

collezioni\_03



# Il viaggio in Italia di Giovanni Gargiолli

Le origini del Gabinetto  
Fotografico Nazionale  
1895-1913

a cura di Clemente Marsicola

**iccd**

**Istituto centrale per il catalogo e la documentazione  
Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo**

Via di San Michele 18, 00153 Roma  
[www.iccd.beniculturali.it](http://www.iccd.beniculturali.it)

*Coordinamento redazionale*  
Paola F. Munafò

*Progetto grafico e impaginazione*  
La Mela Verde di Francesca e Gianluca Soddu snc

*Acquisizione digitale delle immagini*  
Fabrizio Buratta, Gerardo Leone, Albino Stocchi  
con il contributo di Angelo Mamone

*Controllo di qualità delle immagini*  
Massimo Cutrupi, Stefano Valentini

Volume realizzato con il contributo di



Tutti i diritti riservati.  
Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta  
in qualunque forma con qualunque mezzo  
senza il permesso scritto degli autori e dell'editore  
© 2014 ICCD

Collana: Collezioni  
ISNN 2282-5428  
ISBN 978-88-905072-4-3

Stampato da Arti Grafiche Pomezia nel novembre 2014  
su carta Fedrigoni Symbol Freelife Satin

p. 8, *Giovanni Gargioli, Direttore del Gabinetto Fotografico 1895-1913*  
Riproduzione da positivo, GFN N080636.

p. 13, *Gubbio, Palazzo Ducale, camino disegnato da Francesco di Giorgio con decori scolpiti da Bernardino di Nanni dell'Eugenio*, 25 settembre 1906  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 285x283, C1896

p. 25, *Sessa Aurunca, Cattedrale (particolare del fianco)*, 1898  
Negativo al bromuro d'argento, 18x24, E165

p. 331, *Giovanni Gargioli, Direttore del Gabinetto Fotografico 1895-1913*  
Riproduzione da positivo, GFN N080634

p. 339, *Giovanni Gargioli, Direttore del Gabinetto Fotografico 1895-1913*  
Riproduzione da positivo, GFN N080642

**IL VIAGGIO IN ITALIA DI GIOVANNI GARGIOLLI**  
**Le origini del Gabinetto Fotografico Nazionale 1895-1913**

Roma, Istituto centrale per il catalogo e la documentazione  
27 novembre 2014 – 30 gennaio 2015

*Direzione scientifica*  
Laura Moro

*Ideazione e coordinamento*  
Clemente Marsicola

*Selezione critica*  
Benedetta Cestelli Guidi, Francesco Faeta, Clemente Marsicola,  
Anna Perugini, Elizabeth J. Shepherd, Stefano Valentini

*Ricerche archivistiche*  
Maria Lucia Cavallo, Iulia Sabina Fioravanti,  
Alessandra Monachesi, Rosa Maria Nicolai, Anna Perugini

*Consulenza e ricerche sui fondi fotografici*  
Elena Berardi con Alessandro Coco e Maria Letizia Melone

*Riconoscimento delle tecniche di stampa*  
Stefano Valentini

*Restauro dei negativi e delle stampe*  
Petra J. Wagner con gli studenti della SAF dell'ICRCPAL  
(Rita Capitani, Barbara Costantini, Francesca Formilli),  
Silvia Zappalà con gli studenti dell'Università di Roma Tor Vergata  
(Ilaria Camerini, Clarissa Coletti, Marco Fagiolo,  
Valentino Giunta, Alice Marziali, Rebecca Rossi),  
Lab. 39 di Alice Laudisa e Maura Zacchi

*Restauro delle attrezzature fotografiche*  
Antonio Di Carlo, Fabio Ascenzi

*Ricerche bibliografiche*  
Gabriella Zucchetti

*Installazione video "Gli Osservatori"*  
Fabrizio Buratta

*Coordinamento organizzativo*  
Maria Rosaria Palombi con Massimo Cutrupi

*Allestimento*  
PROGETTO ESPOSITIVO: Maria Rosaria Palombi, Gloria Tammeo  
UFFICIO TECNICO E SICUREZZA: Floriana Sattalini, Paola Di Gioia  
CONTROLLI AMBIENTALI: Daniela Palazzi, Carlo Cacace  
ASSISTENZA ALL'ALLESTIMENTO: Luisa Maria Carlei, Francesco Paolo Baciarlini  
ASSISTENZA LOGISTICA: Gerardo Russo, Christian Donnini  
ASSISTENZA INFORMATICA: Massimo De Santis, Luigi Artuso  
REALIZZAZIONE: Officina dell'immagine – Roma, Juan Lopez Cano  
ILLUMINOTECNICA: Telmotor – Roma  
STAMPE: Davide Di Gianni, Graphicolor – Roma  
CORNICI: Farnè Group – Castenaso (BO)  
PASSEPARTOUT: Fiammeri – Roma

*Comunicazione*  
SITO WEB: Elena Plances con Pierluigi Sorace  
DIDATTICA: Cinthia Macrì  
GRAFICA: Fabio Ascenzi  
DIFFUSIONE MEDIA: Cristiano Brughitta

*Organizzazione*  
GESTIONE AMMINISTRATIVA: Luisa Granata, Alberta Bassetta  
con Fabio Corbo, Milena Matranga, Nadia Tilia  
ACCOGLIENZA E VIGILANZA: Isabella Cambareri, Stefano Colasanti,  
Fiorella Ludovisi, Stefania Magnani, Carlo Martuscelli,  
Luca Vergnani, Stefano Zita







*La storia della fotografia nel suo corso pluricentenario documenta come in questo straordinario mezzo siano presenti ben presto sia la componente artistica che la componente documentaria.*

*Risale invece solo a quindici anni fa l'esplicito riconoscimento normativo del valore culturale dei materiali fotografici, avvenuto con il Testo unico dei beni culturali e ambientali del 1999, che riguarda entrambe le suddette componenti: quindi tanto le opere di artisti autentici che nell'uso del mezzo fotografico trovano modo di esprimere al meglio la loro sensibilità e creatività, quanto gli archivi storici sedimentati, che documentano e riscontrano storie e attività umane, visualizzando eventi storici e patrimonio culturale, usi e costumi, paesaggio e natura.*

*Al valore di rappresentazione della realtà o dell'opera creativa si aggiunge dunque il valore dell'insieme di tecnica, materiali e soggetto rappresentato, che come tutti i valori culturali tangibili (e intangibili) necessita di tutela, esige la conservazione, merita la valorizzazione.*

*L'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione è all'interno del Ministero il depositario delle più strepitose collezioni fotografiche, e pertanto tra le istituzioni è quello che deve affrontare con maggiore determinazione ed incisività i nuovi compiti di tutela e valorizzazione di tale patrimonio, al quale non è più solo riconosciuto un mero valore strumentale, funzionale alla conoscenza di altre tipologie di beni, ma un valore culturale in sé.*

*Consapevole di questo impegno l'ICCD ha da sempre dato massimo risalto alle attività di studio, conservazione e valorizzazione delle importanti collezioni fotografiche storiche di cui è custode, tra cui di incomparabile rilevanza è la collezione del Gabinetto Fotografico Nazionale. Nel 2013 l'Istituto ha iniziato a dare conto dell'attività intrapresa per riordinare e valorizzare il grande fondo di positivi storici del Ministero della Pubblica Istruzione costituitosi dal 1860 al 1970, attraverso la mostra Fotografare le Belle arti. Un percorso all'interno dell'archivio fotografico della Direzione generale delle antichità e belle arti.*

*Ora è il momento della mostra Il viaggio in Italia di Giovanni Gargioli. Le origini del Gabinetto Fotografico Nazionale, 1895-1913 che propone la valorizzazione dell'archivio fotografico di negativi e positivi che l'amministrazione ha prodotto direttamente nell'arco di tutto il Novecento.*

*Riemergono in tal modo le costanti del lavoro quotidiano che continuano a segnare anche oggi l'attività delle Soprintendenze: i restauri, gli scavi, i rinvenimenti, le opere di proprietà privata presentate per l'esportazione, l'indagine sul territorio, il catalogo, la ricerca e le pubblicazioni scientifiche. Giovanni Gargioli, fondatore nel 1895 dell'ufficio che sarà poi il Gabinetto Fotografico Nazionale, lavora fianco a fianco con Adolfo Venturi,*



*Corrado Ricci, Pietro Toesca, in un interscambio fecondo tra studiosi e tecnici, ciascuno nel suo ruolo, di assoluto valore, da cui escono linee guida valide ancora oggi.*

*È un tuffo in un passato fatto di dibattiti e approfondimenti, linee di pensiero e fatti concreti che hanno dato forza e sostanza alla azione di una tutela anche allora difficile e complessa, ma certamente priva delle sterili e rigide contrapposizioni che purtroppo caratterizzano l'attuale fase con esiti certamente poco felici in termini di risultato complessivo, anche se possono soddisfare per un momento coloro che preferiscono lo scontro “ideologico” al confronto costruttivo.*

*Più volte è stato affermato, da studiosi italiani e più ancora stranieri, che è difficile prescindere dal Gabinetto Fotografico Nazionale per qualunque studio approfondito sul patrimonio culturale nazionale, e generazioni di storici dell’arte e archeologi hanno trovato in queste fotografie l’apparato indispensabile prima magari per le proprie tesi di laurea, e poi per le ricerche più avanzate.*

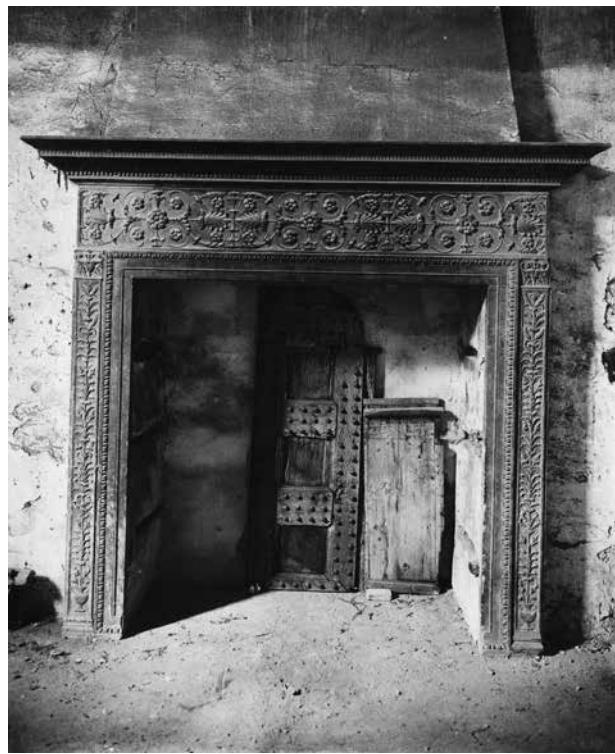
*Aggiunge particolare significato alla mostra il fatto che la produzione fotografica del primo periodo di attività del Gabinetto Fotografico Nazionale sotto la direzione di Giovanni Gargioli rappresenta spesso l’unica testimonianza rimasta di beni culturali oggi, per vari motivi, non più esistenti. L’attività di Gargioli, svoltasi a stretto contatto con gli studiosi più prestigiosi dell’epoca, permette poi di scoprire gli interessi, il gusto, le preferenze di quel periodo storico. Ed è così che, ad esempio, sono scarse le fotografie di pitture, sculture e arredi barocchi risalenti al primo Novecento: non per nulla era quella l’epoca in cui sembrava opportuno togliere dalle chiese le sovrastrutture e gli arredi seicenteschi e settecenteschi, alla ricerca di una purezza romanica o rinascimentale che tale non poteva più essere.*

*Il lavoro di ricerca sfociato in questa mostra ci conferma, ancora una volta, come la fotografia riesca a descrivere il bene culturale e il suo contesto, attraverso la cultura e lo sguardo del fotografo comunque condizionante, con un impatto visivo e una modalità di conoscenza non surrogabili in alcun modo.*

*Conferma altresì il ruolo insostituibile dell’ICCD nell’ambito degli Istituti centrali del Ministero, ruolo di grande impegno che ha comportato anche grandi sfide di progetti, di rinnovamento di strumenti e di contenuti documentari, nel mondo della comunicazione digitale globale in cui, se non si comunica adeguatamente quello che si produce, è come se non si fosse prodotto nulla con grande danno per tutti e in particolare per le istituzioni.*

ANTONIA PASQUA RECCHIA  
Segretario Generale  
Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo







## Oltre lo specchio. Uno sguardo fotografico a servizio dell'istituzione

LAURA MORO, *Direttore dell'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione*

La fotografia prodotta in ambito ministeriale è sempre stata considerata come specchio muto del patrimonio culturale. Una semplificazione questa che, se pur accettabile per gli storici, ha di fatto impedito per lungo tempo una riflessione compiuta sul senso dell'autorialità nell'atto del documentare. Come andare allora oltre lo specchio? Nel ripercorrere i primi anni di attività del Gabinetto Fotografico Nazionale è stato possibile comprendere come, nel fissare su carta le testimonianze d'arte e di storia, questo particolare modo di fare fotografia ha contribuito a consolidare una visione del Paese attraverso la rappresentazione del suo patrimonio culturale, e lo ha fatto con uno sguardo fotografico che proprio nell'atto del documentare consolida il suo stile e trova una chiave di interpretazione del reale.

Sono pochi i funzionari dello Stato che hanno visto il loro nome uscire dall'anonimato della burocrazia e acquisire una propria autonomia scientifica; Giovanni Gargioli, la figura attorno a cui si forma il Gabinetto Fotografico Nazionale, non fu probabilmente tra questi, anche se sono centinaia le sue fotografie pubblicate nell'arco di quasi vent'anni di attività. Fotografie, e non solo documenti, che attendono ancora oggi di essere comprese come tali.

Certo, è praticamente impossibile parlare di fotografia vedendo le immagini di Gargioli riprodotte sui libri e i cataloghi di storia dell'arte che tutti conosciamo; fotografie grossolanamente scontornate per lasciare la massima evidenza alle "cose d'arte" che rappresentavano. Guardando invece la stampa fotografica d'archivio nella sua integrità si scopre un patrimonio culturale nel vero senso del termine: oggetti d'arte immersi nel loro contesto architettonico, museale, paesaggistico o di scavo. Ogni fotografia è uno sguardo che narra un avvenimento, una condizione, un divenire dell'oggetto rappresentato nel flusso degli eventi; dove, si sa, le cose più importanti vanno cercate sul bordo dell'inquadratura. Se poi ci si prende la briga di cercare la lastra originale, si scopre ancora di più, potendo finalmente capire come lavorava davvero il fotografo: inquadrature ampie, fatte in modo da riprendere al meglio il soggetto e poi spesso "riquadrate" in camera oscura fino a trovare il giusto equilibrio tra le parti.

Ciò dimostra, se ce ne fosse ancora bisogno, che non si può parlare di fotografia senza guardare le fotografie; in questa ricerca si è cercato dunque di capire cosa sia stata la fotografia di documentazione in Italia all'inizio del Novecento e cosa sia oggi un archivio come quello del GFN, partendo dal suo corpo materiale. Un corpo materiale che, nonostante sia sempre stato fisicamente a disposizione, ha avuto bisogno di essere "ricomposto", ripercorrendo all'inverso la strada che ha portato un archivio a trasformarsi in una fototeca - nel nostro caso una struttura di consultazione in cui le uniche relazioni esistenti sono quelle topografiche - per ricostruire i nessi che hanno consentito di identificare con chiarezza un *corpus* fotografico legato non più solo ai luoghi ma anche al contesto storico e istituzionale che lo ha prodotto (*Archivi fotografici*, 2012). Così la produzione fotografica della prima fase del

Gabinetto Fotografico, coincidente appunto con la direzione di Giovanni Gargioli, è stata individuata attraverso l'incrocio delle fonti e isolata virtualmente dall'indistinto accumulo della fototeca organizzata tradizionalmente per località.

Le buste d'archivio contenenti la documentazione prodotta dal Gabinetto Fotografico Nazionale a partire dal 1898 sono state negli anni consultate più volte; i passaggi maggiormente significativi risultano quindi già analizzati, nonostante la letteratura sull'argomento non sia vastissima. Ciò che rappresenta la novità di questo lavoro è piuttosto l'aver messo sistematicamente in relazione le carte d'archivio con la produzione fotografica dei relativi anni; in questo senso trovano collocazione le ricostruzioni fatte da Anna Perugini in questo volume. È stato così possibile far emergere le intenzioni dei committenti e i rapporti con i fotografi, le relazioni tra le istituzioni, i protagonisti delle vicende storiche e le circostanze in cui le fotografie sono state prodotte; nei casi studio trattati da Benedetta Cestelli Guidi, come nei contributi di Elizabeth J. Shepherd e di Rosa Maria Nicolai, ben si comprendono le potenzialità di questo metodo di lavoro.

Pensiero, sguardo, visione, metodo e prassi. Questi aspetti sono affrontati nei saggi che corredano le quattro sezioni della mostra; nelle trame teoriche che è stato possibile costruire e ricostruire dai documenti, le fotografie, mostrandosi nella loro cruda essenzialità (poche le “stampe d'autore”, quasi nulle le restituzioni “ricercate”, che pure per un breve periodo sono esistite nelle stampe eseguite con tecniche complesse e laboriose, raro l'indugiare sui *cliché* visivi consolidati), ci raccontano del mestiere del fotografo a servizio dell'istituzione e di come l'amministrazione si sia servita della fotografia.

Il Gabinetto Fotografico (Nazionale dal 1923) era a tutti gli effetti una ditta di produzione fotografica, come ben ci dimostrano i contributi di Stefano Valentini e Antonio Di Carlo in questo volume. Come tutti gli stabilimenti fotografici realizzava, archiviava, comprava, vendeva fotografie a livello professionale con l'ambiguità, mai risolta, di essere contemporaneamente dentro e fuori il mercato; da questo punto di vista è interessante la ricostruzione operata da Monica Maffioli circa il contesto professionale in cui Gargioli si muoveva. Quello che è stato per molto tempo dalla critica letto come una rinuncia all'autorialità, non dovendo il GF adottare uno “stile” riconoscibile per imporsi sul mercato delle fotografia d'arte, sembrerebbe piuttosto essere uno sguardo fortemente rivolto alla documentazione della realtà, nel senso moderno che noi oggi attribuiamo a questo termine (O. Lugon, 2008). Non già quindi la singola foto che magistralmente immortala la bellezza imperitura delle opere d'arte della Nazione, quanto piuttosto una sequenza di immagini che collocano il patrimonio nel contesto spazio-temporiale del suo presente storico. Da qui i continui inserimenti nell'inquadratura di elementi che misurano lo spazio ma anche il tempo trascorso; non ha

paura Gargioli di ritrarre le stratificazioni dei segni del tempo, non teme di mostrare la precarietà di un patrimonio che non è solo quello museale e monumentale, ma è anche, e soprattutto, quello che emerge dagli scavi e dai restauri, rinvenuto in qualche luogo sperduto del Paese, fotografato magari in piazza su improvvisati quanto precari set fotografici. Una fotografia che si coniuga quindi al tempo presente, dentro l'attualità con le sue asprezze e contaminazioni. In questo si può riconoscere uno "stile Gabinetto Fotografico" che Benedetta Cestelli Guidi cerca di declinare nel suo contributo in questo volume; uno stile che, coerente con la missione istituzionale, appare scevro da ogni retorica nei confronti del futuro e libero e da ogni nostalgia del passato.

La teoria del restauro in quegli anni non aveva ancora compiuto la rivoluzione brandiana dello sdoppiamento di materia/immagine nell'enunciazione della duplice istanza estetica e storica. Il contesto culturale era quello pragmatico e lineare del restauro filologico di Camillo Boito i cui principi venivano enunciati nel III congresso degli ingegneri e architetti italiani del 1883; Gargioli non era quindi influenzato dalla teoria del restauro critico, ancora di là da venire, poteva fotografare un'opera anche mutila, sporca, mentre veniva restaurata, senza cercare di ricomporre le trasformazioni del tempo per esaltare l'immagine "originale" – o potenziale che sia – dell'opera d'arte, anche a discapito della sua matericità.

Questa libertà espressiva, tollerata dagli storici dell'arte - forse per l'economicità della prestazione - e normalizzata grazie all'abilità dei tipografi che "ripulivano" le fotografie prima della pubblicazione nelle monografie e nei cataloghi, aveva come contrappasso l'impossibilità per Gargioli di scegliere cosa fotografare: andava dove era incaricato di andare. Una fotografia quindi per sua natura al servizio di un'istituzione e un'azione, quella del fotografo, che segue gli eventi e si evolve con il mutare degli assetti istituzionali, come ben dimostra Clemente Marsicola nel contributo che apre il volume. Per questo il catalogo della produzione del Gabinetto Fotografico, tanto voluto da Gargioli, non poteva competere per ampiezza e organicità della proposta con quello degli altri stabilimenti privati. Ed è per questo, forse, che parallelamente in seno alla Direzione generale per le antichità e belle arti crebbe e si sviluppò un archivio fotografico speculare a quello del Gabinetto Fotografico, che raccoglieva – in un modo che aspirava ad essere sistematico – la documentazione fotografica del patrimonio culturale di produzione sia pubblica che privata (*Fotografare le Belle Arti*, 2013). Sembrerebbe come se in quegli anni si delineassero due distinte azioni istituzionali: da un lato la funzione di produzione (e riproduzione) di immagini fotografiche svolta a richiesta dal GFN; dall'altro l'accumulo e l'archiviazione sistematica, da parte della Direzione generale, di (potenzialmente) tutta la produzione fotografica inerente il patrimonio culturale in un grande archivio fotografico, i cui connotati sono ancora in corso di studio da parte dell'ICCD che oggi detiene tale archivio (E. Berardi, c.d.s.).



Stab. D. Anderson, *Agrigento, Tempio della Concordia*  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1929,  
200x256, MPI 130410

*Agrigento, Tempio della Concordia*, 1910  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, coeva,  
200x265, MPI 6016308

Tuttavia anche il GF archiviava e acquisiva da altri (B. Cestelli Guidi, c.d.s..), così che ciò che doveva da principio essere solo una mera e neutra attività esecutiva a servizio altrui, crebbe fino a produrre una massa critica in grado di generare una rappresentazione complessa del patrimonio culturale e con esso una visione dell'Italia.

Ed è proprio nel paesaggio che, a mio avviso, questa visione prende corpo nel modo più evidente. Tante sono le foto di Gargioli di respiro, se non di soggetto, paesaggistico; questo ben al di là di ciò che la committenza gli richiedeva, attenta invece quasi esclusivamente alla documentazione delle cose d'arte. Era solo il misurarsi di un fotografo con un problema fotografico complesso o vi era l'intenzione di dare una rappresentazione visibile di ciò che l'Italia stava diventando in quegli anni di lenta ma profonda trasformazione? E soprattutto, come si collocava la fotografia di paesaggio all'interno dell'azione dell'amministrazione pubblica in quegli anni?

Alla prima domanda è difficile dare risposta dal momento che non abbiamo scritti specifici di Gargioli a riguardo. Certo è che una visione del Paese, autonoma e in qualche modo originale, dalle fotografie di Gargioli emerge con chiarezza, come ci dimostra Francesco Faeta in questo volume: uno sguardo fotografico che non allontana il presente in un passato "senza tempo", né vagheggia una modernità fittizia e surrogata. E se non è possibile determinare con quanta intenzionalità si formi questa visione, sicuramente il modo in cui Gargioli ritrae il paesaggio non è inconsapevole; il suo sguardo è decisamente "inclusivo" e il suo stile "diretto". Non c'è selettività nella ripresa, ogni elemento è parte essenziale dell'inquadratura, sia esso naturale o antropico, aulico o prosaico, vicino o lontano. Fotografie sporche, si dirà; fotografie documentarie si può altrettanto dire. Il paesaggio reale infatti, non è come un dipinto fisso e immutabile, né la fotografia può farlo diventare tale. Il paesaggio è quotidiano per sua natura in quanto vive nella vita delle popolazioni; è la civiltà che rispecchia se stessa e, rispecchiandosi nelle forme che essa imprime alla natura, riconosce se stessa (R. Assunto, 1994). Monumenti e segni ordinari, borghi e orti, rovine e covoni, pane e storia; questa era l'Italia, questo il nostro paesaggio. Non si tratta di derive romantiche o di mancanza di stile; al contrario, stile documentario e azione del documentare coincidono esattamente, come hanno coinciso per molti altri fotografi che hanno avuto più fortuna critica di Gargioli in quanto, forse, liberi dalla missione istituzionale o perché collocati in differenti contesti storiografici.

Se confrontiamo la serie fotografica del tempio della Concordia di Agrigento, realizzata durante la campagna siciliana del 1910, con quelle di Brogi, Alinari e Anderson, vediamo che per Gargioli il monumento è, sì, il soggetto centrale ma non l'unico elemento che compone l'inquadratura: la strada bianca segna lo spazio tanto quanto la regolare severità dell'ordine dorico del tempio, e il paesaggio circostante sfonda le arcate e irrompe dentro l'architettura al punto che il nostro sguardo è sollecitato a registrare altri dati oltre a quelli del monumento come, appunto, il contesto paesistico della valle circostante.



(Ed. Alinari) P. L. N. 19673. AGRIGENTO - Tempio della Concordia. L'interno.



Ed. Alinari, *Agrigento, Tempio della Concordia*  
Stampa all'albumina, ante 1900,  
188x198, MPI 130420

*Agrigento, Tempio della Concordia*, 1910  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, coeva,  
218x273, MPI 6016310

La seconda questione porta in sé un'altra domanda: che effetto avranno fatto allora queste immagini fotografiche restituite da Gargioli, dove di certo lo sguardo dei pittori non era l'unico punto di riferimento per conferire autorevolezza alla visione? Bisogna arrivare a tempi recentissimi affinché il paesaggio venga riconosciuto come un processo dinamico di riconoscimento identitario che si realizza a livello locale (*Convenzione europea del paesaggio*, 2000); in quegli anni il paesaggio era ancora quello rappresentato dai pittori e cantato dai poeti. Tanto che Corrado Ricci nella seconda edizione del 1921 della *Divina Commedia* illustrata sarà costretto a eliminare molte fotografie di paesaggio a favore di immagini di opere d'arte, poiché quasi nessuna delle fotografie di luoghi fatte da Giuseppe Cremoncini nel 1894 riusciva ad evitare i segni del tempo e delle trasformazioni, che contaminavano così il presunto paesaggio dantesco (M. Tamassia, 2011). Come se la fotografia potesse davvero “documentare” un paesaggio di secoli fa; invece la fotografia dal vero dei luoghi (il termine qui usato in senso letterale, in contrapposizione alla fotografia d'*atelier*, quindi senza particolari implicazioni di tipo critico) oltre un certo limite non può “mentire”, perché il paesaggio non si può “scontornare” per escludere ciò che non è congruo rispetto a un’immagine letteraria o mentale. Il paesaggio è sempre cultura del presente. Non che la fotografia non possa costituire nuovi valori, anche del paesaggio, anzi, ma questo non è in contraddizione con l’atto del documentare.

A questo si deve aggiungere che in quegli anni la consapevolezza sul valore del paesaggio come parte del patrimonio culturale era ancora in fase di profonda elaborazione. Il paesaggio era stato un elemento essenziale nel processo post unitario di *nation building* sistematicamente perseguito da politici e intellettuali; ma era un paesaggio inteso ancora come “teatro” di arte e di storia. Bisogna attendere la legge del 1922 perché il processo di “reificazione” del paesaggio si conclude e accanto all’idea di paesaggio inteso come “rappresentazione di paesi” si saldi anche quello di bene paesaggistico, quale erano appunto le “bellezza naturale”: luoghi fisici, punti notevoli del territorio che venivano “patrimonializzati” per il loro interesse collettivo e quindi oggetto di specifiche forme di protezione (R. Balzani, 2008).

Di conseguenza anche l’esigenza della ricognizione del territorio sotto il profilo paesaggistico non viene avvertita dall’amministrazione, che invece già dal 1875 utilizza sistematicamente la fotografia come elemento sostanziale per il censimento delle opere d’arte sparse sul territorio nazionale. Solo nel 1921 Luigi Parpagliolo avvia una ricognizione per realizzare un catalogo delle bellezze naturali, con lo scopo di fornire un elenco conoscitivo dei contesti paesistici su cui esercitare il controllo da parte dello Stato. Tale iniziativa, che si chiude nel 1926 con un sostanziale fallimento (poche e disomogenee le segnalazioni raccolte), consisteva nella raccolta di schede descrittive redatte sul territorio da associazioni ed enti locali, solo sporadicamente accompagnate da fotografie (L. Piccioni, 1999).



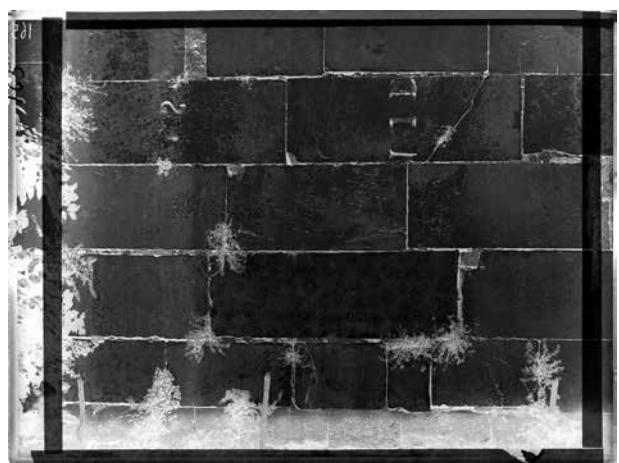
Ed. Brogi, *Agrigento, Tempio della Concordia*  
Stampa all'albumina, ante 1900,  
194x250, MPI 130417

*Agrigento, Tempio della Concordia*, 1910  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, coeva,  
210x285, MPI 6016311

Gargioli nel fotografare il paesaggio, cerca prima di tutto un documento visivo, lo si capisce da come include senza imbarazzo ogni segno e ogni strato del territorio, ma lo fa lasciando percepire un *quid* unitario. Sono quelli gli anni per l'amministrazione dei beni culturali, ancorché nel dibattito tra letterati e patrioti, tra veristi e idealisti, tra protezionisti e liberisti, in cui il paesaggio poteva ancora essere considerato in modo unitario e inclusivo, prima della successiva tipizzazione che le leggi del 1922 e del 1939 imporranno, discretizzando e incasellando in poche e codificate tipologie di beni ciò che invece era, ed è, prima di tutto una dimensione dell'esistenza.

Abbiamo indagato le origini del Gabinetto Fotografico Nazionale per comprendere la nostra storia, e lo abbiamo fatto con amore. Ma questo lavoro è stato prima di tutto uno studio “sulle” fotografie, portato avanti con uno sguardo critico anche maturato dalle recenti esperienze che l'Istituto ha fatto con gli autori contemporanei. L'archivio fotografico mostra così, ancora una volta, la sua vitalità nell'inesauribile possibilità di offrire continue occasioni di conoscenza storica e di interpretazione del presente. La fotografia ci porta oltre lo specchio, la realtà si capovolge nella camera ottica e tutto diventa più chiaro.





## Ringraziamenti

Per la preziosa collaborazione assicurata durante tutte le fasi della ricerca si ringraziano l'Archivio centrale dello Stato e la Soprintendenza speciale per i beni archeologici di Roma.

Gli autori desiderano inoltre ringraziare in particolare: Patrizia Fortini, Bruno Angeli, Mauro Maiorana, Luciana Borrello dell'Archivio fotografico e della Biblioteca del Foro Romano e Palatino della SBAR; Cristina Mosillo e Maria Letizia Sagù dell'ACS; i responsabili ed i tirocinanti della biblioteca di Archeologia cristiana e medievale del Dipartimento di scienze dell'antichità e della biblioteca "Giulio Carlo Argan" del Dipartimento di storia dell'arte (Università degli studi "La Sapienza" di Roma); Antonello Frongia del Dipartimento di studi umanistici (Università degli studi di Roma Tre); Elisabetta Sambo e Francesca Mambelli della Fototeca della Fondazione Federico Zeri di Bologna; Gabriella Centi; Nada Bacic dell'archivio della famiglia Corsini di Firenze; Maria Antonietta De Angelis dell'Archivio storico e Paola Di Gianmaria della Fototeca dei Musei Vaticani; Luigi Infussi e Maria Quintiliani dell'Istituto storico di cultura e dell'Arma del Genio di Roma; Patrizia Carfi e Guido Bausi dell'Istituto geografico militare di Firenze.

## Note del curatore

### *Abbreviazioni*

ACS, Archivio centrale dello Stato  
AFN, Aeroeroteca nazionale  
FFC, Fondo Ferro Candilera  
GF, Gabinetto fotografico (fino al 1923)  
GFN, Gabinetto fotografico nazionale  
ICCD, Istituto centrale per il catalogo e la documentazione  
IGM, Istituto geografico militare di Firenze  
ISCAG, Istituto storico e di cultura dell'arma del Genio  
MPI, Ministero pubblica istruzione  
SBAR, Soprintendenza speciale per i beni archeologici di Roma

### *Referenze fotografiche*

Le fotografie prodotte dal Gabinetto Fotografico, direttamente eseguite da Giovanni Gargioli o sotto la sua supervisione, non hanno indicazione di autore.  
Se non altrimenti indicato le fotografie appartengono al fondo GFN-ICCD.  
Le seguenti fotografie sono pubblicate per gentile concessione dei soggetti proprietari:  
p. 54, fig. 4: Archivio fotografico della Soprintendenza speciale per i beni archeologici di Roma  
p. 205, fig. 1: Istituto geografico militare, Conservatorie storiche  
p. 287: archivio privato famiglia Bernardini  
p. 298, Terme di Caracalla: Archivio centrale dello Stato  
p. 302, Cartolina Alterocca: Fototeca della Fondazione Zeri

### *Note*

La Direzione generale delle antichità e belle arti è così chiamata, indipendentemente dalle varie denominazioni temporaneamente assunte.  
Nelle didascalie delle foto che accompagnano i saggi è stata lasciata alla discrezionalità degli autori l'indicazione dell'oggetto della foto.  
Le misure dei positivi sono espresse in millimetri, quelle dei negativi nei centimetri dei formati standard.



## IL VIAGGIO IN ITALIA DI GIOVANNI GARGIOLLI



## **La misura delle Belle Arti: la scienza fotografica di Giovanni Gargioli**

CLEMENTE MARSICOLA

Su Giovanni Gargioli (Fivizzano 1839 – Roma 1913), fondatore del Gabinetto Fotografico Nazionale, non mancano le citazioni sia da parte di importanti studiosi che hanno delineato il percorso storico della fotografia italiana, sia nell'ambito di studi sugli storici dell'arte che con lui hanno avuto stretti rapporti di lavoro. Lo citano, tra gli altri, Carlo Bertelli<sup>1</sup>, Gabriele D'Autilia<sup>2</sup>, Serena Romano<sup>3</sup>, Edith Gabrielli<sup>4</sup>. Su di lui è uscita recentemente, nell'occasione del centenario della morte, una biografia, a cura di Amedeo Benedetti<sup>5</sup>. L'importanza e l'utilità del suo lavoro sono quindi ampiamente riconosciute, ma la sua posizione nella storia della fotografia italiana, il suo ruolo autoriale appaiono ancora bisognosi di definizione.

A condizionare finora il giudizio degli studiosi è stata anche la considerazione comune del lavoro del Gabinetto Fotografico (Nazionale dal 1923) come anonimo e collettivo, nel quale le singole attitudini e le specificità dei vari operatori sono irriconoscibili. Questa considerazione può avere un riscontro oggettivo in tempi più recenti, quando nel GFN hanno lavorato numerosi fotografi diretti da uno storico dell'arte o da un archeologo. All'epoca del nostro (1895-1913) non era certo così: Gargioli fondatore di quello che diventerà il GFN era un fotografo professionale, studioso di ottica riconosciuto in ambito internazionale, responsabile quindi in prima persona di tutto il lavoro della sua struttura, da lui fondata. Gli altri, pochi, suoi collaboratori hanno un ruolo secondario, tranne forse, e solo nell'ultimo periodo, Carlo Carboni, l'allievo prediletto, che di Gargioli sarà poi il successore, che ha però più di quarant'anni meno di lui e che inizia la sua collaborazione non

1. C. Bertelli (1979), p. 111-112.

2. G. D'Autilia (2012), p. 115, 116, 175.

3. S. Romano (1994), p. 15-16.

4. E. Gabrielli (2009), p. 20.

5. A. Benedetti (2012).

ancora ventenne, nel 1899<sup>6</sup>. Tant'è che i *Cataloghi delle fotografie* pubblicati nel 1904 e 1907<sup>7</sup>, contenenti il repertorio completo di quanto eseguito, sono denominati del “Gabinetto fotografico diretto dal dott. G. Gargioli”.

Su Gargioli fotografo si può quindi provare a dire qualcosa di più circostanziato, non valendo la tesi dell'irriconoscibilità della sua produzione nel *mare magnum* delle immagini del Gabinetto Fotografico. Semmai, va riconosciuta in tutta la produzione GF dal 1895 al 1912 – in tutto 12.065 lastre – (la morte è del 10 gennaio del 1913) se non l'operatività diretta (che comunque è la gran parte, come emerge dagli incarichi di missione) quantomeno lo estremissimo controllo del nostro, sull'attività di fotografi comunque da lui dipendenti e da lui selezionati e formati. Comprova ulteriormente la assoluta centralità della sua figura nel GFN di quegli anni la considerazione che le numerose fotografie eseguite per la monumentale *Storia dell'Arte italiana* di Adolfo Venturi, il cui primo volume è del 1901, non appaiono come fotografie GF, ma *tout court* come fotografie Gargioli: e non si trattava di immagini private, perché in larghissima misura sono inventariate nel patrimonio GFN. Gargioli nasce quindi nel 1839 a Fivizzano, nella Lunigiana toscana ancora sotto gli Asburgo Lorena, da famiglia della piccola nobiltà provinciale. Fin da ragazzo stringe grande amicizia con colui che diverrà poi il suo protettore e il suo costante punto di riferimento, il conterraneo, di pochi anni più grande, Giosuè Carducci, originario di famiglia più modesta. Con la laurea in matematica conseguita a Pisa nel 1861, può esercitare l'attività di architetto – ingegnere; intorno al 1867 si occupa di costruzioni stradali in Abruzzo, e si trasferisce a Roma nel 1873, cercando di approfittare del grande fervore edilizio che aveva travolto la città dopo l'unione al resto d'Italia nel settembre 1870. È nota la sua attività per la ristrutturazione di Palazzo Wedekind a Piazza Colonna, ed è anche noto come la grande crisi immobiliare romana del 1887-1888 lo abbia messo in serie difficoltà economiche, persuadendolo a dedicarsi professionalmente alla fotografia.

\* \* \*

Nel marzo 1888 fonda quindi a Napoli l'*Associazione degli amatori di fotografia*, la prima del genere in Italia; nel 1889 ne diviene segretario della sezione romana. I membri, sia a Roma che a Napoli, sono in maggioranza aristocratici. L'associazione organizza mostre, e pubblica un suo “Bollettino dell'Associazione degli amatori di fotografia in Roma” sul quale Gargioli pubblica vari suoi scritti.

Questi dati biografici connotano la sua personalità, e vanno tenuti ben fermi se si vuole comprendere l'approccio di Gargioli alla fotografia. La sua mentalità, la sua

6. L'archivio ICCD, GFN conserva il fascicolo personale di Carlo Carboni. Su Carboni si veda lo scritto di Anna Perugini in questo stesso volume.

7. Ministero della Pubblica Istruzione (1904) e Id. (1907).

storia professionale sono assolutamente quelle di un ingegnere civile, che cerca in un servizio pubblico la ricompensa per il suo impegno e il suo lavoro. Non apre quindi un suo studio privato, preferendo non scendere in concorrenza con coloro che esercitano da sempre per vivere l'attività di fotografo.

La lettura dei suoi saggi, pubblicati sul “Bollettino...” è istruttiva. Gargioli risolve ogni questione, anche quelle che sembrerebbero più formali, stilistiche (la querelle tra “fluisti” e “nettisti”) o con equazioni matematiche, o con la progettazione di ottiche e strumentazioni innovative. Il suo credo è chiaramente espresso nell'affermazione che «l'arte fotografica deve essere esercitata sulla base di studi sufficienti di fisica, di ottica e di nozioni di matematiche»<sup>8</sup>. Questa affermazione, se fosse stata accettata comunemente, avrebbe tagliato fuori dal campo dei fotografi di rango quasi tutti gli studi professionali attivi nel settore, che non avevano certo competenze fisiche, ottiche e matematiche paragonabili, e forse questo può chiarire un po' l'antipatia nei suoi confronti di alcuni fotografi di formazione “artigianale”, non laureati e non aristocratici<sup>9</sup>.

Si diceva poco sopra della querelle tra “fluisti” e “nettisti”. La soluzione non può consistere, dice il nostro, nel mettere l'immagine non del tutto a fuoco, come pure si poteva fare, ma semmai nell'uso di una grossa lente concavo-convessa acromatica; vanno poi distinte le foto di monumenti e paesaggi, che richiedono maggiore nettezza, dai ritratti, nei quali può anche starci un po' di “vaporosità”. Nell'articolo del settembre 1890 *Chiacchiere fotografiche dell'Ing. Giovanni Gargioli. Delle istantanee. Pane per tutti, ovvero un po' di teoria e un po' di pratica* dà l'equazione utile per determinare il tempo dell'otturatore, calcolando quattro parametri: distanza, fuoco, direzione e velocità dell'oggetto fotografato.

I volumetti del “Bollettino...” erano corredati da fotoincisioni calcografiche a mezza tinta, talora del “consocio” Gargioli, il più delle volte, nel tempo, asportate. Del maggio-giugno 1894 è un articolo, un seguito ininterrotto di formule matematiche, *Sull'applicazione di una lente convergente avanti l'obbiettivo*, firmato Ing. G. Gargioli, Direttore del servizio fotografico alla R. Calcografia; ancora nel novembre di quell'anno viene pubblicato un suo saggio scientifico sull'ottica fotografica.

Il suo ruolo di grande prestigio nel mondo fotografico romano fa sì che venga nominato membro, nel maggio 1893, insieme con Aristide Sartorio e Giacomo Boni, della giuria del gran premio fotografico di Roma<sup>10</sup>. Per comprenderne la struttura mentale, è inoltre indispensabile ricordare che nel 1896 Gargioli realizzò un teleobiettivo che, sostituendo agli obiettivi a corto fuoco di 20 centimetri un obiettivo a fuoco molto profondo di 60 centimetri e utilizzando il cristallo trasparente al posto del vetro smerigliato, poteva ottenere fotografie sufficientemente nitide anche

8. G. Gargioli (1889), p. 52.

9. Si veda il caso di studio di Benedetta Cestelli Guidi su Ludovico Tuminello in questo volume.

10. “Bollettino della Società degli Amatori di Fotografia” (1893).

a lunghissima distanza, così che da Monte Mario riuscì a inquadrare persone sulla piazza di Frascati, a 25 chilometri di distanza<sup>11</sup>.

Tale era il personaggio, e tale il suo approccio alla fotografia. Nel 1891/1892, per i suoi meriti di studioso, per esigenze generali di tutela e conoscenza già rappresentate all'amministrazione di tutela da parte in particolare di Adolfo Venturi, e per i buoni uffici del Carducci, ottenne l'incarico, ben remunerato, di direttore del laboratorio di fotoincisione alla Calcografia, iniziando la sua attività di fotografo al servizio della Direzione Generale Antichità e Belle Arti.

\* \* \*

Nel mondo culturale ed accademico era assolutamente predominante un approccio laico e positivista allo studio dei fenomeni anche umanistici, letterari, figurativi. Dalla sua cattedra di Bologna anche Carducci, se pur divenuto il vate e il cantore ufficiale dell'Italia riunita, impartiva lezioni di storia della letteratura italiana strettamente filologiche, limitando al massimo i giudizi di valore e le connessioni ideologiche. A maggior ragione ancora, i grandi studiosi di archeologia e storia dell'arte indagavano e mettevano in ordine, nello spazio e nel tempo, i vari fenomeni, le varie scuole e le varie tendenze con assoluto rigore filologico. Nell'ordine cronologico, i tre padri fondatori della storia dell'arte italiana, Cavalcaselle, Venturi e Toesca, con i loro studi minuziosi, complessivi e lucidi, costituirono le architravi su cui si poggiò tutta la ricerca successiva. Il loro esame dei fatti figurativi, come quello di Carducci dei fatti letterari, voleva essere il più possibile scientifico e obiettivo. Diversamente Giacomo Boni<sup>12</sup> l'archeologo con il quale Gargioli ebbe il rapporto di committenza più stretto, l'artefice degli scavi al Foro e sul Palatino, con le conseguenti distruzioni degli edifici di qualunque epoca soprastanti, avvertiva in tal modo il fascino della romanità da dichiararsi neopagano e da organizzare conseguenti ceremonie in costume antico<sup>13</sup>, che Gargioli era chiamato a fotografare, come nel caso delle tristi "Palilie" del 1902 presenti in mostra.

In questo clima culturale Gargioli si inseriva perfettamente, con la sua convinzione che per ogni problema esista una soluzione razionale, e che la fotografia sia anzitutto uno strumento di conoscenza e misura. Per studiosi con la *forma mentis* di Venturi e Toesca, era l'uomo giusto al posto giusto. Toesca in particolare già nel 1904 esprime un pubblico apprezzamento per l'attività di Gargioli<sup>14</sup>: i due conducono fianco a fianco, ciascuno nel proprio ruolo, la campagna fotografica e catalografica del 1909 in Val d'Aosta<sup>15</sup> (p. 87).

La critica storico-fotografica ha già provveduto ad inserire correttamente alcuni

11. Si veda lo scritto di Elizabeth Jane Shepherd in questo stesso volume

12. Sul rapporto tra Gargioli e Giacomo Boni si vedano, in questo stesso volume, lo scritto specifico di Rosa Maria Nicolai e gli scritti di Benedetta Cestelli Guidi e Elizabeth Jane Shepherd.

13. Un racconto di quanto accadde il 4 maggio 1902 in occasione della celebrazione delle Palilie volute da Giacomo Boni si ha in *Cose romane* (1902), p. 478-479, in cui viene comunque rimarcato lo scarso successo dell'iniziativa.

14. P. Toesca (1904), p. 82.

15. Il 2 ottobre 1909 Gargioli riceve da Corrado Ricci l'ordine di effettuare la campagna fotografica accordandosi, oltre che con Toesca, anche con la Soprintendenza del Piemonte. Le prime foto consegnate sono del dicembre 1909. Il carteggio relativo è riportato da E. Gabrielli (2009), p. 51 n. 46. È noto come poi il *Catalogo delle cose d'arte e d'antichità d'Italia. I. Aosta*, sia stato pubblicato a Roma, da Ettore Calzone nel 1911.

grandi fotografi italiani dell'Ottocento nel clima positivistico predominante nell'epoca, in particolare gli Alinari<sup>16</sup>.

Per non banalizzare il discorso, direi però che gli Alinari, con la loro fotografia tendenzialmente decontestualizzata e monumentalizzata, con le loro inquadrature alte e simmetriche, volutamente prive di figure umane, si connotano come tipicamente fiorentini e neorinascimentali, intenti a produrre una fotografia "bella", con un'attitudine che, più che positivista, è forse ancora un po' romantica. Uno sguardo fotografico diverso è quello dello scienziato Gargioli, che fotografa la realtà per quella che è, non decontestualizza, non monumentalizza, inserisce unità di misura e figure umane.

La storia dell'arte dell'epoca studia l'evoluzione dei fenomeni figurativi in modo non settoriale, partendo dal tardoantico e occupandosi paritariamente di scultura, pittura, architettura, oreficeria e arti cosiddette minori. Non indugia sulle emergenze e i grandi maestri, ma verifica nei piccoli centri, e nella produzione degli epigoni e dei seguaci l'evoluzione del linguaggio figurativo. L'arte fotografica di Gargioli, intesa anzitutto come "*τεχνη*", strumento scientifico di indagine e misura, corrispondeva alle esigenze applicandosi con uguale dedizione a documentare beni culturali di tutte le tipologie e di tutte le epoche.

Se in Italia nel 1889 "ancora non si aveva un'idea di cosa fosse una fotografia non documentaria"<sup>17</sup>, non molti anni dopo, nel 1902, la fotografia d'arte con valenza estetica sua autonoma, che oggi definiremmo autoriale, si rivelò nella grande esposizione a Torino delle arti decorative, con importanti presenze internazionali. L'evento non riguardò Gargioli, così come non lo avevano riguardato le esperienze pittorialiste già intraprese. Si iniziò in tal modo la dicotomia critica tra la fotografia documentaria e la nascente fotografia d'arte, relegando inevitabilmente la prima al gradino inferiore. Fotografia che vuole anzitutto misurare l'oggetto rappresentato, è quella relativa alla Bibbia miniata di Carlo il Calvo della basilica di S. Paolo fuori le Mura. Venne usata la lastra A, la più grande in commercio, costosa e poco maneggevole, in modo tale da poterla poi stampare a contatto a grandezza naturale. Alle varie lastre negative corrispondono più positivi, stampati in modo diverso: gelatine, gelatine virate, albumine (p. 67).

La Villa dei Gordiani, a Roma sulla via Prenestina, (p. 71) viene fotografata con l'inserimento di un metro, che ne dà il calcolo preciso. Il metro è in verticale, l'inquadratura parziale, asimmetrica, dietro l'arco compaiono una grande colonna, sullo sfondo l'agro romano con le staccionate. Fotografia quindi che documenta e misura, e nel contempo fotografia assolutamente evocativa.

I due personaggi che compaiono nelle mura ciclopiche di Alatri (p. 70) oltre a mi-

16. F. Mazzarelli (2014), p. 149.

17. C. Bertelli (1979), p. 117.

surare la grandiosità dei massi che ne costituiscono la struttura, desacralizzano, insieme con i panni stesi ad asciugare in basso, gli antichi raderi. Presenze umane, natura, monumenti: è sempre tenuto tutto unito nelle relazioni reciproche. Poi, in sede di pubblicazione, l'archeologo e lo storico dell'arte potranno ritagliare, selezionare quello che serve al loro discorso.

La cifra di Gargioli, le fotografie che meglio denotano una sua autorialità sono quelle nelle quali il monumento, il rudere riprodotto è lasciato con l'occasionale ingombro in vista. Le fascine nell'arcata dell'acquedotto romano di Minturno (p. 72), i resti della porta lignea abbandonata all'interno del camino del Palazzo Ducale di Gubbio (p. 73), i rinforzi in tela e i chiodi ben visibili nella cornice in porcellana della collezione Charlesworth (p. 81) si sarebbero potuti eliminare o coprire senza eccessivi problemi. La scelta di lasciarli consente certo di accelerare i tempi di lavorazione: ma è chiaramente una scelta estetica. Se il metro inserito dà una misura di spazio, le fascine, i resti di vecchie porte, i vecchi chiodi danno una misura di tempo, misura non precisa, ma evocata emozionalmente. Un modo di documentare che mette insieme istanza estetica e l'istanza storica, usando le parole di Cesare Brandi.

\* \* \*

Già nell'articolo pubblicato nel 1890 sul "Bollettino..."<sup>18</sup>, Gargioli auspicava che l'amministrazione delle Belle Arti si dotasse di una struttura dedicata alla produzione di fotografie del patrimonio culturale italiano, non commerciali, non elaborate per abbellarle e venderle meglio, dedicate alla registrazione di ogni più minuto dettaglio. Come poi nel corso degli anni successivi questa sua intuizione si sia concretizzata con l'affidamento della direzione del laboratorio di fotoincisione presso la calcografia, con le conseguenti liti con i calcografi, e dal 1895 con l'incarico di eseguire fotografie (con lo stipendio pressoché dimezzato) per conto dell'Ufficio Monumenti di Roma (atto di nascita del GFN) è storia in parte già nota, e in corso di chiarimento ulteriore.

Nel gennaio 1896 sul "Bollettino..." compare un articolo di H. Grisar, docente di archeologia all'Università di Innsbruck<sup>19</sup>, nel quale viene lamentata la assoluta mancanza di documentazione fotografica dei numerosi raderi tardo antichi e medievali romani e dell'agro romano, non eseguita mai da nessun fotografo professionale perché le fotografie relative sarebbero risultate invendibili.

L'antinomia, nel dibattito del periodo, non era quindi tra fotografia documentaria e fotografia artistica (antinomia, come si è visto in precedenza, che nasce succes-

18. G. Gargioli (1889), p. 9.  
19. H. Grisar (1896).

sivamente) ma tra fotografia commerciale e fotografia “scientifica”, non ritoccata, non abbellita. Non solo la struttura di tutela, ma anche il mondo universitario, dopo l’istituzione delle prime cattedre di Storia dell’Arte, chiedeva in effetti la documentazione di “minuti dettagli” e di episodi figurativi minori, periferici, chiedeva una fotografia tecnicamente inappuntabile, rapida e prodotta in grande quantità.

Gli interscambi tra mondo accademico e strutture di tutela erano all’ordine del giorno. Carlo Fiorilli, Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti nei primissimi anni del XX secolo, acconsente a che Gargioli, suo dipendente, lavori prevalentemente per Adolfo Venturi, che all’epoca era già salito in cattedra e quindi uscito dai ruoli del Ministero, e che di fatto organizza l’attività del Gabinetto Fotografico in funzione delle immagini da ottenere per le sue pubblicazioni, talora addirittura partecipando alle spese<sup>20</sup>. Con Corrado Ricci, Direttore Generale dal 1906, le cose cambiano, tanto che campagne fotografiche già programmate nell’intesa Fiorilli-Venturi non vengono più fatte eseguire<sup>21</sup>.

Fotografare per il Ministero significava, oggi come allora, entrare nei cantieri di restauro (p. 78) e di scavo, salire sulle impalcature, cogliere l’occasione per documentare affreschi e decori da vicino.

Le fotografie che Gargioli ne ricavava (e che non sono certo quelle destinate poi ad essere pubblicate) magari col trave del ponteggio in bella vista, sono un documento visivo e storico innovativo: si vedano le foto del restauro del tetto di S. Maria in Cosmedin (p. 75), le foto dei mosaici del Battistero di Firenze (p. 79). Altre occasioni nelle quali Gargioli veniva inviato a fornire una documentazione immediata è il rinvenimento, magari casuale, di grandi cicli pittorici: nell’immagine fotografica realizzata i segni sporchi e casuali del cantiere aumentano il fascino della grande opera appena scoperta. L’episodio più clamoroso è connesso al ritrovamento degli affreschi di Pietro Cavallini a S. Cecilia (p. 74).

\* \* \*

La fotografia di paesaggio, (che interessava meno i grandi committenti di Gargioli, e che in buona misura si deve a sue iniziative) col contorno nitido delle altezze sullo sfondo, e gli elementi tutti correttamente a fuoco indipendentemente dalla distanza, era assolutamente nelle corde del nostro, appassionato studioso di ottica e progettista di nuove lenti e nuovi obiettivi (p. 97-99).

La scultura era documentata, come di dovere, in sequenza, con luci forti, contrastanti (p. 94); al bisogno, c’è l’immagine del pezzo scultoreo smembrato, e poi ricomposto (p. 114). Le limitate possibilità di illuminazione, in special modo nei

20. Archivio ICCD-GFN, lettera del Ministro a Giovanni Gargioli, 3 novembre 1905, prot. 19685.

21. Carteggio Toesca-Venturi, busta 1, lettera dell’11 settembre 1906, citato da E. Gabrielli (2009), p. 51 n. 42. Sul rapporto Gargioli-Ricci, si veda B. Cestelli Guidi (2003).

luoghi non ancora raggiunti dall'energia elettrica, complicavano talora le fotografie delle pitture, in particolare le tempere e gli oli, col problema del riflesso sempre presente (p. 120). Notevole è l'interesse, generalizzato, per le cosiddette arti minori, l'oreficeria (p. 83), i tessuti (p. 119), la maiolica (p. 80), gli arazzi (p. 82). La grande epoca misconosciuta è l'epoca del barocco e del rococò, la cui rivalutazione critica era ancora di là da venire.

A Gargioli viene dato incarico di fotografare mostre, le più varie, col loro allestimento, e collezioni d'arte private che rischiavano di essere smembrate ed esportate all'estero (p. 81), in un'epoca peraltro in cui il diritto dei privati di disporre dei propri beni a proprio piacimento era ancora ben garantito. Restauri, scavi, rinvenimenti, cataloghi, mostre, richieste di esportazione: questi erano gli incarichi, allora come ora. C'è però un tipo di incarico che veniva dato in quei tempi dall'amministrazione, e che oggi è impensabile (almeno si spera): fotografare monumenti, decori, cicli pittorici che stavano per essere distrutti per gli scavi, gli sventramenti, le sistemazioni urbanistiche. Per far posto a Piazza Venezia, si distrusse Palazzo Torlonia, e conseguentemente il ciclo bellissimo degli affreschi del Podesti (p. 85). Per far spazio ai muraglioni del lungotevere, si distrusse uno dei bracci dell'ospedale di S. Spirito, con gli affreschi di Gregorio Guglielmi (p. 84). Dell'uno e dell'altro restano solo le fotografie di Gargioli, così come restano le belle foto di Villa Mills sul Palatino, distrutta anch'essa (p. 88).

Di altri monumenti e cicli pittorici distrutti restano poi solo le fotografie di Gargioli, magari utili per le eventuali ricostruzioni, e sono monumenti distrutti o dalla guerra, come l'abbazia di Montecassino (p. 69) e il Camposanto di Pisa (p. 86) con i grandiosi cicli d'affreschi, o dal terremoto, come le chiese e i palazzi dei centri della Marsica distrutti nel 1916.

L'incarico prevalentemente assegnato è comunque la documentazione del territorio, con una metodologia catalografica, esaustiva. Appena arrivato nella località da documentare, Gargioli, metodico, esegue una foto complessiva, panoramica, possibilmente con i binari del treno ben visibili (p. 98, 145). La località, vista da lontano, in genere è inquadrata in modo simmetrico, con due alberi a fare da quinta (p. 134). Poi entra nel borgo, fotografa i palazzi più importanti, le chiese, l'esterno, e i decori interni, quadri e sculture, la suppellettile liturgica, esattamente come va fatto, ieri come oggi. Tutto questo anche nei borghi più piccoli e sperduti (p. 93), nelle pievi dimenticate fuori dal paese.

Gli incarichi della Direzione Generale, e in particolare di Corrado Ricci dal 1906, come emergono dai vecchi documenti d'archivio, erano tambureggianti, in un'amministrazione ancora fortemente impregnata di militarismo sabaudo. Gargioli

doveva fotografare tanto, in fretta, e senza far spendere al Ministero troppi soldi. Dalle carte viene fuori una sua lotta permanente per avere mezzi, persone e strutture amministrative adeguate, e va a onore di Gargioli la sua difesa continua del lavoro e delle retribuzioni dei suoi collaboratori. Nel 1908 è costretto, controvoglia, a partecipare con sue fotografie e suoi album alla grande esposizione fotografica di Dresda, e non è certo un grande successo, tra l'altro per essere rimasto indietro nella ricerca sulla fotografia a colori, che cominciava ad affermarsi<sup>22</sup>.

