 1895-1900.	M 4376
5	Pellegrinaggio a Casalbordino, 1895-1900	M 4334
6	Istantanea nelle strade di Orsogna	M 4717
7	Donna Annunziata Michetti ed una bambina velata, 1900 c.	M 3455
8	Festa del Corpus Domini, Francavilla	M 5365
9	Bambine in abito votivo, 1899 c.	M 3028
10	L'uscita dalla chiesa, Scanno, 1900 (?)	M 4747
11	Donne in costume	M 4486
12	Fedeli in attesa dell'uscita della statua del Santo, Casalbordino, 1895-1900	M 4365
13	Processione di donne (Festa delle Verginelle), Rapino, 1892	M 4884
14	Pellegrine con ceri votivi, 1890-1900	M 3523
15	Veduta di una processione	M 3113
16	Donne con serpi (Festa di San Domenico), Cocullo, 1899 (?)	M 3108
17	Serpari, 1895-1900. Studio per il quadro <i>Le serpi</i>	M 3111
18	Verso il Santuario di Casalbordino: gli storpi, 1895 - 1900	M 4577
19	Verso il Santuario di Casalbordino: gli storpi, 1895 - 1900	M 4661
20	Verso il Santuario di Casalbordino: gli storpi, 1895 - 1900	M 4576
21	Studio per <i>Le serpi</i> , 1900	M 3447
22	Sandro Michetti con serpi, 1895	M 5404
23	Posa all'aperto per una figura di pastorella, Francavilla, 1900 c.	M 4676
24	Cecilia in posa sulla terrazza dello studio di Roma, 1900 c.	M 3290
25	Contadina abruzzese, Orsogna, 1883 c.	G 16505
26	Studio fotografico in due pose, 1881-1883 c.	F 24646
27	Ritratto di donna abruzzese in 8 pose, 1881 c.	F 24665
28	Giorgio Michetti, 1893-1894	M 2878
29	Studio di testa (Isabella), 1876 c.	M 3230
30	Studio ritrattistico di ragazza	M 3233
31	Isabella in posa - Francavilla, 1876 c.	M 3226
32	Modello in posa, 1899. Studio per <i>Gli storpi</i>	M 3175
33	La modella Isabella in posa per <i>Le serpi</i> , 1895 c.	M 3051
34	Elisa nello studio di Francavilla, ante 1885	M 3194
35	Studio per pastorella	M 3232
36	Posa per <i>Gli storpi</i> , Francavilla, 1899-1900.	M 3436
37	Maria in posa con un bambino in braccio, 1895 c.	M 3046
38	Studio eseguito al tempo dell' <i>Offerta</i> , Francavilla, 1895 c.	M 4628
39	Ritratto, Francavilla	M 4529
40	Maria con i capelli sciolti, 1900 (?)	M 3245
41	Bambino, Francavilla, 1899. Studio per <i>Le serpi</i>	M 3160
42	Serparo, 1895-1900. Studio per <i>Le serpi</i>	M 4472

(m.l.m.)