Va rimarcato che le sue fotografie comprendono volutamente le tracce delle grandi opere di infrastrutturazione che in quegli anni si venivano compiendo in Italia: le ferrovie, le strade, le linee elettriche (p. 143). Gargioli, matematico e inventore, pubblico dipendente assolutamente filogovernativo che svolge il suo lavoro in una fase di sviluppo economico e democratico, vuole offrire, per quanto gli compete, l'immagine di un paese intriso d'arte e cultura, e anche in rapido e dignitoso progresso. Vuole anche partecipare, in tal modo, al lavoro di costruzione dell'identità nazionale italiana, nel settore, quello delle arti, dove tale identità era più riconoscibile

\* \* \*

La struttura di Gargioli, il Gabinetto Fotografico, continua a vivere e a produrre fotografia ancora oggi. È divenuto Nazionale nel 1923, non più Regio dal 1946, ha perso la sua denominazione storica nel 1975, ha lasciato la sede di via in Miranda nel 1990 e ha riacquistato il suo nome nel 2011.

A Gargioli succedette come direttore, già si diceva, Carlo Carboni, fotografo allievo del nostro, di cui prese il posto esattamente così come si è sempre usato nelle botteghe di artisti e artigiani.

La coscienza dell'assoluta rilevanza culturale del lavoro fatto e dei materiali posseduti rimase salda, tanto che quando nel 1928 l'Istituto L.U.C.E. appena creato come organo di propaganda del regime fascista decise di annettersi l'archivio fotografico del GFN (da un lato un'indubbia sopraffazione, dall'altro un grande riconoscimento di valore) per costituire il grande e unificato archivio fotografico italiano, incontrò un'opposizione, durissima quanto ingenua, da parte del Carboni, che di lì a poco fu estromesso dall'incarico<sup>23</sup>. Il L.U.C.E. dovette comunque farsi carico di una assicurazione su tutte le lastre negative che entravano in suo possesso, ma che rimanevano di proprietà del GFN, e delle quali veniva sanzionato il rilevante valore patrimoniale. A spese del L.U.C.E. fu poi effettuato il lavoro di stampa delle lastre esistenti, e si tratta, in buona misura, proprio dei positivi presenti in mostra. Stavano cambiando tante cose, e anche gli storici dell'arte della generazione suc-

22. Sulla partecipazione del GF all'evento di Dresda esiste nell'archivio ICCD, GFN una cospicua documentazione. Si veda lo scritto in proposito di Anna Perugini su questo stesso volume.

23. Archivio ICCD, GFN, lettera di Carboni alla Div. I del 2/2/1929 prot. 5492. Carboni non si capacita come «[...] al Ministero della Pubblica Istruzione, possessore di un patrimonio artistico, costituito coi propri mezzi e col proprio lavoro, non sempre lieve e quasi trentennale dei propri funzionari, si arrivi ora a negare non dico la proprietà, ma persino l'uso delle sue negative fotografiche!!!».

cessiva avevano una visione degli studi tutt'altro che positivista. Né Adolfo Venturi, né Pietro Toesca, sempre cauti, avrebbero mai pensato per esempio di definire tutta l'arte bizantina posticonoclasta priva di qualunque valore, come fece Roberto Longhi, al quale la capillare ricognizione fotografica territoriale, anche sulla suppellettile ecclesiastica, condotta da Gargioli d'intesa col suo maestro Toesca non doveva certo interessare più di tanto, lui che amava soprattutto la pittura barocca. Lionello Venturi, il figlio di Adolfo, il grande rivale di Longhi, da parte sua era appassionato più che altro di Cèzanne e degli impressionisti francesi: a questa generazione di studiosi il metodo di lavoro di Gargioli serviva meno, e i loro archivi fotografici erano costituiti con altri criteri.

Va ricordato che, durante la guerra, il L.U.C.E. fu accusato di non proteggere adeguatamente i materiali GFN. Mussolini cadde il 25 luglio 1943 e l'8 agosto successivo Bito Coppola, allora direttore, si riprese tutte le sue lastre negative e se le riportò a via in Miranda. Con i successivi direttori storici dell'arte, con Carlo Bertelli in particolare, il GFN diviene non solo un produttore di immagini, ma anche un centro di studio sui materiali fotografici.

Una qualche svalutazione del patrimonio fotografico prodotto e posseduto, e quindi del lavoro e della figura di Gargioli, è conseguente anche all'assorbimento del GFN nel neonato Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (1975), con perdita della denominazione e dell'autonomia di una struttura dedicata alla fotografia. Il contesto culturale e i tempi erano diversi, il riconoscimento normativo della fotografia come bene culturale autonomo era di là da venire, e così a tutto il patrimonio fotografico ICCD non venne allora riconosciuto, proprio dalla struttura che lo deteneva, valore culturale autonomo, ma esclusivamente una funzione di supporto e di documentazione alla scheda di catalogo. Direi inoltre che è rilevante la constatazione che era (ed è ancora) svalutato il ruolo dei fotografi dipendenti dalla pubblica amministrazione, inseriti nei gradini più bassi della scala gerarchica. Sono alcuni tra i più prestigiosi storici dell'arte stranieri (25, tra i quali Denis Mahon, Francis Haskell, E.H. Gombrich) nel 1983, in un appello pubblicato sul *Burlington Magazine*<sup>24</sup>, a rivendicare il valore culturale del patrimonio GFN, senza il quale qualunque ricerca sulla storia dell'arte italiana incontra serie difficoltà.

Gli eventi più recenti, l'acquisizione nei primi anni novanta da parte dell'ICCD della collezione Becchetti, le acquisizioni successive, la formulazione congiunta con varie istituzioni della scheda di catalogo F, fine strumento di indagine, il riconoscimento normativo del valore autonomo di bene culturale dei materiali fotografici, sono fatti noti. È sempre d'aiuto, nell'attività quotidiana, rimeditare sulle proprie radici e sul valore di chi ci ha preceduto.

24. Letter (1983).

## **Lo “stile Gabinetto Fotografico”: fotografia e patrimonio materiale**

BENEDETTA CESTELLI GUIDI

[...] come se ci potesse essere una fotografia che è arte e una che è qualcos’altro: cos’è questo altro?

GUIDO GUIDI<sup>1</sup>

«Diciamo, *en passant*, che proprio l’attività di Gargioli come direttore del Gabinetto Fotografico Nazionale ripropone, a livello pubblico e istituzionale, il problema che si pone nel caso delle ditte o degli studi privati. Anche nel suo caso, infatti, la firma di una foto o di una campagna di documentazione va a siglare un lavoro complesso, nell’ambito del quale andrebbe resa giustizia al ruolo del progettista – plausibilmente svolto da Gargioli – dell’esecutore o esecutori – e qui le carte non aiutano, perché non rivelano i nomi dei finti falegnami, elettricisti e muratori che facevano i fotografi nel neonato GFN – nonché degli stampatori eventualmente diversi dall’autore dello scatto»<sup>2</sup>. Con queste parole Serena Romano introduceva il tema che questa mostra va affrontando in maniera organica e cioè la definizione di referenti istituzionali e di modelli visivi del Gabinetto Fotografico durante il primo ventennio di produzione. A tale scopo si sono adottati paradigmi critici simili a quelli applicati all’analisi della produzione delle ditte fotografiche-editoriali presenti sul territorio italiano tra metà Ottocento e primi decenni del Novecento, tenendo però conto di una prima macroscopica differenza che è da individuare nella missione istituzionale del Gabinetto Fotografico, contrapposta alla dimensione imprenditoriale a fini commerciali delle altre ditte fotografiche attive sul territorio italiano ed europeo. Tra funzione pubblica e commercio si estende una divergenza di intenti e finalità che si riflette e si incarna nello stile stesso delle fotografie, e sebbene i luoghi, i monumenti, le opere raffigurati spesso coincidano e si ritrovino nei cataloghi di vendita, la fotografia del Gabinetto Fotografico rispecchia una peculiare

1. *Topografia del paesaggio* (2013), p. 102.

2. S. Romano (1996), p. 11-12.

impostazione formale che possiamo comprendere solo se assumiamo pienamente la sua missione, quella cioè dell'ufficio istituito per realizzare la documentazione visiva del patrimonio materiale dei beni storici, artistici e paesistici dello Stato. Da qui derivano stile e struttura visive a lui proprie che riteniamo del tutto originali rispetto a quanto fino a questo momento documentato dalle ditte private. Stabilita l'angolazione del nostro sguardo, resta da esaminare attraverso quali predilezioni compositive sia stata tramandata la visione del patrimonio culturale italiano.

La nostra ipotesi è che lo stile delle fotografie del Gabinetto Fotografico sia il risultato di soluzioni a problemi che, sebbene sempre presenti nell'atto artistico *tout court* e dunque anche del fotografare, si incontrano e nascono contemporaneamente al consolidarsi dei processi di conoscenza, inventariazione e tutela del patrimonio culturale: le fotografie riflettono e definiscono la mappatura istituzionale e territoriale delle azioni della tutela ed il loro stile è specchio e stimolo operativo, strumento mnemonico di intenzionalità in potenza<sup>3</sup>. Parafrasando una famosa definizione di Helmut Gernsheim sulla fotografia documentaria della Farm Security Administration, la fotografia del Gabinetto Fotografico sarebbe la «potente arma per risvegliare la coscienza sociale», dove al termine “sociale” dovremmo sostituire quello di “civica”<sup>4</sup>. Le fotografie del patrimonio sono esse stesse patrimonio, un nuovo patrimonio la cui caratteristica principale è la bidimensionalità in cui viene tradotto sul piano, quello della lastra prima e della stampa poi, lo spazio a tre dimensioni del reale<sup>5</sup>.

L'assenza di una precisa presa di posizione sulla fotografia di documentazione e l'altrettanta vaga consapevolezza del ruolo della fotografia da parte dell'amministrazione della Direzione generale per le antichità e le belle arti, e questo malgrado singoli funzionari abbiano insistito durante l'intera carriera nel ribadire quanto fosse necessario un inventario visivo che consentisse quella conoscenza senza la quale non vi può essere tutela, si riflette nel vuoto normativo: non vi è documento che definisca le modalità operative, il “come” fotografare, e dunque standardizzi le riprese. Dal 1895 i fotografi attivi nei vari ambiti dell'Amministrazione statale compongono le proprie immagini in autonomia da precettistica specifica. Sarà forse consolatorio rilevare come questo vuoto normativo sia comune ad altri paesi; solo nel 1969 in Francia sono state stabilite alcune direttive da rispettare nella documentazione fotografica del patrimonio: l'altezza a livello dell'occhio dell'obbiettivo per le vedute d'insieme, la prospettiva assiale per gli edifici, la predilezione per la luce naturale...<sup>6</sup>. A questa mancanza di regole stabili si aggiunga che i fotografi attivi nei gabinetti fotografici proliferati in ambiti regionali dalla fine dell'Ottocento raramente avevano una preparazione specifica ma erano reclutati tra i disegnatori,

3. Per una lettura dell'opera d'arte in termini di risoluzione di problemi che vanno affrontati di volta in volta dall'artefice dell'opera e che dunque devono essere presi in considerazione per una corretta lettura del prodotto artistico da parte del critico rimando a M. Baxandall (2000); per la situazione italiana in riferimento alle fotografie prodotte dal Gabinetto Fotografico vedi la corretta analisi di P. Costantini (1990), cap. II.

4. Citato in O. Lugon (2008), p. 12.

5. Vedi *Florence Declaration. Reccomendations for the Preservation of Analogue Photo Archives* del 2009).

6. M. Melot (2012), p. 131-163.

i geometri, i funzionari di alta e bassa fascia che si armano di macchina fotografica “disperatamente” per fare fronte alle necessità di documentazione<sup>7</sup>.

Il Gabinetto Fotografico è la positiva eccezione: il suo fondatore Giovanni Gargioli era fotografo esperto e stimato tanto quanto lo era la sua ambizione nel far emergere il suo ruolo e quello della sua creazione: un fotografo professionista dunque che ebbe l’occasione di educare a un certo tipo di stile visivo funzionari e storici di varie declinazioni disciplinari e, soprattutto, i suoi assistenti. Il Gabinetto Fotografico segna cioè una modalità precisa di ripresa, che è radicata nella conoscenza tecnica del medium fotografico: su questa base tecnica vi saranno poi progressivi aggiornamenti stilistici che possono emergere in maniera consistente, come è il caso dell’operato del suo primo assistente Carlo Carboni su cui ritorneremo a chiusura di questo intervento.

\* \* \*

La fotografia di documentazione che il Gabinetto Fotografico ha eseguito sul patrimonio culturale italiano nell’arco del primo ventennio della sua esistenza si deve per lo più alla perseveranza di Giovanni Gargioli il quale, nel corso di un solo decennio aveva cambiato più volte referente – passando dalla Calcografia Nazionale all’Ufficio ai Monumenti di Roma per vedere poi, dopo molta fatica, il Gabinetto Fotografico alle dirette dipendenze della Direzione generale – riuscendo infine a far istituire formalmente il suo ufficio. Sebbene solo nel 1913, anno della sua morte, sarà assicurato “il normale funzionamento” del Gabinetto Fotografico, le funzioni di monitoraggio e presenza sul territorio dei suoi operatori fotografi era approvata già dal 1907 in seguito alle pressioni da lui stesso esercitate sul nuovo Direttore generale Corrado Ricci, la cui attenzione per la divulgazione “in figure” del patrimonio culturale è stata ampiamente esaminata<sup>8</sup>.

Sebbene sia spesso citato, Gargioli è altrettanto poco conosciuto<sup>9</sup>: un silenzio duraturo ha avvolto il suo operato a causa, crediamo, del pregiudizio circa il tipo di fotografia da questi realizzata e cioè quella declinazione documentaria del mezzo fotografico. Parte di questo pregiudizio è ritenere che la fotografia di documentazione rifugga ogni interpretazione autoriale e che sia dunque priva di predilezioni compositive, di uno stile a lei proprio: la *straight photography*, cui apparterrebbe la produzione del nostro fotografo, è condizione servile al punto da eliminare qualsiasi intrusione della creatività ed escludere, di conseguenza, una qualsiasi riflessione critica sulla sua forma. Riteniamo piuttosto che la fotografia in stile documentario abbia una propria sigla formale e che questa vada letta attraverso gli

7. Le prime richieste dei funzionari di poter utilizzare la fotografia e poi di istituire gabinetti fotografici nelle Soprintendenze regionali risalgono al 1886, vedi M. Bencivelli, R. Dalla Negra, P. Grifoni (1992), p. 28-29, n. 87 e 91. Sui gabinetti fotografici nati in questi anni cruciali vedi i saggi dedicati di M. Miraglia e M. Ceriana in *Brera 1899... (2000); Primi anni... (c2011); Gli Archivi fotografici delle Soprintendenze... (2010)*.

8. *La cura del bello... (2008)*; in particolare sul Regolamento del 1907 rimando a B. Cestelli Guidi (2003), p. 413-426.

9. A questo vuoto ha rimediato A. Benedetti (2012).

stessi strumenti che usiamo quando osserviamo una fotografia prodotta per il mercato o una fotografia d'autore: interessano dunque anche qui le modalità di ripresa, di post produzione e infine di stampa che determinano la forma delle immagini.

Nell'archivio dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, dove si conserva l'archivio storico del Gabinetto Fotografico, sono disponibili tutti i materiali che consentono di approfondire le conoscenze e di verificare i vari stadi della produzione, dallo scatto alla stampa: le lastre negative e le stampe positive, i registri inventariali di acquisizione dei negativi, la corrispondenza con studiosi e funzionari, i documenti amministrativi, ed infine il fondo storico della biblioteca dove si trovano gran parte dei volumi su cui furono pubblicati gli scatti realizzati, dalla *Storia dell'Arte Italiana* di Adolfo Venturi alla serie completa del "Bollettino d'Arte", ai progetti editoriali del *Catalogo delle cose di antichità e d'arte* e dell'*Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*<sup>10</sup>. Ognuno di questi strumenti, quando consultati in una progressione che dal negativo arriva alla pagina a stampa, fa emergere aspetti diversi della stessa riproduzione consentendo di comprendere come venisse "lavorata" una fotografia a seconda delle occasioni in cui era utilizzata<sup>11</sup>. Questa particolare, e rara, congiunzione di materiali in un unico luogo rende l'archivio un serbatoio perfetto cui attingere per definire lo "stile Gabinetto Fotografico".

\* \* \*

È necessario premettere come tra la fondazione del Gabinetto Fotografico e la morte di Gargioli sussista una continuità istituzionale e una sigla stilistica principale. All'interno della cornice cronologico-stilistica coesistono varie declinazioni formali delle fotografie che abbiamo suddiviso in tre fasi principali, ognuna caratterizzata da predilezioni compositive proprie. La cornice all'interno della quale si muovono istanze diverse a seconda di variabili che esaminiamo più avanti, si protrae fino al 1928, quando si colloca la prima cesura che definisce anche un termine *ante quem* per la nostra riflessione. In quell'anno il Gabinetto Fotografico viene esautorato dal suo ruolo e privato dell'archivio negativi trasferito al neonato Istituto L.U.C.E.<sup>12</sup>: l'archivio ammontava a quasi 30mila lastre, tutte emulsionate alla gelatina bromuro d'argento. Fu in occasione della cessione dell'archivio negativi al L.U.C.E.<sup>13</sup> che nacque il fondo positivi su cui si sarebbe sviluppata la Fototeca Nazionale, una costola del Gabinetto Fotografico di cui fino a quel momento non si era sentita l'esigenza poiché, seguendo la prassi condivisa dalle altre ditte imprenditoriali, le stampe venivano prodotte dietro ordinazione: un "campionario completo" dei negativi disponibili poteva essere consultato nella sede dell'Ufficio, eventualmente dopo

10. Sulla *Storia dell'Arte* di A. Venturi vedi D. Levi, P. Zanker (2008), p. 211-219: sul "Bollettino d'Arte" nei primi due decenni del Novecento vedi E. Borea (2004), p. 225-233.

11. M. Ferretti (2003), p. 217-237.

12. C. Marsicola, M. R. Palombi (2014), p. 13-22. Sull'Istituto L.U.C.E. vedi G. D'Autilia (2012) e Id. (2014).

13. Per un totale di 24.781 lastre.

aver individuato l'immagine di interesse sul *Catalogo delle fotografie* del 1903 (stampato con data 1904) e il suo *Supplemento* del 1907<sup>14</sup>. Malgrado dunque i materiali consegnati al L.U.C.E. al Gabinetto Fotografico restavano circa altri 6000 negativi acquisiti da Gargioli direttamente da fotografi e da collezionisti presenti sul territorio romano: tale tesaurizzazione di serie fotografiche non prodotte dal Gabinetto Fotografico delinea una intenzione progettuale che prevedeva la conservazione in un archivio di materiali storici, costituito sia da tecniche di ripresa oramai desuete – i calotipi – sia da immagini che fissavano opere e contesti prima della grande rivoluzione socio politica e urbanistica di Roma Capitale<sup>15</sup>.

La Fototeca nasce così in una situazione di emergenza al fine di conservare memoria visiva dei negativi che si andavano consegnando, nell'eventualità, poi realizzarsi, che potessero essere un giorno reclamati e restituiti alla sua sede originaria<sup>16</sup>. La gran parte delle stampe in mostra è dunque datata al 1928: l'uniformità della tecnica di stampa, gelatina ai sali d'argento, e della tonalità complessiva delle fotografie non riflette dunque la sigla stilistica precipua del Gabinetto Fotografico ma è unicamente la conseguenza della fretta con cui si svolse il lavoro. Al fine di superare quest'ostacolo, che si prospettava come un insormontabile limite per una corretta analisi dello stile delle fotografie, e più in generale per la fotografia storica, sono state rinvenute stampe coeve agli scatti di cui possiamo con certezza affermare che furono eseguite sotto la supervisione di Gargioli e/o del suo primo assistente fotografo Carlo Carboni; le stampe all'albumina e all'ambrotipo incluse in mostra aiutano a restituire un dato mancante che limitava la nostra analisi alla sola struttura compositiva e tralasciava piuttosto la declinazione tonale della stampa. Nell'Archivo fotografico della ex Direzione generale per le antichità e belle arti, attualmente in ICCD, sono state rinvenute alcune stampe coeve agli scatti attraverso le quali possiamo oggi confermare l'aderenza del Gabinetto Fotografico alla pratica, allora usuale e condivisa dalle imprese commerciali, di stampare con vari procedimenti così da proporre al pubblico un'offerta variegata, e sensibile alle richieste che riflettevano predilezioni e utilizzi della fotografia. Nei cataloghi di vendita delle imprese commerciali erano raccomandati vari procedimenti per la stampa delle fotografie; nel catalogo generale del 1907 Domenico Anderson privilegia quattro tecniche: il nitrato d'argento, il bromuro, il platino e il carbone<sup>17</sup>. Il nitrato d'argento è consigliato agli studiosi poiché utile per la documentazione ma pessimo per quanto riguarda la conservazione dell'immagine su lungo termine; il bromuro ha la stessa qualità del precedente ma una alterabilità dei valori cromatici maggiore; la platinotipia è raccomandata per la sua durabilità e resistenza alle alterazioni; tuttavia è la stampa al carbone a essere considerata la migliore (nelle

14. *Catalogo delle Fotografie* (1904); *Supplemento al Catalogo delle Fotografie* (1907).

15. B. Cestelli Guidi (in corso di pubblicazione); F. del Prete (2002).

16. C. Marsicola, M. R. Palombi (2014).

Le stampe vennero tratte solo dalle lastre dei formati più maneggevoli quali C 24x30, D 21x27, E 18x24, non risulta invece che vennero stampate le lastre in formato Z 50x60, A 40x50 e B 30x40.

17. D. Anderson, (1907).

sue molteplici pigmentazioni quali seppia, rosso, blu, verde e *bistre*) e viene raccomandata soprattutto per il mantenimento delle qualità tonali originali. Una stampa al carbone di formato “normale” costa tre volte di più di una al nitrato e di una al bromuro e due volte di più di una al platino<sup>18</sup>. La stessa diversificazione tecnica, e differenza di prezzo, la ritroviamo nel catalogo Brogi edito nello stesso anno<sup>19</sup>.

Qualche anno più avanti, nel 1927, nei cataloghi generali della produzione Fratelli Alinari le tecniche di stampa sono tre; il platino cioè non viene più raccomandato e ciò concorda con il termine cronologico massimo della sua fortuna, mentre la scelta è tra la gelatina al bromuro d’argento, la gelatina al nitrato e il carbone, considerato il prodotto migliore<sup>20</sup>.

Nel *Supplemento* del 1907 al catalogo del Gabinetto Fotografico troviamo la specifica della stampa al bromuro d’argento sui vari formati<sup>21</sup>, laddove la varietà di tecnica di stampa così come era stata proposta nel primo catalogo viene ora esclusa: le stampe all’albumina, al carbone, gli aristotipi che erano prodotte ancora nel 1904 ebbero dunque vita breve e sono oggi da considerarsi i primi e più preziosi esemplari di quella diversificazione tecnica in fase di stampa che caratterizza il primo decennio di produzione del Gabinetto Fotografico<sup>22</sup>.

Anche per questo settore siamo dunque in possesso di materiali, sebbene di una minima porzione che potrà senza dubbio crescere con ricerche dedicate, inequivocabilmente voluti dal Gabinetto Fotografico nella forma e con le tonalità di stampa che vediamo ancora oggi (p. 150, fig. 1 e 8)<sup>23</sup>.

L’inclusione in questo percorso di ricerca, e in mostra, delle lastre negative è stata piuttosto determinata dal riconoscervi la certa autografia, e dalla considerazione di quanto queste possano dirci su modalità operative sia durante la ripresa quanto durante la seconda fase produttiva quale è la post produzione della lastra per la stampa. Sebbene si ripeta che una delle caratteristiche esclusive delle fotografie del Gabinetto Fotografico sia l’assenza del ritocco del negativo<sup>24</sup>, la verifica sulle lastre negative mostra piuttosto come, almeno per i primi anni di attività, questa regola fosse variamente interpretata, e declinata di volta in volta a seconda delle diverse esigenze a cui servivano le immagini: nel caso della pubblicazione della fotografia il negativo veniva riquadrato o mascherato secondo varie modalità così da far emergere il dato significante ed escludere quelli secondari all’immagine (p. 112, 190-191, 277, 279, fig.5).

\* \* \*

Attraverso il patrimonio visivo sopra elencato si può infine confermare la lungimiranza di Carlo Bertelli, il quale già nel 1967 indicava il «punto di vista originalissimo

18. Ib.

19. *Catalogue Spécial des Photographies de Florence...* (1907).

20. Fratelli Alinari (1927).

21. Ministero della Pubblica Istruzione (1907).

22. Ministero della Pubblica Istruzione (1904), *Avvertenze*.

23. Le stampe coeve allo scatto o di poco successive incluse in mostra provengono dall’ archivio fotografico della Direzione Generale conosciuto oggi con il nome di Fondo Ministero Pubblica Istruzione, su questo importante archivio di positivi vedi *Fotografare le Belle Arti...* (2013), E. Berardi “Bollettino d’Arte”, in corso di pubblicazione.

24. «Le sue fotografie (del Gabinetto Fotografico), a differenza delle altre che sono in commercio non subiscono alcun ritocco, e si chiamano, quindi, documentarie, perché costituiscono il vero documento in riproduzione fedele degli oggetti d’arte [...]» da una dichiarazione non datata, ICCD, GFN, b. 6 citata in P. Callegari (2008), p. 107-119 (115).

delle sue fotografie» (di Giovanni Gargioli) e cioè quello “stile Gabinetto Fotografico” dei primi decenni<sup>25</sup>. Se e in quale accezione formale questo stile aderisca e/o si distanzi da quello allora imperante, definito “lo stile Alinari”, è la questione che affrontiamo qui: le coordinate Alinari sono state individuate dalla critica, sebbene recentemente riviste e calibrate su un’attenta analisi dei primi anni della sua produzione, nei principi di assialità e simmetria, isolamento del monumento e assenza di contesto urbano ed ambientale, punto di vista elevato<sup>26</sup>.

Nel confronto dunque con la produzione Alinari nonché con la strabordante quantità di immagini delle emergenze monumentalì e artistiche del paese prodotte dalle altre imprese fotografiche commerciali, e nella pratica del “vedere e rivedere” la produzione dei primi decenni del Gabinetto Fotografico possiamo indicare a nostra volta alcune coordinate visive ricorrenti<sup>27</sup>. Innanzitutto la lenta e costante progressione della campagna ricognitiva che procede dal territorio fino al dettaglio dell’opera cui segue uno sguardo attento a misurare l’avvicinamento all’oggetto nelle sue varie e possibili declinazioni materiche (p. 103-105, 116)<sup>28</sup>; la presenza di interferenze visive, così come risulta nella spensierata sporcizia delle immagini, e cioè gli elementi secondari che rischiano di frapporsi finanche alla lettura analitica e stilistica dell’opera (p. 115); l’utilizzo di dispositivi di fortuna recuperati sul luogo delle riprese – sgabelli, sedie, panche – adattati con ingegnosità al fine di facilitare la ripresa dell’opera, e lasciati a vista nelle fotografie (p. 114, 117-118); la tendenza a riprendere il monumento nel contesto paesistico e urbano, quasi sempre assente nelle pulite fotografie delle ditte commerciali, e secondo linee di fuga fortemente diagonali (p. 124-125); l’uso di carichi contrasti luministici e di ombre riportate (p. 126-127); l’insistenza su strutture compositive esterne all’oggetto ma proprie del medium fotografico (p. 108).

Questi procedimenti, sebbene ricorrenti ed insistenti nelle fotografie, paiono secondari ad un elemento che, sebbene non visibile è sempre presente e che potremmo riassumere nella condizione di urgenza con cui vengono eseguite le fotografie, condizione che dipendeva dalla motivazione all’origine della campagna fotografica, commissionata per serbare memoria di un intervento che avrebbe siglato la “vita postuma” dell’oggetto ripreso: lo scavo, la rimozione, il ripristino, la musealizzazione. Le fotografie servivano precipuamente a fissare quel preciso momento in cui il trasformarsi del contesto fisico di riferimento diveniva sul piano storico-critico un cambiamento epistemologico. Questo ci pare il punto nodale attraverso cui guardare le fotografie, e costituisce l’assoluta rilevanza documentaria dei materiali: alcune campagne fotografiche del Gabinetto Fotografico sono sì le uniche realizzate e disponibili nel documentare opere perse, alterate, esportate fuori dai confini

25. C. Bertelli (1967), p. 39-49.

26. C. A. Quintavalle (1977), p. 61-70; cfr. la revisione di questo assunto almeno per il primo periodo di attività in G. Fanelli (2003), p. 87-120.

27. L. Tomassini (2003), p. 147-215.

28. Su questo aspetto si veda la sezione su alcune campagne fotografiche ricostruite da Anna Perugini, cui si rimanda per approfondimenti.

nazionali (p. 106), ma anche singole fotografie ci raccontano oggi della fortuna e sfortuna critica e conservativa dell'opera (vedi p. 301-305).

La tardività con cui viene formalmente istituito il Gabinetto Fotografico potrebbe far sembrare pleonastica la sua stessa costituzione nel momento in cui il bagaglio visivo del patrimonio culturale italiano si era consolidato grazie all'opera delle ditte commerciali, attive da almeno mezzo secolo. Certamente era all'opera uno snellimento in termini economici dell'acquisizione della documentazione visiva da parte della Direzione generale, ma il tratto significante sta nel progetto di inventariazione del patrimonio culturale del neonato stato italiano<sup>29</sup>: le ditte private avevano fotografato le emergenze monumentali di maggiore richiamo consolidando così un'immagine del paese a uso dei turisti e amatori che mal coincideva con la vera condizione di conservazione dei beni culturali. Al contrario il Gabinetto Fotografico registrava la produzione minore, situata spesso alla periferia del *Grand Tour*, e dunque marginale ai centri di propulsione artistica della penisola ma su cui si andava esercitando non solo la tutela dello Stato ma il discorso stesso della critica d'arte di questi decenni.

\* \* \*

Oltre a rimandare all'approfondimento di quattro campagne fotografiche su opere specifiche (vedi i casi studio a seguire) pensato per restituire completezza e unicità della documentazione, provo qui a fare alcuni esempi per verificare sulle immagini quanto sopra affermato. Partiamo da una fotografia nota e generalmente pubblicata senza referenza che fa parte della campagna fotografica eseguita da Gargioli nell'estate del 1892 sullo scavo di Ponte Sant'Angelo (Ponte Elio)<sup>30</sup>; allo scavo sarebbe seguita la devastazione della struttura romana originale da parte del Genio Civile con la conseguente perdita, tra altri elementi, del piano di calpestio originale che è ben visibile nella fotografia del ponte ripreso dall'alto (p. 124)<sup>31</sup>. L'immagine fu pubblicata da Rodolfo Lanciani nel 1897 senza, come spesso accadeva all'epoca, denunciare l'autore e così si continua a editare fino ad oggi: possiamo ora restituirla al suo autore e porla, assieme agli altri venti scatti, tra le prime campagne fotografiche di Gargioli quando questo era all'inizio della sua attività di fotografo e collaborava con il Genio Civile. Una fase questa precedente al Gabinetto Fotografico che è ancora da definire nelle sue coordinate di committenza e produzione (fig. 1)<sup>32</sup>.

La fotografia che raffigura i frammenti della statua policroma di un San Girolamo ci consente di approfondire l'aspetto dell'opera prima dell'intervento di restauro. Nel 1904, in occasione della ricognizione sulla produzione artistica del territorio

29. V. Curzi (2008), p. 97-105.

30. Sui primi lavori di Gargioli si veda il saggio di E. J. Shepherd in questo volume.

31. Sulla storia di questo intervento vedi V. Galliazzo (1994), I, p. 117-122 e II, p. 13-17.

32. Ministero della Pubblica Istruzione (1904), B73-B91; R. Lanciani (1897), p. 35, qui Lanciani data la campagna fotografica al luglio del 1892. Su questo episodio di distruzione del patrimonio archeologico a fini urbanistici vedi le riflessioni di G. C. Argan (1977), p. 121-129.

senese poi presentata nella Mostra dell'Antica Arte Senese<sup>33</sup>, una fotografia della statua era stata edita su "L'Arte": per l'occasione la statua veniva reintegrata delle sue parti mancanti così che nella fotografia, scattata appositamente dalla ditta fotografica Lombardi, la statua appariva quasi integra (fig. 2)<sup>34</sup>; dopo lo scatto i vari frammenti venivano smontati e riposti in una cassa "nascosta" nella sagrestia della chiesa<sup>35</sup>. La fotografia eseguita dal Gabinetto Fotografico nel 1911 raffigura il momento del loro recupero ed esposizione intorno al corpo quasi integro, prima della loro definitiva ricomposizione: i pezzi sono esposti brutalmente su un piano di fortuna che ricorda un banco di scuola (p. 114). Questo esempio ci permette di enucleare un altro aspetto ricorrente allo "stile Gabinetto Fotografico" e cioè la "brutalità" delle fotografie che hanno il pregio di restituire la forma reale del patrimonio, e non il suo *maquillage* ad uso del pubblico degli amatori e acquirenti di stampe fotografiche. La brutalità formale, quella *straightness* caratteristica della fotografia di documentazione, sta nel fissare la condizione precaria dell'opera: l'estetica del frammento, così di successo in un'epoca in cui l'amministrazione pubblica e la disciplina storico artistica andavano mettendo in ordine le membra sparse di un passato remoto, è variamente declinata nelle fotografie ed è a tal punto presente nella percezione che del patrimonio dava Gargioli, e con lui gli altri fotografi del Gabinetto Fotografico, da ricorrere persino nella stessa terminologia adottata per inventariare le immagini (p. 104, fig. 3 e 4).

33. E. Stella (2001), p. 13-21.

34. Lo Stabilimento Fotografico Lombardi era specializzato in fotografia di documentazione storico-artistica del territorio senese; il titolo del primo catalogo recita *Premiato Stabilimento fotografico del Cav. Paolo Lombardi e figlio in Siena. Catalogo Generale delle Fotografie Artistiche della citta e provincia di Siena* (1899), cui seguirono due supplementi (1906 e 1928). La fotografia del *San Girolamo* non è presente nella sezione del *Supplemento* del 1906 dedicato alla riproduzione delle opere esposte nella Mostra del 1904: scattata a fini di studio non venne inserita come fotografia in vendita.

35. P. D'Achiaridi (1904), VII, p. 399-402.

36. S. Frezzotti (2006), p. 41-47.  
Ministero della Pubblica Istruzione (1904), A157-A159 e B271-B285.

37. Ringrazio i funzionari responsabili degli archivi storici della GNAM per la disponibilità e cortesia dimostrate durante la ricerca su *I Saturnali*, in particolare il Dott. Stefano Marson. Lo scambio con Teresa Sacchi Lodispoto è stato prioritario nel comprendere la fortuna visiva di questa scultura.

Altro caso ancora è quello che riguarda la campagna fotografica che documenta il gruppo scultoreo de *I Saturnali* nel momento in cui era stato acquisito dallo Stato. La Direzione generale aveva acquistato l'opera di Ernesto Biondi nel 1898 destinandola alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna (sarebbe entrata a far parte delle collezioni nel 1911): nel 1900 era stata inviata all'Esposizione Internazionale Universale di Parigi dove aveva ottenuto il primo premio divenendo tra le opere più pubblicizzate, contestate e riprodotte d'inizio secolo<sup>36</sup>. Gargioli veniva chiamato a documentare il gruppo nel 1899 e la serie di scatti restituisce l'opera ancora all'interno del magazzino del fonditore Alessandro Nelli al Gianicolo; l'opera è fotografata prima nel suo contesto ambientale e via via in dettagli ravvicinati (fig. 5). Per questo reportage Gargioli utilizza lastre di grande formato (A 40x50 e B 30x40) che non verranno più usate dall'inizio del decennio successivo quando saranno prediletti i formati più piccoli (C 24x30 e il E 18x24). L'occasione del *reportage* è la "presa in consegna" dell'opera da parte dello Stato, prima che questa fosse inviata a Parigi a rappresentare la produzione italiana: la documentazione si incunea in quel breve tempo "provvisorio" della storia dell'opera<sup>37</sup>. Le fotografie, che presentano l'anomalia di riportare sulle lastre la dicitura «Proprietà artistica. Riproduzio-

ne interdetta» non altrimenti riscontrata sul resto della produzione del Gabinetto Fotografico, sarebbero servite per illustrare una serie di cartoline tipografiche diffuse durante l'Esposizione parigina: le immagini riprodotte sulle cartoline riflettono la post produzione subita dalle lastre tramite mascheratura che andava tanto a escludere quanto a mettere in risalto alcuni scorci dell'opera (fig. 6)<sup>38</sup>.

\* \* \*

Per avere un panorama complessivo su cosa veniva fotografato e così comprendere ulteriori accorgimenti formali e nuovi temi abbiamo a disposizione i due cataloghi pubblicati mentre Gargioli era in vita, e dunque certamente dietro la sua supervisione. I cataloghi fanno emergere un dato territoriale importante, quale è la cognizione su territori e luoghi scarsamente frequentati dai fotografi delle ditte commerciali; questa “perifericità” dello sguardo va intesa sia in termini di allontanamento dai centri artistici propulsori sia in termini storico-critici al fine di acquisire nuove evidenze documentarie, cioè visive, su cui ordire a maglia più fitta la tessitura della narrazione storico-critica: si fotografano ora e per la prima volta una serie di opere “minori” di cui il Gabinetto Fotografico conserva ancora oggi la prima (p. 105, 120, 122 fig. 7)<sup>39</sup> e spesso l'unica documentazione disponibile (p. 81, 84-85, 119)<sup>40</sup>. Dal punto di vista della geografia il territorio più frequentemente scandagliato dai fotografi del Gabinetto Fotografico entro il primo decennio del Novecento è l'Italia centrale: Lazio, Abruzzo, Umbria, Marche, un po' di Toscana minore, Sicilia e Trentino. Una notevole sezione del lavoro è dedicata a Roma ed alle sue emergenze archeologiche, riprese sia nel dettaglio che nella veduta d'insieme: questa ricorrenza della capitale negli scatti del Gabinetto Fotografico è riscontrabile soprattutto per il primo periodo di produzione, che possiamo convenzionalmente chiudere alla data della redazione del suo primo catalogo a stampa, il 1903. Similmente possiamo tracciare un secondo periodo che copre gli anni 1903-1907 e infine un terzo momento che dal 1907 arriva al 1912<sup>41</sup>, per il quale possiamo basarci essenzialmente sulle evidenze visive delle fotografie.

Tra il 1903 e il 1907 sussistono alcune nette differenze che riguardano “cosa” e si riflettono dunque su “come”. Nel primo catalogo sono presenti circa 3000 scatti, distribuiti sui vari formati allora utilizzati tra cui i “grandi formati” A, B oltre ai più classici C, D, E, F, con una netta preponderanza di fotografie che documentano siti ed edifici archeologici presenti a Roma, ripresi sia nel contesto urbanistico sia nei dettagli delle tecniche di costruzione muraria: le fotografie di murature costituiscono una presenza non ignorabile (p. 101-103) così come quelle di monumenti

38. Ringrazio Anna Perugini per avermi segnalato la presenza delle cartoline rappresentanti la scultura nel Fondo Ferro Candilera dell'ICCD: si tratta dei materiali inventariati FFC24027-FFC24075

39. Sulle dinamiche tra centri propulsori e regioni periferiche vedi E. Castelnuovo, C. Ginzburg (1979), p. 285-348, sulle fotografie de *La Fanciulla d'Anzio* vedi il saggio della sottoscritta p. 291,294 in questo volume.

40. Sulla campagna fotografica sulla Chiesa di S. Maria della Rocca a Offida vedi la scheda di Anna Perugini, sugli affreschi l'intervento della sottoscritta entrambi in questo volume.

41. La gestione di Giovanni Gargioli si chiude con la sua morte, avvenuta nel gennaio del 1913.

42. Su questo momento della vita del Gabinetto Fotografico vedi il saggio di Rosa Maria Nicolai in questo catalogo. Per l'approfondimento su Boni e l'archivio da lui iniziato vorrei ringraziare innanzitutto Elizabeth Jane Shepherd per il confronto costante e le indicazioni preziose, la Dott. Patrizia Fortini, direttore dell'Archivio Storico Fotografico della Soprintendenza Archeologica di Roma, Foro Romano Palatino, per avermi guidata nel datare alcuni scatti rinvenuti nell'archivio, tra cui quello raffigurante l'intestazione dell'Arco di Tito (C370) esposto in mostra, e per avermi messo a disposizione competenze e strumenti, la Dott. ssa Alessandra Capodiferro e Bruno Angeli, responsabile dell'Archivio Storico Fotografico, Sezione Foro e Palatino, il quale ha pazientemente seguito la ricerca. Su Boni e la fotografia di documentazione rimando a G. Bordi (2009), p. 324-358; P. Fortini (in corso di pubblicazione), con bibliografia aggiornata.
43. Boni acquistava nel 1888-1889 una macchina (Kodak) Eastman a carta continua, con camera Watson e obiettivi Ross, nonché i materiali per l'ingrandimento e lo sviluppo; vedi ACS, MPI, DGA ABBA, II versamento, IV parte, b. 220 Gabinetto Fotografico della Direzione generale. Su Boni fotografo vedi A. Mattiello (2011), p. 217-228.
44. ACS, MPI, DGA ABBA, III versamento, II parte 1898-1907, b. 515, lettera manoscritta firmata da G. Gargioli e G. Boni al Direttore generale per le antichità e le belle arti, 13 giugno 1906. Su questa raccolta, conosciuta oggi come Fondo Tuminello, vedi *L'immagine di Roma 1848-1895...* (1994); per una disamina dei meccanismi di acquisizione e archiviazione dei materiali da parte del Gabinetto Fotografico rimando al mio già citato saggio (in corso di pubblicazione), vedi anche l'intervento della sottoscritta in questo volume (p. 295, 299).

e siti archeologici (fig. 8). Queste fotografie appartengono a quella fase in cui il laboratorio fotografico era alle dipendenze dell'Ufficio ai Monumenti di Roma, diretto dall'archeologo Giacomo Boni<sup>42</sup>. Il ruolo di Boni nel promuovere la fotografia come strumento di conoscenza è stato sottolineato sotto varie declinazioni, dalla fotografia aerea fino all'interesse contestuale ed etnografico: basti qui menzionare che l'archeologo fu tra i primi che si munì di una macchina fotografica già nel 1889, fatta acquistare appositamente dalla Direzione generale, e che la utilizzò per documentare i lavori di scavo e ricognizione visiva cui era preposto<sup>43</sup>. La relazione tra il fotografo, Gargioli, e lo studioso, Boni, emerge come prioritaria per comprendere la prima fase della produzione del Gabinetto Fotografico: si trattò di un'alleanza professionale proficua e duratura almeno fino al 1906, quando i due firmarono congiuntamente *l'expertise* che avrebbe portato all'acquisizione dei calotipi che Ludovico Tuminello aveva ceduto già nel 1904 a Gargioli, e che venivano ora finalmente acquistati dal Gabinetto Fotografico<sup>44</sup>.

\* \* \*

Nel *Supplemento* del 1907 gli scatti arrivano a oltre 5000 e la situazione appare cambiata: la fotografia è ora utilizzata per la ripresa di opere pittoriche e scultoree. Il cambiamento di "cosa" è fotografato in questi anni dipende ancora una volta dalla diversa committenza: se nel primo periodo dominava la forte personalità scientifica e programmatica di Boni cui stava a cuore la mappatura visiva di scavi, ritrovamenti e stratigrafie murarie ora pesa la pluralità di voci dei funzionari e degli studiosi italiani e stranieri, tra cui emerge la richiesta assidua e infaticabile di Corrado Ricci, la cui nomina alla Direzione generale avrebbe consolidato definitivamente la missione istituzionale del Gabinetto Fotografico. È dunque facile tracciare la mappatura di "dove" e "cosa" venisse fotografato attraverso la corrispondenza con cui la Direzione generale ordinava le campagne, sulla base delle sollecitazioni degli studiosi cui il Gabinetto garantiva le evidenze visive funzionali alle proprie analisi storico critiche nonché alle pressanti esigenze inventariali segnalate dai responsabili sul territorio – da funzionari dell'amministrazione centrale e periferica, da professori universitari, da direttori agli scavi e ai musei<sup>45</sup>.

Parte delle campagne eseguite in questi anni dipende dunque dalle ricerche di studiosi e s'incentra su singole opere, cicli pittorici, collezioni museali sempre partendo dalla percezione dell'emergenza e tutela. Tra queste fotografie vi sono il frammento di affresco di Ancona pubblicato da L. Venturi nel 1915 (p. 104), il polittico della Pinacoteca Civica di Fabriano la cui fotografia fu poi pubblicata

nell'*Inventario* della omonima provincia (p. 120)<sup>46</sup>, il polittico di Niccolò Alunno della Pinacoteca Comunale di Gualdo Tadino (p. 121), la riproduzione contemporanea dell'affresco che si trovava dietro l'abside della badia di Grottaferrata (p. 118), fino al reportage sugli affreschi del Camposanto di Pisa le cui fotografie sarebbero servite a illustrare nel 1912 il *Catalogo delle cose d'arte e di antichità* della omonima cittadina (p. 86)<sup>47</sup>.

\* \* \*

La terza e ultima fase della produzione, che si estende tra 1907 e il 1912, è la più difficile da perimetrire, sia per assenza dello strumento di verifica del catalogo sia per la gran quantità di materiale prodotto: pienamente assestatosi nella sua funzione istituzionale di produttore di fotografia di documentazione del patrimonio materiale il Gabinetto Fotografico aumenta il suo organico interno, estende i confini del suo sguardo anche su territori finora esclusi (Aosta, Sicilia) e produce una gran quantità di scatti che si stabilisce su un accrescimento di circa 7000 fotografie<sup>48</sup>. Accanto a Gargioli lavora il suo primo operatore fotografo Carlo Carboni a cui dobbiamo gran parte delle fotografie scattate in questi anni: Carboni procede nel solco di Gargioli, riprendendo alcuni tratti compositivi consolidati dello "stile Gabinetto Fotografico", come ben si vede nelle vedute scattate a quasi 10 anni di distanza di due diversi edifici in cui il gioco d'ombra riportata in primo piano rimane la costante (p. 126-127), ed al contempo propone una declinazione visiva nuova ed aggiornata dello "stile Gabinetto Fotografico".

A Carboni sono da attribuire le fotografie realizzate durante le campagne di riconoscizione visiva cronologicamente avanzate, tra cui vi è quella svolta in Sicilia nel 1910<sup>49</sup>. Se a Gargioli interessa la buona riuscita della fotografia dalla prospettiva della tecnica, Carboni è a tal punto esperto nel settore tecnico da indugiare con nuova libertà di sguardo sull'opera da riprodurre: il punto di vista fortemente ribassato da cui riprende un crocefisso palermitano (p. 107) sorprende per azzardo compositivo e, sebbene la prospettiva sia stata scelta per fare emergere la vite fuoriuscita, è nondimeno il risultato di una educazione visiva radicata nella storia della tradizione pittorica (fig. 9). Sempre in Sicilia Carboni esegue le due fotografie del Busto di Eleonora di Aragona, da poco entrato a far parte delle collezioni del Museo Archeologico di Palermo (p. 113 e fig. 10): le due fotografie, una frontale e una laterale secondo una condivisa e stereotipata convenzione della ripresa della scultura – e con buona pace di Heinrich Wölfflin che insisteva affinché il fotografo individuasse prima dello scatto il giusto punto di vista da cui riprendere la scul-

45. Sul rapporto tra storici dell'arte e Gabinetto Fotografico vedi il saggio di C. Marsicola in questo volume; *Pietro Toesca e la fotografia...* (2009); D. Levi (2010), p. 1-23; B. Cestelli Guidi (2003); per la convergenza di tutti questi strumenti documentari su due casi specifici, il primo dedicato al territorio di Rieti e il secondo al territorio di Ancona, sono debitrice ai lavori svolti da Dario Iacolina e da Silvia Pederzolli, entrambi tirocinanti presso la Fototeca Nazionale e diplomati con tesi dedicate ai due relativi temi alla Scuola di Specializzazione in Beni Storici Artistici de 'La Sapienza' Università di Roma (2013-2014).

46. *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia* (1936), p. 70.

47. *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Pisa* (1912 e 1931-1932).

48. Le cifre della produzione del GF sono state desunte dall'analisi quantitativa di Anna Perugini, vedi il suo saggio in questo volume.

49. Vedi A. Perugini in questo catalogo.

tura, implicando così la conoscenza dell'opera che si apprestava a fotografare<sup>50</sup> – restituiscono non tanto i tratti stilistici distintivi dell'opera quanto una generica opacità atmosferica, ben evidenziata dall'ombra del viso riportata sul mezzo busto: un segno a tal punto deciso tanto quanto la ripresa brutale della sporcatura del *decolleté* della giovane, causato dalla profonda venatura scura del marmo. Se poste a confronto con le riprese effettuate negli stessi anni da Domenico Anderson (fig. 11), la cui specifica sensibilità estetica era stata da subito riconosciuta dagli addetti ai lavori<sup>51</sup>, le fotografie del Gabinetto Fotografico ci appaiono, almeno a questa data, più propense all'interpretazione che non alla mera documentazione. In tale prospettiva pesa sullo stile di Carboni l'estetica del pittorialismo, la corrente stilistica dominante nell'ambito della fotografia contemporanea cui Gargioli si era sottratto ma che investì il più giovane collega<sup>52</sup>. Carboni continuò a fotografare il patrimonio materiale secondo le stesse dinamiche di committenza e produzione pur aggiornandone lo stile ed azzardando alcune forzature in chiave autoriale fino al 1927-1928 quando il regime fascista lo esautorò dal suo incarico, commissariò il Gabinetto Fotografico e lo pose sotto la direzione non più di un fotografo ma dello storico dell'arte Luigi Serra. Si chiudeva così la fase d'oro del Gabinetto Fotografico cui qui si è voluta rendere una prima per quanto parziale ricognizione<sup>53</sup>.

50. Su questo episodio del rapporto tra fotografia di documentazione e storia dell'arte rimando al testo di H. Wolff lin (2008), cfr. Geraldine A. Johnson (2012), p. 13-51.

51. D. Anderson (1907); M. Miraglia (1991), p. 221-282.

52. P. Costantini (1990).

53. Su Carlo Carboni e gli operatori del GF dopo il 1913 vedi C. Marsicola, A. Perugini (2014), p. 60-73.

Agli amici fotografi e storici dell'immagine, ai funzionari della pubblica amministrazione che hanno seguito con interesse, partecipazione e criticità le ipotesi di indagine da me seguite durante questa ricerca sono grata per aver voluto condividere saperi e pareri con grazia e generosità.



Fig. 1. Roma, *Ponte Elio*, 1892, stampa all'albumina, coeva, 266x406 (supporto secondario 334x482), B. 81.

Fig. 2. Stabilimento Fotografico Lombardi, *San Girolamo*, Chiesa di San Girolamo, Siena 1904 (da "L'Arte").

Fig. 3. Roma, *Via Latina*, frammenti scultorei, 1890. Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 224x281, C178.

Fig. 4. Roma, *Sacrario di Giuturna*, fregio, palmette e mascheroni, ante 1901. Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 185x273, Archivio Storico Fotografico della Soprintendenza Archeologica di Roma, Foro Romano Palatino, C365.

Fig. 5. *I Saturnali*, particolare del gruppo scultoreo, 1900. Stampa tipografica con retino a mezza tinta su cartolina postale, 1900, 137x90, FFC, ICCD24030 .

Fig. 6. Roma, *I Saturnali*, 1899. Gelatina ai sali d'argento, stampa alla coeva, 360x280; B 271.

	8
7	9
10	11



Fig. 7. Offida,  
*Chiesa di Santa Maria  
della Rocca, Cripta* (particolare),  
1909. Stampa alla gelatina ai sali  
d'argento, 1928, 230x284, C3682.



Fig. 9. Città del Vaticano,  
*Scala del Belvedere*, 1913-1914.  
Stampa alla gelatina ai sali  
d'argento, 1928, 225x282, C6790.



Fig. 10. Domenico Anderson,  
*Eleonora di Aragona*, MPI 29186.  
Stampa alla gelatina sali d'argento.



Fig. 11. Palermo,  
*Busto di gentildonna detto  
di Eleonora di Aragona*, 1910.  
Stampa alla gelatina sali d'argento,  
1928, 232x287, C4220.



## **Uomini, paesaggi, rovine. Una certa idea del Paese, una certa pratica dell'immagine**

FRANCESCO FAETA

Altri, in questa sede, in modo documentato e autorevole, illustreranno in dettaglio la vita, l'opera, l'attività istituzionale, la costruzione iconografica di Giovanni Gargioli. Mi sia consentito, in questo mio breve intervento, che funge anche da nota introduttiva alla sezione dell'esposizione da me curata, di rinviare quindi ai loro scritti. Tenterò di portare la mia attenzione, invece, sul legame profondo che si stringe, in determinati anni, tra la fotografia e la costruzione dell'identità nazionale italiana, cercando di individuare le specificità di declinazione di tale legame presenti nel nostro autore<sup>1</sup>.

Vorrei, però, in apertura, fornire alcune linee di orientamento rispetto alla selezione di immagini da me operata.

Il valore del lavoro di Gargioli (e comunque del Gabinetto Fotografico Nazionale da lui promosso e per molti anni diretto<sup>2</sup>) può essere compiutamente apprezzato attraverso la stretta messa in relazione della molteplicità di soggetti che egli ha fotografato e che, direi, ha voluto mettere assieme, con un disegno forse inconsapevole (o non del tutto consapevole), ma condotto, nel corso del tempo, con notevole perseveranza e coerenza. In tale prospettiva, il valore aggiunto dell'archivio, quale deposito duraturo e omogeneo di segni, reiteratamente sottolineato dagli studi semiotici o storico-artistici relativi alle collezioni e al collezionismo, appare fondamentale. L'archivio di Gargioli, più che ogni sua singola immagine o gruppi di immagini (motivati da un concreto incarico o da una concreta committenza), è la sua reale opera, che si caratterizza quale contributo alla costruzione dell'identità

1. L'apporto fondamentale che fotografia e cinema hanno dato alla costruzione degli immaginari nazionali, e in particolare di quello italiano, è stato oggetto negli ultimi tempi di grande attenzione, specialmente all'estero. In una letteratura assai vasta mi limito qui a ricordare, a titolo d'esempio, i saggi di un nutrito gruppo di studiosi, raccolti in *Making and Remaking Italy* da Albert Russel Ascoli, Krystyna von Henneberg (2001); quelli curati da Lucy Bolton e Christine Siggers Manson (2010); e infine il volume di Shelleen Greene (2014).

2. Come ricorda, nel suo saggio in questo volume, Clemente Marsicola, in realtà Gabinetto Fotografico; che diverrà Nazionale soltanto nel 1923, dieci anni dopo la morte del suo fondatore e animatore e cinque prima della sua fagocitazione da parte dell'istituto di propaganda del regime fascista, il L.U.C.E.

italiana, in un momento cardine, come sopra ho accennato, della storia nazionale. La selezione che ho, dunque, operato, con le sue inevitabili cesure e con la sua indispensabile concisione, sicuramente priva l'opera di Gargioli di molte componenti significative: tale opera risulta, infatti, dalla messa in contatto e dalla stretta giustapposizione di fotografie di reperti archeologici, di scorci urbani di piccoli e grandi centri, di monumenti noti e meno noti, di paesaggi, di uomini, di scavi, di documenti, di scritture, di sculture e pitture. È soltanto attraverso questa messa in relazione che emerge l'idea d'Italia che il fotografo custodiva e la pratica d'immagine che perseguiva. Vi è una sostanziale unitarietà (non solo stilistica) nelle fotografie di diverso argomento eseguite da Gargioli (e da alcuni suoi collaboratori) che le, pur necessarie, operazioni di scorporo antologico a fini espositivi, rischiano di nascondere; da qui la raccomandazione di leggere la mia silloge nella sua organica relazione con quelle degli altri studiosi che hanno contribuito alla realizzazione della mostra.

Ciò premesso, ho scelto di organizzare la selezione intorno a tre nuclei di immagini; tali nuclei mi sembra restituiscano, *in nuce*, quell'idea complessa del Paese che mi sembra il fotografo perseguisse. Idea che poggiava sicuramente su una sapiente, ariosa e distesa illustrazione del suo paesaggio naturale e urbano (con particolare attenzione per i centri minori e per le aree periferiche), delle sue rovine (e delle poetiche della memoria loro sottese), e su una curiosa, pur se sospesa, interrogazione di aspetti della vita delle sue classi popolari.

Verso il paesaggio Gargioli mostra una sensibilità elevata. Questa sensibilità mette in forma un'idea centrale negli anni in cui egli operò, quella del Bel Paese, composto d'arte e natura intrecciate e connesse, rinascimentalmente perfetto, pur se a volte trascurato e abbandonato, in opposizione alle vulgate antecedenti e coeve relative al "paradiso abitato da diavoli". Un tema, quest'ultimo, ricorrente, com'è noto, significato dalla stereotipica locuzione, passata di bocca in bocca e di penna in penna, a partire dal lontano commentatore cinquecentesco di Dante, Bernardino Daniello, sino a riecheggiare nel titolo di una raccolta di saggi di Benedetto Croce<sup>3</sup>. Un tema che tende a rappresentare l'Italia, e particolarmente le sue aree rurali, marginali, meridionali, come terra distinta da primitivismo, arcaismo, immobilità temporale, da una marcata somiglianza, antropologica, culturale, sociale, politica, con l'Oriente vicino (e talvolta lontano) e con l'Africa.

Il paesaggio di Gargioli, con la sua mobile variabilità di contrada in contrada, con la sua illuminata ricerca di aspetti diversi e complementari, con la sua costruzione visiva scevra da convenzioni e stereotipi, così come la disseminata serie di centri minori in esso incapsulati, sembrano invece fondare, sostenere e sostanziare una

3. Cfr. B. Croce (2006).

nuova costruzione identitaria per lo Stato nazionale: uno Stato europeo, uno Stato di particolare e peculiare rilievo. Ben si addice alla tessitura iconografica del fotografo quanto ricorda in un suo saggio Walter Barberis: «il paesaggio italiano – frutto di una particolare commistione di storia e geografia – [è] testimone e soggetto di storia. E ben prima che il termine si scomponesse in significati diversi, [è] patria»<sup>4</sup>. E questo paesaggio (naturale e urbano) s’innerva in un imponente scenario di rovine greco-romane. Le rovine, tuttavia, non sono testimonianze di un passato remoto, allogate in una realtà contemporanea di decadenza, come una larga letteratura internazionale aveva sostenuto e ancora andava sostenendo. Non sono attestati di una modernità impossibile, secondo le sprezzanti affermazioni che, già sul finire del Settecento, metteva a esempio in circolazione l’americano Hector St. John de Crèvecoeur<sup>5</sup>. Le rovine testimoniano, al contrario, una realtà presente, quella di un paese che si ri-costruisce sulle sue memorie, integrandole nel suo vissuto quotidiano. In questa prospettiva, la natura e la cultura si mescolano e si integrano, determinando un ambiente unico, in cui la Storia parla attraverso le foglie degli alberi così come attraverso le pietre degli edifici. Direi che la vicinanza che legò diuturnamente Gargioli a Giosuè Carducci, non è frutto soltanto di una fondante frequentazione giovanile, ma di un’affinità elettiva che molto si nutre dell’idea d’Italia<sup>6</sup>.

Ed essenziale in questo processo di costruzione dell’identità nazionale è la presenza dei ceti popolari. Quei ceti su cui un’attenzione fotografica assai elevata andava appuntandosi negli anni dell’operato di Gargioli, osservati certamente con una certa condiscendenza verso le forme consuete della raffigurazione coeva, ma senza la carica retorica che contraddistingueva spesso la raffigurazione dei mondi de-privilegiati; descritti con l’intima convinzione che essi costituiscano parte integrante del Paese raffigurato. Ancora con Barberis possiamo parlare di un «modo di rimettere insieme uomini e luoghi, [...] mosso dall’intenzione di restituire agli Italiani sia ciò che era andato perduto, sia quanto si era salvato e raccordato al presente»<sup>7</sup>. Ho prima accennato a una funzione centrale della fotografia nella costruzione degli immaginari sociali e delle identità nazionali. Nel nostro Paese ciò è fortemente avvertibile già a partire dai primi anni post-unitari. La fotografia entifica due distinti orizzonti temporali, entrambi in rotta con il presente, con la sua durezza e complessità: quello del passato, con una tensione allocronica assai marcata, quello del futuro, con i suoi ricorrenti miraggi modernistici. Ho avuto modo di analizzare queste due linee di fuga dalla realtà e dal presente della fotografia (nazionale e, più in generale, europea e occidentale), esaminando il caso della Sardegna dal periodo immediatamente pre-unitario agli anni Ottanta circa del secolo scorso. La costante

4. W. Barberis (2004), p. 115.

5. Nelle sue *Letters from an American Farmer*, edite a Londra nel 1782 (Davies & Davis), vi è un saggio trasparente di tale atteggiamento culturale: “we are all apt to love and admire exotics, tho’ they may be often inferior to what we possess; and that is the reason I imagine why so many persons are continually going to visit Italy. —That country is the daily resort of modern travellers. [...] I fancy their object is to trace the vestiges of a once flourishing people now extinct. There they amuse themselves in viewing the ruins of temples and other buildings which have very little affinity with those of the present age, and must therefore impart a knowledge which appears useless and trifling.” Letter I (“tutti noi siamo pronti ad amare ed ammirare l’esotico, anche se spesso è inferiore a ciò che già ci appartiene; ed immagino questa sia la ragione per cui così tante persone vanno diuturnamente a visitare l’Italia, il paese dove convergono tanti viaggiatori moderni. Immagino che il loro scopo sia di trovare le vestigia di un popolo un tempo fiorente, e ora estinto. Là essi si svagano a contemplare le rovine di templi e altri edifici lontanissimi dal gusto dell’età presente, che trasmettono un sapere che appare inutile e banale”). Sembra che, tale atteggiamento, in opposizione, oltre che in aperta polemica, con quello dei numerosissimi praticanti del *grand tour*, nel nostro Paese ma, in realtà, esso disegna un’ipotesi complementare, di rimozione della sostanza reale del Paese visitato e dell’esperienza concreta, cui strati importanti della cultura nazionale all’epoca di Gargioli (ed egli stesso), tentarono di trovare alternativa.

6. Sul rapporto tra il fotografo e il poeta, oltre i riferimenti presenti in questo volume, si veda A. Benedetti (2012).

7. W. Barberis (2004), p. 116.

alterità con cui viene vista e rappresentata l'isola (il suo *habitat*, la sua cultura, la sua società) è frutto di processi di manipolazione che si concretizzano, oltre che nell'allocronia, nell'orientalismo. L'orientalismo implica una fuga dagli spazi reali, e dalle reali contraddizioni sociali e culturali che li caratterizzano, l'edificazione di un altrove mitizzato, esotico, seduttivo e repulsivo al contempo. L'allocronia, implica una fuga dal tempo presente, la costruzione di una condizione temporale aliena, conforme non allo stato di fatto della realtà storica del Paese, ma a prospettive immaginarie, idonee ancora a disinnescare la durezza dei processi sociali in atto. L'allocronia, a sua volta, può manifestarsi come processo di allontanamento remoto, di arcaizzazione o primitivizzazione o come processo di costruzione di una modernità fittizia, retoricamente conclamata<sup>8</sup>. Quanto ho potuto osservare in dettaglio per la Sardegna è largamente estendibile all'Italia tutta, in particolare alle sue aree meno fortunate e integrate nel processo di costruzione nazionale<sup>9</sup>.

A me sembra che il lavoro di Gargioli e la costruzione stessa del GFN obbediscano a un bisogno di resistenza rispetto alle tendenze che ho sopra enunciato e di elaborazione di un modello rinnovato (o riformato) della rappresentazione della realtà nazionale. Un modello anti-orientalistico e, soprattutto, isocronico.

Alla rappresentazione di un paese orientale e orientaleggiante, si contrappone una descrizione attenta alla complessità. Al tratto fittiziamente unificante dell'Orientalismo, così efficacemente rimarcato da Edward Said<sup>10</sup>, si contrappone la varietà delle condizioni reali delle campagne, dei paesi e delle città. Alla ferinità presupposta del paese mediterraneo, con le spalle rivolte all'Europa, narrato da innumerevoli e spesso pregevoli narratori, si contrappone la meticolosa e fine tessitura del territorio, l'armonia dell'impianto urbanistico dei centri minori, la disseminazione minuta e grandiosa al contempo delle opere d'arte e d'ingegno, la complessiva appartenenza all'Europa e alle sue più nobili tradizioni. È proprio la complessità della rilevazione fotografica che Gargioli persegue che testimonia di una volontà di *costruire* un Paese diverso da quello che le numerose stereotipie interne ed esterne, per motivi diversi e spesso convergenti andavano facendo. La consapevolezza del valore dell'intervento statale nella documentazione delle opere d'arte non narra soltanto di uno spirito civile, di virtù amministrative, di un dialogo intenso con aggiornati e impegnati storici dell'arte. Mostrano il fastidio per lo stereotipo, il rifiuto dell'artefatto e del *déjà vu*, il desiderio di costruire una rappresentazione dello spazio piana e originale. Una rappresentazione che avesse riscontro anche sul piano temporale. Il problema centrale che mi sembra il fotografo si ponesse, come è testimoniato anche dai suoi studi e dai suoi esperimenti di ingegneria ottica, è quello che Giulio Bollati ha giustamente individuato come centrale nell'Italia dell'Ottocento

8. Mi sia consentito, in proposito, il rinvio a F. Faeta (2008), p. 29-38; Id. (2009), p. 25-35; Id. (2010), p. 27-35.

9. Ancora per un indicativo inquadramento teorico del problema si vedano i miei (2005), p. 108-150, e (2010, 2), p. 21-32. Ma sul problema si veda pure *Italy's "Southern Question"*..., a cura di J. Schneider (1998).

10. Cfr. E. Said (1978 e 1999).

e dei primissimi anni del Novecento, quello della modernità possibile<sup>11</sup>. Quale modernità per un Paese in costante ritardo, con ceti dirigenti ed *élites* che su tale ritardo giocano, confidano, fondano una loro strategia di gestione dei conflitti sociali, con un Occidente che tale ritardo usa per calmierare le pretese di un concorrente fragile e tardivo, con un peso esiziale del passato e della tradizione, con un'immagine irrimediabilmente compromessa dall'arcaismo e dal primitivismo? La risposta viene, per Gargioli, a mio avviso, dal mettere a freno, dal controllare, le potenzialità allo-croniche della fotografia, costringendola ad attenersi al presente. Vi sono tutti i segni della vicenda contemporanea nelle sue immagini, che mostrano esemplarmente quel punto d'incontro tra un occhio e un tempo che numerosi esegeti del mezzo hanno celebrato; vi sono i cantieri di scavo archeologico e le linee ferrate, i vapori e i porti, le rovine del terremoto e le nuove forme d'illuminazione, accanto naturalmente ai numerosi segni sopravviventi di un'Italia rurale e "tradizionale". Ma non vi è nessuna retorica della modernità o dell'arcaicità. Vi è una piena accettazione e, direi, una poetica della coevità e della compresenza. Vi è un tentativo di costruire un Paese in immagini poggiando, in definitiva, proprio sui due tratti che ho prima evocato, la complessità del suo costrutto, la linearità piana del suo tempo e la compresenza della sua possibile modernità e del suo complesso passato. Mi sembra che l'ampia modificazione formale che in questa sede è più volte rimarcata sia tributaria proprio di questo anteporre un'idea netta del soggetto rappresentato e della natura stessa della rappresentazione alle diatribe relative al modo di fotografare. La tecnica rinnovata con cui Gargioli si esprime viene da un'idea netta di cosa c'è davanti al suo obiettivo e di qual è la funzione dell'immagine rispetto alla storia nazionale coeva.

Ciò che il GFN mi sembra perseguire, in altre parole, per numerosi anni centrali nella formazione dell'identità nazionale post-risorgimentale, è una strategia pubblica della condivisione patrimoniale. Un processo di patrimonializzazione del Paese, a partire dalle sue plaghe, dai suoi centri, dai suoi ruderi e dai suoi uomini, che divenga materia condivisa. E qui mi sembra di poter individuare, nelle immagini, nella loro composizione e nel loro stile, due obiettivi relativamente diversi pur se convergenti. Il primo, volto verso un'indifferenziata fruizione pubblica della creazione immaginaria, in modo che attraverso il carisma dell'ufficialità e della dimensione statale, tale creazione si affermi e s'imponga. Particolarmente notevole, in quest'ottica, la perorazione di un uso pubblico della fotografia, teso a privare del suo valore dirimente la contrapposizione dominante tra amatori e professionisti-artigiani. Il secondo, volto verso la creazione e il mantenimento di quella condizione di *cultural intimacy*, così efficacemente lumeggiata, per quel che concerne la Grecia moderna, ma anche il nostro Paese, da Michael Herzfeld<sup>12</sup>. Proprio Herzfeld,

11. Si veda G. Bollati (1983). Ma sulla funzione performativa dell'idea di carattere nazionale si veda anche S. Patriarca (2010).

12. Cfr. M. Herzfeld (2003).

per altro, ricorda l'importanza della dimensione municipale nella creazione delle dinamiche di formazione del nostro *Nation-State*, e di gestione dell'intimità culturale. Ancora lui rammenta come centrale nella formazione delle identità nazionali in Occidente sia la poetica delle rovine, con particolare riguardo anche al caso della città di Roma, così presente nell'opera di Gargioli<sup>13</sup>. Molte delle sue fotografie, attraverso l'inserimento di personaggi disposti nell'inquadratura, attraverso la posa di uomini che abitano i luoghi, attraverso una sottile poetica della melancolia (l'uomo seduto di spalle sulla riva portuale, i bambini che guardano con alle spalle le intuite rovine di un immane cataclisma, le minuscole figure perse dentro la nuda ansa di una spiaggia o sotto l'ombra di alberi annosi, etc. ), sollecitano quella condivisione, quell'assunzione collettiva di contro e in opposizione all'esterno, che contribuisce a fondare e mantenere un'identità nazionale (o locale).

Ancora in questa prospettiva critica vanno lette, a mio avviso, le immagini che mettono in scena aspetti del mondo popolare. Gli anni in cui Gargioli fotografa, sono quelli in cui, superata lo concezione meramente catalografica e classificatoria del mezzo che aveva animato il contesto antropologico italiano sin quasi ai tardi anni Ottanta dell'Ottocento, si afferma un'idea più matura, etnograficamente improntata. La fotografia di argomento antropologico e demologico comincia a praticare moduli più aperti e complessi, i manuali e le lezioni su come fotografare i mondi nativi s'impongono, notevoli quantità di documentazione relativa ai modi della vita culturale e sociale delle plebi rustiche e delle realtà coloniali si accumulano. Maturano le condizioni per grandi imprese documentarie come saranno quelle che si realizzano attorno a Lamberto Loria e al Museo di Etnografia Italiana (che Gargioli dovette seguire con attenzione, vista la sua vicinanza con le manifestazioni ruotanti attorno alla grande esposizione dell'Undici) o, poco più tardi, quelle dell'*Atlante linguistico ed etnografico dell'Italia e della Svizzera meridionale* di Karl Jaberg, Jakob Jud, Paul Scheuermeier e Gerhard Rohlf. La Società Geografica Italiana, come altre società scientifiche e istituzioni museografiche, si distingue per la sua opera di produzione iconografica dedicata alle realtà popolari ed esotiche. Naturalmente, se un approccio etnografico s'impone (sulla vecchia fotografia antropologica, fatta di classificazioni tipologiche e di misure antropometriche), ciò non vuol dire che gli stereotipi siano abbandonati. La fotografia risente fortemente dell'idea di genere che le scienze sociali tenacemente (pur se a volte inesplicitamente) custodivano e la tipizzazione serrava la rilevazione fotografica dentro modelli rigidi da cui raramente si trascendeva.

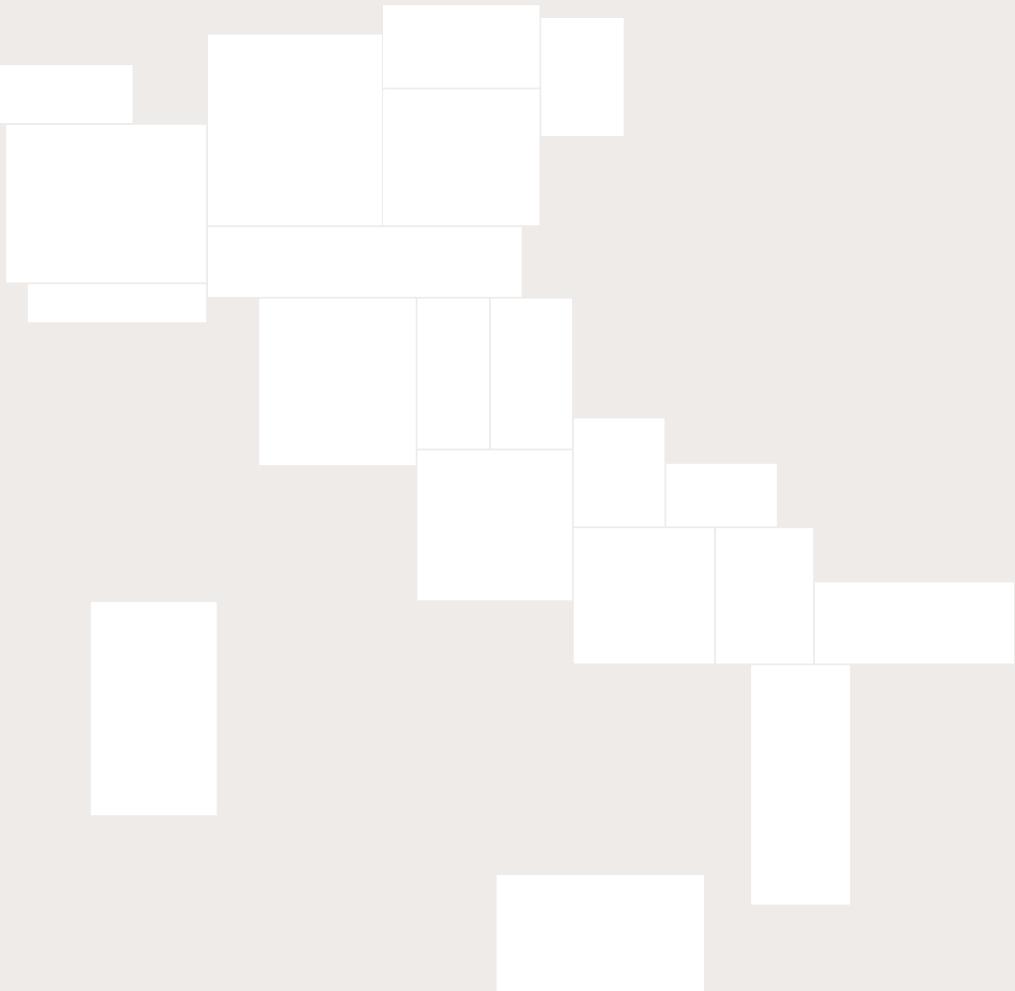
Lo sguardo che Gargioli poggia sul mondo popolare non oltrepassa, naturalmente, gli schemi in quegli anni dominanti. Si fa più acuto, a volte, quando incontra

13. Si vedano, a riguardo, di M. Herzfeld (1991); Id. , (2009). Ma rinvio anche alla conspicua riflessione francese sul tema, in particolare a *Les lieux de mémoire* (1984-1992); *Domestiquer l'histoire* (2000); *Une histoire à soi...* (2001); M. Augé (2003); *Les monuments sont habités* (2010).

esperienze e vicende vissute, realtà in movimento, come quelle dei butteri e dei cavallari della campagna romana, a esempio, in cui l'eco delle puntuale rilevazioni di Giovanni Cena e di Sibilla Aleramo e delle inchieste delle scuole dell'Agro Romano, è assai forte; si fa più debole e tributario del senso comune e dell'immagine tipica quando osserva costumi popolari, donne e uomini colti nella loro dimessa quotidianità. Ma è, tuttavia, uno sguardo tendenzialmente inclusivo. Il mondo popolare raffigurato non è, come sovente accadeva in altri fotografi, sia che fossero professionalmente legati alla sua documentazione, sia che fossero più generici descrittori di cose italiane, un mondo alieno, una realtà esotica, anche in questo caso traslata nel tempo (verso un arcaismo di maniera) o nello spazio (verso un altrettanto manierato orientalismo); è un mondo essenziale per quel progetto di patrimonializzazione dello Stato nazionale di cui ho scritto. Sono gli abitanti del Bel Paese, consustanziali alla sua storia, alle sue rovine, alle sue città d'autore, ai suoi paesaggi densi di segni naturali e culturali. Vi sono due immagini, non presenti nella mia selezione per motivi di opportunità espositiva, che sembrano voler plasticamente confermare quanto sostengo: si tratta delle due immagini dedicate al restauro della facciata della Cattedrale di Ferentino, scattate dopo quella che ritrae la medesima facciata prima dell'intervento di restauro. Inquadrature grosso modo eguali, un medesimo soggetto monumentale, paesaggisticamente rilevante, lasciato alla sua nudità in un'immagine, colmo dei segni di un'umanità popolare (quella delle maestranze e dei tecnici che hanno contribuito all'opera) nell'altra (p. 240, 241). Qualcosa che sembra voler ricordare che il pieno significato del manufatto, del suo *habitat*, del suo stesso restauro, sta nell'essere intriso di umana presenza.

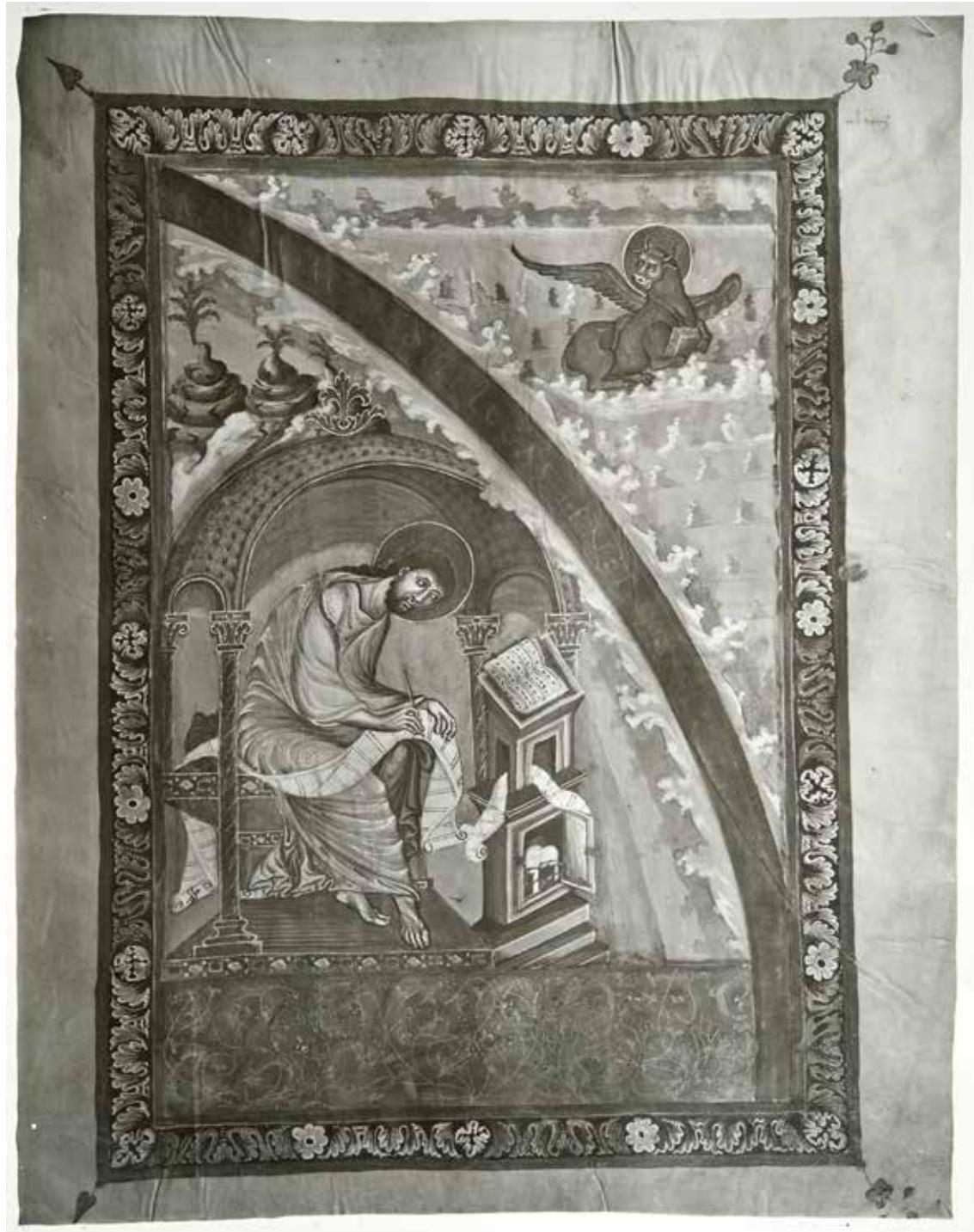
L'idea di Paese che Gargioli custodiva, benché condivisa da parti importanti della borghesia illuminata, non riuscì, malgrado il suo impegno, a divenire egemone. La vicenda del suo costante confronto (e scontro) con l'autorità statale che sollecitava a un maggiore e più lungimirante impegno nella documentazione del patrimonio (artistico) italiano, ricorda da vicino quella del coevo confronto (e scontro) che gli studiosi di geografia, di etnografia, di demologia e antropologia andavano sostenendo per dotare queste discipline e le pratiche di ricerca loro collegate di una dimensione nazionale e di un carattere pubblico; per farne cosa italiana, costitutiva della nuova identità dello Stato riformato e, finalmente, adulto. Quell'idea di Nazione, con le conseguenti declinazioni "laiche" dell'immagine, non riuscirà ad affermarsi e, appena dietro l'orizzonte, altri attendevano per trasformarla in senso privatistico, autoritario, nazionalistico, populistico e propagandistico, come anche la vicenda della fotografia (e poi del cinema) può ampiamente testimoniare.





Roma	Pisa	Ancona	Enna	Lentini
Perugia	Aosta	Offida	Gibilrossa	Sanremo
Montecassino	Gennazzano	Fabriano	Calascibetta	Taormina
Alatri	Narni	Agrigento	Valle del Giovenzano	Villa Adriana
Minturno	Rignano Flaminio	Sessa Aurunca	Mandela	Paestum
Gubbio	Savelli	Tivoli	Messina	Agro romano
Spoletto	Ascoli Piceno	Palermo	Valle d'Aosta	Fondi
Parma	Norcia	Siena	Castiglione del lago	Molfetta
Firenze	Carini	Spello	Marsala	Veroli
Chieti	Morrone	Grottaferrata	Augusta	
Napoli	Loreto	Sulmona	Capri	
S. Severino	Piediluco	Gualdo Tadino	Belforte del Chienti	
Visso	Civita Castellana	Foligno	Atri	

**La misura delle Belle Arti**



Roma, S. Paolo fuori le Mura, Bibbia di Carlo il Calvo, ante 1900  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, coeva, 442x348, A21



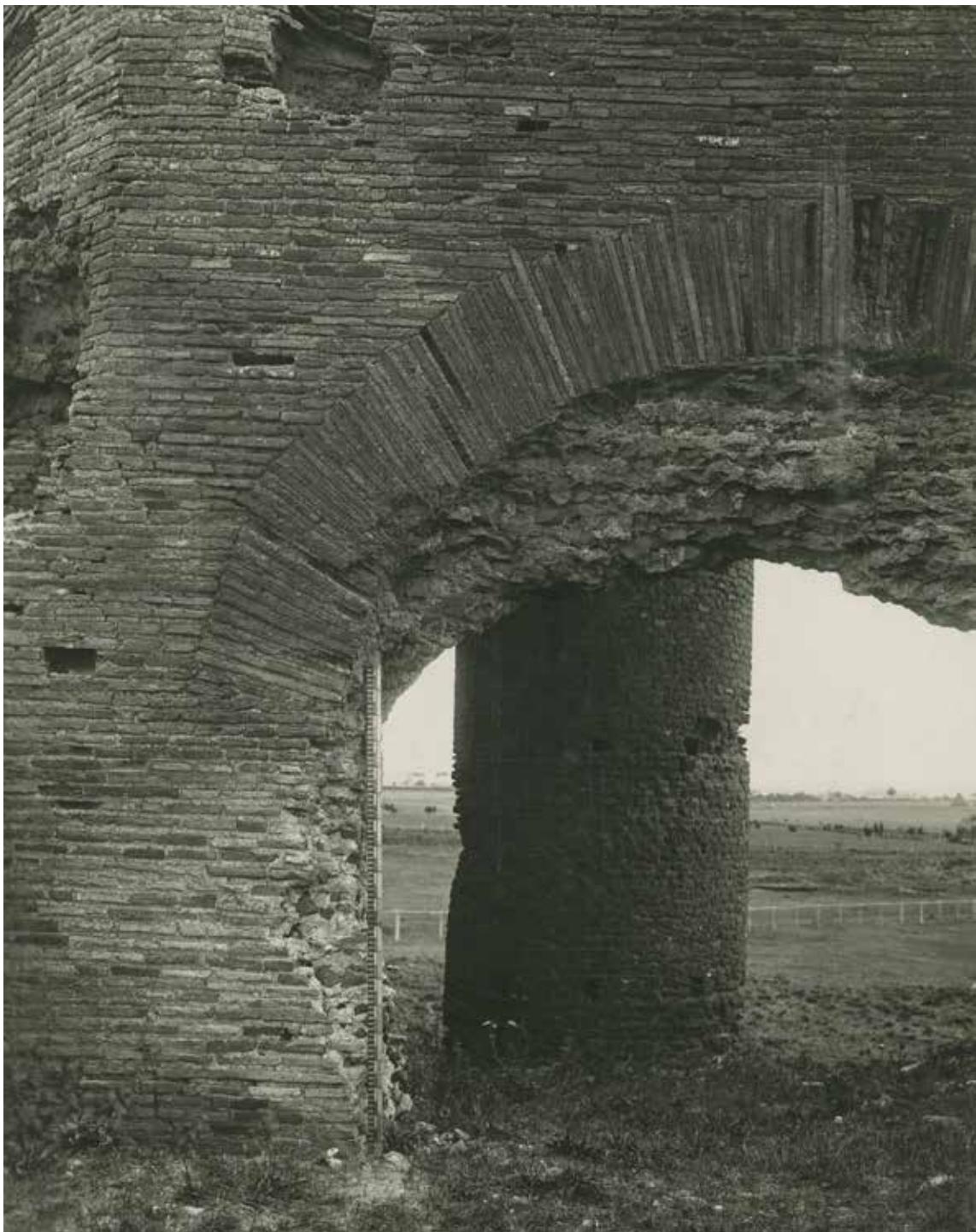
Perugia, piazza del duomo e corso Vannucci, 12 settembre 1906  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 222x276, C1861



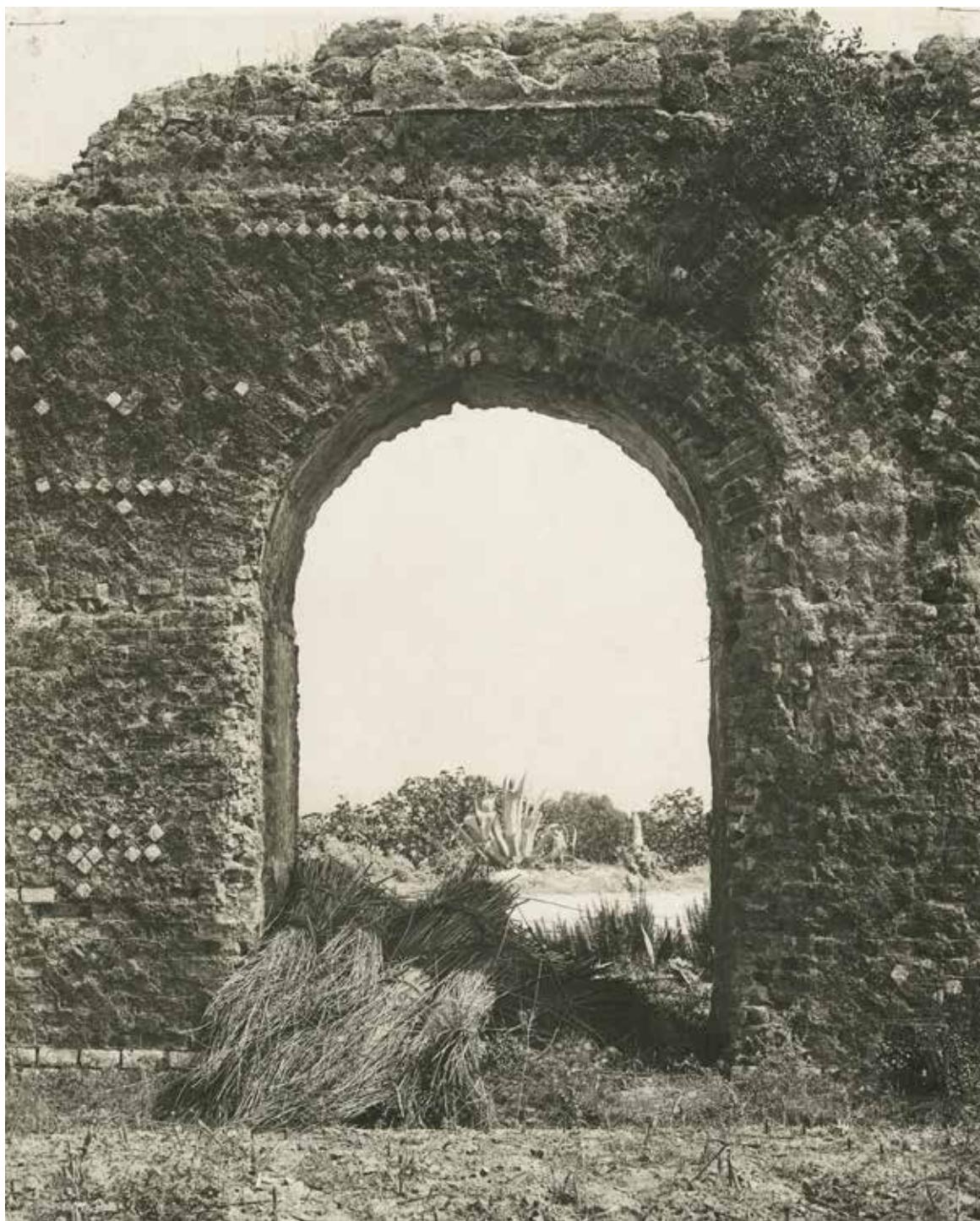
Montecassino, abbazia, chiostro grande, distrutto, 1900  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, coeva, 360x280, B241



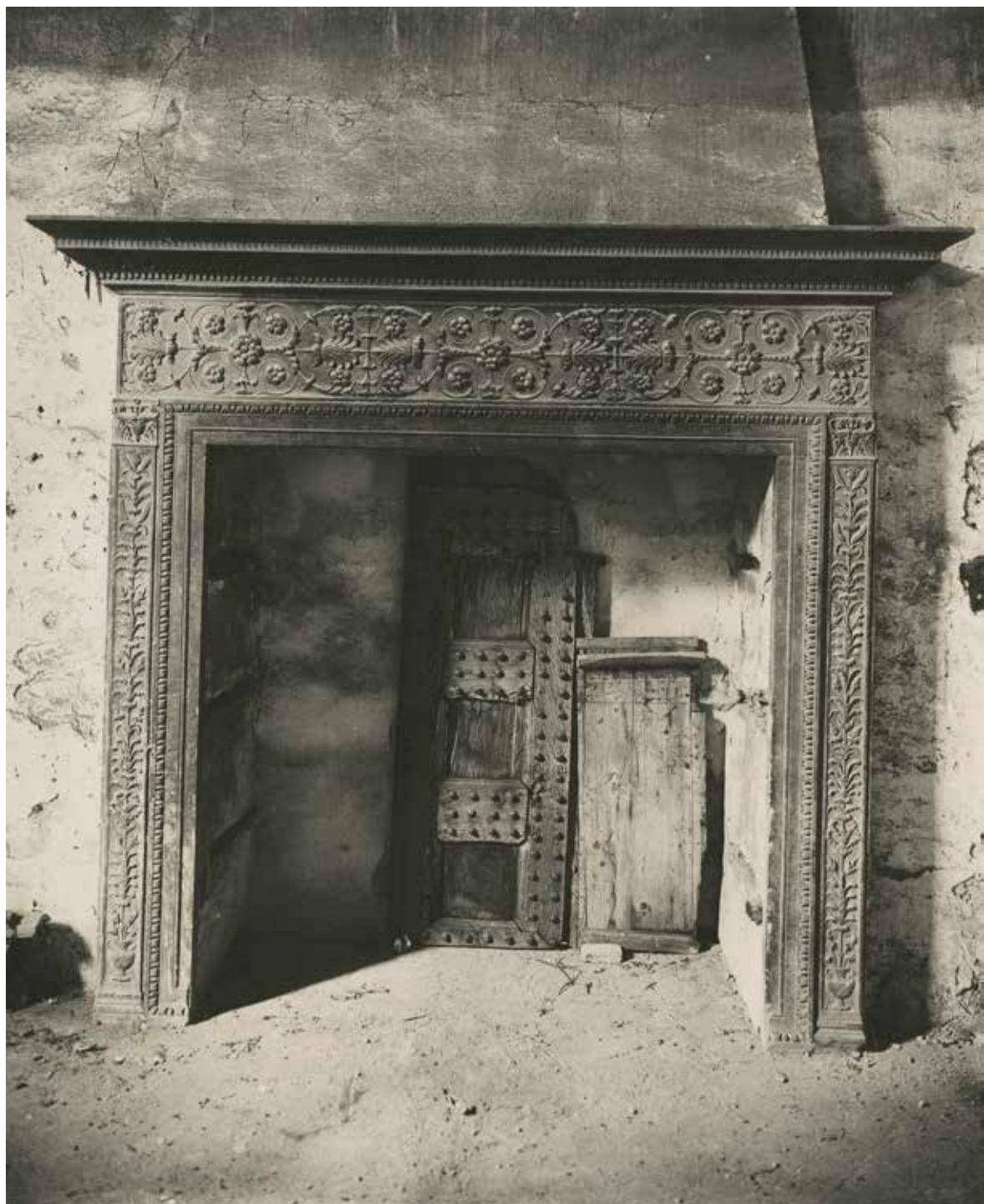
*Alatri, mura ciclopiche*, ante 1900  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 210x260, C30



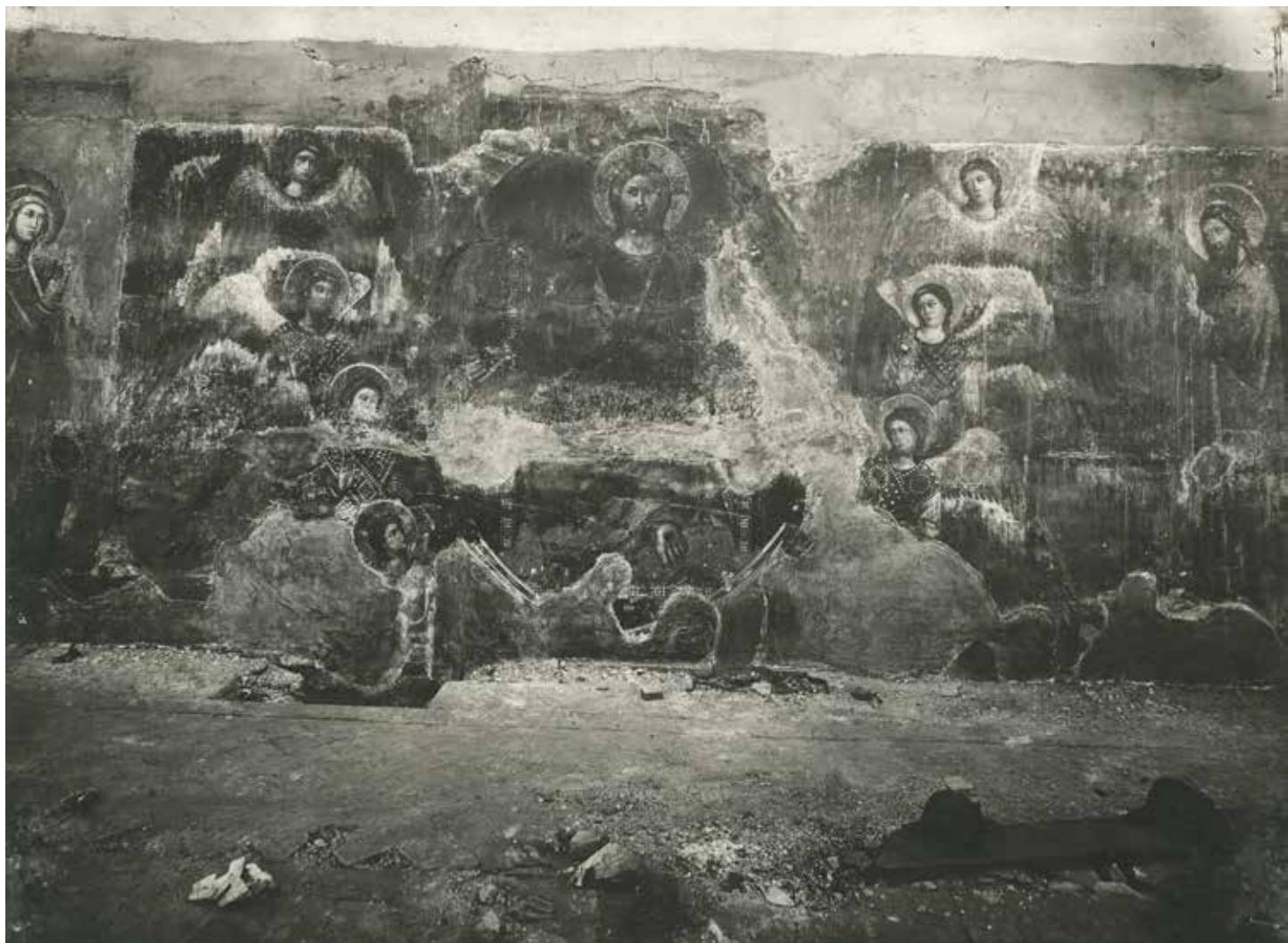
*Roma, Villa dei Gordiani*, ante 1904  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, coeva, 380x285, B42



*Minturno, arcata dell'acquedotto romano, 1898*  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 300x240, C395



*Gubbio, palazzo ducale, camino*, 25 settembre 1906  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 285x233, C1896



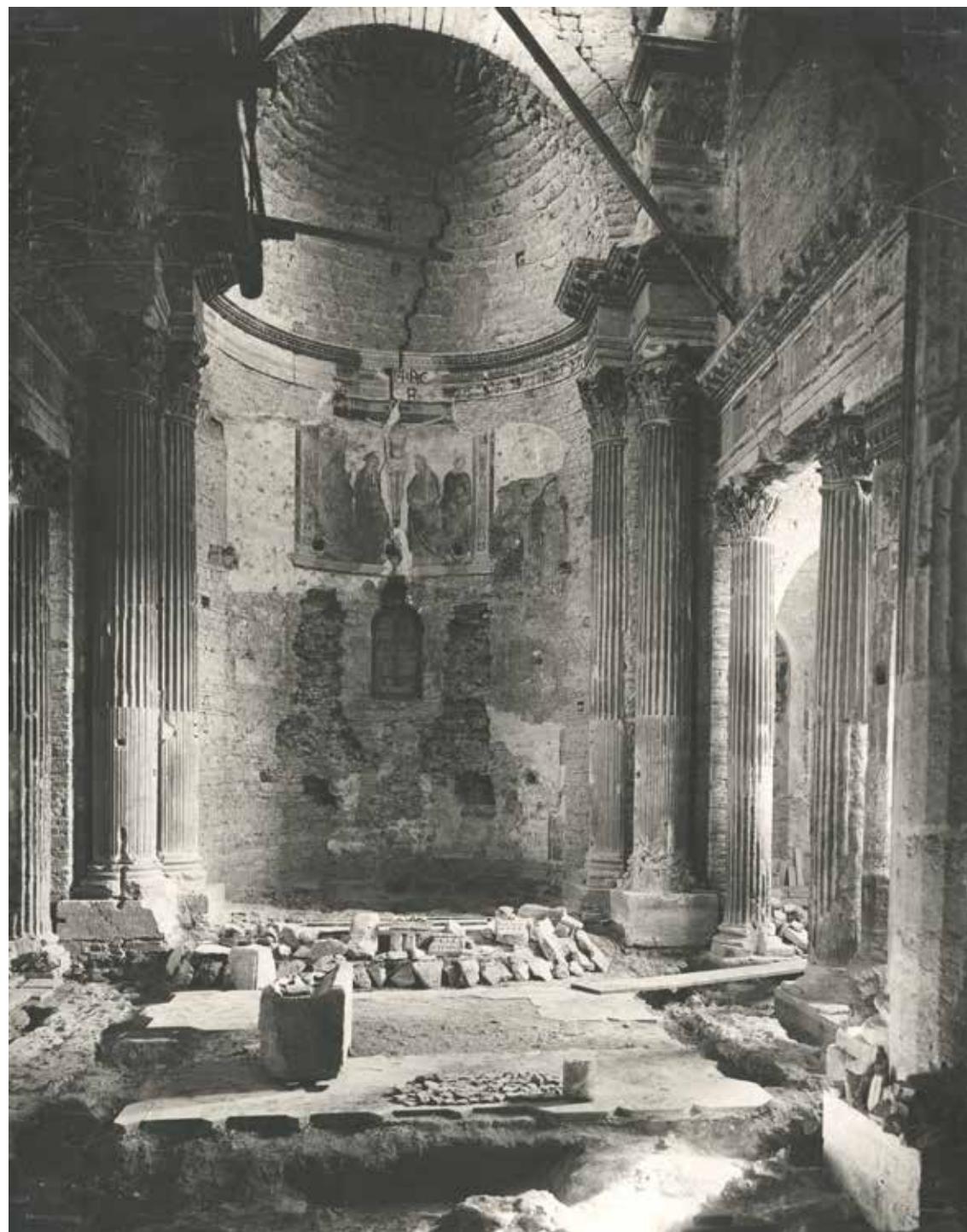
Roma, S. Cecilia in Trastevere, affreschi di Pietro Cavallini, 1901  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 164x225, E254



Roma, S. Maria in Cosmedin, soffitto a capriate in restauro, 1896-99  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 226x282, C284



Roma, Prima Porta, Villa di Livia, ninfeo, ante1904  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 226x281, C1083



*Spoletō, S. Salvatore, abside e presbiterio, 1906*  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 290x227, C2065



Parma, duomo, cupola del Correggio in restauro, agosto 1912  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 282x223, C6386



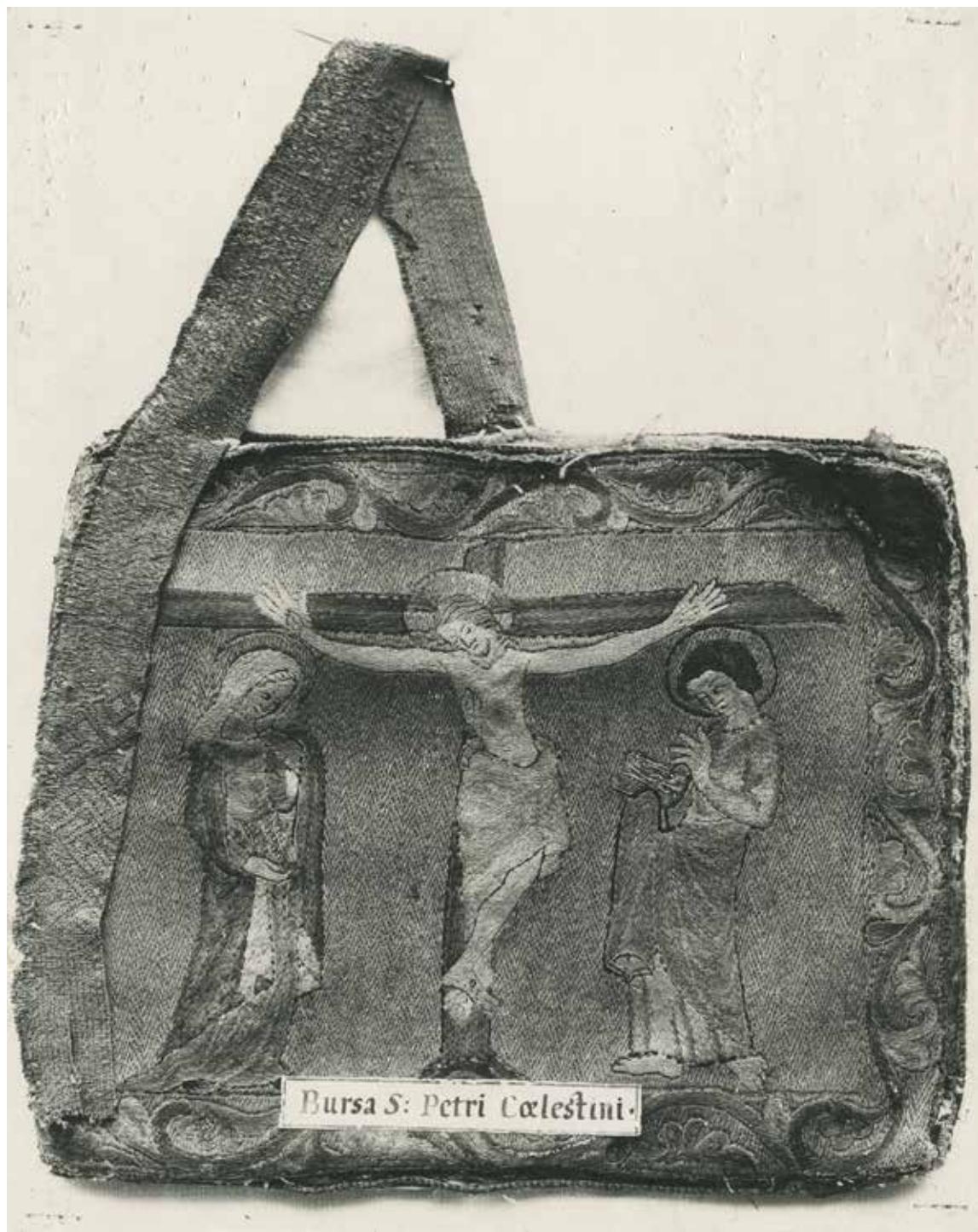
Firenze, battistero, mosaici della cupola in restauro, 1905-1906  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 280x228, C1630



Chieti, maiolica di Castelli con Annunciazione, 1905  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 230x280, C1219



*Napoli, collezione William Charlesworth,  
cornice in porcellana di Capodimonte, 1º novembre 1900  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, coeva, 380x257, B412*



S. Severino, S. Lorenzo in Doliolo, borsa di Celestino V. 1909  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 287x227, C1567



Visso, municipio, croce processionale d'argento, 1909  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 270x223, C1576



Roma, ospedale di S. Spirito, braccio nuovo (demolito), affreschi di Gregorio Guglielmi, 1908  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 170x220, E2562



Roma, palazzo Torlonia (demolito), affreschi di Francesco Podesti, 1901-1902  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 228x283, C745



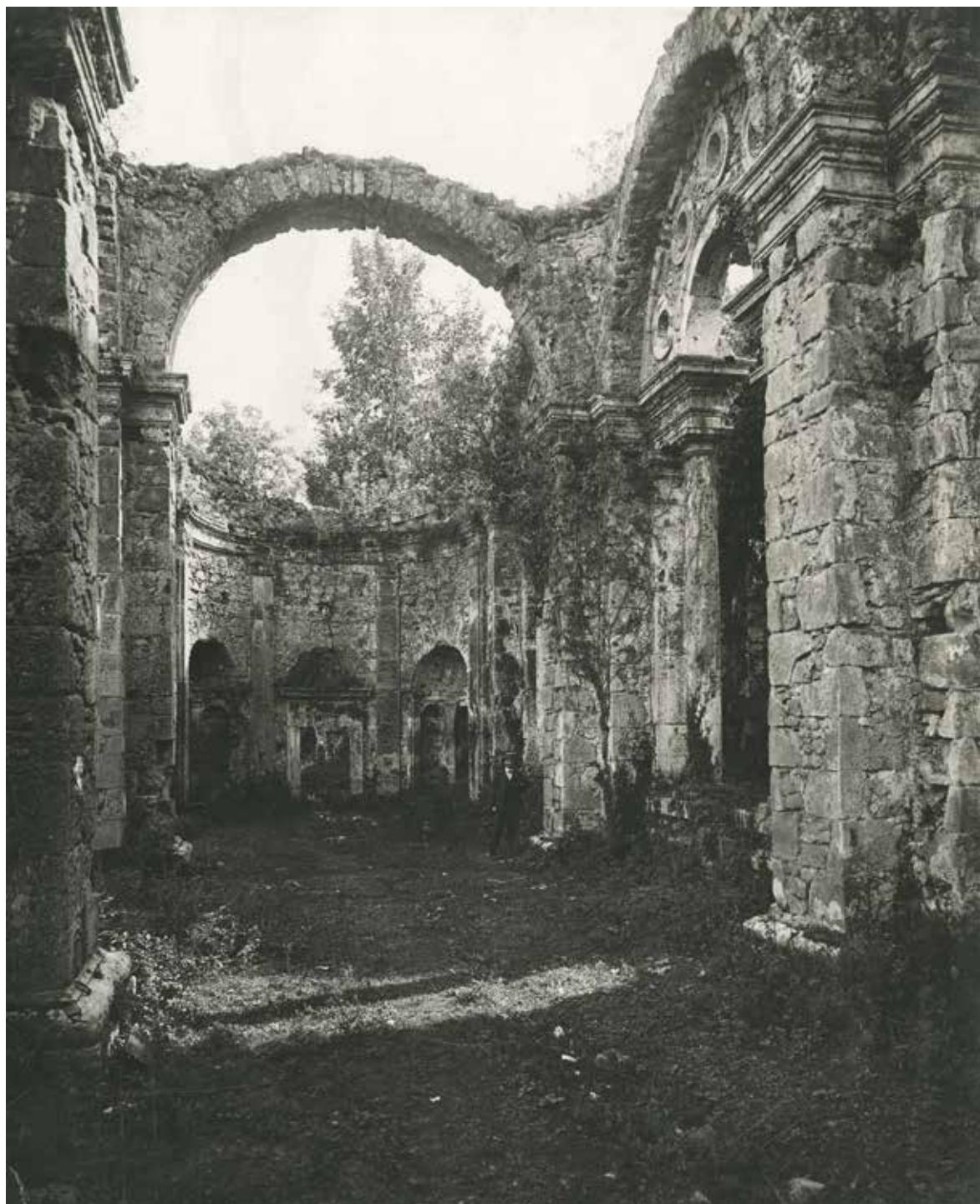
Pisa, camposanto, affresco con la Vergine Assunta (distrutto), aprile-ottobre 1908  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 281x231, C3381



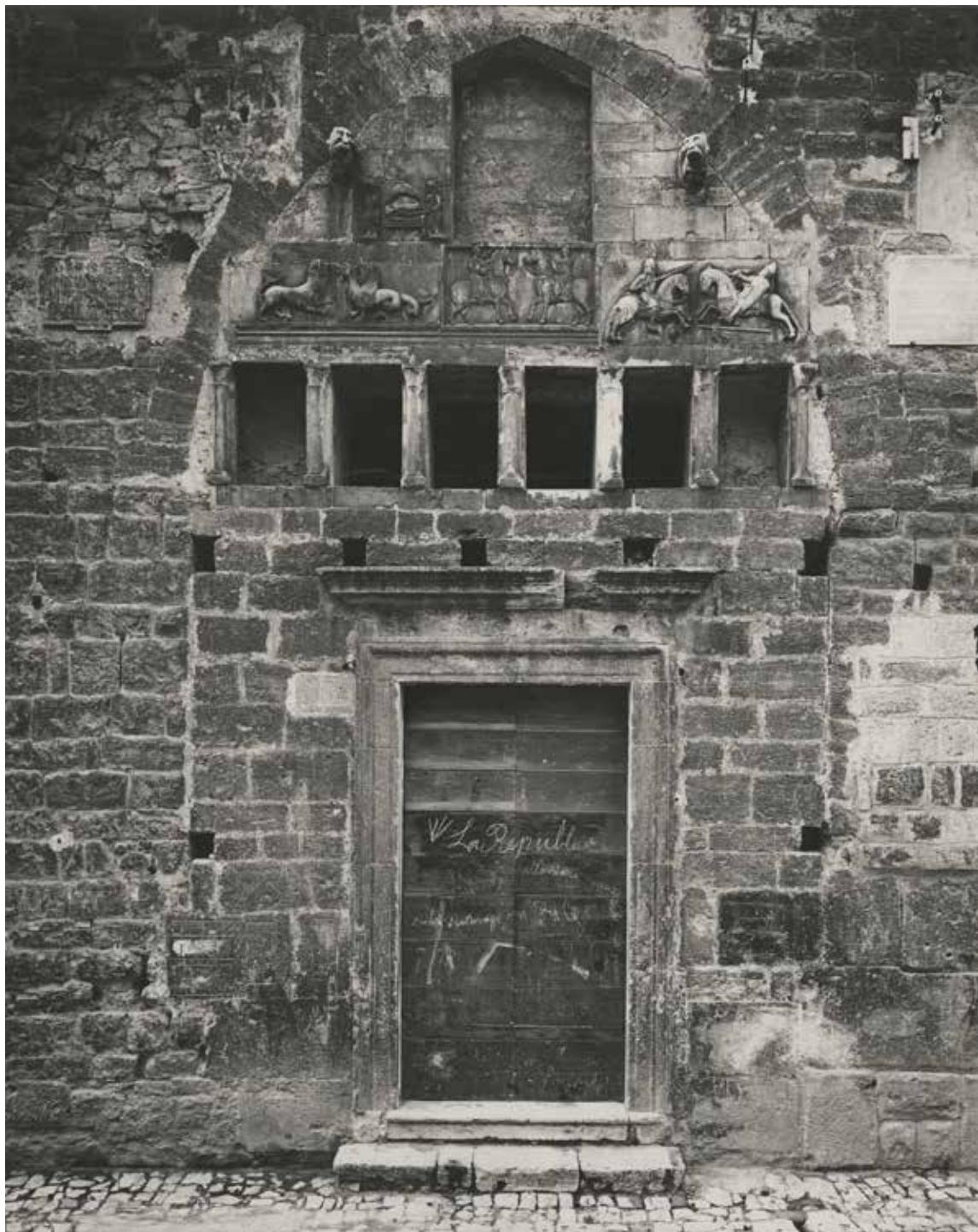
*Aosta, anfiteatro romano, 1909*  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 200x265, C3804



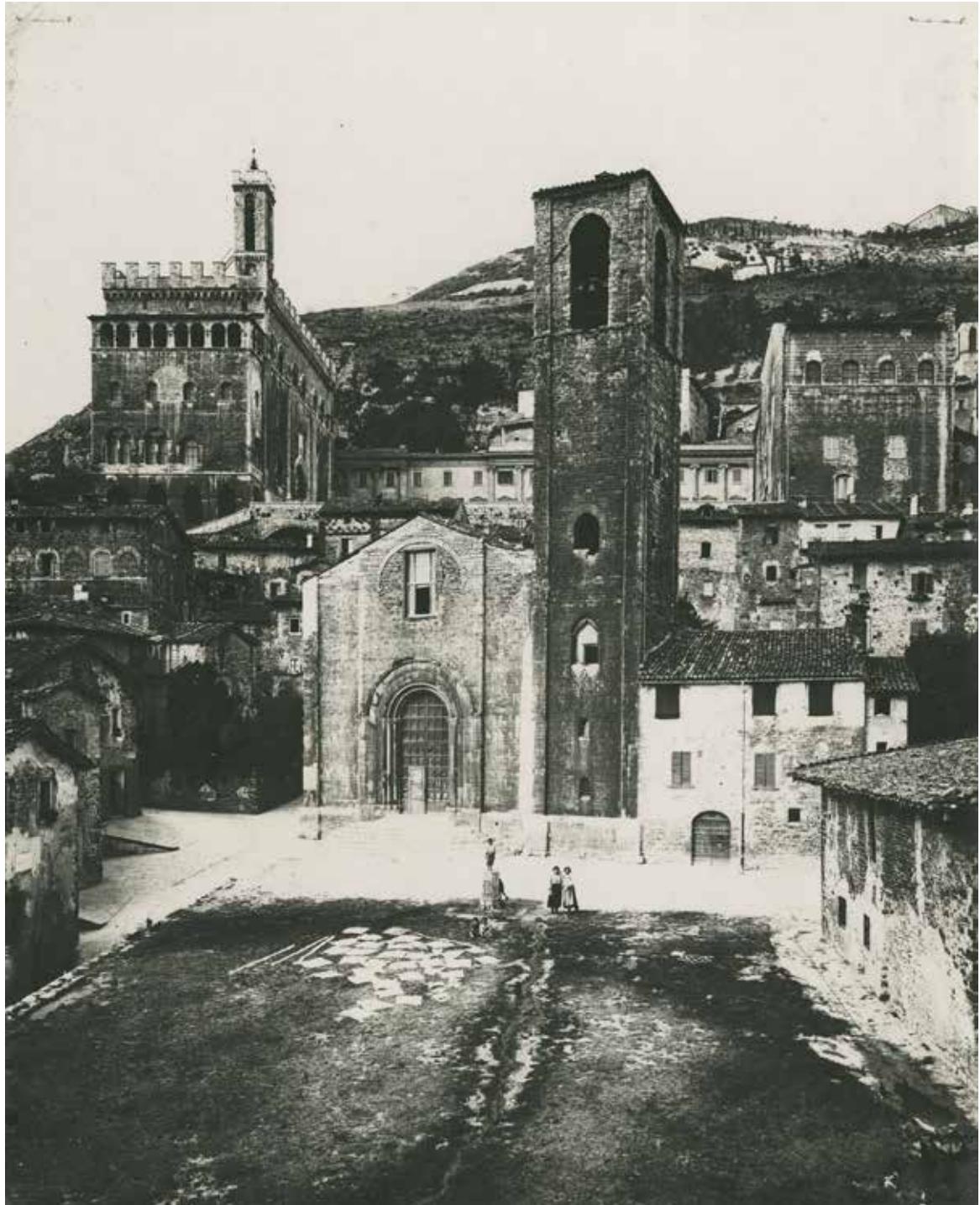
Roma, Palatino, villa Mills (demolita), prospetto sud-ovest, 1907  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 172x226, E1944



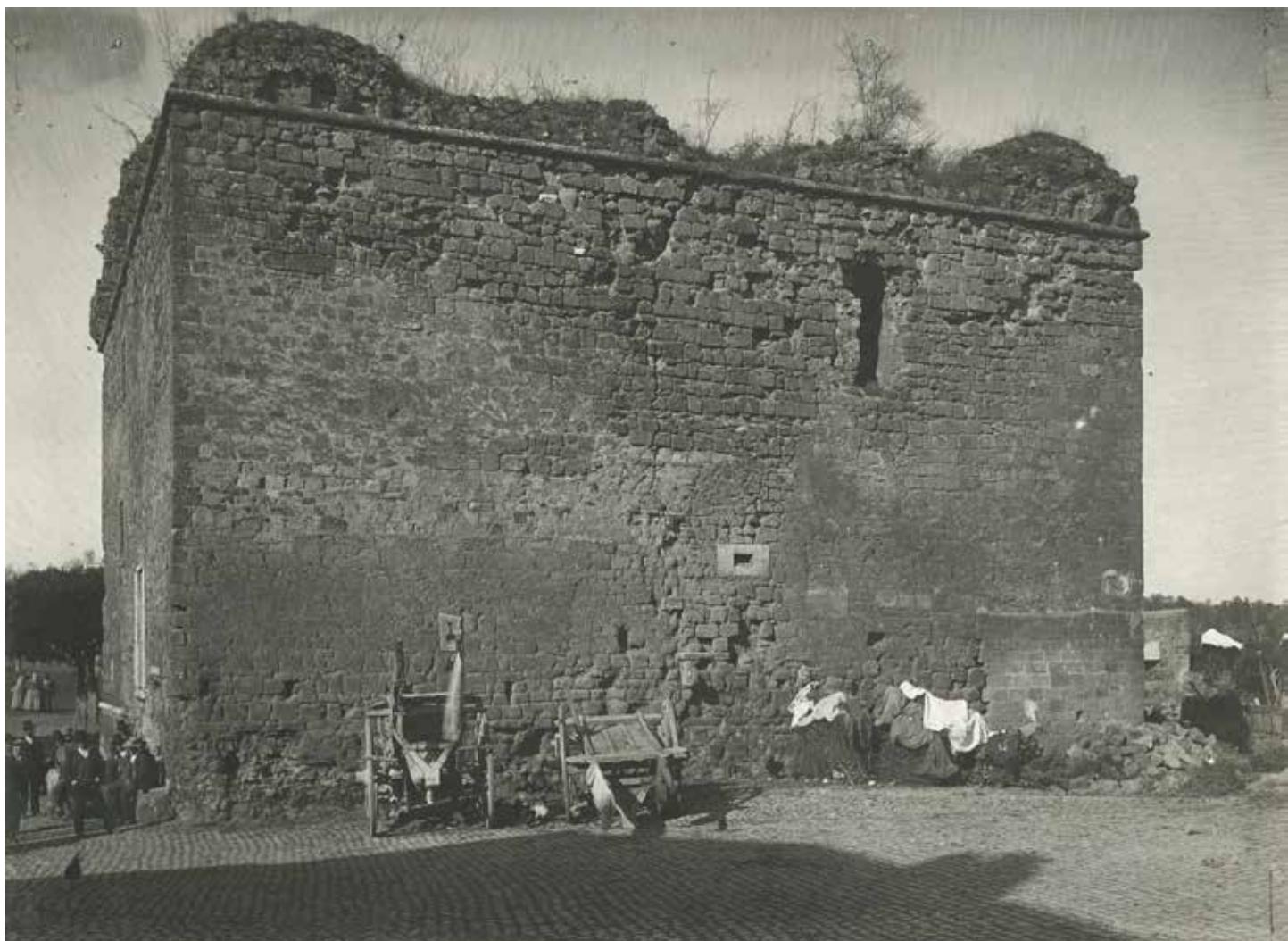
*Genazzano, ninfeo*, settembre 1907  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 280x227, C2752



Narni, palazzo comunale, porta con bassorilievo, 25 ottobre 1906  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 288x228, C2097



Gubbio, 25 settembre 1906  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 287x232, C1891



Rignano Flaminio, rocca, ante 1907  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 170x232, E1902



Savelli, 1910 ca  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 161x219, E3344



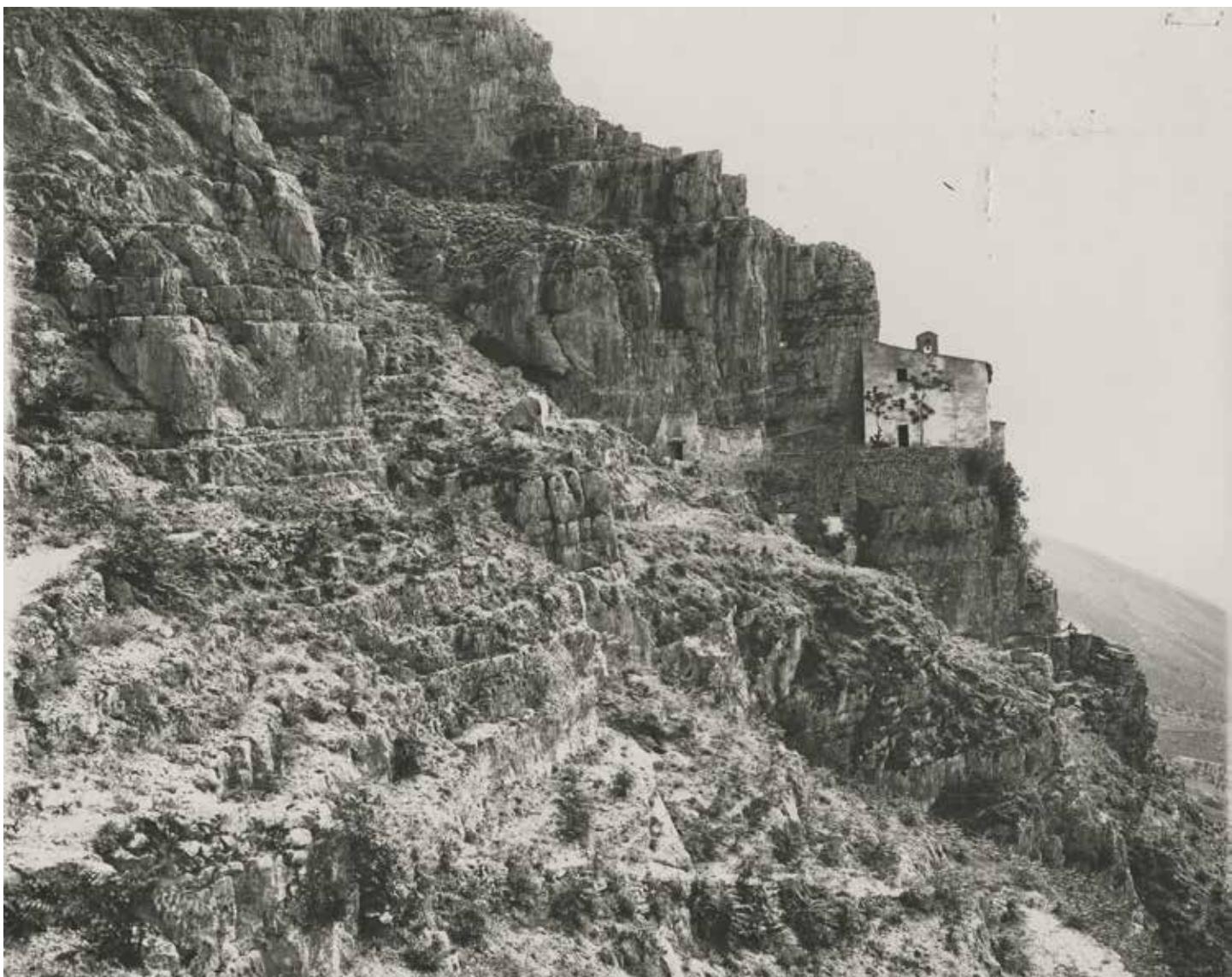
Ascoli Piceno, S. Agostino, colonna di pergamena raffigurante Adamo, estate 1907  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 235x175, E2081



Norcia, balcone d'angolo con ringhiera in ferro battuto, 1907  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 230x166, E3337



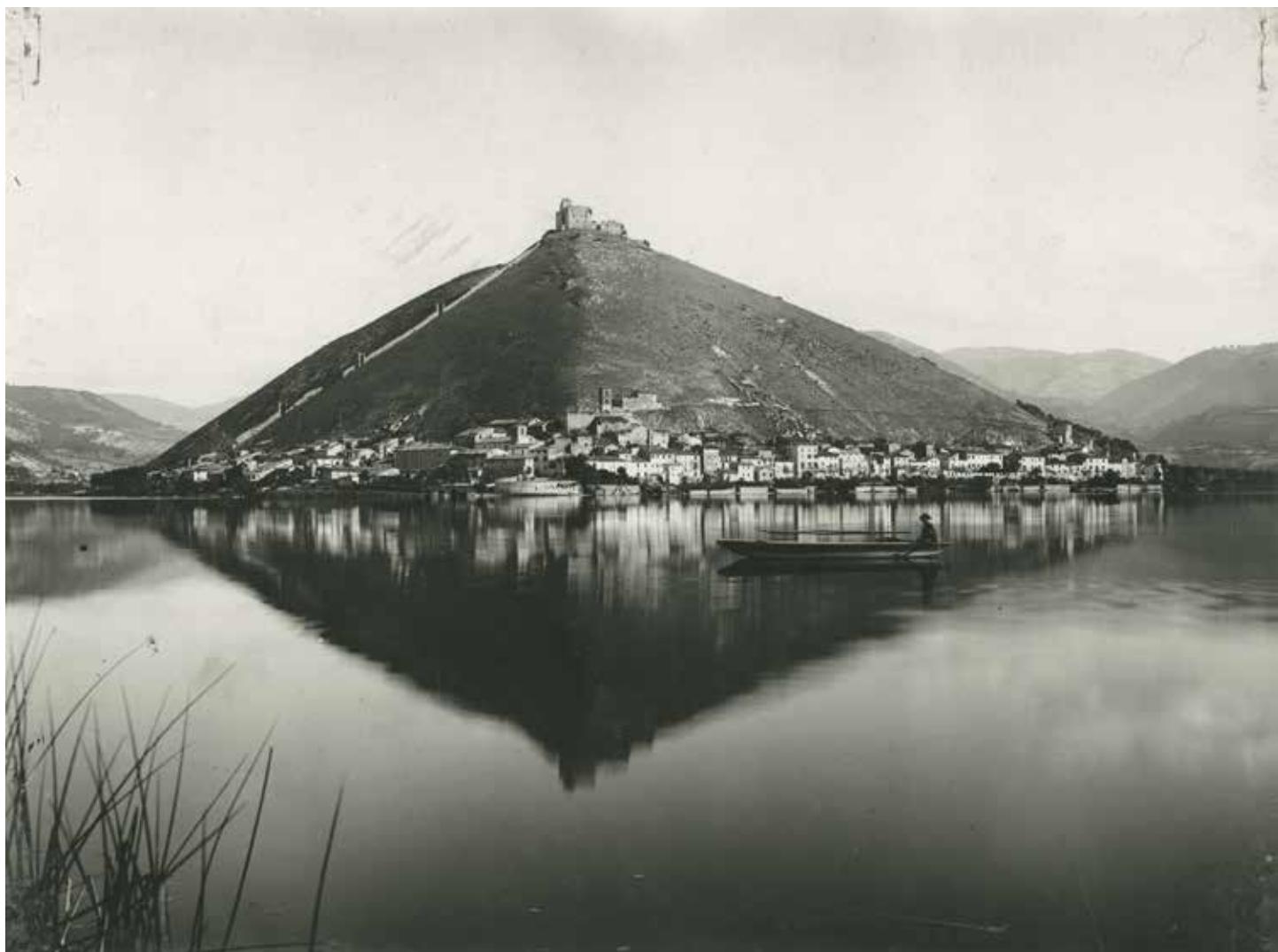
*Carini, castello, cortile*, 1910  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 168x220, E3117



*Morrone, eremo di Celestino V*, 1908-1909  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 227x282, C3729

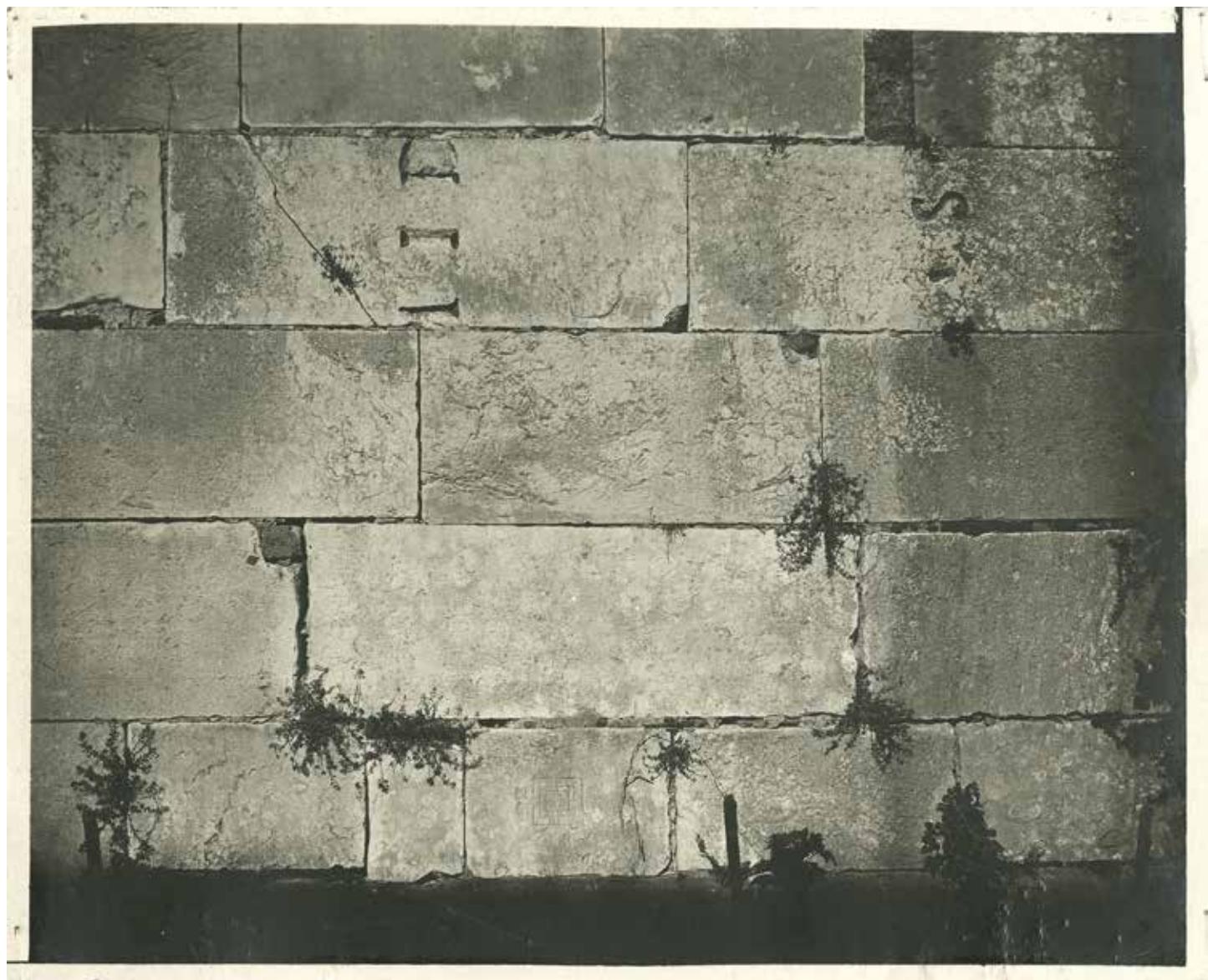


Loreto, dalla strada di Porto Recanati, giugno-agosto 1907  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 170x220, C2597

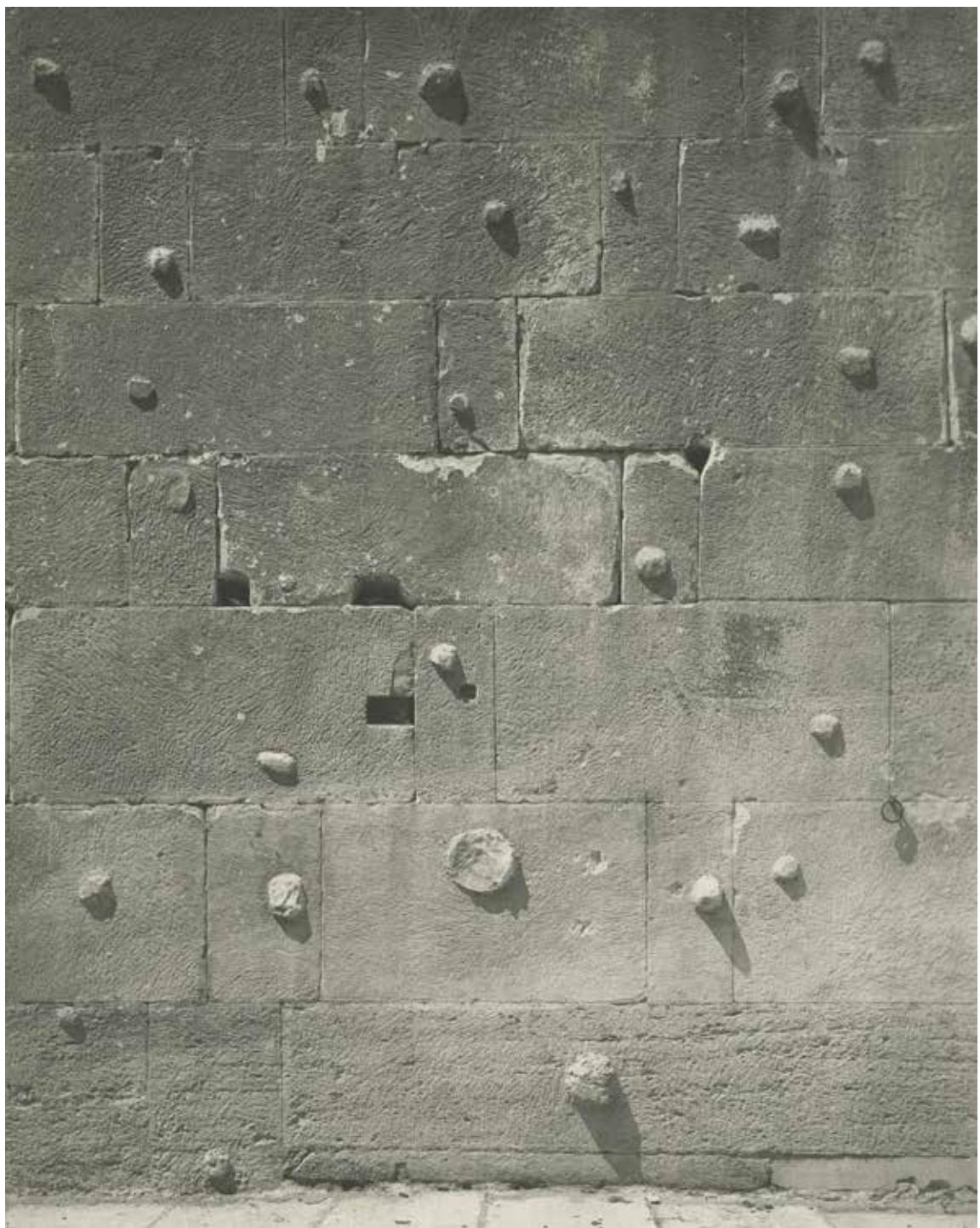


Piediluco, 24 ottobre 1906  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 170x223, E1838

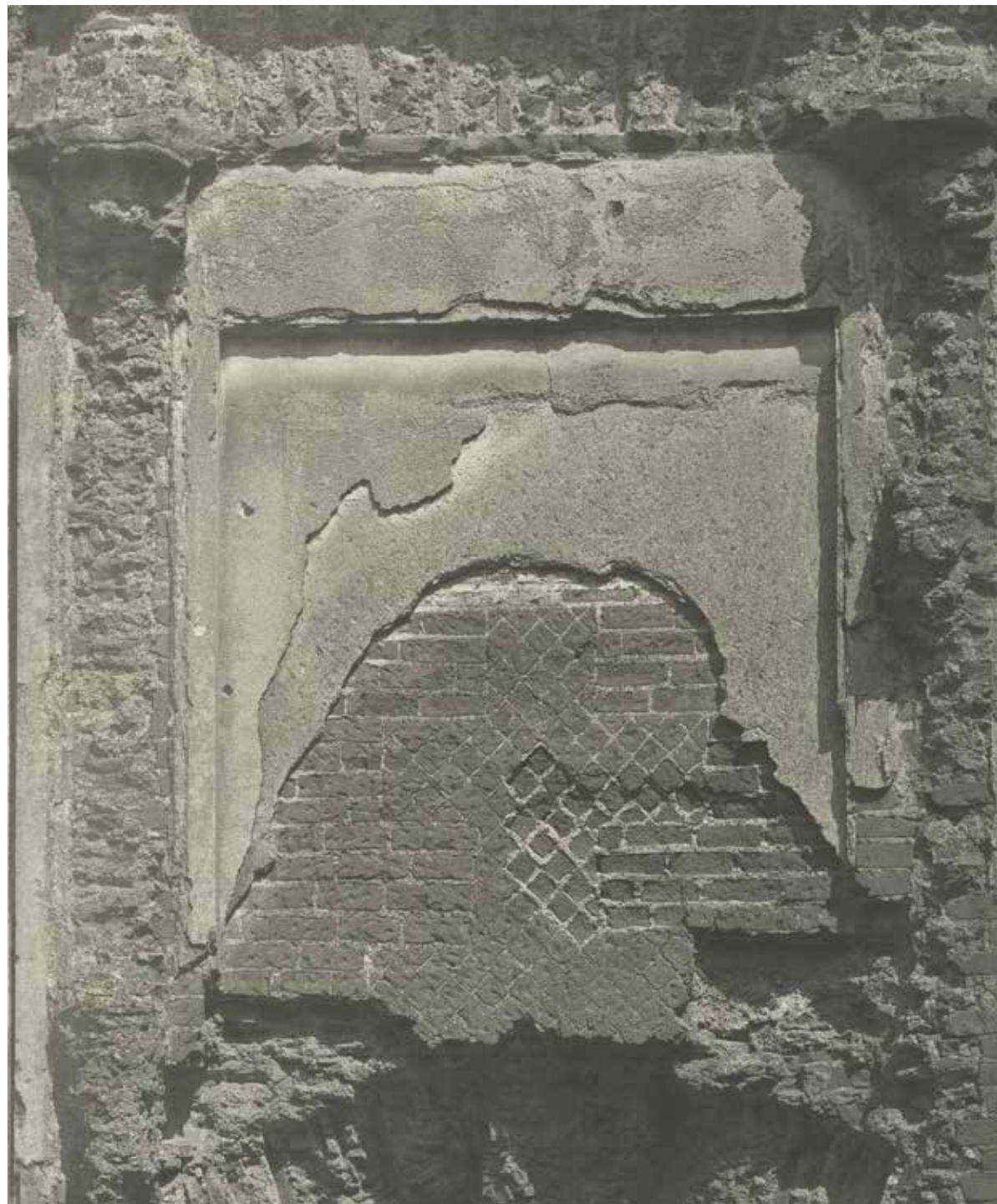
Lo “stile Gabinetto Fotografico”



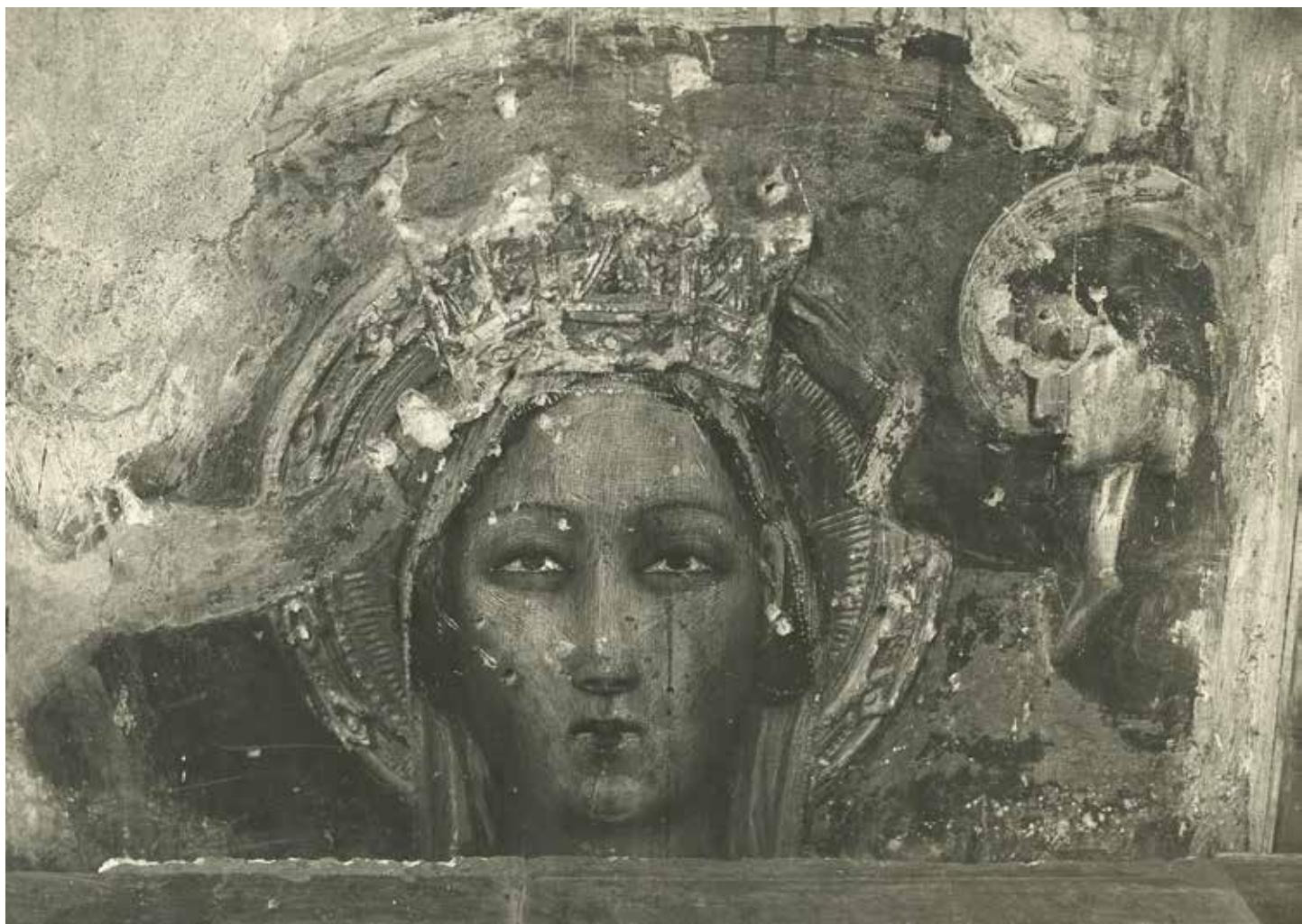
*Sessa Aurunca, cattedrale (particolare del fianco)*, 1898  
Stampa gelatina ai sali d'argento, 1928, 173x212, E165



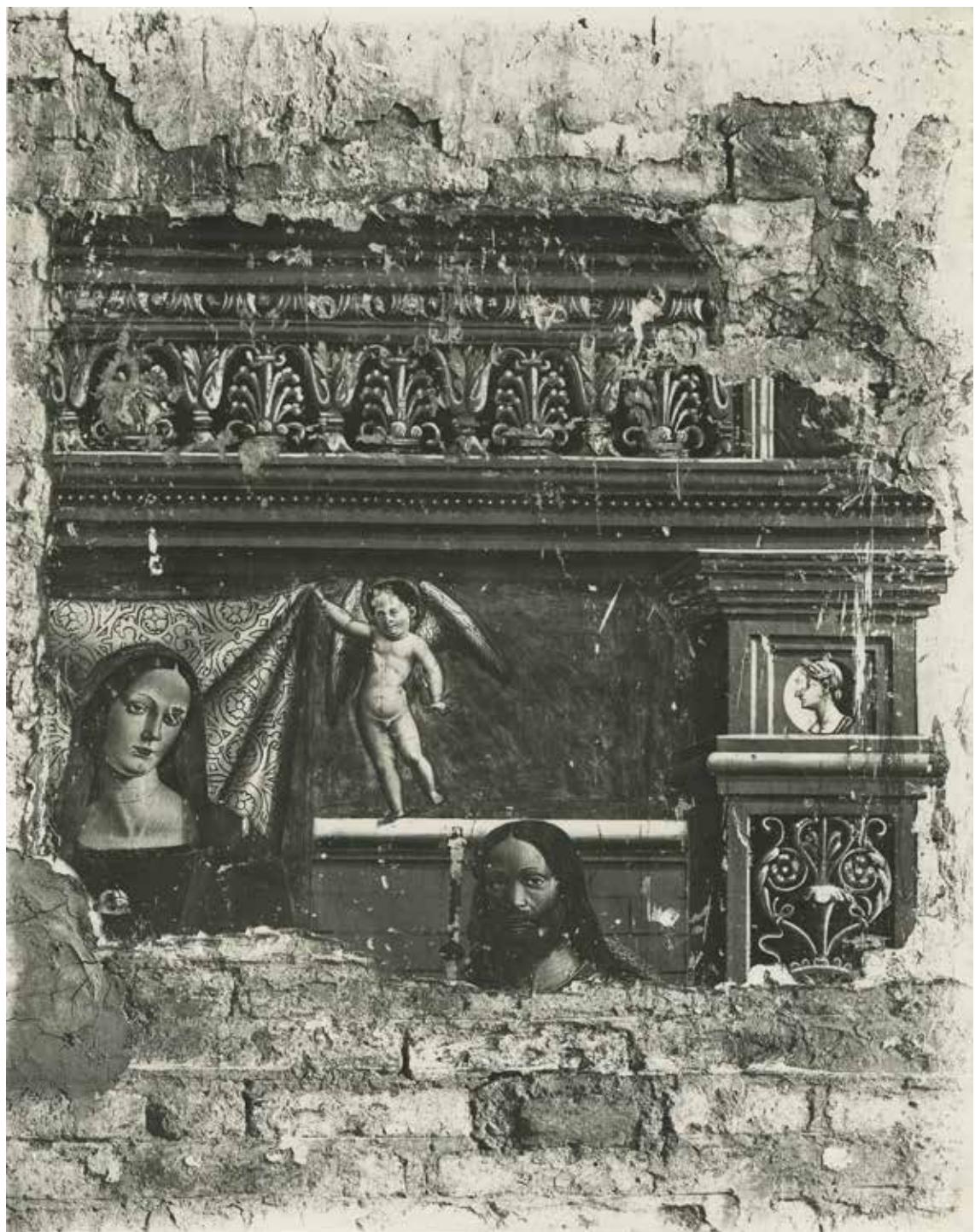
Roma, Porta San Sebastiano (particolare), ante 1900  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, coeva, 358x285, B21



Tivoli, Villa Adriana, aula circolare (particolare), ante 1900  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 330x275, coeva, B57



Ancona, pinacoteca civica Francesco Podesti, Frammento di affresco distaccato, 1907  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 200x280, C2665



Offida, Santa Maria della Rocca, chiesa superiore, 1909  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 285x225, C3727



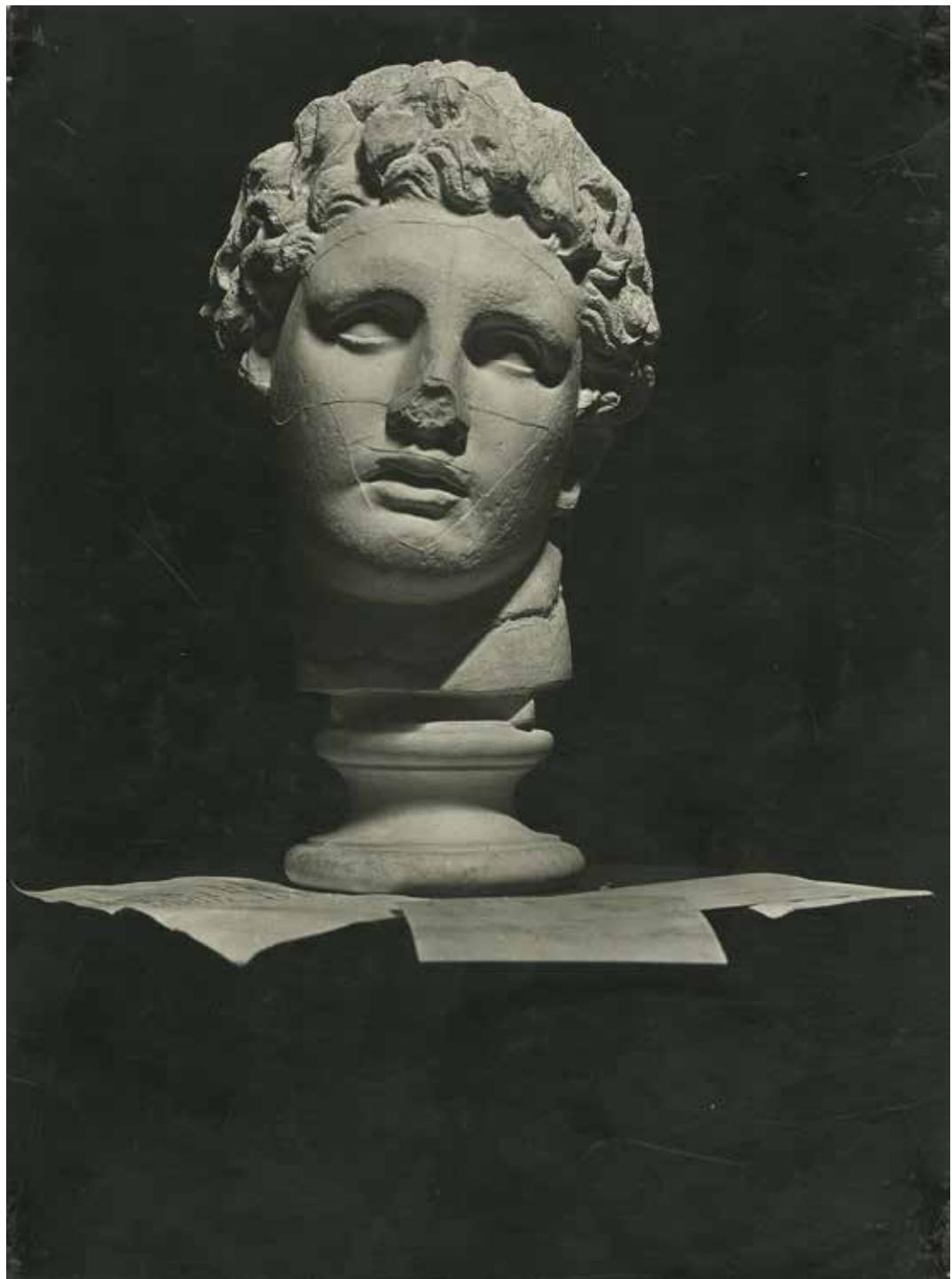
Roma, palazzo Chigi (ora Stoccarda, Staatgalerie), Cristo Morto di Annibale Carracci, 1912  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 212x290, C6333



Palermo, S. Saverio, crocefisso in legno (particolare), 1910  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 228x287, C4321



Roma, Museo Nazionale Romano, testa di fanciulla dormiente, 1900 ca  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 270x220, C427



Roma, Museo dell'Arte Classica "La Sapienza" Università di Roma, testa di Meleagro, 1907  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 210x160, E2581



Roma, Museo Nazionale Romano, Discobolo di Castel Porziano, 1906  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 280x220, C2146



Roma, Museo Nazionale Romano, Discobolo di Castel Porziano, 1906  
Negativo ai sali d'argento, 24x30, C2146



Roma, Museo Nazionale Romano, Discobolo di Castel Porziano, 1906  
Negativo ai sali d'argento, 30x40, B127



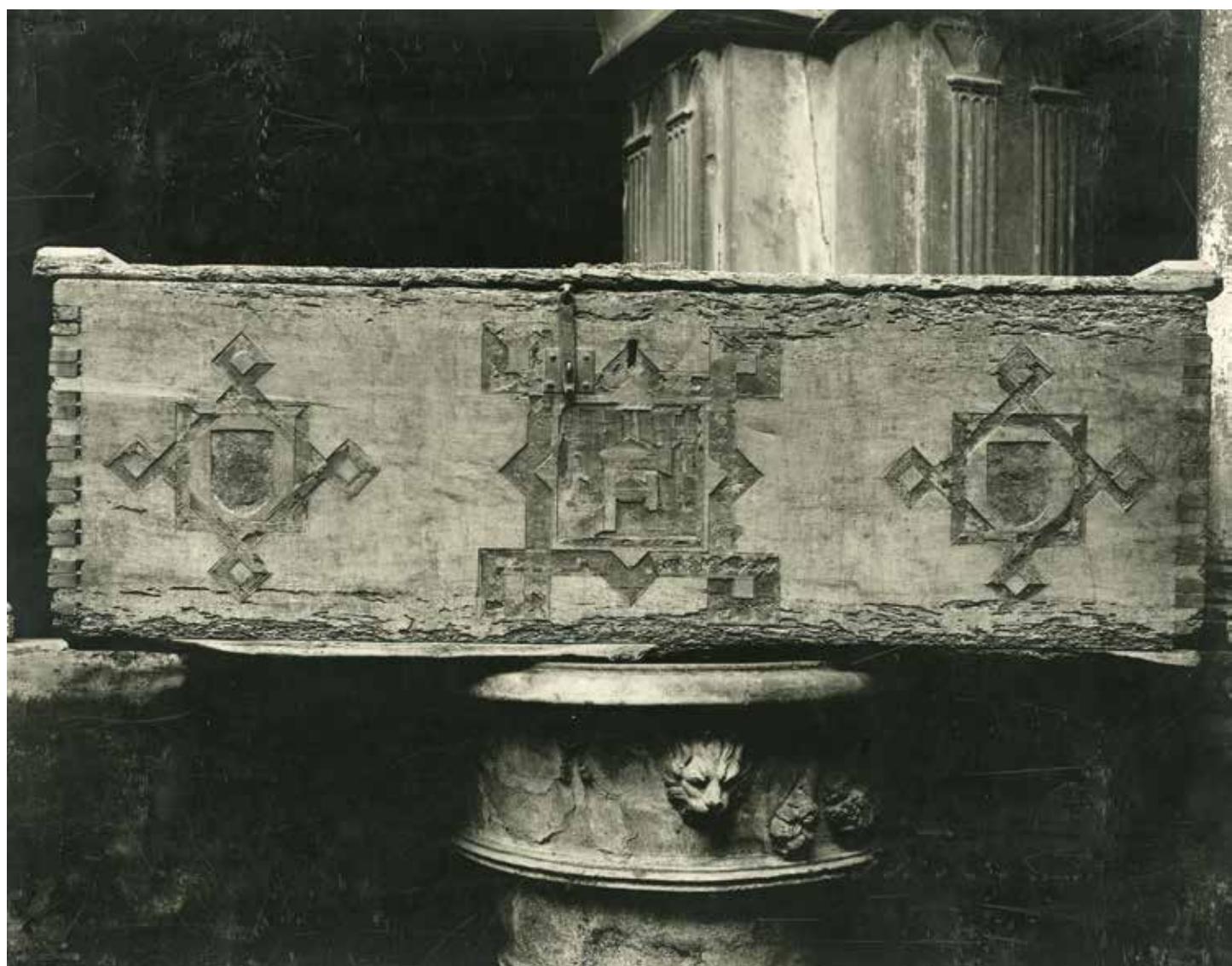
Palermo, Museo Nazionale (oggi Galleria Nazionale della Sicilia),  
*busto di gentildonna detto di Eleonora d'Aragona*, 1910  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 284x227, C4221



*Siena, chiesa dello Spirito Santo, San Girolamo, 1911*  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 276x220, C5628



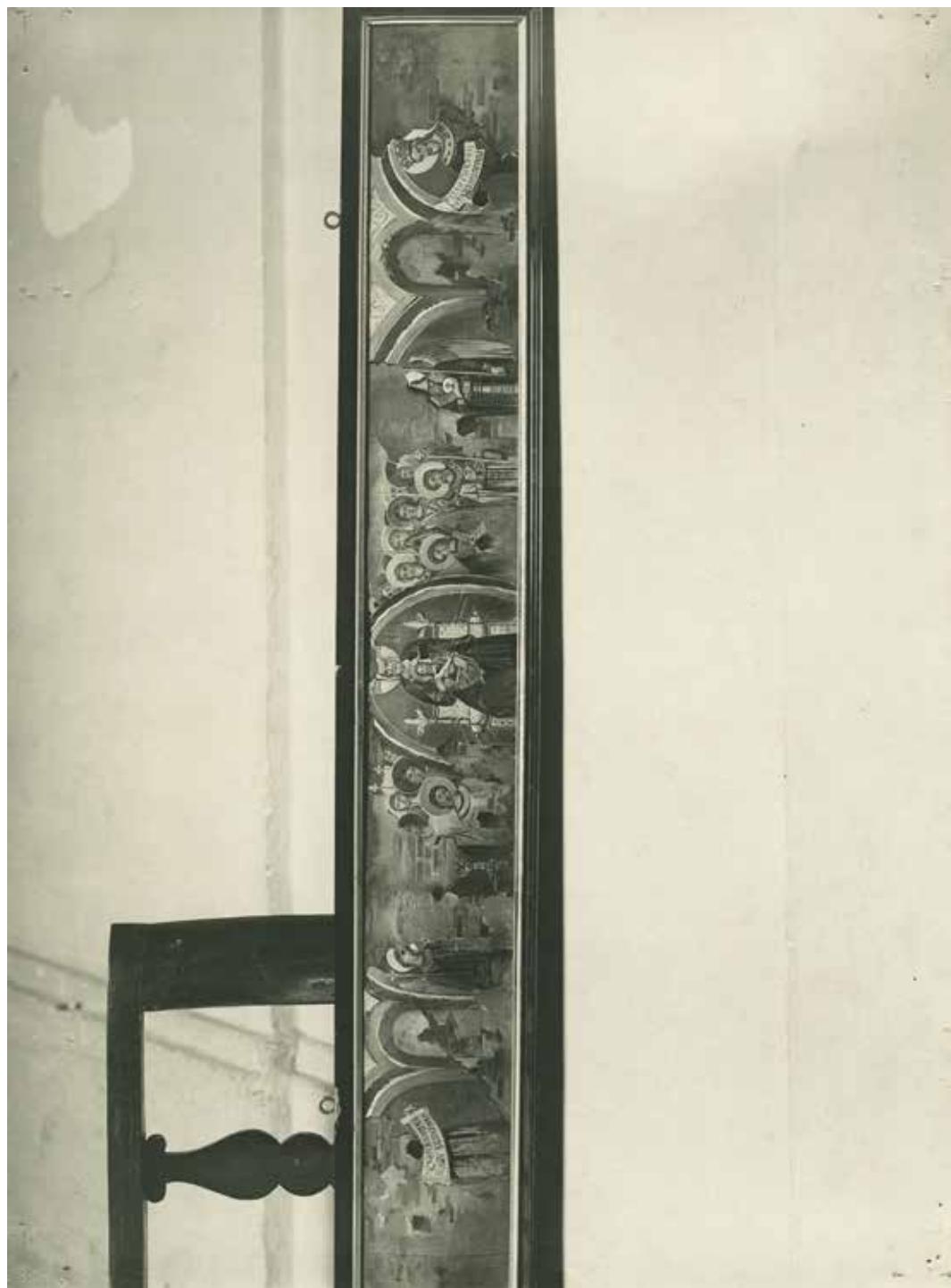
*Pisa, camposanto, capitello*, 1904 ca  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 218x165, E694



Roma, SS. Quattro Coronati, cassone intarsiato, 1909  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 225x284, C3593



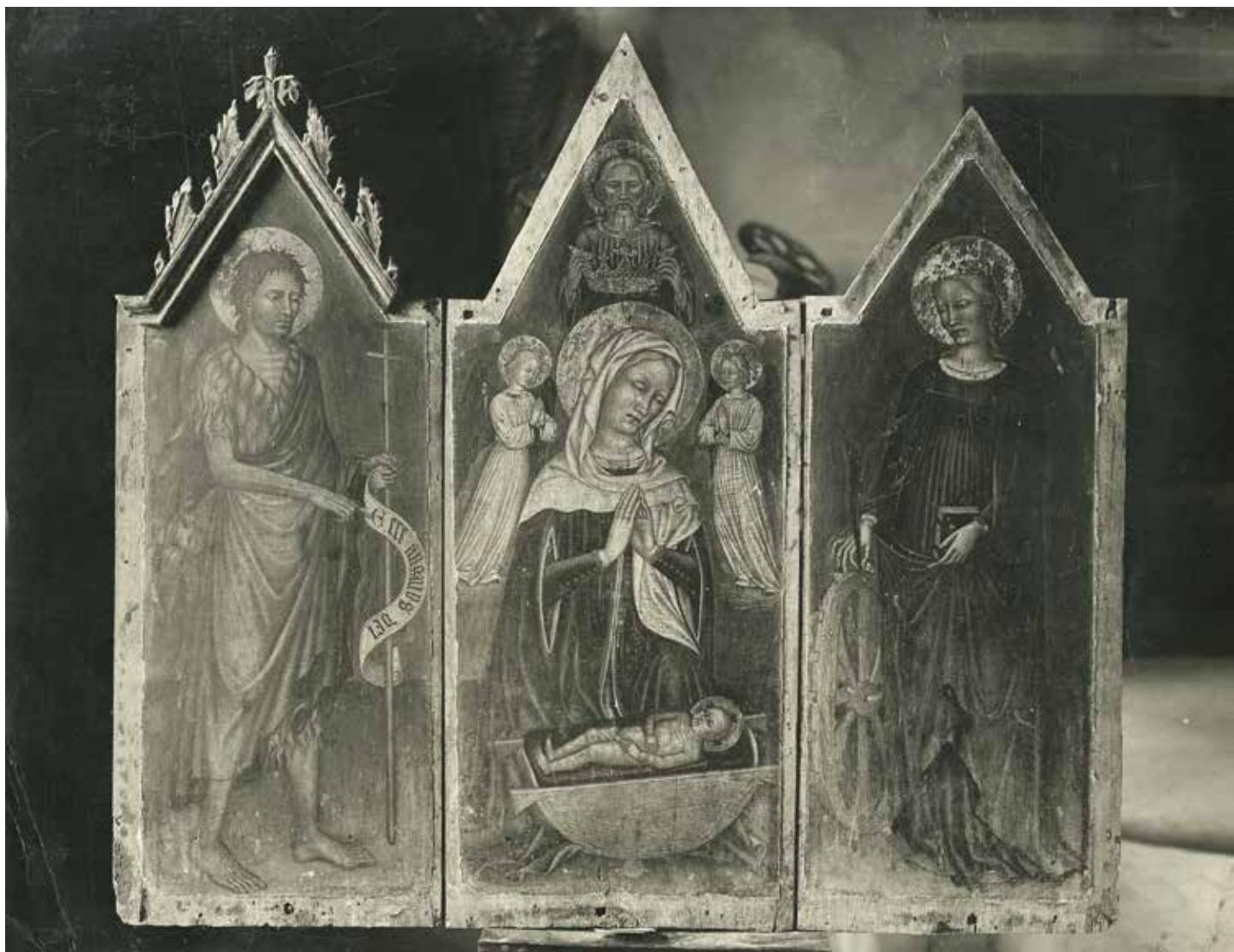
Spello, Santa Maria Maggiore, frammento di polittico, 1906  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 151x227, E1804



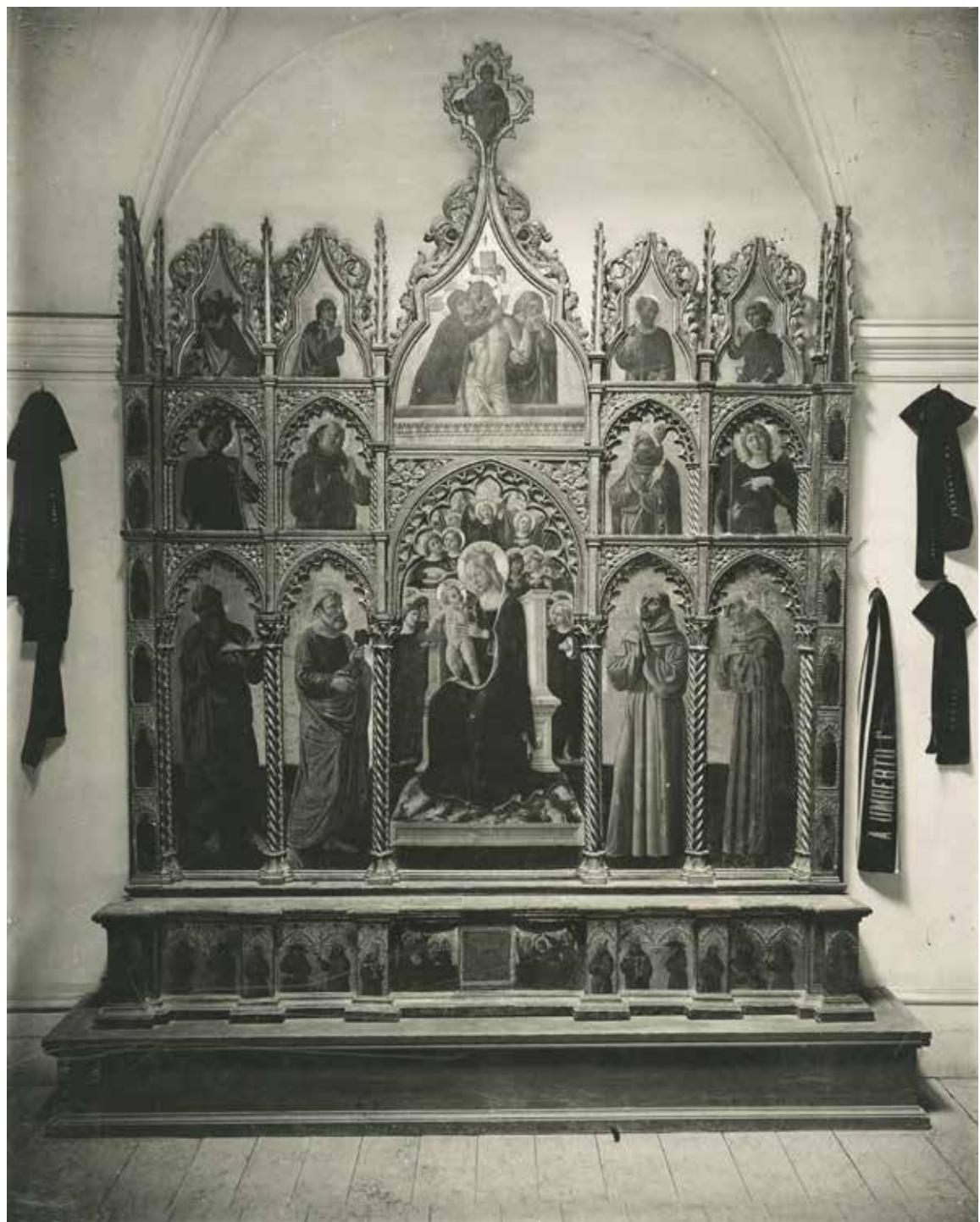
Grottaferrata, abbazia, riproduzione dell'affresco absidale, 1905 ca  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 284x210, C1107



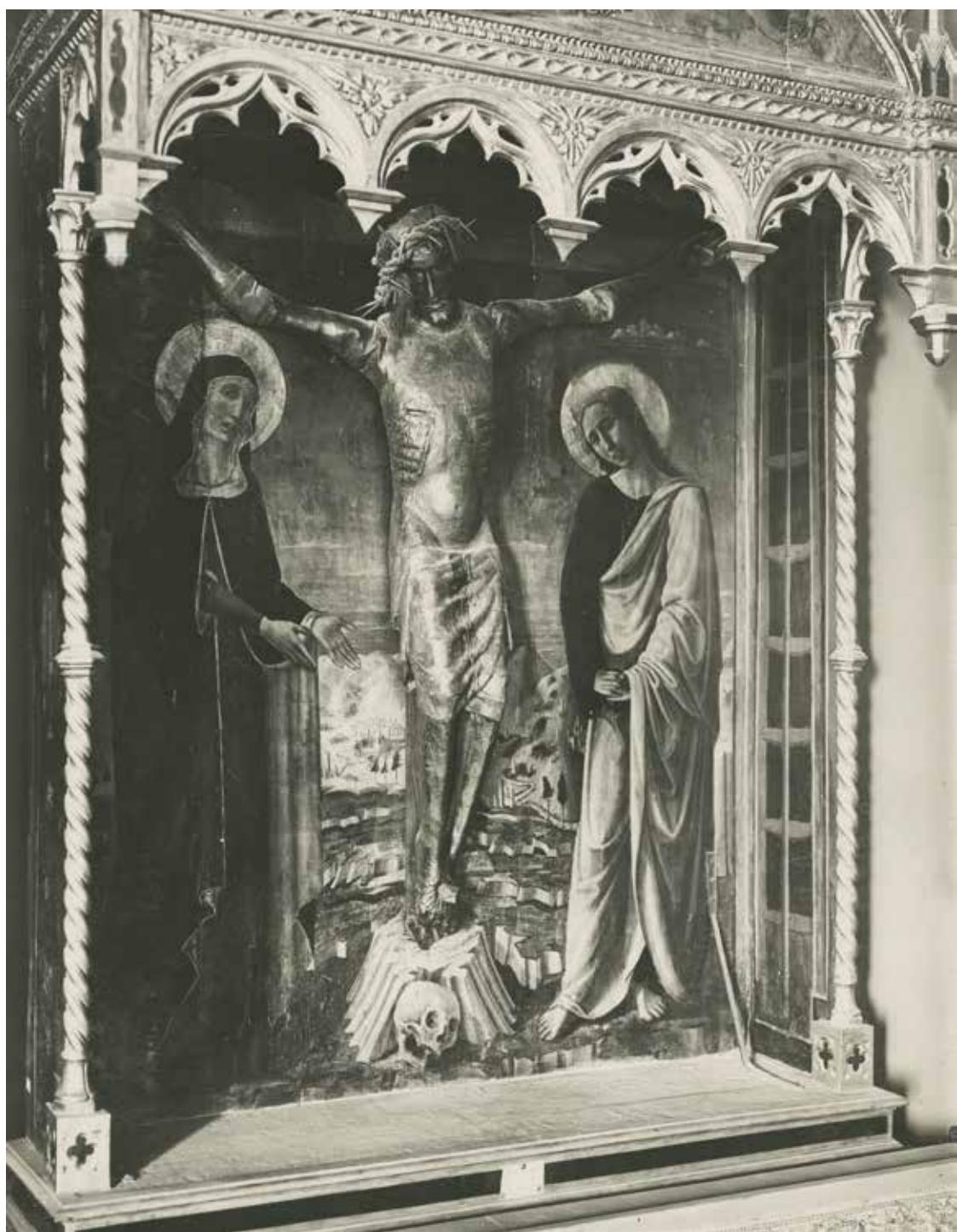
*Sulmona, cattedrale di San Panfilo, sciarpa*, 1908  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 286x217, C2869



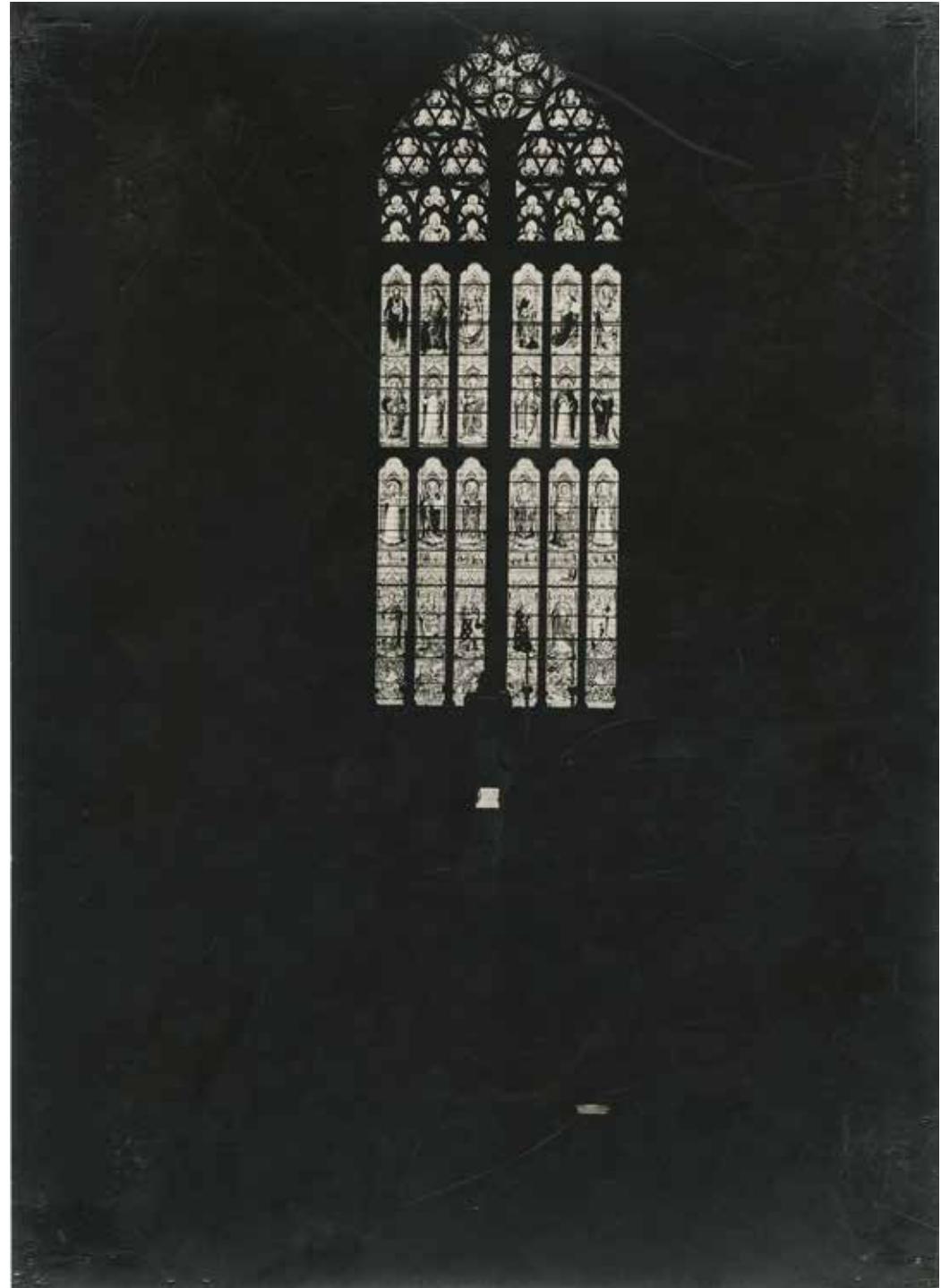
Fabriano, pinacoteca civica Bruno Molajoli, polittico del Maestro di Staffolo, 1907  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 218x276, C2602



Gualdo Tadino, pinacoteca comunale, polittico di Nicolò Alunno, 1906  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 284x226, C2012



Foligno, San Feliciano, Crocefissione, 1906  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 286x223, C1943



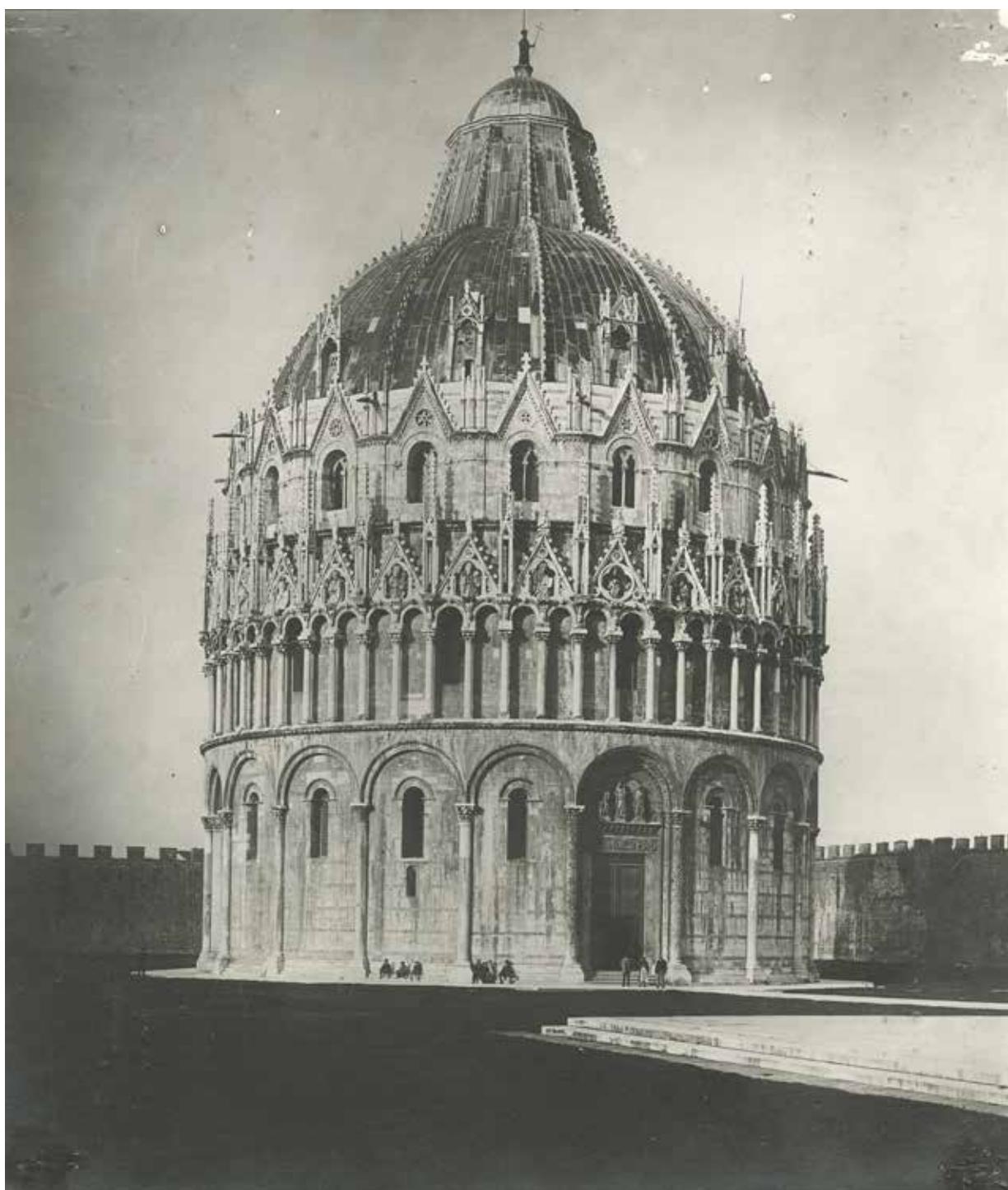
*Perugia, S. Domenico, finestrone dell'abside, 1906-1907*  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 276x200, C1840



Roma, ponte Sant'Angelo, 1892  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, coeva, 360x272, B91



*Pisa, piazza del duomo, 1904*  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 172x225, E708,



Pisa, battistero, ante 1906  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 255x218, C1109



*Siena, duomo*, 1910  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 288x211, C4563



Agrigento, Tempio della Concordia, 1910  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 208x271, C4174



*Enna, cittadella*, 1910  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 224x173, E3121



*Misilmeri Gibilrossa, veduta panoramica, 1910*  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 167x226, E3129

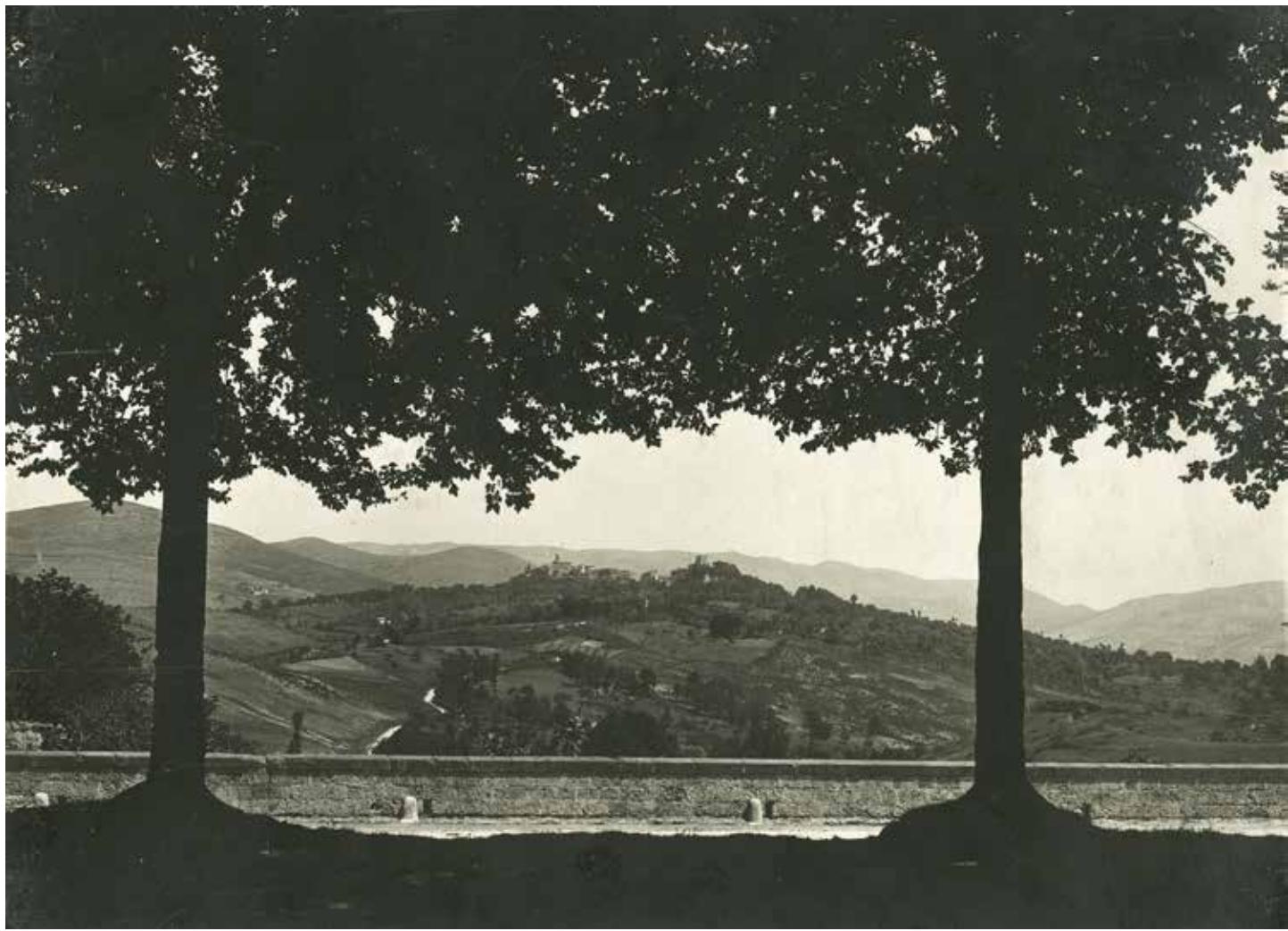


*Calascibetta, veduta panoramica, 1910*  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 169x225, E3101

Uomini, paesaggi, rovine



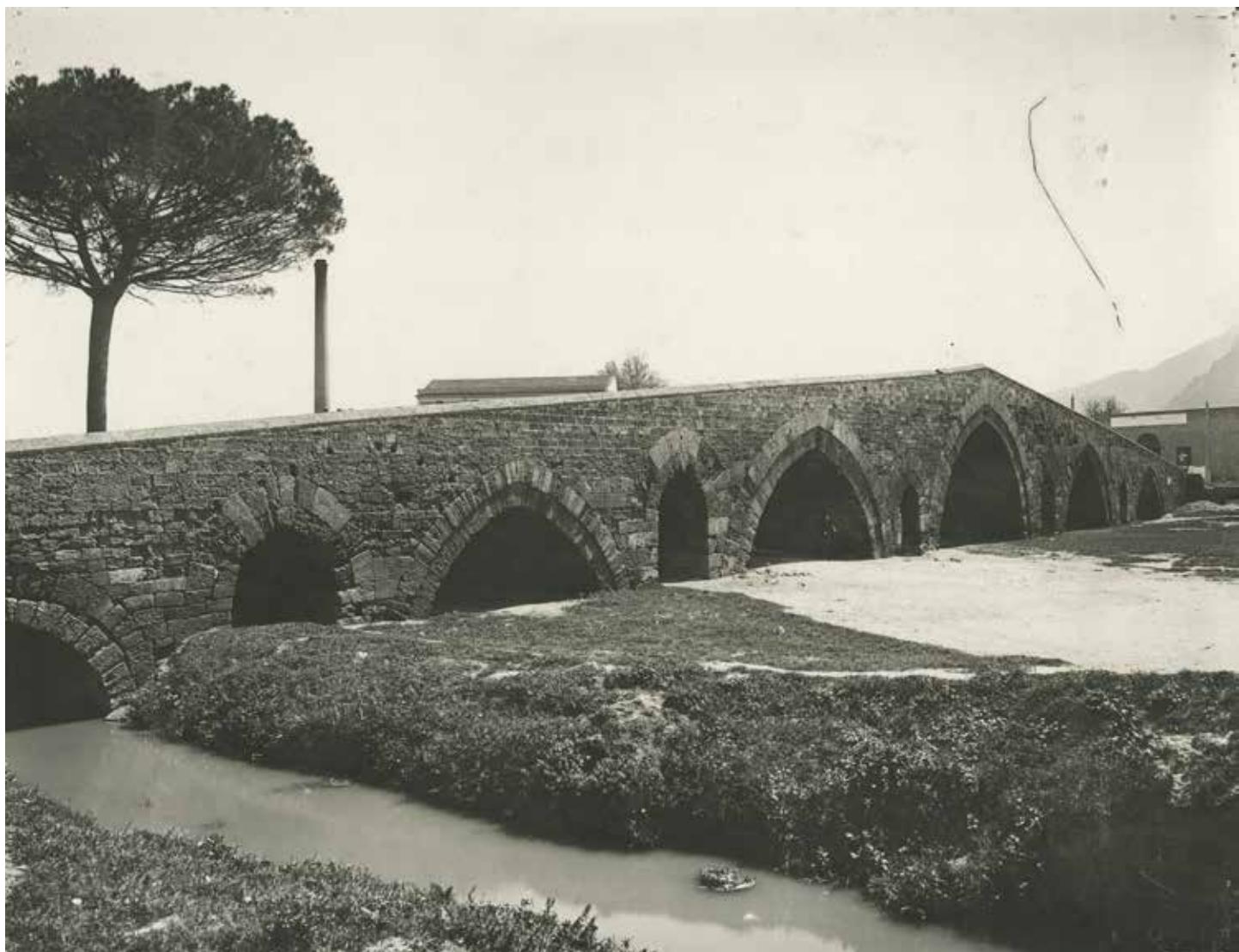
*Valle del Giovenzano, Aniene, ante 1904*  
Stampa digitale da negativo alla gelatina ai sali d'argento, 2014, 18x12, F274



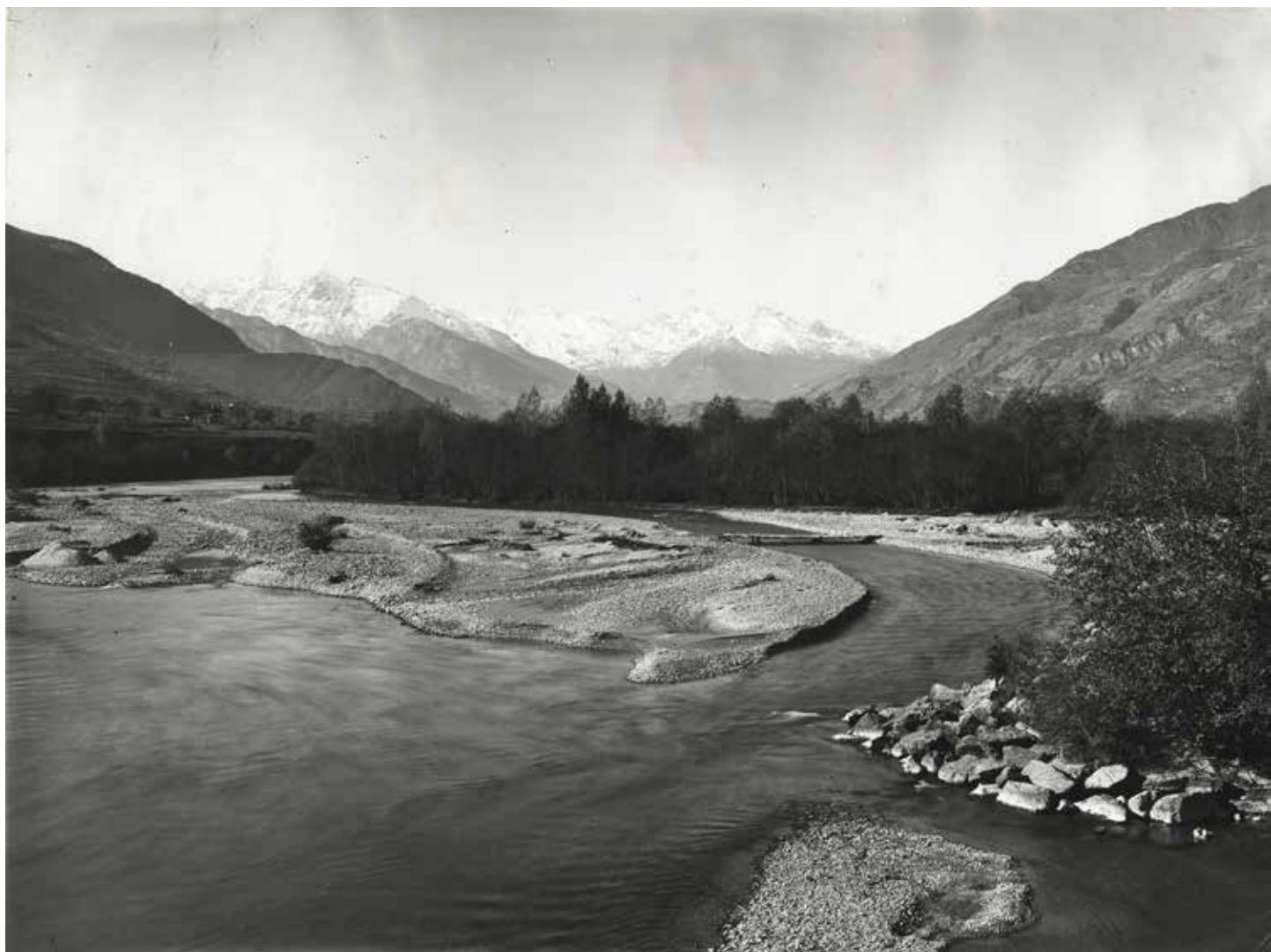
*Mandela, dalla cascata dell'Aniene*, ante 1904  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 172x213, E849



*Messina, lago di Ganzirri, 1912*  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 172x231, E3501



Palermo, ponte dell'Ammiraglio, 1910  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 223x288, C4335



*Valle D'Aosta, Dora Baltea, 1909*  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 221x290, C3969



*Castiglione del Lago, Trasimeno, 1906*  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 170x227, E1848



*Marsala, veduta del porto, 1910*  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 166x225, E3142



*Augusta, saline*, 1910

Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 180x240, E3091



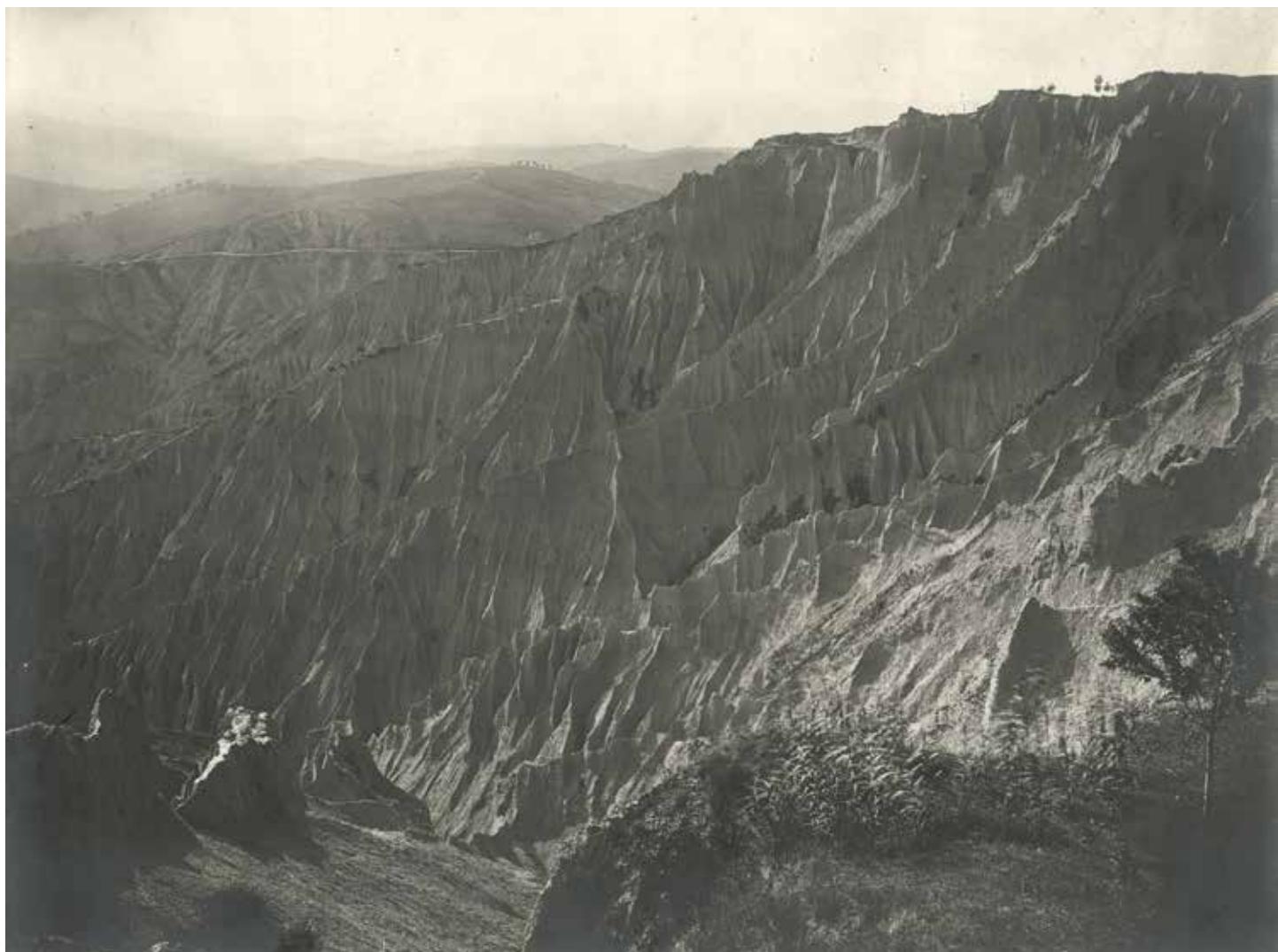
*Messina, veduta dello Stretto dal Faro*, 1912  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 171x230, E3504



*Capri, Marina Grande*, 1912-1913  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 167x230, E3767



*Belforte del Chienti*, 1906-1907  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 118x167, F393



*Atri, calanchi*, 1907  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 240x300, C2454

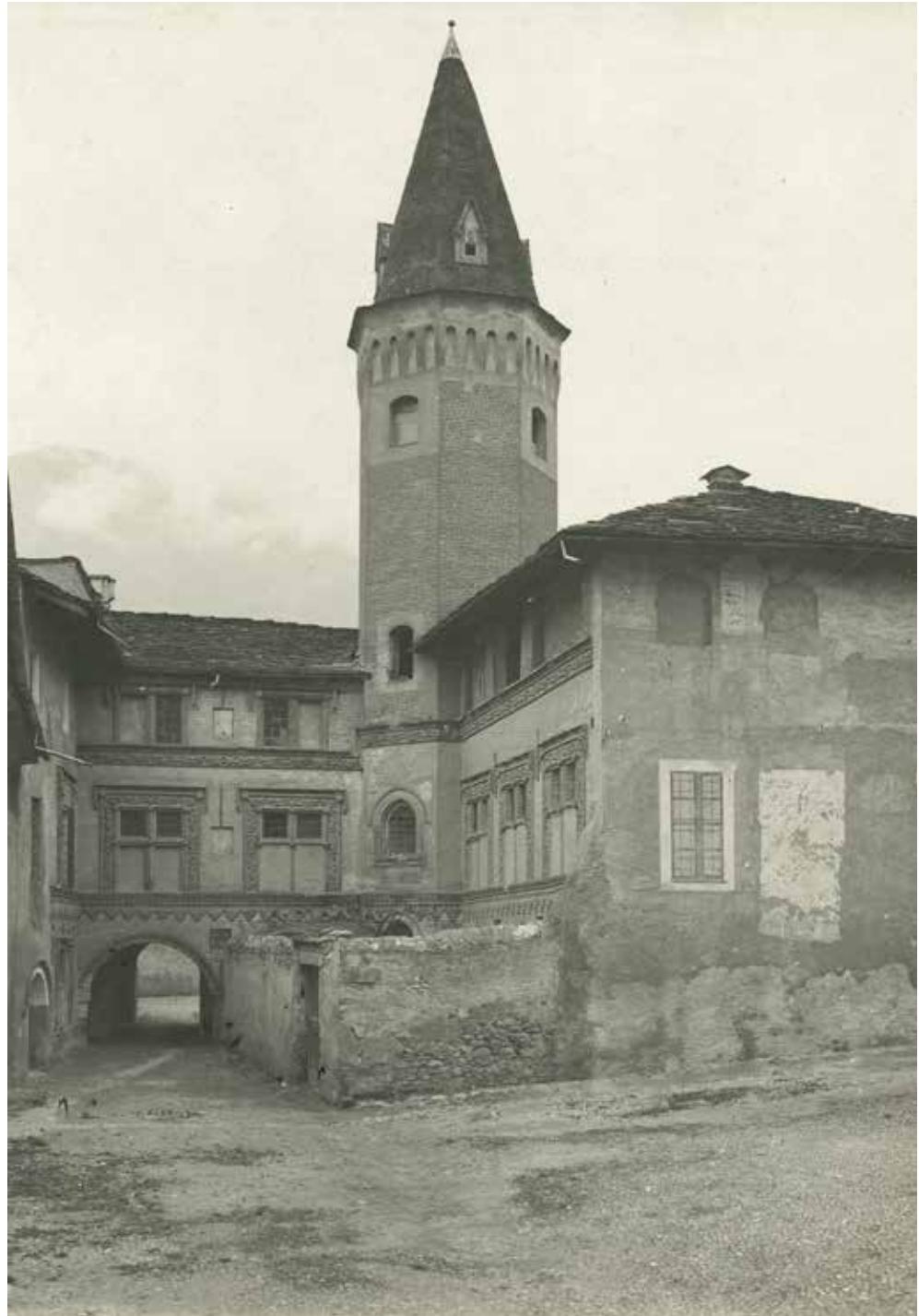


*Lentini, panorama dalla ferrovia, 1910*  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 165x226, E3139

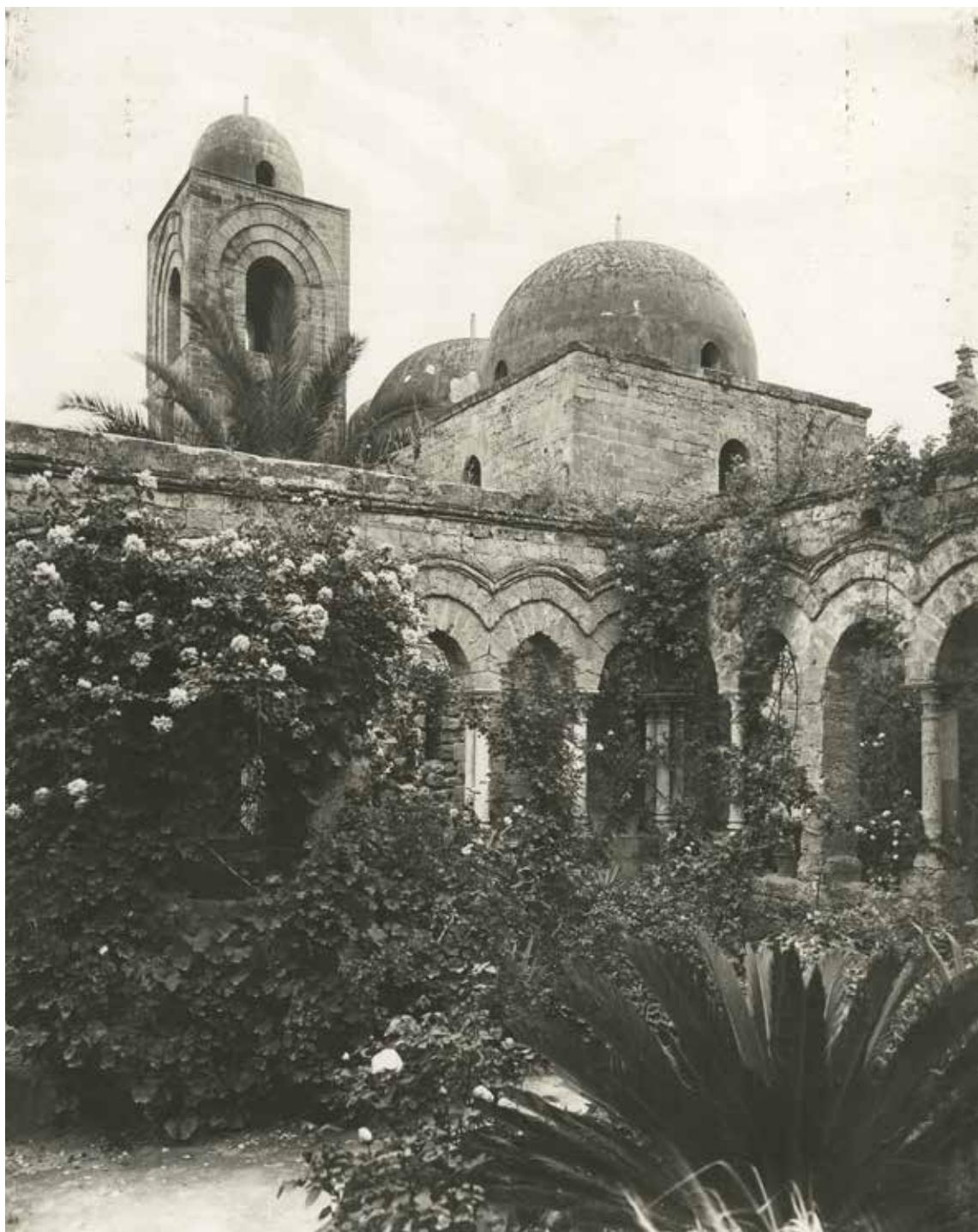


*Sanremo, città vecchia, 1909*

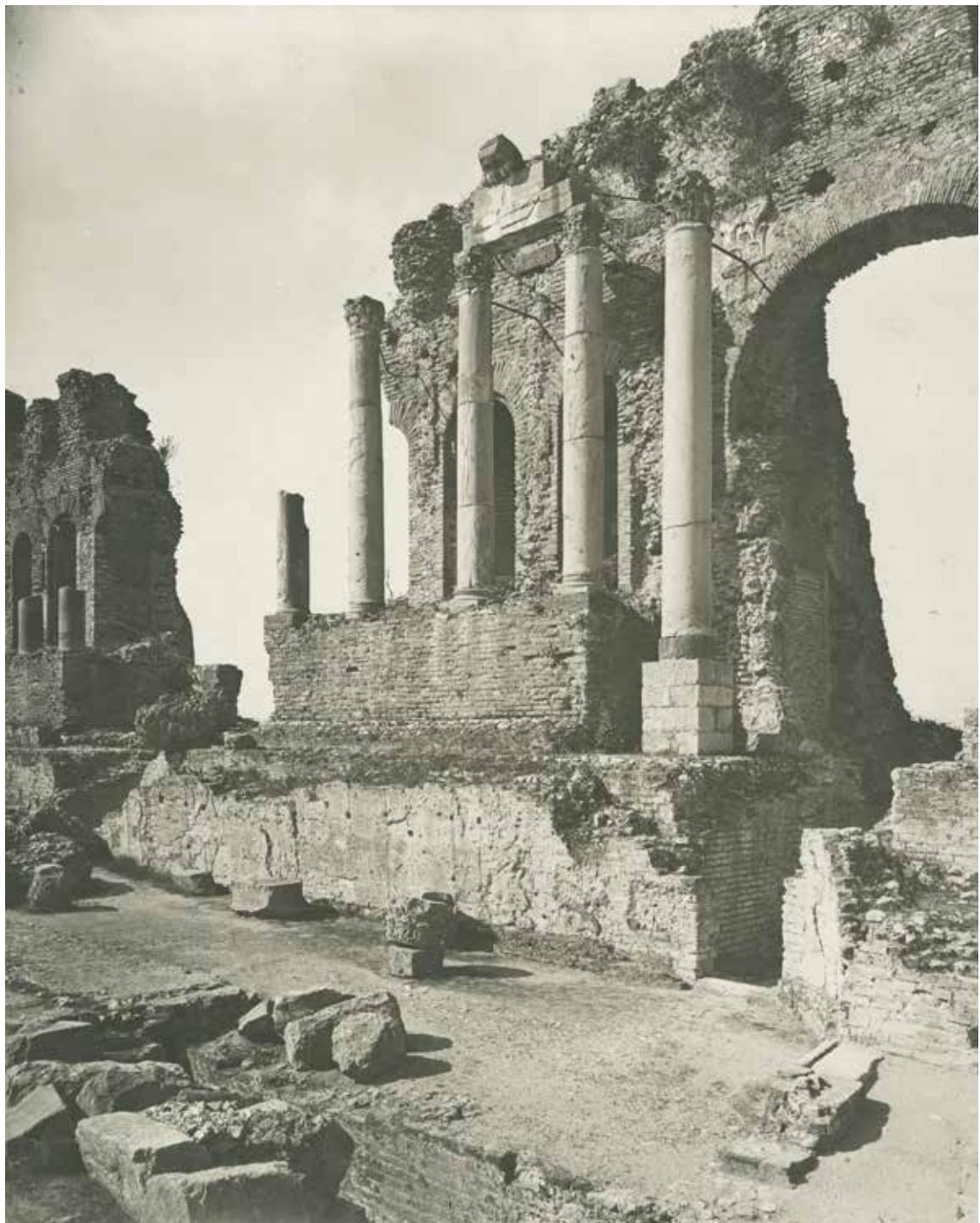
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 288x216, C4055



*Aosta, priorato di Sant'Orso, 1909*  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 300x240, C3942



Palermo, San Giovanni degli Eremiti, chiostro, 1910  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 240x300, C4308



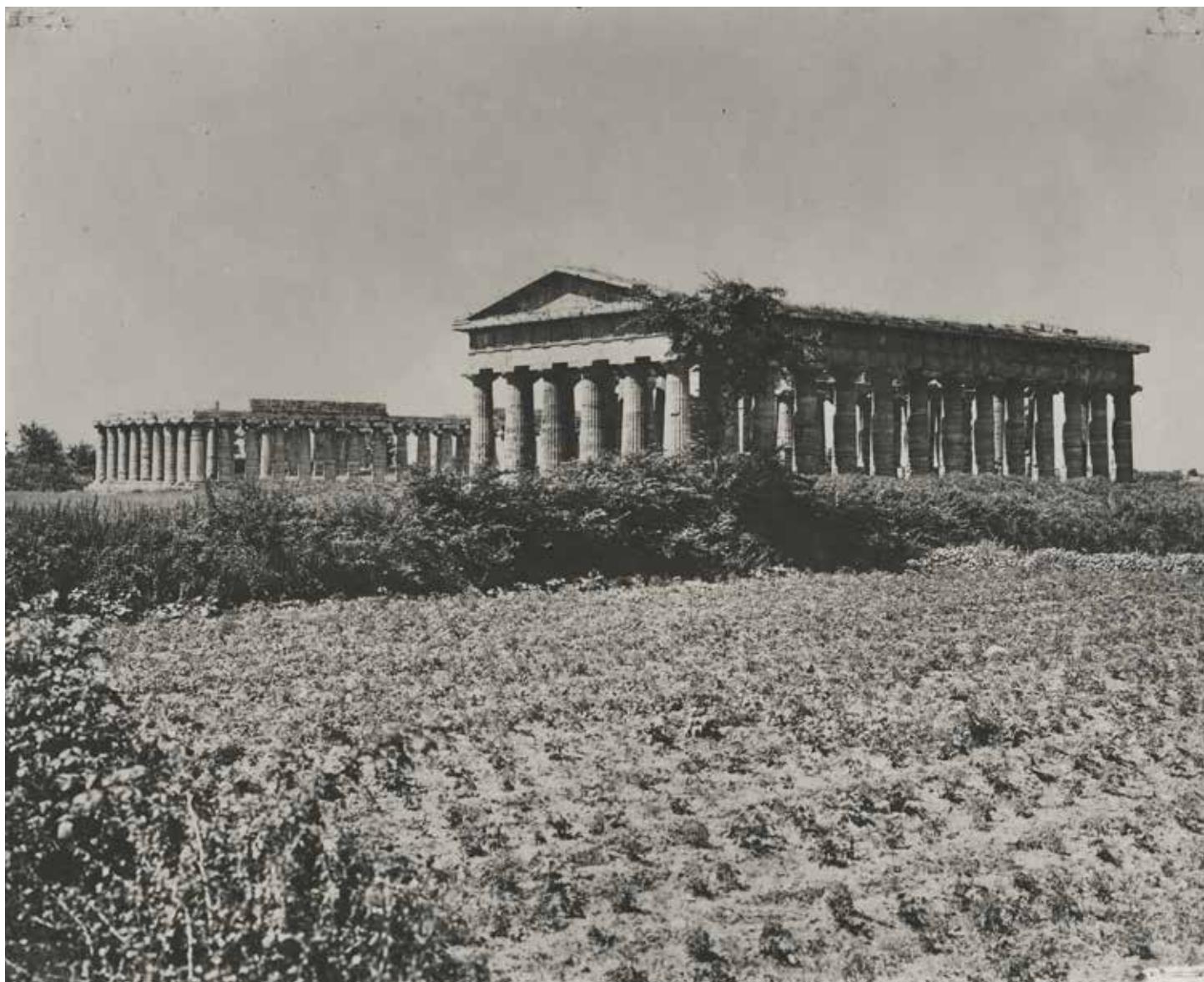
Taormina, Teatro, 1910  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 283x230, C4161



Roma, Palatino, ante 1904  
Aristotipia, coeva, 202x268, C304



*Villa Adriana, Tempio di Bacco*, ante 1904  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 240x300, C950



*Paestum, Tempio di Poseidon e Basilica, marzo-aprile 1910*  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 232x287, C4124



*Agro romano, aratura, ante 1904*  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 163x225, E801

72



*Agro romano, buoi all'abbeverata, ante 1904*  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 174x231, E797



*Agro romano, agricoltori a cavallo*, ante 1904  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 169x226, E804

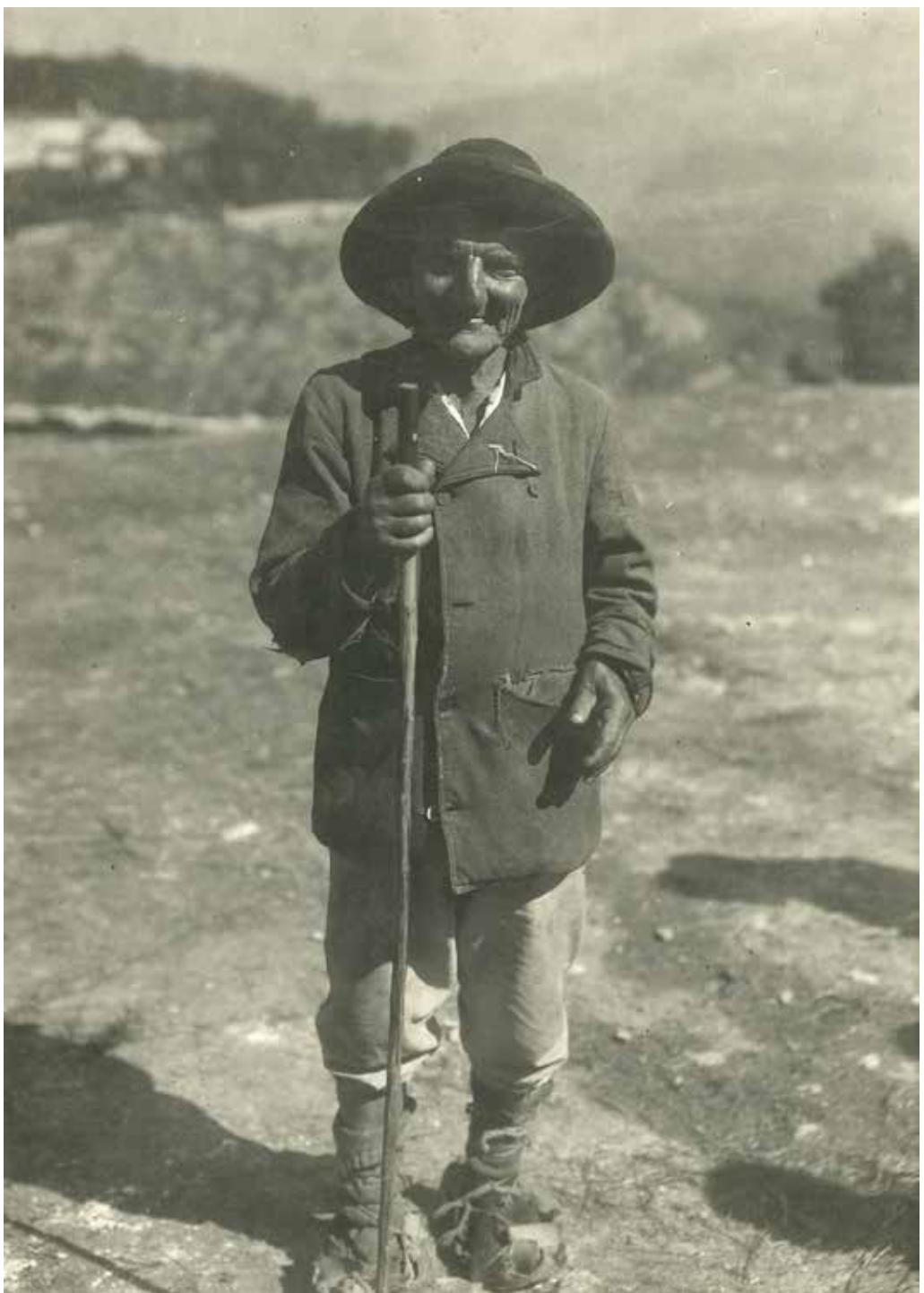


*Fondi, fontana Vitruvio, 1898*

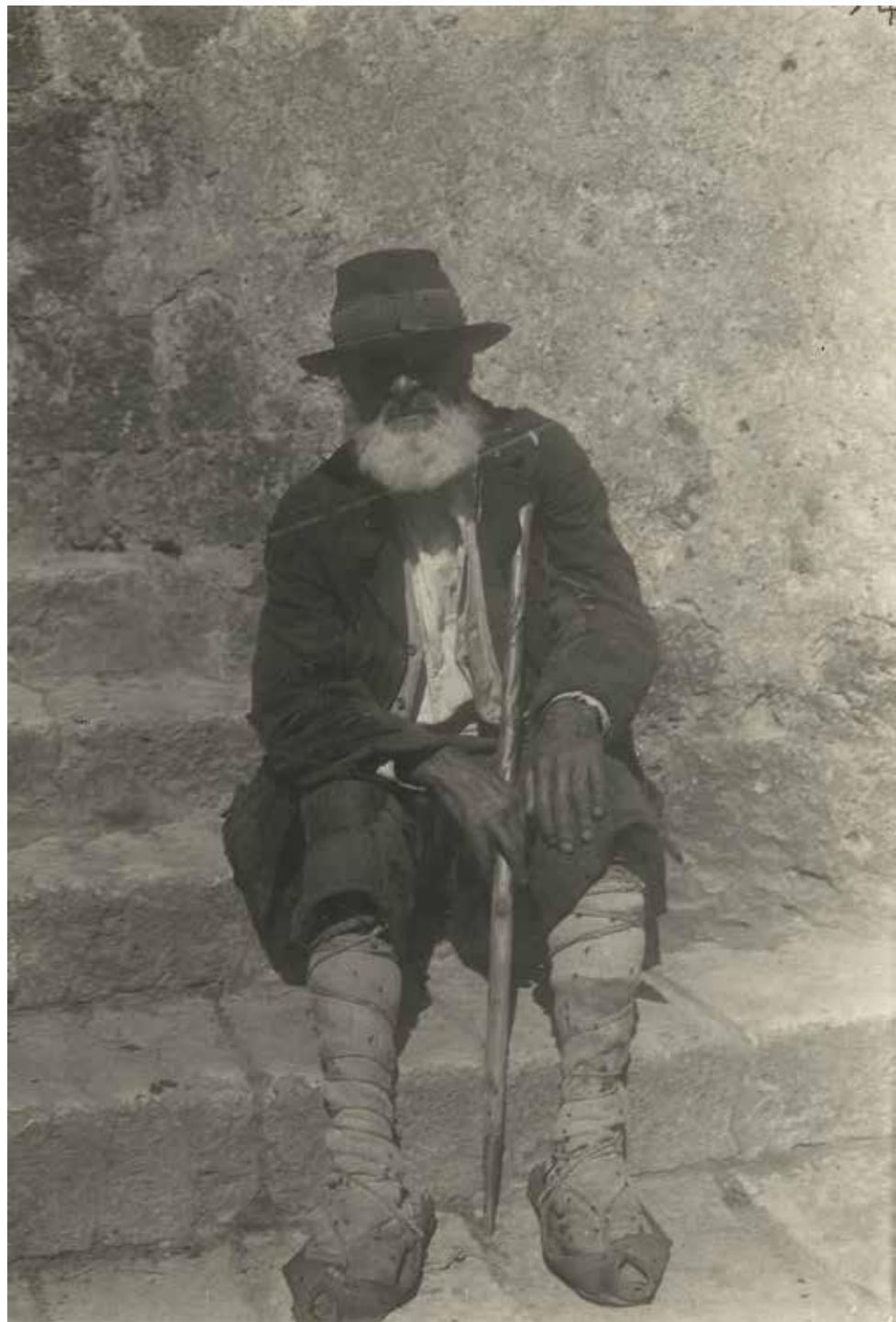
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 167x229, E206



*Molfetta, venditore di acqua di mare*, post 1907  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 112x160, F483



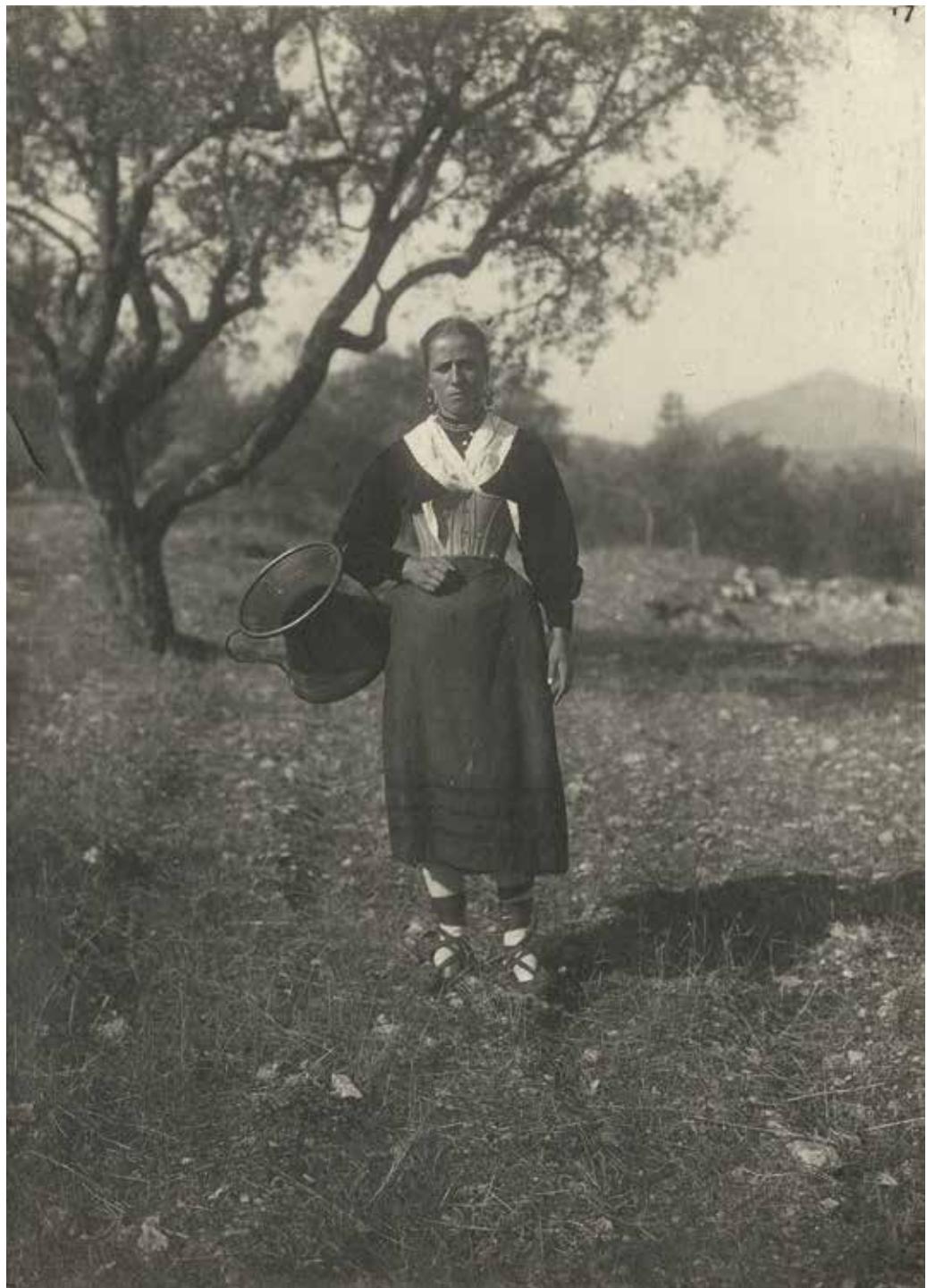
Alatri, "Zi Domenico" mendicante ciociaro, ante 1904  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 162x116, F193



*Alatri, mendicante detto "Garibaldi", ante 1904*  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 169x114, F194



*Alatri, ciociara con bambino nella conca*, ante 1904  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 163x113, F198



*Alatri, ciociara con la conca, ante 1904*  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 166x119, F195



Veroli, costumi ciociari, ante 1904  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 119x166, F140

196



*Alatri, lavandaie, ante 1904*  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 118x170, F196



## LE ORIGINI DEL GABINETTO FOTOGRAFICO NAZIONALE



## **Documentare il territorio. L'operatività del Gabinetto Fotografico Nazionale.**

ANNA PERUGINI

Per ricostruire in modo attendibile il metodo di lavoro adottato da Giovanni Gargioli nei primi anni di attività del Gabinetto Fotografico da lui diretto sono state integrate le diverse fonti documentali confrontando tra loro le informazioni derivanti dai documenti amministrativi conservati presso l’archivio storico dell’ICCD, dai cataloghi a stampa e dagli inventari storici con il corpo materiale della documentazione fotografica prodotta<sup>1</sup>. Tale studio analitico ha permesso di seguire i flussi della produzione del GF, con particolare attenzione alle scelte tecniche operate da Gargioli nell’esecuzione delle campagne fotografiche, sia sotto un profilo organizzativo che tecnico-scientifico. Confrontando le relazioni tra la documentazione archivistica e la produzione fotografica è stato possibile determinare con buona approssimazione soggetti, datazione e autorialità nelle fotografie realizzate nei primi anni di attività del GF; la selezione dei materiali fotografici e documentali attuata nella seconda sezione della mostra dà conto di questo complesso intreccio di rimandi tra le diverse fonti.

Giovanni Gargioli, lungi dal risultare un mero esecutore tecnico-amministrativo, appare studioso di ampio respiro e dai contatti molteplici: questo aspetto emerge, oltre che dalla corrispondenza ordinaria con l’Amministrazione centrale, anche dalle numerose lettere di interlocutori, italiani e stranieri, i quali si rivolgono direttamente a lui al fine di concordare tempi e modi per realizzare le fotografie necessarie a documentare saggi storico-artistici o ritrovamenti archeologici di grande importanza. La stretta relazione tra gli studiosi e le campagne fotografiche realizzate

1. Il riesame delle carte dell’archivio GF, conservate nelle prime quattro buste dell’archivio storico ICCD e relative al periodo della direzione Gargioli (1898-1913) ha prodotto un elenco analitico puntuale dei documenti elaborato da Iulia Sabina Fioravanti e Alessandra Monachesi e pubblicato nel presente catalogo.

zate da Gargioli è ampiamente analizzata nel saggio di Clemente Marsicola; tra i tanti nomi che emergono dalle carte qui ci limitiamo a citare i più famosi: Pietro Toesca<sup>2</sup>, Adolfo Venturi, Federico Hermanin, Vincenzo Federici, Emanuele Loewy e Thomas Ashby.

Ma non solo: dall'analisi della documentazione archivistica emerge come le richieste più frequenti erano quelle degli studiosi che si rivolgevano al GF per avere documentazione di alta qualità a prezzi decisamente convenienti. Non a caso Adolfo Venturi propose al Ministero di contribuire in parte alle spese per una campagna in Umbria e Toscana da lui richiesta nel 1905<sup>3</sup> (fig. 1).

Di non minore importanza è il ruolo svolto dal GF nella tutela del patrimonio culturale, approfondito nel presente catalogo da diversi contributi. Qui si vuole ricordare in particolare la sua stretta collaborazione con l'Ufficio Esportazioni di Roma per il quale Gargioli realizzava spesso riproduzioni fotografiche d'urgenza, come ad esempio nel caso del sarcofago medievale rinvenuto a Spoleto all'inizio del secolo<sup>4</sup> (fig. 2-4).

Complementare all'attività di documentazione sul campo, vi era quella indirizzata alla stampa di fotografie per mostre ed esposizioni a cui l'Amministrazione centrale decideva di partecipare; un esempio per tutte è rappresentato dalla mostra fotografica di Dresda del 1909 che merita un cenno particolare. Gargioli non era favorevole alla presenza dell'ufficio da lui diretto a detta mostra, perché sosteneva che il livello tecnico del GF non era adeguato al confronto con gli stabilimenti governativi delle altre nazioni. Il Ministero, però, insistette e, dopo una lunga trattativa sui costi connessi, stanziò una somma destinata alla realizzazione di quattro volumi fotografici, 84 cornici e 20 telai in legno, che vennero inviati a Dresda nel 1909<sup>5</sup> (fig. 5). Gargioli per la selezione delle immagini chiederà la collaborazione di uno storico dell'arte e gli verrà affiancato Giulio Cantalamessa, direttore della Galleria Borghese. Purtroppo i timori di Gargioli si dimostrarono fondati e le recensioni sulle cronache a stampa non premiarono la partecipazione italiana<sup>6</sup>. Restano in ICCD due dei quattro volumi realizzati per l'occasione, di grande formato e di innegabile interesse per la qualità degli ingrandimenti (fig. 6).

L'attività quotidiana del laboratorio fotografico era seguita personalmente da Gargioli in tutti i suoi aspetti: dalla corrispondenza con l'Amministrazione e con i privati alle richieste ai fornitori per materiale fotografico o di semplice consumo. Sono di sua mano anche le indicazioni sui registri inventariali dei negativi divisi per formati, identificati da una lettera dell'alfabeto<sup>7</sup>, e organizzati ciascuno con una propria numerazione progressiva seguita dall'indicazione del soggetto corrispondente ad ogni negativo (fig. 7). La descrizione puntuale dei singoli scatti veniva

2. Sarà proprio Pietro Toesca ad elogiare per primo l'attività del Gabinetto Fotografico nel 1904; cfr. P. Toesca (1904), p. 80-82.

3. ICCD, GFN, b. 1, nota del 3 novembre 1905.

4. ICCD, GFN, b. 1, nota del 12 novembre 1902.

5. La spesa è documentata da un rendiconto dettagliato del 1909, ICCD, GFN, b. 4.

6. Cfr. "Progresso fotografico" e "Bullettino della Società Fotografica Italiana" del 1909.

7. I formati delle lastre utilizzati nel periodo della direzione Gargioli sono i seguenti: A 40x50; B 30x40; C 24x30; D 21x27; E 18x24; F 13x18. In seguito la produzione si articolerà anche in formati più piccoli ai quali verranno assegnate le successive lettere alfabetiche.

sollecitata da Gargioli ai richiedenti le campagne fotografiche mediante l'invio di due copie a stampa delle immagini realizzate, la seconda delle quali timbrata, di cui chiedeva la restituzione corredata dalle informazioni descrittive che dovevano servire per implementare il catalogo. Tardando a pervenire le indicazioni richieste, poteva succedere che alcune campagne fotografiche venissero inserite in inventario in un momento successivo; ciò significa che i numeri progressivi inventariali non sempre indicano la corretta sequenza temporale delle immagini fotografiche<sup>8</sup>. Possiamo comunque ritenere che i negativi dei due formati più grandi, A e B, siano databili tutti prima del 1900; si tratta di lastre in vetro di grande formato di soggetti prevalentemente di ambito romano<sup>9</sup>. Fanno eccezione le lastre B dal n. 461 al 481 che risultano successive al 1907.

Nel 1904 viene pubblicato il primo catalogo delle immagini fotografiche prodotte dal GF, seguito nel 1907 da un aggiornamento con i risultati delle nuove campagne. I due cataloghi offrono un panorama su scala nazionale delle immagini realizzate dal GF dall'inizio della sua attività e corrispondono ai registri inventariali di quel periodo giunti fino ad oggi. Sarà proprio Gargioli ad insistere per la pubblicazione dell'aggiornamento del 1907, visto che gli erano pervenute molte richieste da parte di studiosi, anche di paesi molto lontani dall'Italia<sup>10</sup>.

È possibile individuare con precisione la fine della produzione Gargioli incrociando le informazioni che si ricavano dagli inventari a stampa con le note presenti nei registri inventariali dei negativi. Questi ultimi, infatti, riportano una nota manoscritta di mano di Carlo Carboni, collaboratore di Gargioli a cui subentrerà nella direzione del GF, che in data 1918 indicava la chiusura inventariale della produzione Gargioli<sup>11</sup>, contando complessivamente ben 12.065 lastre negative. Va precisato, però, che in questo totale sono da comprendere anche quelle lastre acquistate dal Ministero e destinate a integrare l'archivio del GF, per alcune delle quali è stato possibile ritrovare il relativo riscontro. Si tratta di piccoli nuclei di negativi commissionati a fotografi esterni ed acquistati dal Ministero, che vengono inviati al GF per essere inventariati ed archiviati. È interessante in tal senso il registro di buoni di presa in carico inventariale dal 1907 al 1911 pervenuto con le carte d'archivio e redatto di pugno dello stesso Gargioli<sup>12</sup> che offre testimonianza di come in quegli anni si andasse costituendo il patrimonio di beni acquistati dall'Amministrazione appositamente per il GF. In questo registro si trovano le indicazioni per acquisto di mobili, attrezzature fotografiche, accessori di camera oscura, nonché l'indicazione proprio di quelle negative acquistate dal Ministero e destinate all'archivio GF cui si è accennato sopra: al momento della presa in carico, tali lastre sono state munite di serie (quasi sempre la D) e di numero d'inventario, per cui ancora oggi è possibile

8. Un elenco sintetico delle campagne, appositamente approntato in questa circostanza, ha permesso di definire intervalli di riferimento cronologico per i singoli formati; si rinvia in proposito al regesto delle campagne negli apparati nel presente catalogo.

9. In proposito si rinvia anche a precedenti lavori analoghi: Castelfranco (1961), Grelle (1966), Fototeca Nazionale (1986).

10. Dall'elenco delle copie del catalogo che furono inviate in quell'occasione si ricava perfino la spedizione di una di esse in Australia; ICCD, GFN, b. 3, nota del 29 maggio 1908.

11. L'annotazione di Carboni riporta le seguenti quantità riferite alla produzione Gargioli: A 172, B 481, C 6.726, D 461, E 3.499, F 726. La successiva produzione dal 1913 al 1920 vedrà invece i seguenti incrementi: la serie A e la serie B rimangono invariate; la serie C passa da 6.726 a 9.430 unità; la serie D da 461 a 567 unità; la serie E da 3.499 a 5.130 unità; la serie F rimane invariata e inizia la serie G con 148 scatti.

12. ICCD, GFN, b. 502.

identificarle con facilità all'interno del patrimonio complessivo del GF<sup>13</sup>. Si è rinvenuto, poi, un altro inventario separato, relativo a materiale acquistato dal Ministero in questi stessi anni. In questo caso i negativi, che non risultano ad oggi presenti nell'archivio ICCD, sono indicati con la seguente intestazione:

«Inventario delle negative del Gabinetto Fotografico di formato e prezzo diversi, acquistate durante la gestione Gargioli da Riproduttori artistici estranei all'Ufficio; dal n. 1 al n. 148 incluso, f.to Carboni» (datato 23.12.1918).

Come si vede, la data è la medesima che si ritrova nel registro inventariale e che corrisponde alla chiusura della gestione Gargioli, fatta da Carlo Carboni alla fine del 1918, che si era in realtà esaurita con la morte di quello il 10 gennaio 1913.

In un ulteriore registro inventoriale dei beni mobili relativo all'anno 1912<sup>14</sup> si trovano indicate le attrezzature, le suppellettili, i libri e, tra l'altro, sono presenti le indicazioni di cartelle e di album di grande formato contenenti il "campionario" delle foto GF. Per quanto riguarda i positivi, le dimensioni variano da m 0,55x0,65 a m 1,10x0,80; gli album misurano m 0,68x0,61. Purtroppo anche questi ultimi, positivi e album, non risultano più tra i materiali pervenuti ad oggi negli archivi ICCD. Quest'ultima indicazione fa ritenere che una parte del materiale venisse stampata al fine di consentire in sede la scelta dei soggetti e quindi facilitare la richiesta di duplicati da parte di terzi.

La necessità di incrementare la vendita delle foto, che ha avuto inizio sin dal 1902, porterà a definire un contratto di concessione con la ditta Calzone di Roma che per alcuni anni, a partire dal 1913, si occuperà anche della "réclame" del servizio attraverso le pagine del "Bollettino d'Arte"<sup>15</sup>.

\* \* \*

L'organizzazione e il funzionamento del GF si riscontrano con chiarezza dall'analisi della documentazione archivistica, a partire dalla data di costituzione di questo ufficio che inizierà la sua operatività ben prima della sua istituzione formale. È lo stesso Gargioli ad affermare che l'attività del GF si può far partire dal 1895, così come riportato in una relazione del 23 febbraio 1911<sup>16</sup> nella quale sollecita il formale riconoscimento della struttura operativa:

«È noto a Codesto on. Ministero come questo Gabinetto, la cui esistenza risale al 1895, funzionasse non già come ufficio autonomo, ma come facente parte dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti [...] La vendita al pubblico [delle fotografie] fu decisa e autorizzata dopo il 1902 [...].».

Tale riconoscimento arriverà solo nel 1913 dopo la morte di Gargioli, insieme all'ap-

13. Caprarola, Palazzo Farnese (D191-229); Puglia - Bari, Andria (D230-266); Puglia - Otranto, Barletta, ecc. (D267-346); Abruzzi (E2825-2869), acquistate a 5 lire + (F549-573) acquistate a 3 lire; Roma (D356-365), S. Nicola in Carcere; Roma, Terme di Diocleziano prima delle demolizioni (D347-355); Cagliole 1 negativo 13x18 + 9 negativi 12x16 – inventariate a parte; Roma, S. Giovanni in Laterano, forse inventariate a parte; Foligno (D371); Roma, Istituto dei fondi rustici (D460-461); Montefalco, Convento di S. Chiara (D3062-3076). Si rinvia al regesto delle campagne in questo stesso volume dove sono riportati i rispettivi buoni di scarico.

14. ICCD, GFN, b. 502.

15. La ditta Calzone aveva sede a Roma in via del Collegio Romano 6. Si veda in proposito il "Bollettino d'Arte" (1913), p. 429-431.

16. ICCD, GFN, b. 5.

17. R.D. 15 agosto 1913, n. 1139, pubblicato sulla Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia n. 232 del 6 ottobre 1913: «Articolo unico – Il gabinetto fotografico dipendente dalla Direzione generale per le antichità e le belle arti, oltre alle attribuzioni dell'art. 3 del predetto R. Decreto [R. decreto 26 agosto 1907, n. 707], è anche incaricato della riproduzione fotografica del materiale artistico immobile e mobile esistente nel Regno e nelle colonie e della vendita delle fotografie di sua edizione, secondo le norme stabilite nell'art. 187 del regolamento in esecuzione alle leggi 20 giugno 1909, n. 364, e 23 giugno 1912, n. 363. La spesa occorrente ai servizi anzidetti graverà sul cap. 233 del bilancio passivo del Ministero della pubblica istruzione, esercizio 1913-1914, e corrispondenti agli esercizi futuri. Al personale sarà provveduto con quello esistente nel ruolo organico approvato con la legge 27 giugno 1907, n. 286».
18. ICCD, GFN, b. 1, nota del 7 settembre 1903.
19. Carboni era nato il 7 maggio 1880, si ha notizia della sua collaborazione con GF già nel 1899, a soli 19 anni. In seguito lo troviamo accanto a Gargioli in molte campagne fotografiche, ma anche da solo se per qualche impedimento Gargioli non poteva essere personalmente presente (Pisa, Viterbo, Messina). Al 1907 risale il primo documento dell'archivio storico ICCD nel quale Carlo Carboni figura quale autore unico di alcune foto delle pitture nella chiesa di S. Croce a Genazzano, di cui quel comune chiede copia. In ICCD si conserva anche il suo fascicolo personale.
20. ICCD, GFN, b. 1, nota del 25 agosto 1901.
21. ICCD, GFN, b. 3, nota del 7 febbraio 1908.
22. Una conferma in tal senso è l'autorizzazione che nel 1902, su richiesta dello stesso Gargioli, il Ministero diede alla costruzione e all'acquisto di un carrettino «indispensabile pel trasporto delle macchine» che viene commissionato al «faccoccchio sig. Spaziani per la somma di L. 140». (ICCD, GFN, b. 1, nota del 6 settembre 1902).

provazione del decreto che regolava il funzionamento e le competenze del GF<sup>17</sup>.

Fino a quel momento il GF svolge un duplice ruolo: da un lato dà conto all'Ufficio Tecnico del Ministero per tutto quanto riguarda le competenze amministrative territoriali, dall'altro risponde alla Direzione generale per le antichità e belle arti per quel che concerne gli incarichi istituzionali su scala nazionale, come è ben sottolineato da una nota a firma dello stesso Ministro del 1903<sup>18</sup>:

«Considerando che il Gabinetto Fotografico diretto dalla S. V. non si occupa solamente delle opere d'arte e dei monumenti della provincia di Roma, Aquila e Chieti, ma anche di quelli di altre parti d'Italia, credo anch'io conveniente che Ella nel preordinare il suo lavoro ed i conseguenti accessi sopraluogo, si accordi direttamente con questo Ministero, anziché con l'Ufficio Tecnico pei monumenti di Roma».

Di sicuro la figura di Giovanni Gargioli all'interno del GF costituisce l'unico punto certo di riferimento. Sin dai primi anni del 1900, però, accanto a lui è costante la presenza di Carlo Carboni, prima come collaboratore esterno e successivamente come unico altro fotografo ufficiale<sup>19</sup>. Ne abbiamo testimonianza già in una nota ministeriale del 25 agosto 1901 che ne autorizza l'affiancamento a Gargioli al fine di ridurre i tempi del lavoro nella campagna fotografica di Tolentino<sup>20</sup> (fig. 8):

«Autorizzo la S. V. a condurre seco a Tolentino il Sig. Carlo Carboni, addetto a codesto Gabinetto fotografico, affinché Ella possa più agevolmente e nel minor tempo possibile, eseguire le fotografie di cui Le detti incarico con nota 8 maggio decorso, n. 7173».

Ritroviamo inoltre Carboni nei rendiconti del 1908 per le spese sostenute nella missione a Viterbo ordinata dall'Ufficio Tecnico ai Monumenti<sup>21</sup>. Nei documenti sono citati, oltre a Carboni, altri collaboratori, assunti senza formazione tecnica e sempre con qualifiche di basso livello: operai o salariati cui Gargioli insegnava le basi del mestiere di fotografo con dedizione quotidiana, tanto che, quando gli venne sottratto un dipendente – perché assegnato ad un diverso ufficio – la sua protesta fu vibrante. Egli rivendicava evidentemente un ruolo fondamentale nella formazione professionale del personale assegnatogli, alla quale si dedicava costantemente con passione.

Il Ministero comunque aveva riguardo per la professionalità di Gargioli chiedendo gli il parere sul personale da destinare al GF; Gargioli da parte sua, infatti, richiedeva dei collaboratori che potessero anche fisicamente affrontare il duro lavoro del fotografo, da svolgersi spesso in situazioni faticose, scomode e con l'impaccio di bagagli ingombranti e pesanti. Tanto è vero che in occasione delle missioni sono frequentemente registrate spese per noleggio di carretti destinati al trasporto delle casse di materiale tecnico<sup>22</sup>. Per agevolare il lavoro si poteva a volte supplire con la

bicicletta, nei casi di carichi meno onerosi, o con il mulo nelle situazioni più ardite. Un tratto costante dell'impegno di Gargioli verso il suo personale è costituito dall'incessante richiesta al Ministero per gratifiche o compensi per lavoro straordinario giustificati dalla necessità di frequenti impegni di lavoro anche oltre l'orario previsto. Un esempio delle difficoltà in cui versava il personale del GF nel 1905 si legge nella decisione del Ministero di negare la concessione di una gratifica per gli operai Basile, Gambini e Tonti<sup>23</sup>. Così come non è possibile assumere il collaboratore del GF Edmondo Barricelli al quale il Ministero si limita a concedere un rimborso per lavoro esterno svolto nel corso del 1905<sup>24</sup>.

Nel gennaio 1907 Gargioli propone una serie di nominativi di operai dell'Amministrazione tra i quali si potrebbe scegliere una unità da destinare al GF: sono Ciacci (assegnato alla Galleria Nazionale) Cappetti (assegnato alla Galleria Borghese) Sangiorgi (destinato a Torino) e Tonti (assegnato all'Ufficio Monumenti di Roma). In una successiva relazione del 9 gennaio 1907 a questo proposito Gargioli scrive con reiterata insistenza:

«Io faccio ogni sforzo per riuscire, ma l'impossibile non si fa. Io lavoro 14 o 16 ore al giorno riposo mai. Gli uomini non hanno mai vacanze se non quelle provocate da qualche malanno preso nel Gabinetto per le infelici condizioni del locale».

Per quanto riguarda la sua dedizione alla formazione del personale, essa risulta chiaramente da una relazione al Ministero dell'11 giugno 1907, nella quale si ragiona intorno al nuovo organico del personale; Gargioli così si esprime:

«Raccomando pertanto alla S. V., nell'applicazione del nuovo organico, non già il Direttore che è troppo vecchio per conservare ancora la speranza di veder mantenuta anche la minima delle promesse fattegli negli ultimi 15 anni e che oramai non può lasciare l'attuale posizione per procurarsene una nuova, ma quel personale che merita e che può facilmente trovare condizioni più vantaggiose».

Una raccomandazione, questa, volta a ricordare al Ministero come la professionalità raggiunta dagli operatori fotografi del GF potrebbe consentire loro di trovare facilmente una occupazione più vantaggiosa presso gli editori privati.

Sempre nel 1907 Gargioli lamenta di essere stato privato di Cesare Tonti, che collaborava con il GF già da quattro anni e quindi era pratico del lavoro fotografico, sostituito da Oreste Sinibaldi, il quale invece non ha ancora alcuna esperienza tecnica<sup>25</sup>. Tonti tornerà comunque a far parte del Gabinetto poco tempo dopo. In una nota ufficiale del 3 gennaio 1908 Gargioli spiega che sono operative al GF tre unità addette alle lavorazioni fotografiche: Carlo Carboni che esegue le negative (operatore), Adamo Basile che lo affianca (aiuto-operatore), Cesare Tonti che stampa (operaio), ai quale si aggiunge un quarto operaio con funzioni non tecniche,

23. ICCD, GFN, b. 1, nota del 21 aprile 1905.

24. ICCD, GFN, b. 1, nota del 28 dicembre 1905.

25. ICCD, GFN, b.2, nota del 28 febbraio 1907.

Oreste Sinibaldi (facchino) e senza poter contare Giuseppe Gambini di cui si dirà più avanti. Sono persone che man mano vengono avviate alla professione dal loro Direttore, fino ad assumere autonomia; ad esempio proprio Adamo Basile risulta probabilmente aver realizzato le foto ad Anzio in occasione dell'acquisto da parte dello Stato della Fanciulla di Anzio appartenente alla collezione Aldobrandini, come risulta dal rimborso per la missione effettuata nel 1909.

In una nota dell'Ufficio Tecnico<sup>26</sup> si chiede a Gargioli di indicare un nominativo per la sostituzione di Giuseppe Gambini risultato inidoneo al lavoro di fotografo<sup>27</sup>; il 24 gennaio Gargioli propone due nomi: Ugo Tonelli e Guglielmo Cassarari. La scarsa mano d'opera del GF viene ancora una volta ribadita da Gargioli in una nota del 10 febbraio 1909 in cui elenca il personale nel seguente ordine: Carlo Carboni, Vincenzo Viscogliosi (economista), Adamo Basile, Cesare Tonti, Ing. Giovanni Gargioli. La grande difficoltà cui dovette fare fronte Gargioli fu il rigido e fiscale controllo della sua attività cui venne richiamato più volte dal Ministero e dalla Corte dei Conti. La necessità di rendere puntuale contabilità delle somme ricevute e, dopo il 1902, delle somme introitate dalla vendita delle foto, con la parallela redazione di un catalogo puntuale di tutte le negative, rese sempre più difficile il lavoro del GF. Sono molte le relazioni che Gargioli presentò per spiegare le sue difficoltà, dovute alla mancanza di locali sufficienti a conservare tutto il materiale, alla carenza di personale e alla necessità che egli fosse continuativamente presente a Roma, fatto quest'ultimo che rendeva sempre più complicato realizzare le campagne fotografiche al di fuori dell'Urbe per le quali era per lo più richiesta la sua presenza. Tra i diversi motivi dei suoi ricorrenti reclami, e non ultimo per importanza, c'è la questione legata alla proposta di fondere l'archivio fotografico archeologico dell'Ufficio Scavi al Palatino con il GF, fusione alla quale si oppose però Giacomo Boni, il quale si rifiutò di consegnare tutti quei materiali che erano ancora oggetto di studi in corso e perciò inediti<sup>28</sup>.

Seppure connotata in particolare da incombenze di natura amministrativa e contabile, la persona di Gargioli costituiva però al tempo stesso un interlocutore qualificato, al quale il Ministero si rivolgeva per scelte tecniche legate alla fotografia. A lui veniva richiesto di acquistare macchine fotografiche da destinare ad altri uffici territoriali o addirittura per le missioni archeologiche all'estero. Un esempio per tutte è la missione archeologica in Tripolitania per la quale venne acquistata una macchina fotografica e altro materiale nel 1912<sup>29</sup>. Non a caso Gargioli venne chiamato a partecipare anche ad iniziative editoriali del Ministero riservando a lui il compito di verificare la qualità della stampa per le immagini da pubblicare, come nel caso dello *Stabat Mater* di Pergolesi conservato a Montecassino di cui fu affi-

26. ICCD, GFN, b.3, nota del 23 gennaio 1908.

27. ICCD, GFN, b.3, note del 3 e del 12 gennaio 1908.

28. In proposito si rinvia allo scritto di Rosa Maria Nicolai, in questo stesso volume.

29. Per questo aspetto si rinvia alla scheda sulle attrezzature fotografiche in questo stesso catalogo.

data l'edizione alla ditta Danesi nel 1902. Infine non va dimenticato che gli venne sempre richiesto il parere per acquisti di fondi fotografici destinati a completare l'archivio fotografico, come nel caso del fondo Tuminello e del fondo Cugnoni, oggi presenti nelle collezioni fotografiche ICCD<sup>30</sup>.

Per concludere questo quadro sui protagonisti del GF alle sue origini, sul loro modo di lavorare tanto in ufficio quanto sul campo, aggiungiamo una nota di carattere personale legata alla figura di Gargioli; egli aveva l'abitudine di inserirsi in qualche scatto, sicuramente come metro di misura dello spazio ma anche, ci piace pensare, per lasciare a chi osserva l'abilità di identificarlo. Oggi le immagini digitalizzate hanno reso più agevole scoprire dove si “nasconde” Gargioli; sinora si sono individuati, tra le tante campagne fotografiche, ben 13 suoi “ritratti” (fig. 9).

\* \* \*

Per descrivere in modo efficace l'attività di Giovanni Gargioli sul territorio sono state individuate cinque campagne fotografiche che abbracciano l'arco cronologico oggetto della mostra e rispondono a committenze e finalità diverse<sup>31</sup>.

L'attività del GF ha spaziato a livello nazionale sebbene vi sia una chiara predominanza di documentazione nelle regioni più vicine a Roma, vale a dire Lazio, Abruzzo, Umbria e Marche in quanto nei primi anni l'attività di Gargioli è legata all'Ufficio tecnico dei Monumenti di Roma, ufficio presso cui era incardinato prima funzionalmente e poi solo logisticamente; solo dopo il 1903 Gargioli cominciò ad essere incaricato dalla Direzione generale della realizzazione di campagne fotografiche su scala nazionale. Come già ricordato, le richieste più frequenti erano certamente quelle istituzionali, del Direttore generale e dei Soprintendenti che operavano sul territorio. A questi si aggiungevano gli studiosi o i direttori di istituzioni culturali, che sollecitavano all'amministrazione di tutela l'intervento di Gargioli sapendo di ottenere un risultato veloce ed economico ed assicurandosi così la riproducibilità dei negativi realizzati che venivano numerati e conservati nell'archivio GF, di cui per altro arricchivano il catalogo.

*La campagna fotografica in Molise e basso Lazio del 1898*<sup>32</sup>. Come spesso si riscontra in molte occasioni, la campagna fotografica, se pur richiesta solo per le emergenze monumentali, non trascura la documentazione del territorio e del paesaggio. Come in altre occasioni, dalle fotografie prodotte si può rileggere il percorso fatto da Gargioli nei luoghi; ad esempio la foto relativa al ponte della Zingara sul fiume Volturno in località Castel San Vincenzo può essere letta come un “tappa di

30. Per il fondo Tuminello si rinvia al caso studio di Benedetta Cestelli Guidi su questo stesso catalogo. Una rilettura del fondo Cugnoni, della medesima autrice, è in corso di stampa nel “Bollettino d'Arte”.

31. Per ognuna delle cinque campagne fotografiche selezionate sono esposte in mostra ristampe digitali realizzate dai negativi originali.

32. La campagna fotografica documenta i siti di: Sessa Aurunca, negativi C336-381, E149-186; Abbazia di San Vincenzo al Volturno, negativi C382-392, E187-202; Minturno, negativi C394-403.

avvicinamento” all’abbazia benedettina di San Vincenzo al Volturno, offrendo una inquadratura caratterizzata da persone e animali con lo sguardo verso l’obiettivo (p. 229). L’incarico di documentare l’abbazia è datato 28 luglio 1898, ed è questo il primo incrocio, documentato dalle carte, di Giovanni Gargioli con Pietro Toesca; Toesca infatti pubblicherà queste immagini nella monografia dal titolo *Reliquie d’arte della badia di S. Vincenzo al Volturno*<sup>33</sup>, mentre invece Adolfo Venturi nel 1902 darà notizia degli affreschi senza pubblicare le immagini<sup>34</sup>.

La seconda località visitata è il centro storico di Sessa Aurunca<sup>35</sup>; nei registri inventariali questi negativi precedono quelli di S. Vincenzo al Volturno e risultano eseguiti nei due formati più utilizzati C 24x30 ed E 18x24. Si tratta delle prime testimonianze di cui si ritrova copia nella documentazione cartacea conservata nell’archivio storico del GFN, oggi conservato presso l’ICCD. Il percorso fotografico, anche in questo caso, procede da uno sguardo di insieme per poi entrare nel dettaglio e immergersi fin nei particolari. La veduta della facciata esterna della cattedrale si delinea nitidamente grazie alle ombre lunghe che ne esaltano l’architettura; i particolari degli esterni puntano l’attenzione sui portali e le lunette che li sovrastano, mentre all’interno è il pulpito<sup>36</sup> a rappresentare il fulcro della documentazione (p. 231). Il lavoro si completa con i resti del sarcofago dei martiri ss. Casto e Secondino rinvenuto nelle catacombe.

Nella stessa circostanza in cui il Ministero incarica Gargioli della documentazione dell’abbazia di San Vincenzo al Volturno, si chiede a Gargioli di recarsi anche a Minturno. Selezionate per la mostra vi sono delle immagini dell’acquedotto romano e della chiesa di S. Pietro. Proprio dell’acquedotto gli viene richiesta una foto d’insieme ed egli realizza una fuga di oltre cento arcate non tralasciando di documentare sullo sfondo il paese (p. 232). Sempre a Minturno Gargioli documenta la chiesa di S. Pietro, con diversi scatti dell’interno, tra cui l’ambone inquadrato da entrambi i lati. In uno di questi scatti si individua sullo sfondo una borsa fotografica lasciata, immaginiamo, di proposito (in mostra C 403); Gargioli infatti non disdegna di seminare piccole tracce della sua presenza con dettagli inequivocabilmente riconducibili a lui o al suo lavoro.

*L’Esposizione internazionale di Milano del 1906*<sup>37</sup>. Il Ministero decide di partecipare all’Esposizione internazionale di Milano presentando alcuni lavori di restauro realizzati in quegli anni, nel periodo in cui Gargioli, in servizio presso l’Ufficio Tecnico dei Monumenti di Roma, fotografava prevalentemente in area laziale. Viene quindi richiesto a Gargioli di predisporre le copie da esporre alla mostra di vari lavori di restauro documentati<sup>38</sup>, tra cui il palazzo Vitelleschi di Corneto Tarquinia e

33. P. Toesca (1904), p. 1-84.

34. A. Venturi (1902), p. 258.

35. L’Ufficio regionale di Napoli richiede il 17 settembre 1898 al Ministero le foto di Sessa Aurunca, da poco eseguite da Gargioli.

36. La stampa fotografica in mostra comprende anche la riquadratura, posta sul negativo, che voleva indicare allo stampatore la scelta per la pubblicazione.

37. I siti presentati all’Esposizione internazionale del 1906 sono documentati dalle seguenti fotografie: Ferentino, negativi C843-859, C1587-1603, E52-62, E533-550, F59, F82; Corneto Tarquinia, negativi C870-890, C1177-1190, E568-601, E983-990, E1317-1321, F308-311.

38. ICCD, GFN, b. 1, nota del 15 febbraio 1906. Vennero contestualmente richieste foto dei restauri eseguiti a Roma (Terme e Colosseo), Viterbo (Loggia papale) e del Museo garibaldino di Mentana.

la cattedrale di Ferentino selezionati per la mostra. Il lavoro di restauro di palazzo Vitelleschi a Corneto Tarquinia viene ampiamente documentato sia negli esterni che negli interni. L'inquadratura delle strutture di sostegno delle murature predisposta nel cortile del palazzo appare di rara modernità (p. 235)<sup>39</sup>.

Le foto della cattedrale di Ferentino furono realizzate prima e dopo i restauri che si protrassero tra il 1902 e il 1904<sup>40</sup>; le diverse campagne fotografiche redatte tra il 1900 e il 1905 sono indicate anche nel primo catalogo Gargioli edito nel 1904<sup>41</sup>, a testimonianza della presenza assidua del fotografo sia prima che dopo i lavori. La facciata dopo il restauro ci viene proposta da Gargioli con una doppia immagine, una rigorosamente inanimata, l'altra invece sicuramente più accattivante con la presenza di uomini e bambini in posa a sottolineare la pendenza della copertura della cattedrale. Proprio la prima (in mostra C844) è quella scelta da Gargioli per l'Esposizione<sup>42</sup>.

*La campagna fotografica di Aosta del 1909*<sup>43</sup>. Il 2 ottobre 1909 il Ministro incarica Gargioli e Carboni di prendere accordi con Pietro Toesca per realizzare le foto necessarie ad illustrare il primo volume della collana *Catalogo delle cose di antichità d'Italia. Aosta*, voluto da Corrado Ricci e che sarà edito nel 1911 a cura dello stesso Toesca<sup>44</sup>. Gargioli scrive a Toesca il 4 ottobre 1909 assicurando la sua presenza a Torino già nel fine settimana seguente; il lavoro viene così eseguito in breve tempo: già nel dicembre 1909 si trova la nota con la quale Gargioli invia al Ministero le 218 foto realizzate, mentre a Toesca ne invia 295 con una nota separata<sup>45</sup>. Sicuramente la campagna venne condotta sia da Gargioli che da Carboni ma non ci sono elementi per attribuire con certezza gli scatti ad uno o all'altro fotografo.

La campagna documenta siti storico artistici civili e religiosi, ma anche numerosi oggetti di interesse artistico, offrendo un vasto panorama in tutti i campi della documentazione fotografica. Rappresenta l'esempio perfetto di stretta collaborazione tra uno storico dell'arte ormai affermato<sup>46</sup> e un fotografo di sicura professionalità. Sono proprio le immagini meno convenzionali a far emergere come la formazione scientifica di Gargioli si accordasse perfettamente con le esigenze di indagine di Toesca. A riguardo è opportuno ricordare che lo stesso Toesca aveva un attento occhio fotografico; ne è testimonianza un nucleo di lastre eseguite da lui che furono donate all'ICCD dopo la morte dello storico studioso<sup>47</sup>.

Va sottolineato che per questo lavoro Gargioli utilizzò vari formati di lastre negative, dalla C 24x30 alla F 13x18. Si propone in mostra ma non sul catalogo, come esempio di doppio formato di scatto, la foto dell'orrido della Dora di Verney, realizzata nel grande formato C, e la medesima fotografia con un punto di vista molto simile in F<sup>48</sup>.

39. Nell'archivio fotografico della Direzione generale per le antichità e le belle arti, ora conservato presso l'ICCD con la denominazione "fondo Ministero della pubblica istruzione (MPI)" si sono individuati tre positivi che riportano sul retro la data del 1903. Tale materiale fa parte di un lavoro più ampio in corso che prevede il riordino di tutto il fondo, pertanto non si è ritenuto di esporre questi materiali in occasione della mostra.

40. Cfr. il regesto delle campagne fotografiche pubblicato a p. 323 di questo volume.

41. Vi è inoltre nelle lastre di formato A un negativo, databile ante 1900, che riproduce un rilievo relativo al progetto di questo restauro (A100).

42. Si trova infatti sul retro della nota di richiesta del Ministero un appunto di mano di Gargioli con l'indicazione proprio del negativo C844.

43. La consistenza complessiva della documentazione di Aosta ad oggi è di 219 negativi, corrispondono ai negativi C3804-3983, E2935-2969, F574-577.

44. Le foto realizzate nella campagna fotografica sono ovviamente molte di più di quelle pubblicate nel volume.

45. ICCD, GFN, b. 4, note del 10 dicembre 1909 e del 13 dicembre 1909.

46. Pietro Toesca ricopriva già dal 1907 la cattedra di Storia dell'Arte all'Università di Torino.

47. La donazione fu eseguita nel 1969 ed era composta da 455 negativi. In proposito si rinvia al volume *Pietro Toesca e la fotografia. Saper vedere* (2009).

48. Diversi scatti di questa campagna sono presenti nelle altre sezioni della mostra, in ragione della complessità delle tematiche fotografiche affrontate.

*La campagna fotografica di Offida del 1909<sup>49</sup>.* Già nel 1907 Gargioli aveva condotto una lunga campagna che aveva toccato varie località di Umbria e Marche, come risulta dai rendiconti presentati al Ministero, nei quali vengono descritte puntualmente le spese sostenute e le località visitate; con nota del 9 agosto 1909 viene richiesta la campagna fotografica sulle pitture di Offida<sup>50</sup>. Il lavoro di documentazione eseguito rappresenta un esempio molto esauriente per descrivere le procedure di ripresa utilizzate da Gargioli. Il metodo fotografico procede sempre con uno sguardo ampio che si immerge nel territorio e si addentra sempre più nei particolari. Nella rappresentazione del paesaggio italiano, antropizzato da millenni, Gargioli riesce a fondere il dato naturalistico, e le modifiche introdotte dal continuo lavoro umano sul terreno con le emergenze monumentali e storiche. Anche nelle circostanze in cui veniva richiesta una ripresa circoscritta a un singolo bene da documentare, Gargioli non dimenticava di fissare luoghi e borghi, spesso partendo proprio dai binari ferroviari che lo conducevano a destinazione.

La selezione esposta in mostra, che inevitabilmente sacrifica gran parte del lavoro, si concentra sulla chiesa di S. Maria della Rocca con gli esterni, gli interni, gli affreschi, le volte che documentano quanto metodico fosse il lavoro di Giovanni Gargioli, sempre dal generale al particolare, nulla tralasciando e nulla esaltando. Nella fotografia del portale della chiesa (p. 257) si intravede ritratto lo stesso Gargioli, a testimonianza di questo suo uso poco convenzionale di inserirsi talvolta nelle inquadrature.

49. La campagna fotografica è composta da 67 scatti identificati dai negativi C3670-3728, E2886-2894.  
50. ICCD, GFN, b. 4.  
51. La campagna fotografica interessa varie località: Siracusa, Taormina, Agrigento, Palermo, Monreale, Messina. I negativi sono identificati dai numeri di inventario C4134-4515, E3085-3240.  
52. Già professore di archeologia e dal 1873 direttore del Museo Archeologico di Palermo fino al 1914, anno della morte.  
53. ICCD, GFN, b. 4, nota del 3 ottobre 1910.  
54. ICCD, GFN, b. 4, nota del 9 luglio 1910.  
55. Nei documenti d'archivio è presente un appunto di mano di Gargioli con l'elenco delle località toccate da cui si ricava l'itinerario della campagna con la corrispondenza ai negativi del formato E per i numeri dal 3077 al 3215 «Taormina, Reggio Calabria, Acicastello, Augusta, Bagheria, Balestrate, Calatafimi, Calascibetta, Caltagirone, Caltanissetta, Campobello di Mazara, Carini, Castrogiovanni, Catania, Comitini, Forza d'Agrò, Gibilrossa, Agrigento, Himera, Isola delle Femmine, Lentini, Marsala, Mazara, Messina, Milazzo, Militello, Modica, Monreale, Ognina, Palermo, S. Alessio», ICCD, GFN, b. 4, sul verso della minuta del 30 novembre 1910.

*La campagna fotografica in Sicilia del 1910<sup>51</sup>.* Con nota del 15 marzo 1910 Gargioli è incaricato di svolgere una missione in Sicilia per prendere accordi con il prof. Antonio Salinas<sup>52</sup> per la realizzazione della campagna fotografica. Con l'occasione gli viene richiesto dal Ministero di fermarsi anche a Napoli, per concentrare i lavori e ridurre i costi delle trasferte. Nell'ottobre seguente Gargioli invia al Direttore generale le 521 foto realizzate nell'occasione<sup>53</sup>. La ricerca di perfezione professionale porta Gargioli a chiedere all'ispettore Cesare Madranga di poter rifare alcune foto che sono riuscite male a causa di una partita di lastre difettata<sup>54</sup>. Con l'occasione Gargioli precisa che invierà doppia copia a stampa con preghiera di restituirla un esemplare con le indicazioni necessarie ad inserire le foto nel catalogo. La campagna è lunga e tocca varie località<sup>55</sup>; anche in questo caso la selezione non è esaustiva rispetto alla ricchezza dei temi affrontati. Apre la selezione in mostra l'immagine della zolfatara di Comitini in provincia di Agrigento (p. 263), dove il paesaggio sterminato lascia intuire la grande fatica del lavoro in miniera. Molta attenzione è riservata ai siti archeologici, tra i quali è presente in mostra uno scorcio del

teatro di Taormina dove, alla base delle arcate, si intravede un Gargioli stanco che si riposa al sole (p. 269)<sup>56</sup>. L'inquadratura della grotta dei Cordari presso Siracusa, nella resa del bianco e nero, esalta il gioco dei piani (p. 267). La Madonna celeberrima di Antonello da Messina a Palazzo Abatellis era stata oggetto di un cattivo restauro e nella foto di Gargioli appare con il fascino della semplice tavola dipinta priva della cornice (p. 275). Ancora una testimonianza del metodo di lavoro è il trittico del Museo Nazionale di Palermo che si propone nei due scatti (pp.273, 274) che rappresentano l'opera aperta e chiusa. Va ricordato che a queste due immagini si accompagnano quelle che evidenziano nel dettaglio le componenti dell'opera nel suo insieme. Ancora una volta si procede dal generale al particolare con massima attenzione al dettaglio.

Il confronto con i rispettivi negativi evidenzia come in fase di stampa si sia operato, a volte, ottenendo una riquadratura dell'immagine funzionale al soggetto che si vuole focalizzare. Un esempio in tal senso è il dipinto di scuola siciliana (p. 272) che sul negativo lascia intravedere con più generosità l'ambiente in cui è stata scattata la foto. Tale margine di differenza può rappresentare un elemento prezioso per datare o identificare il soggetto in assenza di altri dati certi.

56. Nella stessa campagna si trovano altri due ritratti di Gargioli: E3108 ed E3131.

1  
2      3      4

Il prof. Adolf Venturi,  
avendo bisogno di fotografare  
di antichi dipinti  
esistenti in Ascoli, Firenze,  
Prato, Pistoia e Pisa, ha  
proposto a questo Ministero  
di affidarne l'esecuzione  
alla S.N., offrendo di  
sostenere la metà delle spese  
correnti e rinunciando  
a qualsiasi diritto di pro-  
prietà sulle negative foto-  
grafiche.



Fig. 1. Proposta di Venturi  
di partecipazione alle spese della  
campagna fotografica  
(ICCD, GFN, b. 1,  
nota del 3 novembre 1905).

Figg. 2-4. Spoleto, Museo Civico,  
Sarcophago, 1902 (E564-566).

AMMINISTRAZIONE d. Pubb. It.

Provincia di Roma Ufficio di Gab. Fotog.

N. 100 d'ordine Addi 22/4 1909

Buono per Sig. ing. Giov. Gargiotti  
per istituzioni dei seguenti oggetti:  
Inv. 84

OGGETTO	CATEGORIA	VALORE del costi nel registro d'entrata e d'uscita
4 album legati in pergamena	1 - 1	210,00
4 nastri per detti album, in cartone grosso	1 - 1	12,00
		<u>222,00</u>
V. Consegnatario G. Gargiotti		
N.B. Inviate all'Esposizione di Dresda		

Roma - Tip. Ditta L. Cordini



5                    6  
                    7        8

101	Carbone legno - legno	val. 1.677,00	X
102	Carbone - legnola		X
103	A A		X
104	Pasta intagliata		X
105	Alzate - pasta		X
106	A A		X
107	Busta in piumino		X
108	D		X
109	R		X
110	Vestiti bianchi neri - bianco		X
111	Vestiti bianchi neri - bianco		X
112	Vestiti bianchi neri - bianco		X
113	Vestiti bianchi neri - bianco		X
114	Vestiti bianchi neri - bianco		X
115	Tessuto da fare - bianco - rosso - verde - blu		X
116	Blu		X
117	Fiori da fare		X
118	Carta da fare		X
119	Carta da fare		X
120	Carta da fare		X
121	Carta da fare		X
122	Carta da fare		X
123	Carta da fare		X
124	Carta da fare		X
125	Carta da fare		X
126	Carta da fare		X
127	Carta da fare		X
128	Carta da fare		X
129	Carta da fare		X
130	Carta da fare		X
131	Carta da fare		X
132	Carta da fare		X
133	Carta da fare		X
134	Carta da fare		X
135	Carta da fare		X
136	Carta da fare		X
137	Carta da fare		X
138	Carta da fare		X
139	Carta da fare		X
140	Carta da fare		X
141	Carta da fare		X
142	Carta da fare		X
143	Carta da fare		X
144	Carta da fare		X
145	Carta da fare		X
146	Carta da fare		X
147	Carta da fare		X
148	Carta da fare		X
149	Carta da fare		X
150	Carta da fare		X
151	Carta da fare		X
152	Carta da fare		X
153	Carta da fare		X
154	Carta da fare		X
155	Carta da fare		X
156	Carta da fare		X
157	Carta da fare		X
158	Carta da fare		X
159	Carta da fare		X
160	Carta da fare		X
161	Carta da fare		X
162	Carta da fare		X
163	Carta da fare		X
164	Carta da fare		X
165	Carta da fare		X
166	Carta da fare		X
167	Carta da fare		X
168	Carta da fare		X
169	Carta da fare		X
170	Carta da fare		X
171	Carta da fare		X
172	Carta da fare		X
173	Carta da fare		X
174	Carta da fare		X
175	Carta da fare		X
176	Carta da fare		X
177	Carta da fare		X
178	Carta da fare		X
179	Carta da fare		X
180	Carta da fare		X
181	Carta da fare		X
182	Carta da fare		X
183	Carta da fare		X
184	Carta da fare		X
185	Carta da fare		X
186	Carta da fare		X
187	Carta da fare		X
188	Carta da fare		X
189	Carta da fare		X
190	Carta da fare		X
191	Carta da fare		X
192	Carta da fare		X
193	Carta da fare		X
194	Carta da fare		X
195	Carta da fare		X
196	Carta da fare		X
197	Carta da fare		X
198	Carta da fare		X
199	Carta da fare		X
200	Carta da fare		X
201	Carta da fare		X
202	Carta da fare		X
203	Carta da fare		X
204	Carta da fare		X
205	Carta da fare		X
206	Carta da fare		X
207	Carta da fare		X
208	Carta da fare		X
209	Carta da fare		X
210	Carta da fare		X
211	Carta da fare		X
212	Carta da fare		X
213	Carta da fare		X
214	Carta da fare		X
215	Carta da fare		X
216	Carta da fare		X
217	Carta da fare		X
218	Carta da fare		X
219	Carta da fare		X
220	Carta da fare		X
221	Carta da fare		X
222	Carta da fare		X
223	Carta da fare		X
224	Carta da fare		X
225	Carta da fare		X
226	Carta da fare		X
227	Carta da fare		X
228	Carta da fare		X
229	Carta da fare		X
230	Carta da fare		X
231	Carta da fare		X
232	Carta da fare		X
233	Carta da fare		X
234	Carta da fare		X
235	Carta da fare		X
236	Carta da fare		X
237	Carta da fare		X
238	Carta da fare		X
239	Carta da fare		X
240	Carta da fare		X
241	Carta da fare		X
242	Carta da fare		X
243	Carta da fare		X
244	Carta da fare		X
245	Carta da fare		X
246	Carta da fare		X
247	Carta da fare		X
248	Carta da fare		X
249	Carta da fare		X
250	Carta da fare		X
251	Carta da fare		X
252	Carta da fare		X
253	Carta da fare		X
254	Carta da fare		X
255	Carta da fare		X
256	Carta da fare		X
257	Carta da fare		X
258	Carta da fare		X
259	Carta da fare		X
260	Carta da fare		X
261	Carta da fare		X
262	Carta da fare		X
263	Carta da fare		X
264	Carta da fare		X
265	Carta da fare		X
266	Carta da fare		X
267	Carta da fare		X
268	Carta da fare		X
269	Carta da fare		X
270	Carta da fare		X
271	Carta da fare		X
272	Carta da fare		X
273	Carta da fare		X
274	Carta da fare		X
275	Carta da fare		X
276	Carta da fare		X
277	Carta da fare		X
278	Carta da fare		X
279	Carta da fare		X
280	Carta da fare		X
281	Carta da fare		X
282	Carta da fare		X
283	Carta da fare		X
284	Carta da fare		X
285	Carta da fare		X
286	Carta da fare		X
287	Carta da fare		X
288	Carta da fare		X
289	Carta da fare		X
290	Carta da fare		X
291	Carta da fare		X
292	Carta da fare		X
293	Carta da fare		X
294	Carta da fare		X
295	Carta da fare		X
296	Carta da fare		X
297	Carta da fare		X
298	Carta da fare		X
299	Carta da fare		X
300	Carta da fare		X
301	Carta da fare		X
302	Carta da fare		X
303	Carta da fare		X
304	Carta da fare		X
305	Carta da fare		X
306	Carta da fare		X
307	Carta da fare		X
308	Carta da fare		X
309	Carta da fare		X
310	Carta da fare		X
311	Carta da fare		X
312	Carta da fare		X
313	Carta da fare		X
314	Carta da fare		X
315	Carta da fare		X
316	Carta da fare		X
317	Carta da fare		X
318	Carta da fare		X
319	Carta da fare		X
320	Carta da fare		X
321	Carta da fare		X
322	Carta da fare		X
323	Carta da fare		X
324	Carta da fare		X
325	Carta da fare		X
326	Carta da fare		X
327	Carta da fare		X
328	Carta da fare		X
329	Carta da fare		X
330	Carta da fare		X
331	Carta da fare		X
332	Carta da fare		X
333	Carta da fare		X
334	Carta da fare		X
335	Carta da fare		X
336	Carta da fare		X
337	Carta da fare		X
338	Carta da fare		X
339	Carta da fare		X
340	Carta da fare		X
341	Carta da fare		X
342	Carta da fare		X
343	Carta da fare		X
344	Carta da fare		X
345	Carta da fare		X
346	Carta da fare		X
347	Carta da fare		X
348	Carta da fare		X
349	Carta da fare		X
350	Carta da fare		X
351	Carta da fare		X
352	Carta da fare		X
353	Carta da fare		X
354	Carta da fare		X
355	Carta da fare		X
356	Carta da fare		X
357	Carta da fare		X
358	Carta da fare		X
359	Carta da fare		X
360	Carta da fare		X
361	Carta da fare		X
362	Carta da fare		X
363	Carta da fare		X
364	Carta da fare		X
365	Carta da fare		X
366	Carta da fare		X
367	Carta da fare		X
368	Carta da fare		X
369	Carta da fare		X
370	Carta da fare		X
371	Carta da fare		X
372	Carta da fare		X
373	Carta da fare		X
374	Carta da fare		X
375	Carta da fare		X
376	Carta da fare		X
377	Carta da fare		X
378	Carta da fare		X
379	Carta da fare		X
380	Carta da fare		X
381	Carta da fare		X
382	Carta da fare		X
383	Carta da fare		X
384	Carta da fare		X
385	Carta da fare		X
386	Carta da fare		X
387	Carta da fare		X
388	Carta da fare		X
389	Carta da fare		X
390	Carta da fare		X
391	Carta da fare		X
392	Carta da fare		X
393	Carta da fare		X
394	Carta da fare		X
395	Carta da fare		X
396	Carta da fare		X
397	Carta da fare		X
398	Carta da fare		X
399	Carta da fare		X
400	Carta da fare		X
401	Carta da fare		X
402	Carta da fare		X
403	Carta da fare		X
404	Carta da fare		X
405	Carta da fare		X
406	Carta da fare		X
407	Carta da fare		X
408	Carta da fare		X
409	Carta da fare		X
410	Carta da fare		X
411	Carta da fare		X
412	Carta da fare		X
413	Carta da fare		X
414	Carta da fare		X
415	Carta da fare		X
416	Carta da fare		X
417	Carta da fare		X
418	Carta da fare		X
419	Carta da fare		X
420	Carta da fare		X
421	Carta da fare		X
422	Carta da fare		X
423	Carta da fare		X
424	Carta da fare		X
425	Carta da fare		X
426	Carta da fare		X
427	Carta da fare		X
428	Carta da fare		X
429	Carta da fare		X
430	Carta da fare		X
431	Carta da fare		X
432	Carta da fare		X
433	Carta da fare		X</

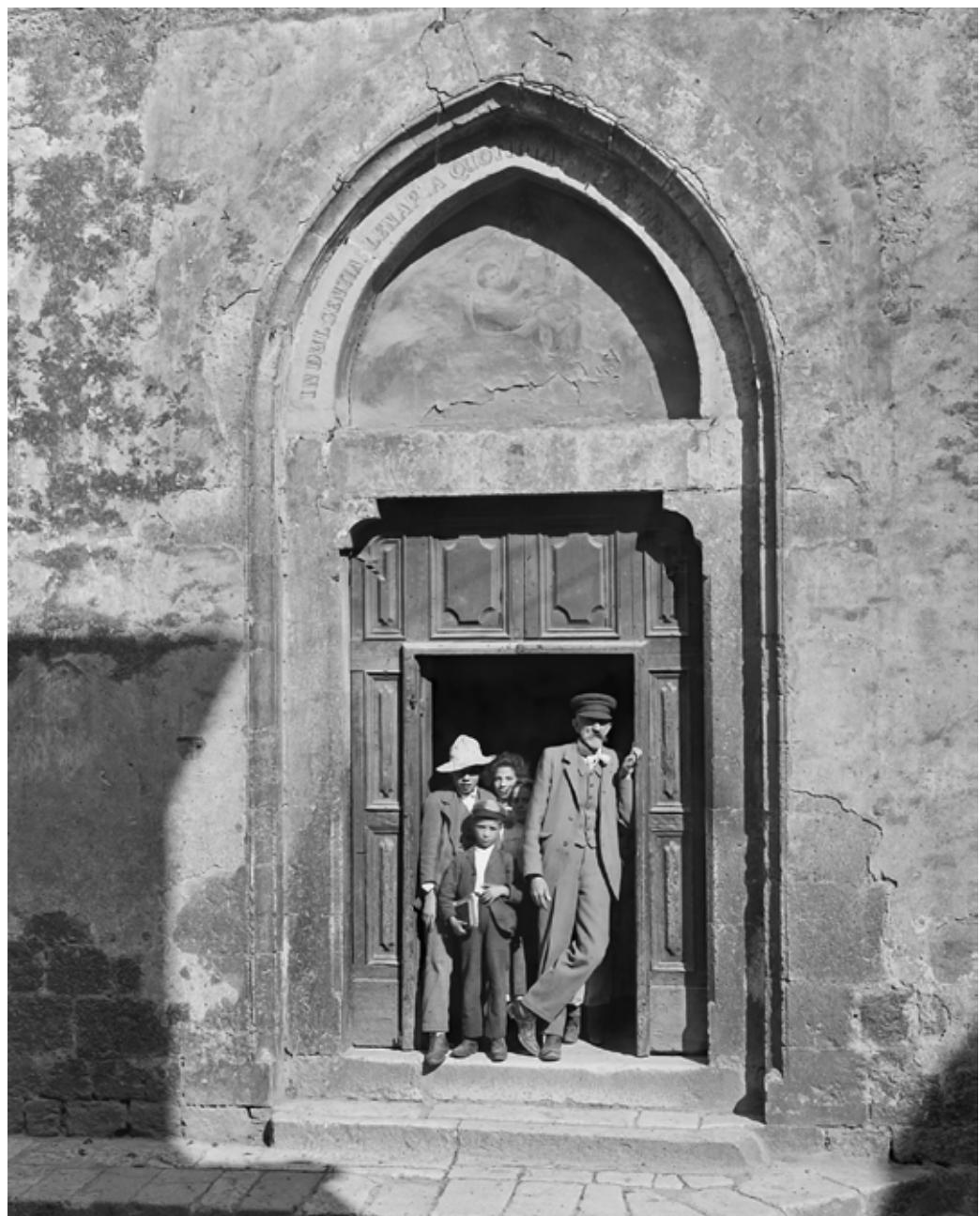


Fig. 9. Alatri,  
*Chiesa di S. Francesco*,  
1902-1903 (E467).



## **Il laboratorio fotografico. Materiali, procedimenti e tecniche**

STEFANO VALENTINI

*Molti ritengono che le mie immagini rientrino nella categoria delle “foto realistiche”, mentre di fatto quanto offrono di reale risiede solo nella precisione dell’immagine ottica; i loro valori sono invece decisamente “distaccati dalla realtà”. L’osservatore può accettarli come realistici in quanto l’effetto visivo può essere plausibile, ma se fosse possibile metterli direttamente a confronto con i soggetti reali le differenze risulterebbero sorprendenti.*

ANSEL ADAMS<sup>1</sup>

Narrare la storia della fotografia di documentazione in Italia e quindi anche il lavoro prodotto dal Gabinetto Fotografico, vuol dire occuparsi di alcuni professionisti fotografi impegnati con la loro capacità tecnica e con tutta la possibile inventiva estetica a riprodurre le opere d’arte. Al fotografo si chiedeva di restituire il più possibile la realtà delle cose, ma la fotografia non è in rapporto diretto con la realtà, si può tentare di restituire al più il verosimile. La documentazione dell’opera d’arte costituiva per i tecnici una sfida di prima grandezza legata ai limiti imposti dai materiali coevi. Agli ostacoli tecnici dovuti alla difficoltà di resa dei valori pittorici, alla difficile se non impossibile movimentazione delle opere da riprodurre, alla gestione dell’illuminazione, si sommavano difficoltà operative di raggiungibilità dei luoghi e di condizioni di ripresa decisamente scomode. Non si può quindi prescindere, per una corretta valutazione del lavoro di Gargioli e del Gabinetto Fotografico, dalla conoscenza dei materiali sensibili e dalle modalità operative utilizzate al loro utilizzo al fine di ottenere il negativo ottimale e la conseguente stampa più verosimile.

\* \* \*

Il materiale fotografico che utilizzava il GF nei primi anni di attività veniva acquistato presso fornitori diversi in base alle esigenze specifiche del momento e alla convenienza economica direttamente presso le case produttrici o i loro rappresentanti.

1. A. Ansel, *Il Negativo*, Bologna 2007, traduzione da A. Ansel, *The Negative*, New York 1981.

tanti in Italia. Cappelli, Bietenholz, Lucchesi, Lamperti & Garbagnati, Tensi e la Società Chimico-Farmaceutica Italiana erano le abituali ditte sia per i prodotti di ripresa che per quelli di stampa.

Già all'inizio del 1900 Gargioli aveva praticamente abbandonato le lastre negative di grande formato 40x50 e 30x40 per utilizzare i più comodi 24x30 e 18x24<sup>2</sup>; del resto, man mano che il raggio d'azione del GF si allargava dall'ambito romano e laziale verso le altre regioni, trasportare le ingombranti e pesanti attrezzi per la ripresa dei formati maggiori era un impegno gravoso che contrastava anche con la possibilità di effettuare il numero desiderato di negativi. Spesso, infatti, alla originaria località scelta per la missione se ne aggiungevano altre, situate lungo il tragitto di trasferimento, in modo da effettuare il maggior numero di riprese contenendo al massimo gli sforzi ed i costi di gestione.

La decisione del formato era comunque una scelta tecnica, avendo i formati più grandi una maggior quantità di informazioni e consentendo una resa migliore dei particolari più piccoli.

Non dimentichiamo che, tranne casi particolari e comunque rari di mostre ed esposizioni, la stampa veniva effettuata unicamente a contatto, ottenendo così un positivo con le stesse dimensioni del negativo; un negativo troppo piccolo non avrebbe potuto mettere adeguatamente in risalto i particolari del soggetto. Il formato 24x30 era un buon compromesso tra la trasportabilità dell'attrezzatura e la qualità dell'immagine ottenuta considerando, ovviamente, la finezza dei dettagli presenti nella tipologia dei soggetti ripresi.

Il formato 21x27 è raramente usato da Gargioli e molte delle lastre presenti in archivio sono frutto di acquisizioni operate dal Ministero in quegli anni.

Così, all'interno dell'archivio negativi del GF, troviamo campagne eseguite solo con uno o con l'altro formato e campagne dove i due formati coesistono. In queste circostanze il 24x30 è destinato, generalmente, agli interni e alle pitture, mentre il 18x24 veniva usato per gli esterni e i panorami. Nella campagna del 1910 in Sicilia il formato più grande è destinato alle località maggiori e il più piccolo e maneggevole 18x24 a quelle minori raggiungibili con più difficoltà e con mezzi di fortuna. Saltuariamente e spesso a mano libera veniva usato anche il formato 13x18, più che altro per riprese da utilizzare come appunti di viaggio o per la ripresa degli usi e costumi degli abitanti delle diverse località.

Dal 1907, occasionalmente, vengono acquistate lastre per diapositiva di formato analogo a quello dei negativi, dal 1909, sempre più spesso, diapositive di formato 8x8. Di tutto questo materiale non c'è traccia nell'archivio attuale; come non c'è traccia delle lastre negative stereoscopiche utilizzate con l'apparecchio Verascope

2. Nell'archivio del GFN i formati vengono distinti da una lettera a cui segue la numerazione progressiva dei negativi. A 40x50; B 30x40; C 24x30; D 21x27; E 18x24; F 13x18; G 10x15; H 9x12; M 6x9; N 6x6 – 6x7; P 4½x6; R 35mm.

della Ditta Richard. È molto probabile che questi materiali venissero prodotti con uno scopo didattico o divulgativo.

Negli ultimi anni di direzione di Gargioli compaiono acquisti di lastre negative di formato più piccolo (9x12, 10x15) ed, in ultimo, acquisti di film pack<sup>3</sup> e di qualche pellicola in rullo. Testimonianze, queste, della volontà di sperimentare comunque i nuovi materiali immessi sul mercato aldilà del mantenimento della consueta prassi operativa.

L'unico cambiamento che avverrà alla morte di Gargioli sarà l'introduzione del formato 10x15, contraddistinto dalla serie G, e dopo la Grande Guerra, il progressivo abbandono del formato 24x30 a vantaggio del più maneggevole 18x24.

Le tipologie dei negativi usati erano tutte quelle normalmente in commercio all'epoca. Gargioli utilizzava le lastre alla gelatina al bromuro d'argento sia di media che di elevata rapidità, le lastre ortocromatiche che proprio in quegli anni stavano avendo una evoluzione migliorativa e le lastre con strato antialo.

Le prime, sensibili solo alle frequenze del blu, del violetto e dell'ultravioletto, avevano sì soppiantato le lastre al collodio avendo una sensibilità decisamente superiore, ma non avevano migliorato la sensibilità dell'emulsione verso i singoli colori dello spettro. Erano lastre che non potevano restituire, per l'occhio umano, una scala di grigi compatibile con la gamma cromatica del soggetto. Utilizzate con uno "schermo" giallo<sup>4</sup> potevano essere usate per gli esterni e per soggetti non critici dal punto di vista cromatico.

Le lastre ortocromatiche erano sensibilizzate alle frequenze del giallo, dell'arancio ed, in parte, del verde attraverso l'associazione, all'interno dell'emulsione alla gelatina, dei granuli di bromuro d'argento con delle sostanze coloranti in grado di assorbire quelle radiazioni che il sale d'argento non poteva assorbire. Così i negativi ortocromatici erano utilizzati per le riprese di dipinti ed affreschi essendo in grado di restituire una gamma di grigi adeguata. A seconda del sensibilizzatore cromatico usato e dei colori del soggetto da riprendere poteva essere o non essere usato il filtro giallo in fase di ripresa. Essendo, comunque, la lastra ortocromatica scarsamente sensibile al verde l'utilizzo di un filtro di tale colore, almeno per una parte dell'esposizione, era necessario per i soggetti ricchi di quelle frequenze dello spettro<sup>5</sup>.

Le lastre antialo avevano la particolarità di possedere uno strato che eliminava la riflessione verso l'interno dei raggi luminosi che avevano attraversato l'emulsione durante l'esposizione; in mancanza di questo strato assorbente i raggi con maggiore energia, riattraversando l'emulsione in senso contrario, avrebbero creato un alone in corrispondenza delle alte luci. Queste lastre erano destinate all'uso con fonti d'illuminazione molto forti che avrebbero creato una notevole riflessione in

3. Il film pack è un contenitore di pellicole piane sovrapposte; una volta effettuata l'esposizione, si tira una linguetta e la pellicola esposta passa sul fondo liberando una pellicola vergine per la ripresa successiva.

4. In quel periodo i filtri fotografici venivano chiamati schermi. ICCD, GFN, b. 3, nota del 5 marzo 1908.

5. Proprio in quel primo decennio del secolo vennero messe a punto le prime lastre pancromatiche sensibili anche alle frequenze del rosso; spesso, però, la sensibilità non era così pronunciata da poterle definire effettivamente pancromatiche.

corrispondenza delle parti chiare dell'immagine e con soggetti con notevole scompenso tra alte luci ed ombre (fig. 1 e 2).

\* \* \*

Durante la ripresa fotografica l'esposizione della lastra alla luce provoca, all'interno dell'emulsione, un'alterazione delle molecole di bromuro d'argento che determina la formazione di un'immagine latente. Questa è costituita da piccolissime quantità di argento metallico aggregate intorno ai germi di maturazione normalmente presenti nella gelatina e formati da molecole di solfuro d'argento. La quantità e la qualità di germi che si formano dipende da diversi fattori: durata dell'esposizione, intensità luminosa, tipologia della fonte luminosa. Solo i germi che raggiungono una certa grandezza sono poi utilizzabili durante il processo di sviluppo per ottenere l'immagine finale.

Nel processo di sviluppo il rivelatore svolge una funzione riducente sul sale d'argento, cioè cede elettroni agli ioni argento durante la reazione, trasformandoli in argento metallico che costituisce l'immagine finale. La composizione chimica del rivelatore è determinante per una corretta formazione dell'immagine negativa e la formulazione deve tenere conto, oltre che della tipologia di materiale sensibile, di tutti i fattori che hanno determinato l'esposizione.

Gli acquisti di prodotti chimici operati dal GF mostrano una notevole varietà di composti: metolo, idrochinone, sodio carbonato, potassio carbonato, potassio bromuro, sodio solfito sono tutti composti che, combinati insieme in varie proporzioni, consentono la preparazione di rivelatori per ogni esigenza. Il solo metolo, con sodio solfito come preservante, produce un negativo morbido e con grana molto fine in quanto sviluppa i grani dell'immagine latente solo in superficie; con l'aggiunta di piccole dosi di carbonato si ha una azione più energica con contrasti maggiori a scapito, però, della grana. L'idrochinone dà origine, invece, a sviluppi molto rapidi e contrastati poiché opera in profondità, caratteristica questa, che consente anche la produzione di una grana molto fine. Entrambe le sostanze danno origine, durante la loro azione, alla formazione di un fondo grigio chiamato velo fotografico; questo può essere evitato con l'aggiunta di potassio bromuro, all'epoca chiamato ritardante perché comporta un aumento del tempo di esposizione e come conseguenza la diminuzione della sensibilità delle lastre fotografiche.

È molto probabile, visti gli acquisti delle quantità relative, che la formulazione più usata per lo sviluppo delle negative comprendesse entrambe le sostanze, con un rapporto metolo/idrochinone variabile da 1:1 a 1:2, insieme a sodio solfito, sodio

carbonato e potassio bromuro. Questo tipo di formulazione consente di sfruttare integralmente la sensibilità delle emulsioni, è sufficientemente energica da sviluppare i germi in profondità ma, nello stesso tempo, ha un equilibrio tale che gli consente di produrre un contrasto medio uniforme. Aumentando la quantità di idrochinone rispetto al metolo si ottengono negativi più contrastati, diminuendola più morbidi. La stessa formulazione, con una diluizione maggiore, può essere usata anche per lo sviluppo delle carte da stampa.

La parte finale del trattamento chimico comprendeva un bagno di fissaggio, a base di iposolfito di sodio con sodio solfite o acido borico, che serviva a scindere il legame interno alla molecola di bromuro d'argento ed il lavaggio finale avente lo scopo di eliminare dall'emulsione tutte le sostanze chimiche residue.

Gli altri composti acquistati riguardano prodotti per la formulazione di bagni di indebolimento o di rinforzo, i primi necessari per ridurre la densità generale dei negativi e per diminuire il contrasto, gli altri con lo scopo esattamente inverso. Altri trattamenti riguardavano l'eliminazione del velo, se troppo evidente dopo lo sviluppo, o la desensibilizzazione dell'emulsione da effettuarsi prima del bagno rivelatore, tecnica questa che consentiva il controllo visivo della formazione dell'immagine durante il trattamento di sviluppo alla luce rossa delle lampade di sicurezza.

\* \* \*

Nonostante l'accuratezza dei trattamenti chimici di sviluppo e fissaggio e la possibilità di ulteriori bagni correttivi, come quelli di indebolimento o di rinforzo dell'immagine, leggiamo nella corrispondenza con il Ministero<sup>6</sup> come Gargioli evidenzi la necessità di incaricare una persona di effettuare interventi correttivi di ritocco sulle negative. Questi interventi potevano riguardare l'eliminazione di piccoli difetti della gelatina, come graffi o piccole lacune, oppure la mascheratura delle parti più chiare del negativo, con dei colori inattinici<sup>7</sup>, per consentire una stampa adeguata dei dettagli delle ombre dell'immagine finale che, altrimenti, sarebbero andati persi (fig. 3 e 4).

Ulteriori interventi sulle lastre negative riguardavano lo scontornamento del soggetto con carta opaca e vernici per eliminare il fondo, nel caso di set di ripresa improvvisati, o decontestualizzare il soggetto (fig. 5 e 6).

Infine la riquadratura, con strisce di carta gommata, aveva lo scopo di determinare il taglio dell'immagine da stampare o eliminare elementi estranei compresi nell'inquadratura originale (fig. 7 e 8).

6. ICCD, GFN, b. 1, note del 13 giugno 1901 e dell' 11 luglio 1901.

7. Una luce inattinica ha una composizione spettrale tale da non impressionare le emulsioni fotografiche. Le carte da stampa sono sensibili solamente alle frequenze del blu e dell'ultravioletto, quindi, per loro, sono inattinici il giallo, l'arancio ed il rosso, appunto i colori con i quali si effettuavano le mascherature.

\* \* \*

Gli anni in cui opera Gargioli sono segnati da grandi cambiamenti delle caratteristiche dei materiali fotografici. Abbiamo visto come l'introduzione sul mercato delle lastre ortocromatiche e antialo sia stata subito sfruttata dal GF per migliorare la resa delle riprese. Nel settore della stampa questo è il periodo in cui alle stampe aristotipiche ad annerimento diretto lentamente si affiancano le stampe alla gelatina al bromuro d'argento a sviluppo<sup>8</sup>; le due tipologie di stampa coesisteranno fino agli anni '20 con una percentuale, anno dopo anno, sempre più grande di quelle a sviluppo rispetto alle altre.

Non appena la stampa alla gelatina a sviluppo ebbe raggiunto un'affidabilità ed una costanza di risultati adeguata Gargioli la scelse come tecnica standard del GF; le foto inviate al Ministero o agli studiosi a seguito delle campagne fotografiche e che venivano restituite con le informazioni sul soggetto, sono di questa tipologia. I vantaggi erano indiscutibili: non più lunghi tempi di esposizione alla luce del sole, ma veloci esposizioni al bromografo e sviluppo controllato a vista, nonché la possibilità di correzione delle foto attraverso processi chimici di indebolimento o di rinforzo, anche localizzati, analoghi a quelli usati per i negativi. Inoltre, per casi particolari, c'era la possibilità di utilizzare bagni di intonazione o viraggi, trattamenti in grado di colorare monocromaticamente le stampe o di stabilizzare l'immagine nel tempo sostituendo il più facilmente ossidabile argento con composti più stabili.

A testimonianza dell'assoluta preferenza di Gargioli per la tecnica alla gelatina a sviluppo, c'è la sua risposta alla Direzione Generale delle Ferrovie dello Stato nella quale rifiuta la commissione per la fornitura di quattromila stampe alla celloidina<sup>9</sup> in quanto tale processo richiederebbe tempi lunghissimi di esecuzione.

Come per le lastre, anche le carte vengono acquistate di marche diverse in relazione alle esigenze del momento: Gevaert, Wellington e, successivamente, Tensi con superficie lucida o matt, di diversi formati fino ad arrivare alle confezioni in rotolo da 25 metri con l'evidente proposito di contenere i costi.

Tuttavia per richiesta esplicita del Ministero, o di privati, occasionalmente il GF stampava anche su carta aristotipica. L'assoluta eccezionalità del fatto è testimoniata dagli ordini presso i fornitori che parlano, non di pacchi o scatole, bensì di fogli: 24, 12 e, persino, 3 o 2 fogli per volta<sup>10</sup>.

Anche la stampa al carbone era occasionalmente praticata dal GF come dimostrano gli acquisti presso Lamperti & Garbagnati e Bietenholz nel 1908<sup>11</sup>.

Di norma le stampe prodotte dal GF non subivano trattamenti di finitura parti-

8. La formazione dell'immagine argentica è diversa nei due tipi di carte: nelle carte ad annerimento diretto (albumine, aristotipi) l'immagine è formata da argento fotolitico, in quelle a sviluppo da argento fotochimico. Poiché diverse sono le grandezze delle rispettive molecole diverso è anche il colore che presentano le stampe alla vista. Di colore bruno-marrone le prime, in scala di grigio le seconde.

9. La carta celloidina è una carta aristotipica nella quale il legante in cui sono sciolti i sali d'argento è il collodio; ICCD, GFN, b. 3, nota del 5 settembre 1908.

10. ICCD, GFN, b. 4, nota del 14.6.1909.

11. ICCD, GFN, b. 3, nota del 28.7.1908.

colari, solamente in occasione di mostre ed esposizioni si poteva presentare la necessità di operare ritocchi, viraggi o intonazioni di colore. Operazioni svolte dal personale stesso del laboratorio, ad eccezione del ritocco. Infatti, in occasione della Esposizione Internazionale Fotografica di Dresda del 1908, a cui Gargioli non voleva nemmeno partecipare ritenendo il livello del GFN inferiore a quello degli omologhi delle altre nazioni, venne dato incarico ad un fotografo privato, Primo Panciroli, di effettuare il ritocco delle 124 stampe da esporre<sup>12</sup>.

Alla morte di Gargioli, avvenuta nel gennaio del 1913, il posto di Direttore fu assunto dal suo allievo e collaboratore Carlo Carboni che mantenne intatta la gestione del GF. Questo avvicendamento interno alla struttura del GF consentì il consolidamento del metodo di lavoro e di tutte le procedure operative impostate da Giovanni Gargioli che attraverso un secolo sono arrivate praticamente intatte fino ad oggi.

12. ICCD, GFN, b. 4, nota del 30.3.1909.



Fig. 1. Sessa Aurunca,  
cattedrale, interno, 1898.  
Negativo alla gelatina al bromuro  
d'argento senza strato antialo,  
24x30, C370.

Fig. 2. Tarquinia, palazzo Vitelleschi,  
veduta della scala e del portico del  
secondo piano, 1903.  
Negativo alla gelatina al bromuro  
d'argento senza strato antialo,  
18x24, E576.

Fig. 3. Veroli, tesoro della cattedrale,  
Calice e patena, 1898-1900.  
Negativo alla gelatina al bromuro  
d'argento con riquadratura  
e mascheratura, 24x30, C198.

Fig. 4. Subiaco, monastero  
di S. Benedetto, chiesa superiore,  
1902. Negativo alla gelatina al bromuro  
d'argento con mascheratura,  
18x24, E300.

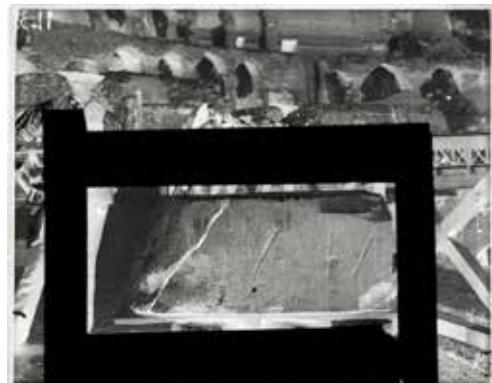
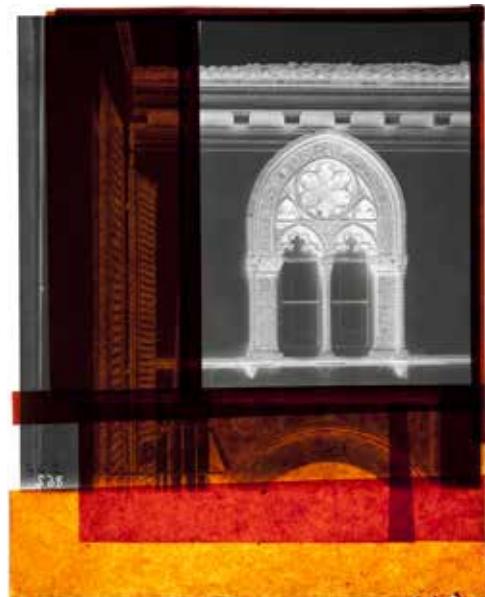


Fig. 5. Roma, Museo nazionale Romano, Erma di baccante, 1898-1900.

Negativo alla gelatina al bromuro d'argento con scontornatura, 24x30, C280.

Fig. 6. Sulmona, palazzo Tabassi, bifora, 1903-1904.

Negativo alla gelatina al bromuro d'argento con mascheratura con carta e riquadratura, 24x30, C862.

Fig. 7. Boville Ernica, S. Pietro, Busto Reliquiario di S. Pietro Ispanico, 1898-1900.

Negativo alla gelatina al bromuro d'argento con riquadratura, 24x30, C200.

Fig. 8. Roma, Colosseo, Frammento di iscrizione, ante 1900.

Negativo alla gelatina al bromuro d'argento con riquadratura, 24x30, C143.



## **Le attrezzature fotografiche nel periodo di Giovanni Gargioli**

ANTONIO DI CARLO

Gli inventari patrimoniali del GFN risultano purtroppo lacunosi ed imprecisi dal momento che mancano alcune pagine e ci sono diversi errori nella trascrizione dei nomi. L'inventario più antico delle attrezzature risale al 1907 e quindi non è possibile ricostruire le vicende degli anni precedenti. Oltre tutto l'inventario comprende sia la descrizione dei mobili, del materiale librario, delle attrezzature di laboratorio, che delle grandi foto che rivestivano le pareti delle camere d'ufficio. È stato possibile un riscontro comparativo tra inventari di anni diversi, anche successivi all'epoca di Gargioli e si sono individuate alcune attrezzature che si ritiene possano con certezza essere state usate dal fondatore GF<sup>1</sup>.

Tra le macchine di grande formato, ancora esistenti nel GFN, spiccano due folding in legno di ciliegio di costruzione inglese, distribuite dalla Ditta Knoll di Napoli ai primi del 1900. Tali macchine rispondono rispettivamente al formato massimo del 40x50 e del 24x30. Dette macchine non risultano nei vecchi inventari ma sono citate – a buon ragione – nel volume *Strumenti fotografici 1845-1950*<sup>2</sup>.

L'assenza dagli elenchi inventariali farebbe pensare a macchine di proprietà privata di Gargioli che rimasero in dotazione al GF anche dopo la sua morte.

Altre macchine e obiettivi risultano corrispondere alla documentazione esistente, in particolare incrociando i vecchi inventari con le carte dell'archivio storico GF. Gargioli si rivolgeva per chiedere preventivi di acquisto, che poi sottoponeva al Ministero, a fornitori sia italiani che stranieri, cercando di procurarsi le strumentazioni più funzionali al suo lavoro. Del banco ottico Lamperti e Garbagnati, esposto

1. Tutto il materiale ha oggi un nuovo numero inventariale e costituisce il settore museale dell'ICCD. Ogni pezzo che verrà descritto nella presente scheda sarà indicato con il numero inventariale attuale, non potendo ricostruire la successione dei numeri attribuiti in oltre un secolo di attività.  
2. M. T. Contini (1990). Nel volume l'autrice si è avvalsa dell'esperienza degli stessi tecnici di laboratorio ed in particolare del capo tecnico Sauro Zita che ha ricondotto l'appartenenza di queste due macchine al fondatore del GF.

anche esso nel Museo dell'ICCD, resta traccia documentaria relativa all'acquisto. Si tratta di una macchina di grande formato 24x30, completa di cavalletto e testa orientabile. La documentazione relativa risale al 1910. La macchina viene descritta come «camera oscura modello Diamant 24/30 in mogano n. 2889, grande spostamento alla fronte nei due sensi, inclinazione al vetro smerigliato con indice per la verticalità – soffietto interamente in pelle con speciale telaio d'attacco al pezzo d'aggiunta – 3 chassis doppi rettangolari a persiana intera... per una spesa complessiva di Lire 514<sup>3</sup>».

Per completare la dotazione fu aggiunta nel 1913 anche una testa orientabile in legno, bronzo e ottone ancora oggi conservata e montata con la macchina e il cavalletto originali. La Ditta Lamperti e Garbagnati era una delle poche che costruivano e distribuivano apparecchi fotografici in Italia. Sorta a Milano nel 1883 e rimasta attiva fino al 1958. La produzione di attrezzi fotografici in Italia era decisamente minore rispetto alla produzione degli altri grandi paesi industrializzati (Francia, Inghilterra, Germania), e veniva svolta prevalentemente da piccole ditte artigianali<sup>4</sup>. Dalla stessa ditta risultano acquistati un obiettivo e due otturatori nel 1913, in quanto la stessa era distributrice in Italia di prodotti fotografici e attrezzi provenienti da ditte straniere<sup>5</sup>.

Dal riscontro con i vecchi inventari<sup>6</sup> si sono individuate con certezza due camere del tipo *klapp*<sup>7</sup> della ditta Goertz nei formati 13x18 e 18x24 (fig. 1). Si tratta di due apparecchi per riprese in ogni situazione; a differenza della Lamperti e Garbagnati che era prettamente una macchina per riprese in *atelier*, queste due rappresentano una tipologia agile per riprese istantanee in esterno o in viaggio<sup>8</sup>.

Potrebbe essere proprio che con queste macchine siano state scattate le istantanee E3108 e F577 (fig. 2, 3). Sono due scatti nei quali compare Gargioli che non disdegna di lasciare un indizio del suo passaggio nei luoghi della campagna.

Un discorso a parte meritano le due *folding* distribuite dalla Ditta Knoll di Napoli, sopra citate. Si tratta in questo caso di due apparecchi in legno di ciliegio, richiudibili, che venivano utilizzati principalmente in viaggio e per riprese in esterno ma, a differenza delle classiche macchine da *atelier*, questi apparecchi avevano la possibilità di decentrare e basculare i piani di ripresa, permettendo di realizzare immagini corrette anche in situazioni scomode o spazi angusti<sup>9</sup> (fig. 4). Ultima da citare, tra le macchine ricordate negli antichi inventari e ancora esistenti, è l'attrezzatura da ripresa Voigtlander 9x12 prodotta in Germania dalla Ditta Voigtlander & Sohn già nel 1910<sup>10</sup>.

Si tratta di un piccolo formato richiudibile, perfetto da trasporto, dotato di obiettivo Collinear 6,8/120mm. Questa macchina svolgeva le funzioni delle due citate Klapp, con ancor maggiore trasportabilità.

3. ICCD, GFN, b.4, nota 10.3.1910

4. [http://www.nadir.it/ob-fot/CECCHI\\_IFL\\_1/cecchi\\_1.htm](http://www.nadir.it/ob-fot/CECCHI_IFL_1/cecchi_1.htm).

5. I tre pezzi risultano ad oggi corrispondenti ai numeri inventariali AFM: 21, 40 e 650.

6. ICCD, GFN, b. 502. Si tratta di registri dal 1907 al 1912.

7. Si definisce macchina *klapp* (nome di origine onomatopeica) la macchina a soffietto fisso che in chiusura provoca il rumore caratteristico.

8. Oggi rispondono ai numeri di inventario AFM70 e AFM622.

9. Oggi rispondo ai numeri di inventario AFM160 (40x50) e AFM195 (24x30).

10. (inv. AFM89)

Nel riesame dei vecchi inventari si è trovata corrispondenza con alcuni apparecchi particolari – databili ante 1912 – come la macchina del formato 8,5x8,5 *timbres-poste* corredata da nove obiettivi di pari focale (di cui due mancanti) specifica per immagini multiple<sup>11</sup> e una macchina per riprese stereoscopiche Verascope della Ditta Richard, Paris<sup>12</sup>. Non ci sono pervenute immagini stereoscopiche o multiple che corrispondono a queste attrezziature.

Il riscontro inventoriale ci conferma la presenza nella dotazione GF al 1912 anche di diversi obiettivi da ripresa anche anteriori al 1900. In particolare spiccano un obiettivo per dagherrotipia Lerebourse & Secretain, Paris e un obiettivo Charles Korn, Paris per ritrattistica, databili entrambi tra il 1845 e il 1860<sup>13</sup>. Probabilmente si tratta di corredo personale di Gargioli confluito nel patrimonio del Gabinetto. Anche se questi obiettivi erano nati per le tecniche degli albori, come la dagherrotipia, sicuramente venivano ancora utilizzati dal GF per situazioni di necessità in assenza di obiettivi specifici; possiamo quindi pensare che un obiettivo nato per ritrattistica come il Charles Korn, essendo una lunga focale, poteva anche essere utilizzato per ottenere i particolari di un affresco altrimenti irraggiungibili. Appare evidente nel confronto tra l'intero della parete del Camposanto di Pisa (fig. 5a e b) e il dettaglio in alto a destra (fig. 6a e b).

Inoltre va citato l'Hypergon Doppel Anastigmatic<sup>14</sup>, uno dei primi e ancora oggi uno dei migliori ipergrandangolari (135/140°). Tale obiettivo era prodotto dalla Ditta Goertz, Germania, in diverse focali e veniva utilizzato per riprese estreme nei formati dal 50x60 al 13x18. Una applicazione nel formato 24x30 si vede nell'immagine (fig. 7a e b), dove lo spazio di ripresa ridotto non consente con obiettivi grandangolari medi l'inquadratura completa del soggetto da fotografare. Un altro esempio interessante è dato dall'immagine C3215 (fig. 8a e b) realizzata con un grandangolare (100°) del C. Zeiss Protar 140mm montato sulla *folding* Knoll 24x30, già citata<sup>15</sup>. Nell'immagine appare evidente la vignettatura dell'obiettivo non adeguato al formato del negativo. Infine vanno citate alcune attrezziature di camera oscura, fra cui va evidenziato un cono ingranditore prodotto dalla Ditta I. C. A., di Dresden. Tale apparecchio, che a un occhio non esperto può apparire come una macchina da ripresa, è invece un ingranditore/riduttore composto da un corpo centrale in cui è posizionato un obiettivo reversibile e due estremi dove vengono posizionati rispettivamente i negativi di piccolo formato per essere ingranditi o di grande formato per essere ridotti. Tale apparecchio poteva essere utilizzato sia per duplicare negativi e diapositivi, sia per ottenere positivi<sup>16</sup>. Completa la dotazione, riportata nei vecchi inventari ed ancora esistente, un bromografo per stampe a contatto fino al formato 24x30 in legno di noce di costruzione artigianale<sup>17</sup>.

11. (inv. AFM35)

12. (inv. AFM73)

13. (inv. AFM38 e AFM39)

14. Serie X, f. 22/90mm, n. 109084  
(inv. AFM1167)

15. (inv. AFM196)

16. (inv. AFM199)

17. (inv. AFM357)

Va inoltre ricordato che Gargioli in varie occasioni fu incaricato dal Ministero dell'acquisto di attrezzi fotografici per altre istituzioni<sup>18</sup> o interpellato per garantire la congruità di preventivi presentati all'amministrazione dai fornitori del settore. La sua esperienza e competenza in questo campo era riconosciuta ed indiscussa.

\* \* \*

Le attrezzi presenti in mostra sono state oggetto di restauro; in particolare si è provveduto sia al restauro di parti mancanti o lesionate, sia alla pulizia generale dei corpi macchina e degli obiettivi<sup>19</sup>.

Un'attenzione particolare è stata riservata ai soffietti delle vecchie macchine – in tela cartonata o in pelle – dove si è proceduto, per la tela cartonata solo alla pulizia generale, in quanto non necessari altri interventi. Nel caso della pelle si è invece dovuta ripristinare l'elasticità del materiale attraverso l'ingrassatura e la lucidatura con prodotti professionali come la cera per pellami appositamente miscelata seguendo una ricetta utilizzata dai restauratori del British Museum<sup>20</sup>.

I grandi soffietti sono stati inoltre dotati di uno scheletro interno a misura, rimovibile, in legno, appositamente progettato, che garantisce la rigidità originale senza interferire con l'aspetto e la meccanica delle macchine.

Anche gli obiettivi sono stati puliti e lucidati – ove possibile – sia nelle parti metalliche e meccaniche sia sui vetri ottici.

I banchi ottici sono stati ripristinati nelle parti mancanti; in particolare si è reso necessario sostituire i vetri smerigliati di messa a fuoco rotti, con analoghi vetri specifici con smerigliatura ad acido.

Sulla Knoll del formato 40x50 è stato ricostruito il pendolino mancante che veniva utilizzato per registrare la verticalità del piano focale prendendo a modello quello originale presente sulla stessa marca di macchina del formato 24x30 e realizzandolo in scala per il formato più grande (fig. 9 e 10).

18. Già nel 1899 si trova una richiesta di consulenza a Gargioli per l'acquisto di una macchina fotografica del formato 24x30 per documentare gli oggetti d'arte per l'Ufficio regionale e la conservazione dei monumenti dell'Emilia. È lo stesso Ministro a rivolgersi a Gargioli in quanto *"peritissimo in tutto quanto concerne l'arte fotografica"*. Tale consuetudine la ritroviamo anche l'anno successivo, 1900, quando viene richiesto all'ottico fotografo Paolo Lucchesi un preventivo per l'acquisto di una apparecchiatura necessaria al prof. Federico Halbherr, capo della missione archeologica di Creta. Anche in questa circostanza il Ministero chiede a Gargioli un parere sulla congruità del prezzo. Nell'aprile 1906 il Ministero incarica Gargioli di consegnare una macchina fotografica del formato 13x18 all'Ufficio tecnico Palatino che ne ha urgenza, precisando di registrare puntualmente la variazione inventariale del pezzo in uscita dal GF e in entrata al Palatino. Così come gli viene chiesto di indicare una macchina e il relativo prezzo di acquisto e di gestione per dotare ogni Ufficio Esportazione di un apparecchio di ripresa.  
Nel 1905 il Ministero autorizza Gargioli a concedere in prestito una macchina al dr. Ettore Ghislanzoni che deve realizzare una serie di riprese, per il linguista prof. Luigi Ceci, relative alle iscrizioni messapiche e dialettali italiane. Nel 1912 sarà compito di Gargioli acquistare una macchina per la missione archeologica in Tripolitania dove operava Salvatore Aurigemma (1885-1964) famoso archeologo ed epigrafista italiano.
19. Un ringraziamento particolare va rivolto a Fabio Ascenzi che ha collaborato al restauro delle macchine.
20. [www.britishmuseum.org](http://www.britishmuseum.org)

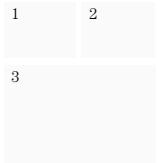


Fig. 1. Macchina fotografica Anschutz *klapp* con ottica Dagor per il formato 13x18 entrambi della C. P. Goertz, Berlino 1905

Fig. 2. Caltanissetta,  
Esterno dell'Abbazia  
di S. Spirito, 1910 (E3108).

Fig. 3. Pré Saint Didier,  
Veduta panoramica con affluente  
della Dora Baltea, 1909 (F577).



4



5a 5b



6a 6b



Fig. 4. Macchina fotografica *folding* nel formato 24x30, probabilmente inglese 1900. Usata con i diversi obiettivi presentati.

Fig. 5a. Obiettivo doppel anastigmatic Collinear. Focali differenti con lenti fornite nella *trousse* della Voigtländer & Sohn, Braunschweig 1900.

Fig. 5b. Pisa, Camposanto urbano, insieme, 1908 (C3198).

Fig. 6a. Obiettivo di grande formato in ottone della Charles Korn, Parigi fine sec. XIX.

Fig. 6b. Pisa, Camposanto urbano, particolare dell'insieme, 1908 (C3204).

7a	7b
8a	8b
9	10



Fig. 7a. Obiettivo ipergrandangolare Hypergon doppel anastigmatic della C.P. Goerz, Berlino 1900.

Fig. 7b. Palermo, Chiesa della Pietà, 1910 (C4319).

Fig. 8a. Obiettivo grandangolare Protar Zeiss della Carl Zeiss, Jena 1900.

Fig. 8b. Pisa, Veduta d'insieme della piazza del Duomo, 1908 (C3215).

Fig. 9 e 10. Apparecchio folding 40x50 prima e dopo la ricostruzione del pendolino (restauro 2014).





## Giovanni Gargioli e la telefotografia

ELIZABETH J. SHEPHERD

*Non avrei potuto condurre questa ricerca senza la disponibilità della preziosa collezione di estratti e copie degli opuscoli storici del Genio che l'amico dott. Giorgio Catena ha generosamente donato all'Aerofototeca dell'ICCD. Per copie delle immagini ed assistenza nella ricerca ringrazio il col. Luigi Infussi e la sig.ra Maria Quintiliani dell'Istituto Storico di Cultura e dell'Arma del Genio (ISCAG), Roma; la sig.ra Patrizia Carfi e il sig. Guido Bausi dell'Istituto Geografico Militare (IGM), Firenze. Tutte le immagini del contributo sono a cura di Gerardo Leone, ICCD-Aerofototeca Nazionale.*

«Nel campo della fotografia esisteva prima della guerra una sezione fotografica dell'Esercito, ben nota soprattutto per le opere di Tardivo in telefotografia e telefotografia aerea. Queste trovarono immediata applicazione in guerra; e fosse dal cielo, dalla terra o dal mare, gli esploratori fotografi, utilizzando il buon apparato progettato e costruito dalla Sezione [Fotografica del Genio], hanno dato un contributo reale alla conoscenza delle posizioni nemiche. La telefotografia è stata molto usata, soprattutto nelle regioni alpine, e, quando la censura lo ha consentito, i risultati sono stati in parte pubblicati, come per esempio i panorami della guerra preparati sotto la direzione del Comando Supremo dell'Esercito»<sup>1</sup>. Il brano, tratto da un interessante articolo di Giorgio Abetti<sup>2</sup> (*The scientific mobilization in Italy for the war*) pubblicato sulla rivista “Science” del 22 agosto 1919, condensa non solo le motivazioni e le ragioni storiche del contributo di Giovanni Gargioli alla telefotografia, ma anche la causa del suo veloce superamento.

La formazione scientifica - matematica e ingegneristica - di Gargioli, unita alla passione per la fotografia, ne stimolò l'attenzione agli aspetti progettuali dell'ottica fotografica. La sua attività in questo campo, inizialmente limitata alla ristretta cerchia degli addetti ai lavori e degli appassionati<sup>3</sup>, arrivò alla notorietà presso il grande pubblico nel 1896, quando un articolo di Ernesto Mancini sulla popolare rivista “L’Illustrazione Italiana” dei Fratelli Treves<sup>4</sup> descrisse la progettazione e la realizzazione da parte di Gargioli di un teleobiettivo, impiegato per scattare foto a grande distanza da una postazione su Monte Mario, dove era basata la Sezione

1. G. Abetti (1919), p. 172 (trad. dall'inglese dell'A.). Per C. Tardivo v. infra.

2. Il celebre astrofisico era allora ufficiale del Genio, addetto militare presso l'Ambasciata italiana a Washington, v. G. Godoli (1988).

3. G. Gargioli (1892); Id. (1894); Id. (1894.2).

4. E. Mancini (1896); la parte superiore della p. 120 dell'articolo è riprodotta in M. Miraglia (1981), Fig. 623, e T. Coco Martinelli (1986), Fig. 1.

Fotografica della Brigata Specialisti del Genio, costituita proprio in quell'anno<sup>5</sup>.

Tra il 1895 e la I guerra mondiale la Brigata Specialisti<sup>6</sup> rappresentò un'eccellenza internazionale in materia di aeronautica e di fotografia, e non solo in campo militare. La sua stessa esistenza era diretta conseguenza di una recentissima serie di esperimenti di ascensione libera con palloni sferici, iniziati nel 1884 a Torino con l'ascensione del conte Alessandro Pecori Giraldi, tenente del 3° Reggimento Genio, sul pallone aerostatico di proprietà del francese Louis Godard<sup>7</sup>. A seguito delle relazioni molto positive trasmesse dall'ufficiale al Ministero della Guerra, nello stesso 1884 venne costituito in Roma un Servizio Aeronautico presso il distaccamento del 3° Reggimento Genio (zappatori e telegrafisti). Il servizio conobbe varie trasformazioni, a cadenza quasi annuale<sup>8</sup>, fino ad ampliarsi nel 1895 nella Brigata Specialisti, con il compito di disimpegnare i servizi aerostatico, fotoelettrico e fototelegrafico. Nell'aprile del 1896 fu creata la Sezione Fotografica, che l'anno successivo eseguì, con il comandante Maurizio Mario Moris<sup>9</sup> e il tenente Cesare Tardivo<sup>10</sup>, il primo rilievo aerofotografico per mezzo di una macchina fotografica sospesa ad un pallone frenato (“il vanto dell'Italia”, dirà Enrico Zicavo<sup>11</sup>), documentando un tratto del corso del Tevere. Negli anni seguenti la Brigata, divenuta autonoma dal 1909 sempre con Moris, godrà di fama internazionale per una serie di rilievi topografici dal pallone: di un tratto di 50 km del Tevere (lavoro commissionato dal Genio Civile) e, in collaborazione con il Ministero della Pubblica Istruzione, di tre celebri aree archeologiche italiane: il Foro romano (varie riprese tra 1898 e 1911, con la collaborazione di Giacomo Boni<sup>12</sup>), Pompei (1910, con Vittorio Spinazzola) e Ostia (1911, con Dante Vaglieri). Tra 1906 e 1911 gli Specialisti documentarono per il Magistrato delle Acque anche Venezia e la sua laguna<sup>13</sup>. Con un'accorta operazione di autopromozione, i risultati di queste riprese verranno presentati ai congressi geografici, fotografici e di fotogrammetria nazionali ed internazionali<sup>14</sup>, contribuendo a creare all'esercito italiano una reputazione di avanguardia di progetti e di mezzi.

Va tuttavia tenuto conto che queste operazioni, pur strettamente militari<sup>15</sup>, erano affiancate e sostenute da un *côté* molto particolare, costituito dai numerosi appassionati del volo, per la maggior parte nobili e altoborghesi di grandi mezzi, oltre ad esponenti della Casa Reale (come il principe Luigi di Savoia, duca degli Abruzzi, che nel 1898 eseguì un'ascensione libera durante l'esposizione nazionale di Torino<sup>16</sup>). I costi elevati delle attrezzature e dell'organizzazione rendevano possibile la pratica del nuovo “sport” solo ai militari o agli appassionati in grado di finanziare direttamente le attività; molti di questi personaggi comparivano anche tra coloro che praticavano, a titolo amatoriale, la fotografia. Tuttavia, nei

5. Su villa Mellini a Monte Mario, sede della Sezione Fotografica degli Specialisti: A. Malingher (1925), p. 7-8; L. Castrignani, E. Cella (2009).

6. Per molte accurate notizie storiche sugli Specialisti e la creazione della Sezione Fotografica: E. Zicavo (1929); M. Borgatti (1931), p. 1477-1487; A. Lodi (1976), p. 27-59; si veda anche il sito del Museo Storico dell'Arma del Genio: [www.iscag.it](http://www.iscag.it).

7. A. Lodi (1976), p. 27-30. Sui Godard, pionieri dell'aerostatica: P. Becchetti, C. Pietrangeli (1981), p. 38, con bibl.

8. Nel 1885 venne quindi creata la ‘Sezione Aerostatica’, affidata al comando di Pecori Giraldi e dotata di un parco aerostatico di costruzione francese. Nel 1887 la Sezione si trasformò in Compagnia Specialisti (ampliata poi nel 1895 in Brigata Specialisti). La prima ascensione libera del Genio con materiali di produzione italiana venne realizzata nel 1894 dal comandante degli Specialisti, capitano Maurizio Mario Moris, e dal tenente Cesare Dal Fabbro; il loro pallone, battezzato “Generale Durand de la Penne”, era interamente realizzato dalla Brigata e finanziato privatamente da Moris: A. Malingher (1925), p. 4-5. Nel 1895 si costituirono i primi parchi aerostatici leggeri da campagna: A. Lodi (1976), p. 29-44.

9. Su Maurizio Mario Moris (1860-1944), leggendario pioniere dell'aeronautica italiana, si vedano G. Pesce (1994) e la scheda a cura del Senato (con dettagliato c. v.) in <http://notes9.senato.it/web/senregn0.nsf>.

10. Su Cesare Tardivo (1870-1953), successore di Moris al comando degli Specialisti, A. Lodi (1976), p. 48-53; v. anche la pagina a lui dedicata in [http://www.iscag.it/215\\_006.htm](http://www.iscag.it/215_006.htm).

11. E. Zicavo (1929), p. 18 (Zicavo fu l'ultimo comandante del Battaglione Aerostieri del Genio). La foce del Tevere verrà nuovamente fotografata nel 1902-1903, v. F. Guerra, L. Pilot (2000), p. 614, e nel 1908 v. G. Ceraudo (2004), p. 51, Fig. 9, con bibl.; C. Tardivo (1908); Id (1909).

12. Sui rapporti tra Boni e Genio: P. Fortini, V. Romoli (2010-2011); L. Castrignani, E. Cella (2011); v. anche infra.

13. Foro romano: Fortini (2010-2011), p. 24-26; L. Castrignani, E. Cella (2011); Pompei: G. Stefani (2008); G. Stefani, A. Villone (2010-2011); Ostia: E. J. Shepherd (2006); Venezia e laguna: F. Guerra, L. Pilot (2000).

primi tempi di sperimentazione aeronautica e fotografia furono soprattutto in mano ai tecnici; per tornare alle parole di Abetti, «le diverse manifestazioni della guerra attuale hanno avuto le loro basi nella scienza applicata e nell'industria. Le menti migliori si sono volte a studiare i metodi di offesa e di difesa, sulla base dell'applicazione della scienza pura o applicata, e il genio inventivo ha avuto, e ha ancora, un ampio campo in cui trovare nuove armi e nuovi dispositivi, e in cui perfezionare quelle ora esistenti»<sup>17</sup>. Ben presto però sia la fotografia, sia l'aviazione furono sostenute in modo determinante da quel particolare côté che abbiamo individuato, anche attraverso modi di comunicazione e condivisione mediati dall'associazionismo (i *clubs* di aviazione<sup>18</sup>, le “associazioni” e le “società” per la fotografia) e dall'editoria specializzata ad esso collegata. Fotografi dilettanti ed esponenti della nobiltà, militari, antropologi, artisti, chimici, ottici e fotografi professionisti come Brogi e gli Alinari<sup>19</sup> leggevano la “Camera Oscura” (dal 1863), la “Rivista Fotografica Universale” (dal 1870), “Il Progresso Fotografico” (dal 1894); aderivano all'Associazione degli Amatori di Fotografia (dal 1888, fondata da Giovanni Gargioli ed Enrico Valenziani<sup>20</sup>) oppure erano iscritti alla Società Fotografica Italiana (dal 1889) e ne leggevano i rispettivi “Bollettini”, aggiornandosi costantemente e scambiandosi informazioni, suggerimenti e trucchi del mestiere. Tutto ciò faceva dire all'antropologo Paolo Mantegazza, presidente della Società Fotografica Italiana: «La fotografia possiede un altro pregio preziosissimo, quello di essere democratica. La scienza è di certo e sempre la più fedele alleata della vera democrazia [...]. Così è della fotografia, che oggi con pochi soldi permette a tutti di conservare le fisiche sembianze della persona più cara, ciò che una volta non era concesso che ai grandi signori [...] benediciamo alla fotografia, che è una delle più giovani e più simpatiche figlie della scienza»<sup>21</sup>.

14. Esposizione fotografica nazionale di Firenze, 1899, presenti Moris e Malingher: G. Roster (1899); Congresso internazionale di fotografia di Bruxelles, 1910 v. C. Tardivo (1910); III congresso fotografico italiano v. C. Tardivo (1912); I congresso internazionale di fotogrammetria, Vienna 1912 v. C. Tardivo (1912.2).
15. Si consideri che già nel 1887-1888 l'aerostatica dell'esercito italiano fu impiegata in operazioni di guerra, in Eritrea.
16. Ancora con un pallone dei Godard: E. Zicavo (1929), p. 19.
17. G. Abetti (1919), p. 169 (trad. dall'inglese dell'A.).
18. Ad esempio, il primo volo a Roma di W. Wright fu organizzato nel 1909 dal locale ‘Club Aviatori’ insieme alla Brigata Specialisti e al suo comandante Moris, anche con lo scopo di addestrare il personale militare. All'avvenimento l'ICCD (Aerofototeca Nazionale) ha dedicato una mostra, v. *Wright vola!* (2009).
19. L. Tomassini (1995).
20. P. Beccetti (1975).
21. P. Mantegazza (1889), p. 6-7.
22. C. Tardivo (1911).
23. C. Tardivo (1911), p. VIII. L'attenzione di Tardivo al più vasto ed eterogeneo pubblico degli appassionati di fotografia trovò riscontro, in quello stesso 1911, nell'impegno nel comitato esecutivo del III Congresso Fotografico di Roma e nella partecipazione alla Mostra di fotografia in Castel Sant'Angelo, v. C. Tardivo (1912).

Nel *Manuale* troviamo un'altra traccia della collaborazione di Gargioli con il Genio. Nella premessa, infatti, Tardivo osservava: «La fotografia è ora uscita dal ristretto campo del professionista e del dilettante, per dare potente aiuto alle arti e alle scienze. Torna infatti di gran sussidio alla chirurgia colla radiografia, all'istologia e alla metallografia colla microfotografia, alla stampa colla trasmissione della fotografia a distanza, al topografo colla fotogrammetria, all'arte colla riproduzione dei quadri ecc. Anche nel campo militare, la fotografia trova ora efficace impiego, e per questo venne nel 1896 creata presso la Brigata Specialisti del genio una Sezione Fotografica [...]. Tale Sezione si occupa specialmente di studi e lavori di telefotografia per ricognizioni alle grandi distanze, ed in tale ramo ha raggiunto risultati veramente insperati [...]. A questa Sezione ebbi l'onore di essere addetto fin dalla sua fondazione: e fra i miei compagni di lavoro rammento con piacere: gli ingegneri Gargioli, Letter e Sullam, che nel primo periodo contribuirono agli studi di telefotografia [...]»<sup>24</sup>. In seno al Genio, Gargioli dovette collaborare in particolare con «un reparto con speciale impianto per lo studio e collaudo dei vari sistemi ottici: quali obbiettivi, cannocchiali, telemetri, ecc.»<sup>25</sup>.

Un quadro vivace di questo “primo periodo” è offerto nel 1925 da Arturo Malingher, anch’esso un pioniere dell’aeronautica del Genio: «Scelti i collaboratori di sicuro rendimento, il Ten. del genio Tardivo, e i sottotenenti di complemento Ing.ri Letter e Sullam, impegnato il prezioso ausilio della pratica fotografica di un vero artista, l’Ing. Giovanni Gargioli, dell’Ufficio dei Monumenti del Ministero della P.I., ed avocato a sé il materiale telefotografico che l’Istituto Geografico Militare di Firenze, per merito dell’Ing. Mariani<sup>26</sup> e adottando i teleobiettivi Roster, aveva timidamente preparato ed usato, in breve la Sezione Fotografica fu in grado di assolvere degnamente i propri compiti, e i suoi componenti, con l’entusiasmo di chi sa di poter arrivare, si diedero con tutto l’ardore della propria intelligenza allo studio di quanto concerneva la fotografia panoramica, la telefotografia, il materiale fotografico, quello telefotografico, la stampa, la riproduzione inalterabile [...] ecc. ecc.»<sup>27</sup>.

Nel testo di Tardivo sopra citato va posta attenzione ad alcune frasi significative, che certo sottintendono l’esperimento gargiolliano: “nel primo periodo” significa infatti l’anno precedente, il 1896, ma è come se fosse passata molta acqua sotto i ponti del Genio. «Cercando di scostarsi completamente da quanto si era fatto per lo innanzi<sup>28</sup>, il tenente Tardivo studiò e propose un nuovo tipo di teleobiettivo, il quale doveva segnare un nuovo notevolissimo progresso della telefotografia. Esso non era più, come quelli precedenti, un accoppiamento sperimentale di elementi positivi con altri negativi, ma costituiva un sistema ottico a sé, in cui

24. C. Tardivo (1911), p. VII-VIII. Ling. Giovanni B. Letter († 1910), di Schio (VI), “già del parco aerostatico militare” fu nel 1905 con Almerico da Schio nel lancio del primo dirigibile italiano, *l’Italia*, di cui fu anche azionista insieme a molti, tra cui Moris: A. da Schio (1905). Ling. Sullam cui fa riferimento Tardivo è di incerta identificazione: forse Guido Costante Sullam, docente di architettura a Venezia (1842-1927).

A. Malingher (1925) li ricorda entrambi come “sottotenenti di complemento” del Genio nel 1895.

25. C. Tardivo (1911), p. VIII.

26. L’apparato telefotografico Roster-Mariani con obbiettivo Zeiss, del 1895, è descritto in <http://www.igmi.org/museo> (s. v. lista strumenti).

27. A. Malingher (1925), p. 8-9.

28. Le sottolineature nel testo sono mie, e indicano i riferimenti al teleobiettivo di Gargioli.

le varie parti erano studiate in modo che le une concorressero alla correzione delle altre»<sup>29</sup>. Tardivo pubblicherà a più riprese il progetto del suo teleobiettivo, apportando successive migliorie e sempre corredandolo dei necessari calcoli<sup>30</sup>; un progetto decisamente molto sofisticato, che venne fatto realizzare da una ditta specializzata (la Steinheil di Königsberg), che a sua volta operò tutti i calcoli e i controlli necessari ottenendo un risultato altamente specialistico.

Ma torniamo all'articolo di Mancini del 1896 e alla sua descrizione del teleobiettivo di Gargioli, che conviene riportare con le sue stesse parole<sup>31</sup>. «Fu nel 1891 che da più parti si immaginò questo ingegnoso ripiego; benché all'applicazione dei cannocchiali alla fotografia si fosse già innanzi pensato. [...] Nel 1891 l'inglese Dallmeyer e il tedesco Miethe si contendono il merito della invenzione di un obiettivo atto a dare immagini assai grandi di oggetti lontani; e quasi contemporaneamente lo Jarret in Francia e da noi i professori Roster e Golfarelli arrivano, con analogo sistema, ad ottenere buoni risultati e a indicare norme pratiche per la telefotografia. [...] Di questi teleobiettivi oggi si fabbricano vari tipi, e naturalmente si cerca di perfezionarli, unitamente a tutto l'apparato cui vengono applicati. Accade, infatti, nel teleobiettivo, che quanto più si avvicina l'obiettivo al sistema negativo, tanto più si ingrandisce l'immagine, ma in pari tempo l'immagine ingrandita si forma a maggiore distanza, ed esige in conseguenza che si debba allungare la camera oscura. Da ciò inconvenienti non lievi per l'impianto dell'apparecchio e soprattutto per la sua manovra, specialmente durante la delicata operazione di mettere a fuoco l'strumento.

Fra i più recenti perfezionamenti arrecati alla telefotografia, sono degni di menzione quelli ideati dall'ingegnere Giovanni Gargioli, incaricato della parte fotografica al Ministero della Pubblica Istruzione. L'ing. Gargioli, in unione alla sezione fotografica del genio militare, ha infatti pensato di sostituire agli obiettivi a corto fuoco ordinariamente adoperati per la telefotografia, un obiettivo a fuoco molto profondo; coll'allungare del fuoco aumenta in proporzione la grandezza della immagine, e ricorrendo quindi ad un obiettivo di 60 centimetri invece che ad uno di 20, si otterrà una immagine tre volte maggiore. Questa ampiezza dell'immagine obbliga perciò a ricorrere ad un elemento negativo che forzi meno, o in altri termini formato da un numero minore di lenti e con più piccola curvatura; così l'aberrazione è minore, vi è minore consumo di luce e l'immagine si forma più nitida [...]<sup>32</sup>. Dei risultati ottenuti dall'ing. Gargioli possiamo presentare un saggio ai nostri lettori<sup>33</sup>. Si adoperò per essi un obiettivo Zeiss<sup>34</sup>, serie 2.<sup>a</sup>, n.<sup>o</sup> 11, di 60 centimetri di fuoco, che esige una camera oscura lunga soli tre metri. Con questo apparato situato sul Monte Mario presso Roma, si vedeva così bene Frascati da distinguere le persone

29. L. Durand de la Penne (1903), p. 6; v. anche M. Borgatti (1900), p. 81-85; A. Malingher (1925), p. 13-14.

30. C. Tardivo (1911), p. 148-160 (telefotografia), p. 190-199 (teleobiettivo); indi C. Tardivo (1936); C. Tardivo (1939), p. 176 -177.

31. E. Mancini (1896), p. 120-121.

32. E. Mancini (1896), p. 121.

33. Il riferimento è alla piccola "Fotografia della cupola di San Pietro, non ingrandita, data dall'obiettivo dell'apparecchio telefografico Gargioli" e alla più grande "La cupola di San Pietro riprodotta dal telegrafo alla distanza di 2250 metri, e ingrandita col medesimo apparecchio", in E. Mancini (1896), p. 120 (qui Fig. 1).

34. Nel testo originale "Teiss", per un evidente refuso.

che passeggiavano sulla piazza del paese ad una distanza di 25 chilometri. [...] i lettori possono rilevare, confrontando la immagine della cupola di San Pietro qui riprodotta, non a forte ingrandimento, con quella piccola data dall'obiettivo, eseguita ad una distanza di 2250 metri, quanto siano splendidi i risultati ottenuti; anche i particolari dell'Agro romano che si vede svolgersi lontanamente dietro alla cupola, sono di una nitidezza meravigliosa»<sup>35</sup> (fig. 1).

Di queste due foto negli archivi ICCD non c'è traccia, è forse ciò è comprensibile dato che la loro proprietà e l'uso erano riservati ai militari<sup>36</sup>. Tuttavia, in ossequio all'attenzione alla pubblicità del proprio operato, di cui abbiamo già detto, la telefotografia di Frascati è riprodotta nel *Manuale* di Tardivo<sup>37</sup> e poi in una cartolina<sup>38</sup> (fig. 2), e la foto della cupola di San Pietro è pubblicata da “L'Illustrazione Italiana”, insieme ad un'interessante immagine che mostra l'apparecchio e i suoi operatori<sup>39</sup> (fig. 3).

I negativi originali di queste immagini non sono oggi facilmente localizzabili, né è accettabile se siano conservati negli archivi ISCAG, come parrebbe naturale per la produzione della Sezione Fotografica<sup>40</sup>; tuttavia, la telefotografia di Frascati e alcune vedute della cupola di San Pietro, più recenti di quella attribuita al teleobiettivo di Gargioli, sono esposte nel Museo Storico dell'Arma del Genio<sup>41</sup>.

Una serie che comprende l'immagine della cupola di San Pietro è conservata nei fondi fotografici storici dell'Istituto Geografico Militare di Firenze<sup>42</sup>, dove sarà pervenuta nell'ambito degli scambi tra Istituti militari impegnati in attività di rilevamento sul terreno. Ricordiamo che l'IGM impiegò, ancor prima del Genio, importanti tecnici, civili e militari, che svilupparono macchine per il telerilevamento: dal ten. Michele Manzi († 1890 ca.; nel 1876 uno dei primi a sviluppare ed usare sul campo procedimenti telefotografici<sup>43</sup>) all'ingegnere Pio Paganini (1848-1916), ideatore del moderno metodo fotogrammetrico<sup>44</sup>, fino a Giorgio Roster (1843-1927), un poliedrico scienziato che fu anche il maggiore sperimentatore di tecnica fotografica della seconda metà dell'800. Nel 1896, lo stesso anno della pubblicazione relativa al teleobiettivo di Gargioli, Roster fu addirittura insignito del titolo di Ufficiale dell'ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro (ordine cavalleresco di Casa Savoia) per il suo ruolo nella definizione della telefotografia come ausilio alla ricognizione militare<sup>45</sup>. In uno scritto del 1903, il generale de la Penne dichiarava in modo palese il rapporto tra le telefotografie dell'IGM e quelle del Genio: “la Sezione ebbe l'incarico di proseguire i lavori di ricognizione telefotografica alla frontiera, già iniziati dall'Istituto Geografico, ed ora vedremo quanto grande e rapido sia stato il suo progredire, sotto l'impulso vigoroso degli ufficiali della Sezione”. Il Genio impiegò inizialmente un teleobiettivo Roster, con modifiche di Mariani; non è

35. E. Mancini (1896), p. 122.

36. Come dirà Tardivo: “Non sono entrato in merito alla teoria ed alla costruzione dei teleobiettivi di grande potenza, che costituiscono patrimonio riservato della Sezione”: C. Tardivo (1911), p. IX.

37. C. Tardivo (1911), tavola inserita a p. 198.

38. ICCD, Fondo Ferro Candilera, inv. 6620.

39. L'immagine è riprodotta negli affreschi di villa Mellini, dedicati alla storia della Sezione fotografica, cfr. A. Lodi (1978), p. 3-4.

40. Sulla difficoltà nella ricerca di archivio negli enti militari, con poche eccezioni, è condivisibile il giudizio di S. Berrettì (2012), p. 59.

41. Visibili nelle immagini del sito cit. a nota 5. Foto di Frascati: [http://www.iscag.it/215\\_PB-005.htm](http://www.iscag.it/215_PB-005.htm); foto della cupola di S. Pietro: [http://www.iscag.it/215\\_PB-009.htm](http://www.iscag.it/215_PB-009.htm). Il Museo è oggi (sett. 2014) chiuso per riallestimento.

42. La foto è schedata e riprodotta in <http://www.igm.org/antique/scheda.php?id=19557>. Sull'archivio storico IGM: E. Santoro (2003). Ringrazio l'arch. Andrea Cantile e il sig. Guido Bausi, dell'IGM, per molte utili indicazioni.

43. E. Santoro (2003), p. 89-90; s. Caciolli (2002-2003), p. 104-124.

44. S. Caciolli (2002-2003).

45. I risultati delle ricerche di Roster nel campo della fotografia militare furono resi noti nel secondo Congresso fotografico italiano, tenuto a Firenze nel 1899. Su Roster si veda <http://www.museogalileo.it/istituto/biblioteca-digitale-tematica/roster/homepage/fotografia.html>, con ricca antologia di suoi testi, apparecchi e fotografie; inoltre G. Roster (1893).

quindi casuale che nella sala del Museo dell'Arma del Genio dedicata ai fotografi siano esposte tre telefotografie firmate da Roster<sup>46</sup>.

Però una traccia di tutto questo nei fondi ICCD è presente. L'Aerofototeca Nazionale, infatti, conserva tre fotografie di grande formato, che fanno parte dello stesso ambito di foto tardoottocentesca di cui abbiamo trattato finora<sup>47</sup>. Recano il timbro della Sezione Fotografica del 3° Genio e didascalie più o meno complete, in due casi dello stesso tipo (e della stessa mano) degli originali conservati all'IGM di Firenze, di cui sopra.

Una delle fotografie reca la didascalia «Panorama fotografico verso Francia preso da M. Valaisan (Ia parte)»<sup>48</sup>; sul cartone di supporto è annotato inoltre «Squadra Valle d'Aosta, anno 1898». Sulla foto (o meglio, sul mosaico di due foto, numerate 263 e 264) i punti interessanti della veduta sono segnati a china bianca da 1 a 17, e l'elenco ad essi corrispondente è manoscritto in alto (p. 281). L'immagine mostra il valico del Piccolo San Bernardo, con l'ospizio e la strada nazionale, oltre a una serie di apprestamenti militari e a una rete di mulattiere che dal passo conducono verso l'alta montagna. Considerata la data della ripresa, il teleobiettivo impiegato sarà stato quello di Tardivo, realizzato - come abbiamo visto - l'anno precedente. Una conferma in tal senso viene da N. Della Volpe, che ricorda queste foto: «Numerose furono le campagne telefotografiche fatte alla frontiera occidentale e orientale con l'apparecchio del Tardivo: iniziate nel 1897, proseguirono a più riprese fino alla prima guerra mondiale»<sup>49</sup>. Infatti, due foto nell'album militare del fondo Coppi, conservato dall'Archivio Fotografico Toscano, mostrano l'apparecchio Tardivo in uso durante la guerra '15-'18<sup>50</sup>.

Tuttavia, anche il teleobiettivo Gargioli aveva scattato almeno una foto del confine occidentale; ce lo attesta Mancini, nella chiusa del suo articolo più volte citato: «con un apparato telefotografico del Gargioli, si giunse a vedere perfettamente dei soldati in un forte a 8 chilometri di distanza; e [...] persino alla distanza di 20 chilometri si scorgeva una stazione posta dietro un fortilizio, distinguendosi persino le merci e gli oggetti che sui vagoni stavano caricati.»<sup>51</sup>. Questa foto (fig. 4) è certamente una di quelle ricordate (e riprodotte) dal generale de la Penne nella sua memoria del 1903: «Un panorama telefotografico eseguito dallo Chaberton ad es. non solo rappresenta in ogni suo particolare il terreno che si estende dal Chateau de Briançon fino ai forti Gondrand, ma vi si vedono tutte le opere, come se fossero state fotografate a piccole distanze, e persino le linee telegrafiche coi relativi isolatori sui pali. Al di là di Briançon poi, e quindi ad una distanza di oltre 15 km si vede la stazione ferroviaria, al punto da poter distinguere i treni ed i vagoni»<sup>52</sup>. La foto fu scattata nel 1896, data in cui era in uso il teleobiettivo

46. Le telefotografie in questione ([http://www.iscag.it/215\\_PB-010.htm](http://www.iscag.it/215_PB-010.htm)), tutte firmate da Roster, sono: Marciana Castello (Elba), 1895 (=<http://bibdig.museogalileo.it/Teca/Viewer?an=964643>); la cupola del Duomo di Firenze, 1893 (= <http://bibdig.museogalileo.it/Teca/Viewer?an=964643>); Forte Inglese, Portoferaia 1892 (=<http://bibdig.museogalileo.it/Teca/Viewer?an=964643>).

47. Sono tuttora in corso ricerche per risalire al motivo e al periodo in cui le tre foto sono entrate a far parte delle collezioni ICCD.

48. La foto IGMI riprodotta in <http://www.igmi.org/antique/scheda.php?id=19871> [Panorama fotografico verso Francia preso da M. Valaisan. (Ia Parte)] fa parte di questa stessa serie di vedute.

49. N. della Volpe (1980), p. 64.

Numerose foto scattate nel 1898 dalla Squadra Valle d'Aosta sono conservate nell'archivio fotografico storico dell'IGM (v. [www.igmi.org](http://www.igmi.org), s.v. fotografie storiche).

50. A. Greco (1995), p. 8, Fig. 11-12.

51. E. Mancini (1896), p. 122.

52. L. Durand de la Penne (1903), p. 6.

Gargioli ma non ancora quello Tardivo. Le altre due foto della Sezione Fotografica conservate in Aerofototeca sono di soggetto romano; una mostra un'immagine del 1898 della serie “da Monte Mario”, raffigurante Ponte Molle ad un ingrandimento di 140 diametri (p. 282), l'altra, del 1899, raffigura la Colonna Antonina, ad un forte ingrandimento di 200 diametri (p. 283). In questo secondo caso l'impiego del teleobiettivo Tardivo è confermato da de la Penne: «si giunse a costruire sul tipo su accennato [Tardivo 1897] un modello più grande e si ebbero con 250 ingrandimenti ottime immagini, tra le quali merita di essere ricordata una telefotografia della Colonna Antonina, eseguita dalla distanza di 3 km e che si presenta nelle stesse condizioni di grandezza come se fosse stata fatta alla distanza di 15 m con una macchina fotografica ordinaria»<sup>53</sup>.

Sarà quindi opportuno capire quali fossero le differenze tra i due teleobiettivi, ideati a distanza di un anno<sup>54</sup>. Le caratteristiche del teleobiettivo Gargioli ci sono note dalla descrizione de “L’Illustrazione Italiana” del 1896 e dall’ accenno nel testo di de la Penne, del 1903, sopra ricordati. Si trattava, in sintesi, di un «accoppiamento sperimentale di elementi positivi con altri negativi»<sup>55</sup>: in pratica, Gargioli costruì per il suo obiettivo Zeiss da 600 mm (a lungo fuoco) un elemento negativo (paragonabile agli odierni duplicatori di focale), che raddoppiava la lunghezza focale e produceva un forte ingrandimento, pur perdendo un poco in qualità. Non conosciamo l’ottico che fornì a Gargioli questo elemento; tuttavia, è evidente che il suo scopo era di ingrandire l’immagine, accorciando la distanza. Per ottenerlo, inserì posteriormente all’obiettivo a lungo fuoco un elemento divergente (negativo) che ne aumentava la focale. Il generale de la Penne disse di questo teleobiettivo: «Nello stesso anno 1896 si pervenne a costruire una macchina telefotografica con cui si ottennero immagini luminose e nitidissime sopra un formato di 30x40 (quello usato prima era il 18x24) e si raggiunsero 40 ingrandimenti. Studiato il modo di trasportare tale macchina in montagna, si eseguì in quell’anno una prima ricognizione telefotografica alla frontiera, facendo stazione sullo Chaberton e su altre cime delle conche di Clavières e Bardonecchia. I risultati ottenuti in questa prima campagna superarono le più notevoli previsioni [...]»<sup>56</sup>.

Ben diverso dal teleobiettivo di Gargioli era quello studiato da Tardivo, che «non era più, come quelli precedenti, un accoppiamento sperimentale di elementi positivi con altri negativi, ma costituiva un sistema ottico a sé, in cui le varie parti erano studiate in modo che le une concorressero alla correzione delle altre»<sup>57</sup>. Il teleobiettivo, costruito da Steinheil<sup>58</sup>, venne applicato sull’apparecchio telefotografico “Tardivo” da 100 ingrandimenti, ancora oggi conservato ed esposto nel Museo Storico dell’Arma del Genio. L’apparecchio ha una lunghezza della

53. L. Durand de la Penne (1903), p. 6; inoltre N. della Volpe (1980), p. 64.

54. Ringrazio Antonio Di Carlo, del GFN – Laboratorio fotografico, ICCD, per molte preziose informazioni tecniche.

55. L. Durand de la Penne (1903), p. 6. La sperimentazione di lenti da parte di Gargioli, con i necessari calcoli matematici, è testimoniata anche in G. Gargioli (1894).

56. Qui segue il brano sulla foto di Briançon, già riportato supra.

57. L. Durand de la Penne (1903), p. 6. 58. Vedi supra.

camera di m 1,25 (quella di Gargioli era lunga 3 metri, e già questo mostra quanto fosse più efficiente l'ottica di Tardivo-Steinheil), usava lastre 40x50 e 50x60 ed aveva una portata di km 25-30<sup>59</sup>: è lo stesso tipo di quello ancora usato nel 1916 nelle citate foto militari del Fondo Coppi. In una di esse è raffigurato il momento del montaggio dell'ottica («Si può così avere un teleobiettivo leggero e corto da portarsi comodamente a spalla e da montarsi, insieme alla camera oscura, su d'un sistema di travi a traliccio scomponibile e facilmente trasportabile»<sup>60</sup>), nell'altra la fase di esposizione, una fase delicata che poteva essere anche molto lunga e in cui bisognava evitare ogni movimento della macchina («Il montaggio si fa comodamente su qualsiasi terreno e dà a tutto l'apparato una rigidità tale da permettere, con opportuni ripieghi, il lavoro anche con fortissimo vento»<sup>61</sup>).

«Ma siccome in fatto di applicazioni scientifiche e industriali si può dire che la perfettibilità non abbia limiti, aspettiamoci anche per la telefotografia e in tempo forse assai prossimo risultati nuovi e più perfetti»<sup>62</sup>: nella chiusa dell'articolo su “L'Illustrazione Italiana” c'è più che una premonizione del prossimo successo del teleobiettivo “Tardivo”, evidentemente già in cantiere. Del teleobiettivo “Gargioli”, così presto superato, sembrano oggi essersi perse del tutto le tracce<sup>63</sup>.

Con l'eccezione dell'articolo di Mancini, è quindi solo dal Genio che veniamo a sapere qualche informazione sulla collaborazione di Gargioli. Non è nota la modalità con cui ebbe luogo il contatto tra i militari e Gargioli; possiamo supporre che le vie siano state la fotografia e l'archeologia, in particolare col tramite del collega di lavoro Giacomo Boni (anche se niente vieta che sia accaduto l'inverso, e che Gargioli sia stato il tramite per Boni). La frequentazione dovette essere assidua nel periodo in cui Boni e Moris<sup>64</sup> collaboravano per le foto dal pallone dell'area centrale del Foro, scattate dal Genio a più riprese tra 1899 e 1909; ed è noto che già nel 1898 Boni suggeriva al suo Ministero di chiedere la collaborazione del Genio per effettuare una topofotografia di Pompei, cosa poi avvenuta nel 1910<sup>65</sup>. Certo è che nel 1893 Gargioli e Boni siedevano insieme nella giuria dell'Esposizione fotografica di Roma<sup>66</sup> e che saranno ancora insieme nel comitato esecutivo del Congresso Fotografico Nazionale di Roma, nel 1911; inoltre, nel 1896 - l'anno delle telefotografie “Gargioli” da Monte Mario-, Boni era socio corrispondente della Società degli Amatori di Fotografia in Roma, di cui Gargioli era *magna pars*, insieme a Giorgio Roster, Innocenzo Golfarelli e Andrea Vochieri<sup>67</sup> (fig. 5): tutta gente che la telefotografia l'aveva progettata e praticata da sempre.

59. Dati del Museo ISCAG: [http://www.iscag.it/215\\_007.htm](http://www.iscag.it/215_007.htm).

60. C. Tardivo (1911), p. 159-160.

61. C. Tardivo (1911), p. 159-160.

62. E. Mancini (1896), p. 122.

63. Brevi accenni in testi dei passati direttori del Laboratorio fotografico GFN sembrano indicare che il teleobiettivo Gargioli fosse conservato in Istituto fino al 1967 [v. C. Bertelli (1967), p. 41] e al 1985 [v. T. Coco Martinelli (1986)]. Nessuno dei teleobiettivi oggi conservati dall'ICCD sembra però corrispondere alle caratteristiche sopra individuate.

64. Moris contribuì anche finanziariamente agli scavi di Boni: L. Castrignani, E. Cella (2011), p. 33-34.

65. V. nota 12. Per Boni fotografo, e fautore di un archivio di fotografie dei monumenti italiani, v. R. Puddu, L. Pallaver (1987).

66. Bollettino della Società degli Amatori di Fotografia (1893), p. 37.

67. Bollettino della Società degli Amatori di Fotografia (1896), p. 8. Di Andrea Vochieri, attivo tra la fine del '800 e i primi del '900, sono esposte in mostra tre telefotografie di soggetto ateniese, da lui scattate nel 1901, provenienti dal fondo Lucio Mariani dell'ICCD. Su Vochieri: P. Bechetti (1983), p. 357.



Fig. 1. Sezione Fotografica  
del 3° Reggimento Genio.  
*La cupola di San Pietro*, 1896.  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento,  
coeva, 372x499,  
montata su cartone 500x600.  
I.G.M., Conservatorie Storiche,  
inv. 2578.

2

3

4

5



Fig. 2. Editore F.R.  
*Frascati da Monte Mario.*  
Cartolina viaggiata,  
collotipia, 1915, 140x90.  
Fondo Ferro Candilera, ICCD,  
inv. FFC 6620.

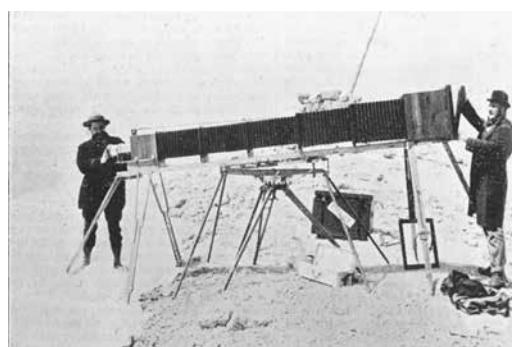


Fig. 3. Sezione Fotografica  
del 3° Reggimento Genio. L'apparec-  
chio telefotografico in azione sul  
Monte Mario, 1896.  
In E. Mancini (1896).



Fig. 4. Sezione Fotografica  
del 3° Reggimento Genio.  
*Il forte Des Têtes a Briançon*, 1896.  
In L. Durand de la Penne (1903).



Fig. 5A. Vochieri,  
*Il Partenone*, 1901.  
Stampa aristotipica, coeva, 122x166,  
montata su cartone 173x227.  
Fondo Lucio Mariani, album Hellas,  
ICCD, n. 163.



## **Punti di vista: gli Stabilimenti fotografici italiani e il Gabinetto Fotografico di Giovanni Gargioli**

MONICA MAFFIOLI

Tra le molte qualità riconosciute alla fotografia fin dalla sua presentazione ufficiale alla società europea del quarto decennio dell'Ottocento, quella di consentire un'inedita e "oggettiva" visione della realtà – figura animata o oggetto, elemento naturale o opera d'arte – è senza dubbio condivisa sia dai detrattori sia dai sostenitori del nuovo mezzo di riproduzione. Questa primitiva valutazione delle capacità "meccaniche" della fotografia, supporto "acritico" e dunque "oggettivo" nell'azione di riprodurre l'epifania del reale, oggi sappiamo che per lungo tempo è stato il pregiudizio che ha determinato e condizionato la sua stessa capacità di trovare uno spazio autonomo e riconosciuto nella sfera delle arti visive. Tuttavia, se per i generi del ritratto e della veduta è stato più semplice per la fotografia costruire un lessico formale e autoriale capace di affermare la propria identità specifica, nel caso della documentazione del patrimonio artistico – architetture, pitture, sculture, manufatti di arte minore – ciò è avvenuto con maggiore difficoltà, trovandosi costretta nell'ambito della "fedele" riproduzione del reale, non essendole riconosciuta l'azione della rielaborazione del reale connaturata all'azione del fotografare.

La negazione per lungo tempo da parte della storiografia critica dell'autorialità espressa dai fotografi nel compiere il primo e più ampio censimento illustrato del patrimonio artistico europeo, ha determinato una *deminutio*, che ha condizionato e tutt'oggi in parte condiziona la valutazione della fotografia di riproduzione d'arte, non favorendo una sua corretta lettura formale e critica capace di riconoscere i codici storici e culturali che l'hanno determinata.

La prima istanza ufficiale di riconoscimento della fotografia come “opera dell’ingegno”, al di là della tipologia di immagini prodotte, e dunque da sottoporre alla tutela di una legge nazionale, venne avanzata da Carlo Brogi nel 1885, riprendendo una mozione espressa dal padre Giacomo fin dall'estate del 1879, attraverso una “Circolare tendente a promuovere una Consociazione tra i fotografi onde chiedere il diritto di proprietà sulle loro riproduzioni”<sup>1</sup>: l'appello, che aveva ricevuto ampia adesione da parte dei più importanti rappresentanti della produzione italiana dell'epoca – i Fratelli Alinari, Pietro Bertoia, Ugo Bettini, Paolo Lombardi, Riccardo Lotze, Carlo Naya, Antonio Perini, Icilio Calzolari, Pompeo Pozzi, Giorgio Sommer – induce il Ministro dell'Agricoltura, Industria e Commercio Bernardino Grimaldi a firmare il 4 maggio 1886 la «delibera per la protezione legale dei lavori fotografici»<sup>2</sup>. Per la prima volta in Italia a livello istituzionale e legislativo si riconosce che anche la fotografia ha dignità di lavoro artistico e, così come per tutte le altre opere dell'ingegno, necessita una tutela giuridica. Si specifica, inoltre, che rientrano nella normativa del diritto d'autore non solo «i lavori originali» ma anche le «riproduzioni in fotografia» delle opere d'arte poiché «non si può negare nella maggioranza dei casi il grado e la qualità di lavori artistici alle riproduzioni fotografiche, per le quali è senza dubbio indispensabile il sussidio di condizioni teoriche e pratiche sul disegno, sulle regole speciali della prospettiva e dell'ottica, non che il concorso di un certo criterio e gusto estetico»<sup>3</sup>. Un riconoscimento legislativo che esprime anche un importante giudizio critico nel considerare l'impegno e la qualità del lavoro svolto da quella folta schiera di fotografi italiani e stranieri che, dalla seconda metà dell'Ottocento, operavano su tutto il territorio per la formazione di quel “grande archivio dell'arte italiana”, poi identificato dalla cultura storico-artistica come riferimento indispensabile per un nuovo modo di vedere e di educare alla conoscenza dell'identità nazionale, così come Venturi scriveva nel 1887 nella prefazione al catalogo<sup>4</sup> delle fotografie di riproduzione d'arte prodotte dallo stabilimento alsaziano di Adolphe Braun. La vittoria ottenuta sul piano legale dai fotografi professionisti attivi in Italia garantiva di tutelare il loro operato e di porsi come interlocutori non solo sul piano industriale e commerciale, ma come professionisti di una nuova produzione che trovava spazi di autonomia nell'ambito dei linguaggi e delle forme tradizionalmente attribuite all'arte.

I più noti stabilimenti fotografici italiani specializzati in riproduzioni di opere d'arte, come quelli dei Fratelli Alinari, di Brogi, di Anderson, di Lombardi e di Sommer, riconosciuti anche all'estero come i principali interpreti dell'industria fotografica italiana, nell'ultimo ventennio del XIX secolo potevano vantare tra i più completi repertori illustrati del patrimonio nazionale paesaggistico, monu-

1. C. Brogi (1885), p. 74-79.

2. Delibera pubblicata anche da C. Brogi (1896), p. 275-276.

3. *Ib.*

4. A. Venturi (1887), p. XXVI-XXXI.

mentale, artistico e di costume. La matrice comune del loro lavoro è la volontà di partecipare attivamente a quel programma di costruzione identitaria di cui l'Italia post unitaria ha estremo bisogno per consolidare il suo processo di integrazione, tra storia e cultura, di aree geografiche con popolazioni e condizioni sociali molto diverse tra loro.

La produzione delle immagini realizzate per il pubblico del *Grand Tour* nella nostra penisola, ricche di citazioni ai codici estetici derivati dalla tradizione del vedutismo e del “pittoresco”, è ora sostituita dalla programmatica elaborazione di sistematiche campagne fotografiche, maturate attraverso lo sguardo “sinergico” tra fotografo e cultore d’arte; si procede alla costruzione di una narrazione visiva del patrimonio artistico italiano che si sviluppa in itinerari topografici dettati dalla presenza di capolavori autoriali dell’arte italiana, privilegiando un’iconografia di luoghi e monumenti celebrati dalla letteratura e dagli storici dell’arte dell’epoca e da un diffuso immaginario di eccellenze monumentali diventate stereotipi consolidati e identificativi della stessa conoscenza del nostro patrimonio artistico. La conferma che i repertori di immagini realizzati dai fotografi-editori sono condizionati dal mercato l’abbiamo anche dalla lettura della delibera del Consiglio direttivo della Società fotografica italiana<sup>5</sup> che, nel mese di marzo del 1892, si pronuncia sul disegno di legge presentato dal Ministero della Pubblica Istruzione per regolamentare l’attività fotografica e in particolare sull’articolo 23 relativo ad una tassa da applicare ai fotografi per la riproduzione dei monumenti, opere d’arte e cimeli «esistenti in luoghi chiusi di proprietà dello Stato». Da parte dei fotografi professionisti si rileva che, nonostante vi sia una dichiarata urgenza da parte governativa di svolgere un censimento dei «Monumenti artistici e storici che hanno grandissima importanza per la coltura, per l’educazione pubblica, per il sentimento nazionale massimamente in Italia»<sup>6</sup>, l’imposizione di una tassa richiesta ai fotografi per l’ampliamento dei loro repertori determinerebbe un’inevitabile rinuncia da parte loro a fotografare quei soggetti che, pur di scarso interesse commerciale per il pubblico, potrebbero comunque ampliare le loro collezioni e di conseguenza anche quelle ministeriali. Il regolamento, infatti, disponeva che i fotografi professionisti consegnassero quattro copie a stampa e il negativo di ciascuna opera fotografata di proprietà dello Stato al fine di contribuire al progetto pubblico di creare delle collezioni fotografiche «a corredo del Catalogo Generale del Ministero della Pubblica Istruzione»<sup>7</sup> e a salvaguardia del patrimonio nazionale che fino a quel momento con troppa facilità poteva essere oggetto di esportazione. Le difficoltà e il prevedibile conflitto d’interessi che gli stabilimenti fotografici vedono nella creazione di un “Ministero delle fotografie”<sup>8</sup> sono esplicitati da Vittorio Alinari;

5. *Circa la proposta...* (1892),  
p. 101-103.

6. *Ib*, p. 103.

7. *R. Decreto e regolamento...* (1893),  
p. 222-224.

8. V. Alinari (1893), p. 246-249.

egli considera, infatti, incostituzionale la richiesta da parte dello Stato di ricevere dai fotografi privati il negativo fotografico delle opere riprodotte, sollevando dubbi sulla competenza critica e tecnica che i funzionari ministeriali potrebbero avere sia nell'affidare a terzi delle campagne fotografiche da svolgere nelle località più remote del territorio nazionale, sia nel valutare la qualità del prodotto finale e le sue modalità di conservazione e di fruizione, anche attraverso la vendita delle copie. Competenze che fino a quel momento erano di esclusivo appannaggio degli stabilimenti fotografici e che saranno per diverso tempo oggetto di conflitto con l'amministrazione pubblica se ancora nel 1904 Carlo Brogi riterrà necessario pubblicare un suo *pamphlet* di denuncia contro le vessazioni che la legge dello Stato impone ai fotografi per riprodurre opere d'arte di proprietà di Musei e Gallerie<sup>9</sup> anche in considerazione della concorrenza commerciale che il Gabinetto Fotografico di via in Miranda ha iniziato ad esercitare.

In questo quadro di forti tensioni, si viene a inserire la figura di Giovanni Gargioli, nominato direttore del Gabinetto Fotografico dopo aver lasciato nel 1894 il laboratorio di fotoincisione della Calcografia di Roma. La sua personalità si profila come la più idonea a dare un indirizzo politico alla gestione dell'attività del laboratorio del Ministero, non solo come luogo di produzione ma, in considerazione della formazione culturale del suo direttore, soggetto promotore di committenze particolari ad altri professionisti<sup>10</sup> e centro di raccolta e conservazione delle memorie fotografiche storiche, con l'acquisizione di archivi di terzi, come ad esempio, tra il 1903 e il 1906, quelli di Valenziani e di Tuminello. Le competenze professionali e la sensibilità artistica di Gargioli, attratto dalla fotografia fin da giovane, quando negli anni universitari trascorsi a Pisa, tra il 1857 e il 1860, frequentò l'atelier di Enrico Van Lint<sup>11</sup>, configurano una personalità che possiamo definire di "transizione", che si esprime secondo le logiche operate dai fotografi professionisti dell'Ottocento ma allo stesso tempo è proiettata in una dimensione di etica pubblica necessaria alla creazione di un utopico progetto di salvaguardia della memoria collettiva della Nazione.

I condizionamenti dettati dal mercato e che avevano determinato le scelte fotografiche dei grandi stabilimenti italiani, il cui merito riamane comunque quello di aver avviato il processo di riconoscimento della fotografia come strumento primario necessario per compiere il programma di unificazione e di sistematizzazione della conoscenza del patrimonio artistico del paese, diventano il più significativo elemento di diversificazione dell'indirizzo perseguito dal Gabinetto Fotografico e da Gargioli nello svolgimento della propria attività di censimento fotografico: mentre i *topoi* del panorama artistico italiano si consolidano nell'immaginario

9. C. Brogi (1904).

10. È probabile che il fotografo bolognese Alessandro Cassarini abbia ricevuto da Giovanni Gargioli, in nome del Ministero della Pubblica Istruzione, l'incarico di completare il suo lavoro di censimento fotografico dei "Castelli, Rocche e rocce storiche d'Italia", che portò dopo otto anni, nel 1897, alla pubblicazione di un catalogo e di diversi album fotografici monografici, come la raccolta *Montefeltro* con tavole illustrate accompagnate da testi di Corrado Ricci. Cfr. *Le Collezioni d'arte...* (1980), p. 102-103; A. Tromellini (1990).

11. La notizia che Giovanni Gargioli ha frequentato e imparato a fotografare da Van Lint è ripresa da G. Fanelli (2004), p. 40.

collettivo grazie anche alla pubblicità che si cimenta nella diffusione su larga scala di opere editoriali illustrate<sup>12</sup> – per lo più con un'iconografia proveniente dagli archivi Alinari, Brogi e Anderson – dedicate a promuovere il turismo nazionale e la diffusione della conoscenza delle diverse realtà geografiche, etniche e culturali della penisola, il Gabinetto Fotografico inizialmente si concentra nella documentazione fotografica dei beni artistici e culturali “minori” del nostro territorio. Sono oggetto di documentazione non solo monumenti e opere nei musei, ma anche paesaggi, architetture, opere d’arte, manufatti, e ancora, gruppi etnici, costumi tradizionali, condizioni di lavoro, che difficilmente trovano spazio nei repertori commerciali<sup>13</sup> dei più noti fotografi professionisti dell’epoca nelle forme di quella “libertà sintattica” operata da Gargioli. L’assenza di schemi formali dettati dalla necessità di corrispondere alle regole visive codificate dalla fotografia commerciale, restituisce alle fotografie del Gargioli la dimensione di una composizione linguistica amatoriale, di cui egli era stato fin dal 1888 promotore attivo fondando, insieme al principe Ruffo della Scaletta e a Enrico Valenziani, la prima Associazione degli Amatori di Fotografia di Roma e il relativo “Bullettino”<sup>14</sup>. Le numerose esposizioni promosse dal circolo fotografico romano, dalla prima tenutasi a palazzo Colonna nel maggio del 1889 fino alla più importante, la mostra Internazionale di Fotografia Artistica e Scientifica, organizzata a Roma nel 1911 in occasione del III Congresso Fotografico Italiano, rappresentano un importante appuntamento di confronto e verifica sullo stato della fotografia e sulle sue diverse applicazioni sia tecniche che scientifiche, mostrando i differenti linguaggi espressivi raggiunti sul piano professionale e in ambito amatoriale. La partecipazione di Gargioli a questi incontri, non solo come rappresentante del Gabinetto Fotografico ma anche a titolo personale, dimostra la sua volontà di attiva adesione al dibattito culturale fotografico internazionale, condividendone i codici estetici e quelle tendenze “pittorialiste” in gran parte radicate nella produzione fotografica fino ad oltre il secondo decennio del Novecento<sup>15</sup>. Ciò è evidente anche nella produzione realizzata da Gargioli nei primi anni di direzione del Gabinetto fotografico: qui la “purezza” compositiva della fotografia di documentazione cede spazio al frasario poetico dell’immagine, come ad esempio nella fotografia *Arcata dell’acquedotto romano del Minturno* (p. 72). La presenza casuale dei covoni depositati sotto l’arcata sembra voler rimandare a una veduta agreste piuttosto che a una documentazione d’arte, trasformando l’immagine nella potenziale metafora di una stagionalità che accomuna la fragilità del rudere con la ciclicità dei raccolti. O ancora, nella fotografia delle *Mura Ciclopiche di Alatri* (p. 70) e nella veduta della *Rocca di Rignano Flaminio* (p. 92) egli ha

12. Nel 1895 il Touring Club Ciclistico Italiano pubblica la prima guida turistica e nel 1901 edita la collana di monografie “L’Italia artistica”, nata su iniziativa dei soci e aderenti che dal 1899 iniziarono a inviare le loro illustrazioni fotografiche realizzate nelle diverse regioni d’Italia secondo i criteri esplicitati nel testo di P. Favari (1899), p. 1762-1764.

13. Pietro Toesca nel 1904 dichiara a proposito dell’attività del Gabinetto Fotografico che «è stata formata una copiosissima serie di riproduzioni di opere di ogni epoca, sfuggite in gran parte all’attenzione degli altri fotografi [...]» e dichiara che la sua produzione è complementare rispetto al lavoro dei grandi stabilimenti. Cfr. P. Toesca (1904), p. 80-82.

14. Sull’Associazione degli Amatori di Fotografia vedi P. Beccetti (1983), p. 46-49.

15. Gargioli è riconosciuto come uno degli esponenti della fotografia pittorialista romana anche da Elena e Vittorio Emanuele III di Savoia, che per oltre un trentennio si interessano di fotografia, tanto che la stessa regina Elena si reca spesso da Gargioli per apprendere le tecniche del viraggio e di stampa promosse dalla fotografia pittorica. Nel 1892 il principe di Napoli aveva caldeggiato l’istituzione del Gabinetto fotografico nazionale per la raccolta di positivi e negativi di opere d’arte in funzione della loro tutela e schedatura. Cfr. F. del Barbarò (1987), p. 9.

cura di lasciare nell'inquadratura i lenzuoli bianchi e gli stracci stesi ad asciugare, animando la scena di quella "genuina" quotidianità in grado di contestualizzare il monumento stesso. Da qui la distanza con le immagini prodotte dagli operatori incaricati dagli stabilimenti fotografici, sempre attenti a rispettare i codici della sintassi "purista" della riproduzione d'architettura o delle opere d'arte: ripresa frontale, rigorosa convergenza centrale delle linee prospettiche, assenza di figure animate e di elementi fuorvianti dal soggetto principale rappresentato, decontestualizzazione dell'opera rispetto allo spazio dov'è collocata e infine, la ricerca del rispetto formale dell'uso della luce come elemento rassicurante nella sua costante uniformità, lontano da qualsiasi forma di esasperata accentuazione chiaroscurale dichiaratamente interpretativa del soggetto ripreso. Nelle immagini di Gargioli, viceversa, la spigliatezza della narrazione amatoriale si fa evidente soprattutto nella ripresa ravvicinata dell'oggetto pittorico, scultoreo o del manufatto artigianale, dove appare palese la volontà dell'autore di non interferire con il contesto nel quale si presenta l'opera da documentare: il *Polittico con la Madonna e Bambino nel palazzo Comunale di Gualdo Tadino* (p. 121), ad esempio, è volutamente ripreso sulla parete dove è collocato mantenendo la presenza nell'inquadratura delle fasce commemorative poste a fianco del polittico e dedicate ai sovrani Vittorio Emanuele II e Umberto I. Elementi che contamnano la riproduzione dell'opera pittorica quattrocentesca ma al contempo rendono l'immagine un documento connotato nella sua accezione spazio temporale. Le riproduzioni d'arte proposte nei cataloghi dei fotografi-editori, invece, difficilmente inseriscono nell'inquadratura tracce che rendono riconoscibili il contesto ambientale in cui l'opera è collocata, preferendo optare, attraverso la tecnica del ritocco e della mascheratura del negativo, alla creazione di una documentazione "metafisica", la traduzione visiva di un'opera d'arte, come di un monumento, depurata da ogni possibile contaminazione che possa interferire con l'oggetto di traduzione, svuotandolo di quei riferimenti temporali che "storicizzerebbero" lo scatto, rendendolo vulnerabile ad un precoce invecchiamento rispetto ai costanti mutamenti di cui il patrimonio artistico può essere oggetto<sup>16</sup>.

Appare anche evidente come la formazione professionale acquisita da Gargioli con gli studi di matematica, architettura e ingegneria, abbia in larga parte indirizzato la sua produzione fotografica, portandolo a frequentare gli ambienti culturali e artistici romani, tra i quali l'Associazione Artistica fra i cultori di architettura, organizzatrice dell'Esposizione fotografica tenutasi nel 1905 nel "Palazzetto Le Roy, detto la Farnesina ai Baullari". In quest'occasione Giovanni Gargioli partecipa alla mostra in qualità di "Socio effettivo", senza fare riferimento alla sua carica

16. La stessa libertà compositiva si ritrova nel lavoro svolto dagli Alinari per le committenze private, mai entrate in commercio e oggi conservate nella parte di archivio detto "Patronato".

di direttore del Gabinetto Fotografico, anche se le circa cento stampe fotografiche che espone nelle diverse sale sono certamente riferibili ai luoghi e ai monumenti ripresi per conto del Ministero in diverse località del Lazio, dell’Umbria, dell’Abruzzo e della Puglia<sup>17</sup>. I soggetti architettonici sono per lo più relativi a edifici storici classici e medioevali, e ciò che più richiama l’attenzione del fotografo sono i dettagli, bifore, scale, porte, elementi costruttivi, capitelli, mascheroni, sculture religiose, operando una personale enciclopedia visiva di “frammenti architettonici”, difficilmente reperibili nei corpus iconografici in commercio<sup>18</sup>, anche se fin dagli anni Sessanta altri fotografi, come Simelli, De Bonis e Chauffourier, avevano mostrato interessi simili ma con intenti “pittorici”, orientati alla creazione di un repertorio di immagini utile agli artisti per ampliare i modelli formali e stilistici della loro produzione<sup>19</sup>.

L’indagine da parte del Gabinetto Fotografico delle “periferie” del territorio nazionale avviene a qualche anno di distanza rispetto a quanto già svolto dai fotografi locali e dai grandi stabilimenti, come Alinari e Brogi, che a più riprese, fin dal 1895, si erano recati in Sicilia per svolgere le loro campagne di documentazione del paesaggio e dei monumenti dell’isola. Il loro sguardo sistematico e classificatorio qui si allarga anche allo spazio urbano e al tessuto sociale e folklorico, testimoniando di un’esistenza, quella popolare, con una visione che trascende le sollecitazioni “veriste”, preferendo la programmatica costruzione di una narrazione di genuina e incontaminata continuità della storia delle tradizioni popolari dell’isola, rafforzando così la suggestione di una realtà mitizzata offerta al turismo colto del viaggio in Sicilia<sup>20</sup>.

Due anni dopo il catastrofico evento naturale del 1908 che sconvolse Reggio e Messina, Gargioli e il suo collaboratore Carlo Carboni si recano per la prima volta sull’isola, ripercorrendo i luoghi del terremoto dove le macerie degli edifici monumentali e civili sono testimonianza tangibile di una perdita irrecuperabile e che solo le documentazioni fotografiche precedenti al sisma sono ormai in grado di restituire alla memoria<sup>21</sup>. Anche in questa occasione appare sconcertante la dimensione poetica trasmessa da alcune immagini al di là della loro attribuzione alla mano di Gargioli o di Carboni, come la *Veduta delle saline “Regina” dopo il maremoto del 1908* (p. 140), o la *Veduta del porto di Marsala* (p. 139), e la messinese *Veduta dello stretto dal Faro* (p. 141), in cui le inquadrature si risolvono in panorami spogli, fatti di profili tra mare e montagne e di silenziose attese di quelle piccole figure riprese di spalle in riva al mare che, guardando le terre “al di qua del faro”, cercano di presagire il loro futuro. Una solitudine che trova il suo riscatto nella percezione diffusa che l’isola gode di una sua naturale e straordi-

17. Cfr. *Catalogo della Esposizione...* (1905), Gargioli: Sala II e III, Loggia II, senza numerazione di pagina.

18. Nel catalogo dell’esposizione nel palazzetto Le Roy si informa il pubblico che delle fotografie del Gargioli è possibile acquistare le riproduzioni commissionandole all’Associazione. Si tratta dell’unico caso menzionato tra tutti gli espositori presenti.

19. Cfr. M. F. Bonetti (2007), p. 25-27 e nello stesso catalogo M. Miraglia (2007), p. 22-24.

20. Sulla rappresentazione delle figure popolari del sud Italia nel lavoro degli Alinari si veda anche quanto scrive A. C. Quintavalle (2003), p. 409-421.

21. Nel 1909 la Società Fotografica Italiana pubblica a sua cura e spese il volume, *Messina e Reggio...* (1909) e nell’Albo d’Onore, tra coloro che hanno partecipato con le loro fotografie alla realizzazione dell’opera si ricorda anche il Gabinetto Fotografico Nazionale; l’istituzione ministeriale contribuisce all’opera editoriale fornendo diverse immagini scattate prima del terremoto, tra le quali una serie degli esterni e degli interni della Cattedrale di Messina, ma non risultando delle campagne fotografiche in Sicilia realizzate dal ministero prima del 1910, si suppone che queste fotografie siano state realizzate da fotografi siciliani e in seguito cedute al Gabinetto fotografico.

naria “monumentalità”, fatta di reperti archeologici, di opere d’arte, ma anche di paesaggi e di esseri umani, riconosciuta dal “dilettante-professionista” Gargioli, più che da molti altri fotografi dell’epoca.

Quando nel 1902 il Ministero della Pubblica Istruzione pubblica *l’Elenco degli Edifici Monumentali in Italia*, «meritevoli di essere tutelati... senza tener conto della maggiore o minore importanza degli edifici stessi»<sup>22</sup>, il catalogo delle emergenze architettoniche si riferisce a tutto il territorio nazionale, suddiviso in dieci aree regionali, da nord a sud, comprese le isole. Precedenti studi<sup>23</sup> hanno già messo in luce come da parte delle istituzioni pubbliche dell’inizio del secolo l’attribuzione del valore di “monumentalità” sia stato limitato alle opere di architettura dall’antichità classica all’epoca moderna, non contemplando, salvo rari casi, la produzione ottocentesca. Viceversa i fotografi professionisti del XIX secolo avevano testimoniato l’attività edilizia a loro contemporanea nelle sue molteplici varianti, riconoscendone il valore ideologico, sociale e creativo, anticipando la stessa storiografia e le istituzioni preposte alla loro conservazione. Partendo da questa considerazione, spunto per un futuro studio specifico, sarebbe interessante mettere a confronto quali monumenti ciascun ufficio preposto a livello regionale segnala alla direzione generale delle Antichità a Belle Arti e se queste indicazioni trovano riscontro anche nella produzione fotografica locale e dei maggiori stabilimenti, i cui cataloghi commerciali erano da alcuni decenni progressivamente implementati a seconda delle campagne svolte su scala nazionale; e ancora, se l’attività svolta dal Gabinetto fotografico nel suo primo decennio e con la guida di Gargioli trova efficace rispondenza con i soggetti presenti nell’Elenco ministeriale, completando visivamente quell’enciclopedico programma di schedatura al quale avevano dato fondamento i maggiori interpreti della fotografia italiana di documentazione d’arte. La pubblicazione nel 1904 del primo catalogo di fotografie del Gabinetto fotografico, cui seguì nel 1907 un supplemento, è la concreta testimonianza di come nei primi anni del Novecento la fotografia di documentazione d’arte si sta avviando a vivere una nuova stagione: alla crescente domanda da parte degli storici dell’arte di poter contare sulla fotografia per comprovare i loro studi e illustrare le loro pubblicazioni, risponde la diffusa consapevolezza della necessità di creare degli archivi fotografici pubblici, presso i musei, le gallerie e le soprintendenze, così come già alcuni studiosi stavano facendo in proprio. Parte di quel processo di riconoscimento delle potenzialità creative della fotografia, che la trasforma da documento “oggettivo” in atto “interpretativo”, innescando quel percorso critico e di elaborazione teorica che nella seconda metà del Novecento metterà in crisi la stessa idea di “archivio documentario” per proporre invece quella di “Museo immaginario”.<sup>24</sup>

22. Ministero della Pubblica Istruzione. *Elenco degli Edifici Monumentali in Italia* (1902), p. 4.

23. Sul tema della rappresentazione fotografica dell’architettura del XIX secolo da parte dei fotografi professionisti dell’Ottocento si rimanda al volume di chi scrive (1996), p. 103-142.

24. Sul tema dell’archivio fotografico e gli studi di storia dell’arte si rimanda a T. Serena (2014), p. 63-77.

## **Le fotografie dei Fori mai entrate a far parte del Gabinetto Fotografico Nazionale**

ROSA MARIA NICOLAI

Le lastre fotografiche riguardanti l'area dei Fori negli anni in cui Giacomo Boni<sup>1</sup> fu direttore degli scavi sono state oggetto di una lunga disputa che ha visto impegnati in prima persona sia Gargioli che Boni, senza chiarire però chi eseguisse materialmente le fotografie durante gli scavi di Boni al Foro Romano e al Palatino, se solo lo stesso Boni o anche Gargioli coadiuvato dai suoi assistenti.

Non vi è dubbio che Boni fosse un fotografo abile e che fosse dotato di attrezzature all'avanguardia, acquistate con la consulenza del Direttore dell'Istituto Fisico della Regia Università di Roma intorno al 1988<sup>2</sup>, ma la collaborazione con Gargioli fu costante almeno fino al 1907, anche se non è facile comprendere come si articolò. Conosciamo bene la prima fase dei loro rapporti grazie a una nota redatta da Boni il 20 gennaio 1896 su carta intestata della Divisione per i Monumenti e le Belle Arti e indirizzata alla Direzione generale per le antichità e le belle arti, avente per oggetto *Illustrazione fotografica dei monumenti romani*. Egli, dopo aver descritto lo stato di scarso interesse verso la documentazione dell'arte romana in generale, dice «Molti mesi or sono fu separato nuovamente dalla R. Calcografia il Gabinetto fotografico, ma non per questo si è assegnato alcun lavoro all'ing. Gargioli, mensilmente stipendiato come fotografo. E poiché l'ing. Gargioli figura ora come applicato all'Ufficio Regionale da me provvisoriamente diretto, sarei d'avviso ch'egli si guadagnasse in qualche modo, già pure solo in parte, lo stipendio che riscuote, fotografando i particolari costruttivi e decorativi dei monumenti di Roma. Si contano a migliaia o forse a decine di migliaia i fotografi di professio-

*Ringrazio Iulia Sabina Fioravanti,  
Clemente Marsicola, Alessandra  
Monachesi e Anna Perugini per la  
disponibilità e la collaborazione.*

1. Giacomo Boni fu Direttore dell'Ufficio Tecnico ai Monumenti di Roma dal 1893 e si occupò degli scavi ai Fori dal 1898 al 1914, all'incirca lo stesso arco temporale in cui Gargioli si occupò del GFN.

2. ACS, MPI, DGAABBAA,  
II versamento, IV parte, b. 220,  
nota del 12 aprile 1888

ne e i dilettanti fotografi che hanno riprodotto i monumenti romani, ma salvo la Colonna Antonina, fotografata ne' suoi particolari a cura dell'Istituto Germanico, e qualche caso isolato, non abbiamo che fotografie d'insieme, belle a vedersi ma assai poco utili per lo studio delle costruzioni, della decorazione architettonica e della iconografia dei monumenti.

Ho iniziato tempo fa una raccolta fotografica dei tipi delle strutture murarie romane e preromane, e la continuerei volentieri e comincerei pure quella delle decorazioni architettoniche e delle pitture se codesto On. Ministero mi autorizzasse a valermi dell'opera dell'ing. Gargioli<sup>3</sup>». La risposta arrivò a breve giro di posta, il 5 febbraio seguente, ne abbiamo la minuta e vi si legge «Per ora non si potrebbe adibire l'opera del Sig. Ing. Gargioli a questo lavoro, essendo egli stato incaricato di fare le fotografie della Galleria d'arte moderna<sup>4</sup>. In sostanza formalmente Gargioli dipendeva da Boni che cercò di controllarlo facendolo lavorare ai suoi progetti, e per farlo utilizzò anche una forma piuttosto ruvida, ma il superiore Ministero gli fece capire con chiarezza che, seppure formalmente collocato nell'Ufficio Tecnico ai Monumenti, Gargioli avrebbe preso ordini direttamente dalla Direzione Generale. Queste non sembrano le premesse per una fruttuosa collaborazione che comunque dovette esserci se in una nota ministeriale del 14 dicembre 1896 indirizzata al Direttore del R. Ufficio Regionale dei Monumenti di Roma si può leggere: «Questo Ministero conosce le belle fotografie, fatte de' musaici del mausoleo di Santa Costanza per cura della S. V. Ma., dal Ing. Gargioli, fotografo addetto a questo Ministero; e non può (fare) a meno di lodare la iniziativa della S. V. Ma. e di animarla a volere, se le sarà possibile, fare eseguire tutta la serie de' musaici romani» e in una annotazione a margine si precisa «Il fotografo Gargioli, che è valentissimo, non resterebbe inoperoso<sup>5</sup>».

I due negli anni seguenti crebbero ognuno nella propria professione, il rapporto di dipendenza continuò e si fece sentire soprattutto sul piano economico, se il Boni il 17 agosto del 1902 scriveva: «La S. V. sa che la nuova legge 12 giugno 1902 N. 185, per la conservazione dei monumenti e degli oggetti di antichità e d'arte, vuole che siano vendute a profitto dei monumenti stessi e delle pubbliche collezioni archeologiche ed artistiche le riproduzioni e le pubblicazioni fatte dall'amministrazione delle antichità e belle arti.

Cotesto Gabinetto fotografico potrà largamente contribuire a questo provento, quando sia organizzata, con tutte le maggiori cautele, la vendita della numerosa serie di riproduzioni fotografiche eseguite e da eseguirsi in occasione di lavori e studi agli insigni monumenti d'Italia.

E la vendita potrà essere fruttuosa anche perché le riproduzioni fotografiche ese-

3. ACS, MPI, DGAABBA,  
II versamento, II serie, b. 358,  
nota del 20 gennaio 1896, n. 783

4. ACS, MPI, DGAABBA,  
II versamento, II serie, b. 358,  
nota del 5 febbraio 1896, n. 783

5. ACS, MPI, DGAABBA,  
II versamento, III parte, busta 142,  
nota del 14 dicembre 1896.

guite sotto la direzione di Lei sono molto ricercate dagli studiosi, per la perfezione del lavoro e per le peculiari caratteristiche delle riproduzioni stesse.

Ma poiché questa condizione di cose imporrà a V. S. un lavoro ed una responsabilità molto maggiore, ho disposto, accogliendo così anche i reiterati suoi reclami, che sia accresciuta di sessanta lire mensili la retribuzione di cui Ella è provvisto come funzionario straordinario. E siffatto aumento è tanto più giusto, in quanto che sino dal 1893 era stato a V. S. assegnato per Reale Decreto, lo stipendio di lire 3500, che non Le fu corrisposto per le sopravvenute difficoltà all'impianto della foto-incisione nella R. Calcografia. Dopo tanti anni di onorato lavoro al servizio dell'amministrazione pubblica, questa non può più oltre negarle quella equa retribuzione che Le permetta di attendere, con animo tranquillo, al suo ufficio [...]<sup>6</sup>. Dalla prima missiva erano trascorsi sei anni durante i quali Gargioli era diventato un fotografo d'arte sempre più stimato, utilizzato per documentare i monumenti del paese «in occasione di lavori e studi», un progetto di respiro molto più ampio rispetto a quello del Boni che lo voleva esclusivamente asservito ai suoi studi. Naturalmente Boni ne riconosceva la bravura e il prestigio internazionale, anche se non mancava di sottolineare, letteralmente, la sua condizione di funzionario straordinario, e comunque contribuiva alla concessione dell'aumento di stipendio che tanto Gargioli aveva dovuto pietire.

Negli stessi anni Boni aveva portato avanti gli scavi nel Foro Romano seguendo il metodo stratigrafico che aveva messo a punto<sup>7</sup>; proprio in quello stesso 1902 venne pubblicato da P. Levi un articolo su “Emporium” che con un linguaggio aulico esaltava e celebrava i risultati da lui raggiunti, descrivendone il metodo di lavoro, di cui la fotografia costituiva parte integrante, e corredando l'articolo con un buon numero di fotografie che non recavano indicazione del nome dell'autore contrariamente a quanto di solito avveniva sulla rivista<sup>8</sup>.

Quegli scavi avevano suscitato l'interesse dell'intero mondo scientifico e le richieste di fotografie giungevano al Ministero anche da oltre confine. Il Gabinetto fotografico possedeva e forniva la documentazione realizzata ad opera di Gargioli, che in una nota in risposta alla richiesta di fotografie della Colonna di Foca nel 1900, scriveva «È però cosa ben facile e sollecita il fare tali fotografie ed attendo ordini per eseguirle, tanto più che sarebbero necessarie a completare la collezione del Foro Romano»<sup>9</sup> il documento è parte di una serie riguardante le fotografie del Foro che quindi videro Gargioli attivo accanto a Boni anche se probabilmente mai nella fase dello scavo bensì in quella della documentazione finale. Però oltre alle fotografie cui fa riferimento Gargioli, il Boni conservava nel suo archivio a S. Francesca Romana la maggior parte delle fotografie dei Fori, come si vedrà di seguito.

6. ICCD, GFN, b. 1, 1902, Nota della DGAABBA, Divisione Musei, Scavi e Monumenti, n. 14718 del 17 agosto 1902.

7. *In Sacra Via...* (2014), dove oltre agli appunti e ai rilievi di Boni sono pubblicate anche le fotografie dell'area consevate nell'Archivio della Soprintendenza. Le foto non sono attribuite ad alcun autore ma sono sostanzialmente di due tipi: fotografie di documentazione degli scavi nel senso più stretto del termine come ad es. le foto degli oggetti rinvenuti con rimandi numerici che richiamano le schede degli oggetti stessi e fotografie dell'area e dei singoli monumenti per le quali la collaborazione con Gargioli sembra innegabile.

8. P. Levi (1902), p. 424-451.

9. ACS, DGAABBA, III versamento, II parte, b. 699, nota del 15 febbraio 1900.

La collaborazione tra i due dovette essere intensa almeno fino al 1907, altrimenti Gargioli non avrebbe potuto scrivere in quell'anno, in una delle sue tante lettere di protesta indirizzate al Ministero «Il Gabinetto deve rispondere alle richieste del Museo delle Terme, a quelle del Comm. Boni, a quelle dell'Ufficio Tecnico dei Monumenti, agli incarichi della Direzione Generale [...]»<sup>10</sup> ponendo le richieste di Boni sullo stesso piano di quelle dei suoi altri committenti. In quel periodo però i rapporti dovettero cominciare a inasprirsi, almeno stando a quanto leggiamo nella corrispondenza tra Gargioli e la Direzione generale. Il 16 gennaio del 1907 Gargioli scrive «[...] credo sarebbe necessario che tutte le negative si trovassero riunite presso questo Gabinetto. Tutte le molte negative che sono state eseguite al Foro Romano durante il lungo periodo degli scavi, si trovano a S. Francesca Romana presso l'Ufficio del Comm. Boni. A me sembra che sarebbe conveniente e necessario che queste negative venissero nel nostro archivio anche per evitare l'inconveniente di dover continuamente richiedere le negative quando vengono domandate positive dagli acquirenti, e ciò con continuo pericolo delle negative stesse [...]»<sup>11</sup>. Il Direttore generale Ricci in un primo momento evitò di intervenire, ma quello della doppia collocazione delle lastre dei Fori rimase un tema caldo che si ripropose, proprio a causa dell'interesse sempre crescente nei confronti dell'attività del Boni, pertanto il 3 aprile seguente inviò a Gargioli la risposta che pose fine al problema ma forse peggiorò ulteriormente i rapporti tra i due «Tenuto presente quanto ella riferiva (il 27 febbraio) fu subito scritto al Direttore dell'Ufficio degli scavi nel Foro Romano, per sapere se da parte sua nulla vi fosse da osservare intorno alla proposta da Lei fatta per ricevere in consegna le negative fotografiche del Foro Romano che si trovano a S. Francesca Romana ad esclusivo uso di quell'Ufficio.

Il mentovato Direttore ha risposto quanto segue: ‘Consegnerò al Gabinetto fotografico quelle negative del Foro Romano che possono essere messe in commercio. Altre negative, eseguite a cura di questo Ufficio, per servire quali documenti archeologici, potranno in seguito esser consegnate al Gabinetto, man mano che avranno servito ad illustrazione dei Rapporti nelle “Notizie degli Scavi”.

Ciò comunicò alla S. V. per conveniente norma»<sup>12</sup>. Boni ribadisce che le fotografie sono state fatte a cura del suo ufficio, ma Gargioli non poteva insistere tanto per averle se non le avesse ritenute anche parte del lavoro del Gabinetto Fotografico. E il problema della proprietà intellettuale di quegli scatti ci si complica ulteriormente leggendo che il pubblicista Mansell di Londra, alcuni mesi dopo, chiese a Gargioli «the series of photographs made by Commendatore Boni from the Trajanis Column» e naturalmente poté avere in risposta solo un rifiuto perché le fotografie le aveva Boni e ne avrebbe conservato la privativa fino alla redazione della sua

10. ICCD, GFN, busta 1a-1907,  
nota del 9 gennaio 1907  
citato in B. Cestelli Guidi (2004).

11. ICCD, GFN, busta 1a-1907,  
nota del 16 gennaio 1907;  
citato in B. Cestelli Guidi (2004).

12. ICCD, GFN, busta 1a-1907,  
nota del 3 aprile 1907.

pubblicazione sulla Colonna Traiana<sup>13</sup>. Il Mansell attribuisce le fotografie a Boni anche se le chiede a Gargioli.

Un ulteriore apporto alla comprensione di come andassero le cose per le fotografie dei Fori lo abbiamo nella corrispondenza dell'anno successivo, quando Gargioli ritorna sul problema scrivendo di nuovo al Direttore generale « [...] spesso vengono richieste da studiosi fotografie del Foro ed io debbo mandare a prendere le Negative per tirarle e poi rimandarle a S. Francesca Ra. Oltre l'incomodo grave, questo continuo trasporto di negative presenta un grave pericolo di rottura.

Ora poi avendo domandato alcune negative per copia richieste dalla Scuola Archeologica Britannica, dal Prof. Locati dell'Università di Pavia e da altri, ed il Sig. Torquato Biacchi consegnatario delle negative stesse, in assenza del Comm. Boni, si è rifiutato di consegnarle. Credo assolutamente necessario che tale stato di cose debba cessare e vorrei che chiaramente e nettamente la Direzione Generale stabilisse norme in proposito.

D'altra parte questo Gabinetto fornisce all'Ufficio scavi tutto il materiale fotografico che richiede senza che poi se ne veda mai una negativa.

Attendo pertanto che cotesta Spettabile Direzione Generale mi dica chiaramente e francamente se il Foro Romano e le relative negative siano proprietà del Governo, o proprietà privata del Comm. Giacomo Boni con relativa privativa [...]»<sup>14</sup> e ancora alcuni giorni dopo « [...] scrissi a cotesta Spett. Direzione Generale per sapere come regolarmi sulle continue richieste di fotografie del Foro Romano, delle quali l'Ufficio Scavi si rifiuta di consegnarmi le negative, anche momentaneamente. Non ho avuto risposta alcuna [...]»<sup>15</sup>. I due avevano gli uffici a pochi metri di distanza ma comunicavano ormai attraverso il Direttore Generale Ricci, che sostanzialmente accettò quanto stabilito da Boni: le lastre sarebbero rimaste a S. Francesca Romana perché erano ritenute da Boni parte integrante della documentazione di scavo, e solo in casi sporadici sarebbero state consegnate al Gabinetto Fotografico. E la posizione venne ribadita anche quando divenne Direttore Carboni, salvandole così dalla peregrinazione che dovettero subire gli altri materiali.

Il problema dell'attribuzione autorale di quelle lastre rimane sospeso, perché sostanzialmente sia Gargioli che Boni ne rivendicano la proprietà ma nessuno dei due dice chiaramente di esserne l'autore. Sta di fatto che quelle lastre, oggi conservate presso gli archivi della Soprintendenza, e recentemente in parte pubblicate da Patrizia Fortini e Miriam Taviani<sup>16</sup> comprendono scatti che furono mero strumento di lavoro, parte integrante della documentazione archeologica, alla maniera in cui le intendeva Boni, ma anche vedute dell'area e dei singoli monumenti che riportano al metodo di Gargioli e degli assistenti che si erano formati alla sua scuola.

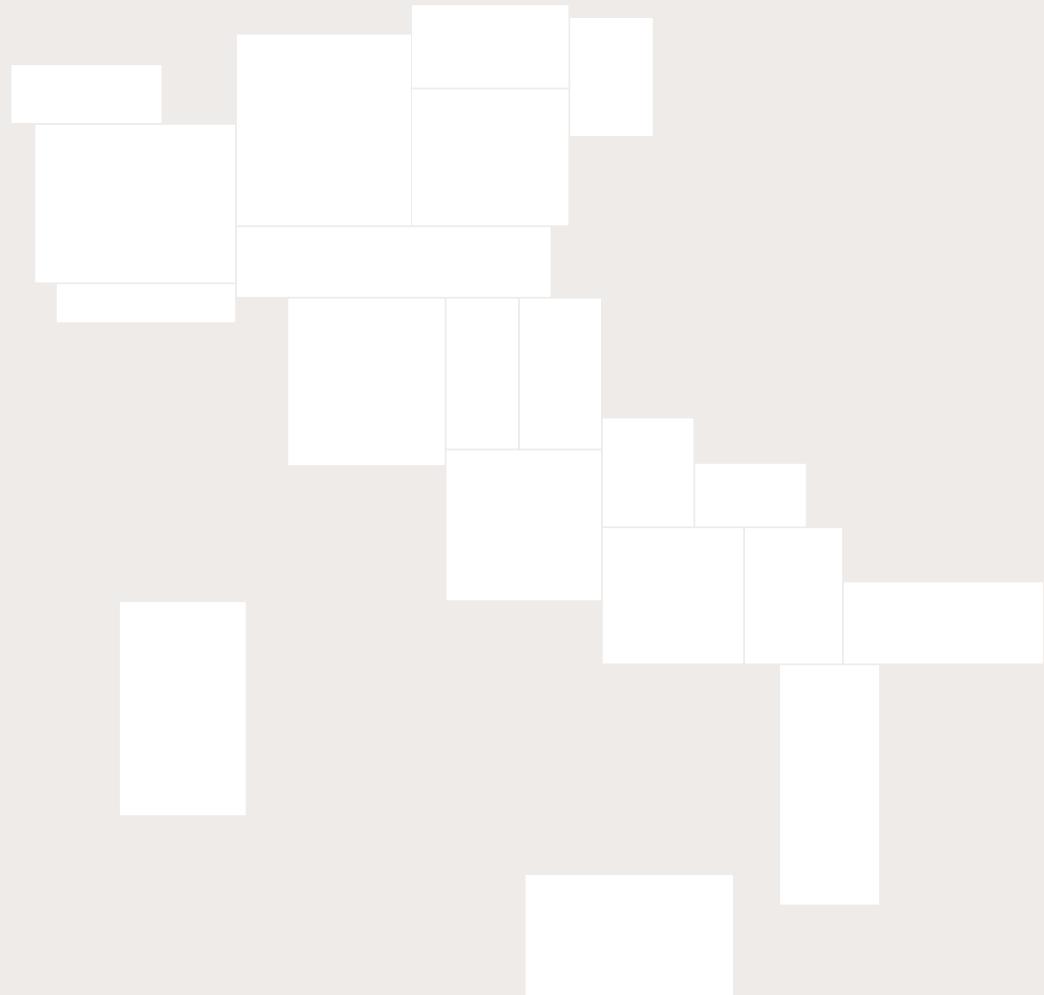
13. ICCD, GFN, busta 1b-1907, note del 20 settembre 1907 e del 23 settembre 1907.

14. ACS, DGAABBAA, Div. I, 1908-1912, busta 155, nota del 5 maggio 1908.

15. ACS, DGAABBAA, Div. I, 1908-1912, busta 155, nota del 23 maggio 1908.

16. *In Sacra Via...* (2014).





Comitini  
Palermo  
Siracusa  
Taormina  
Caltanissetta  
Offida  
Aosta  
Fénis  
Pré Saint Didier  
Corneto Tarquinia  
Ferentino  
San Vincenzo al Volturno  
Sessa Aurunca

Minturno  
Roma  
Valle d'Aosta

**Documentare il territorio**  
*Molise e basso Lazio*



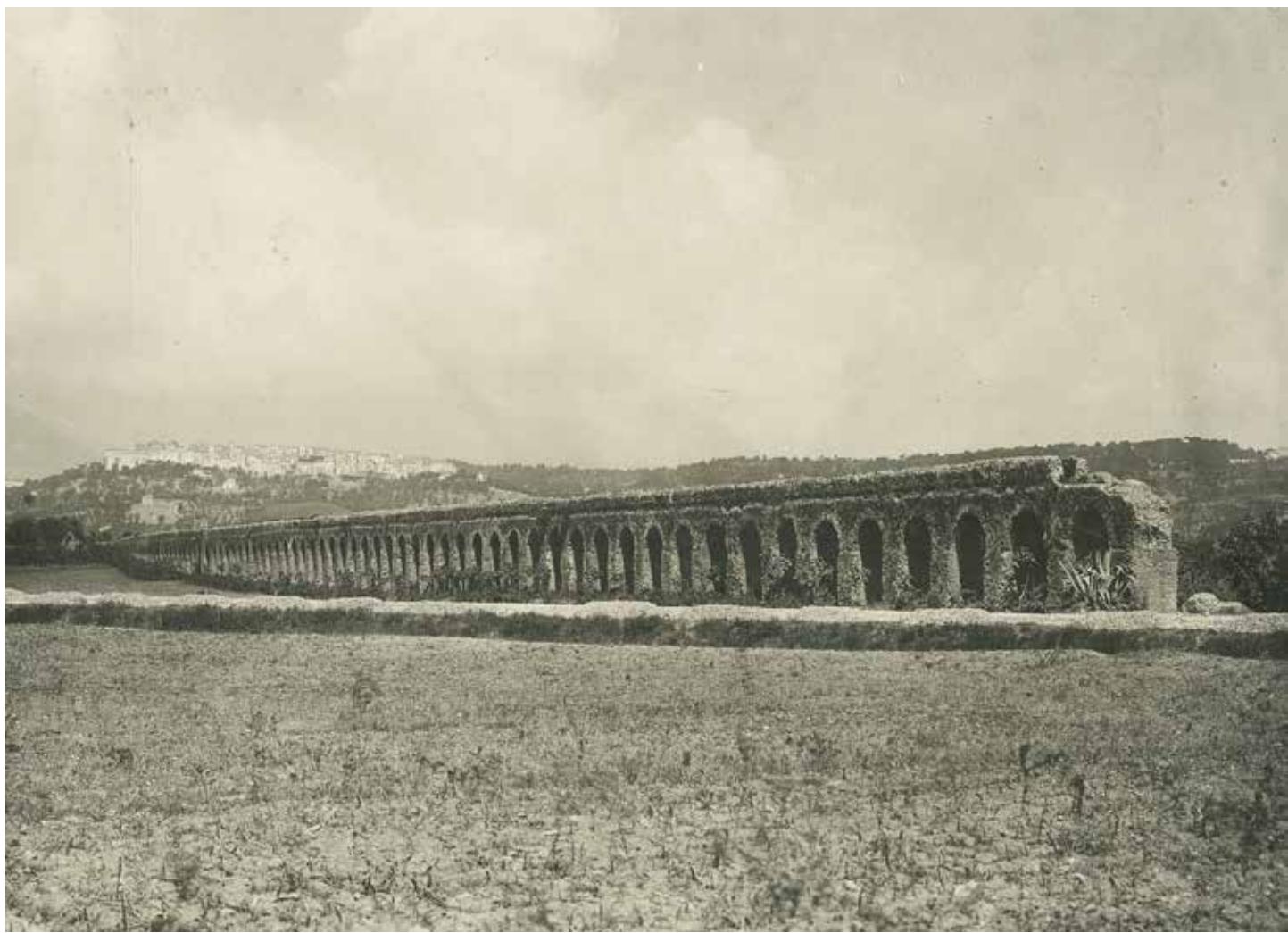
*Castel San Vincenzo, ponte "della zingara" alle sorgenti del Volturno, 1898*  
Stampa digitale da negativo 24x30 alla gelatina ai sali d'argento, 2014, C405



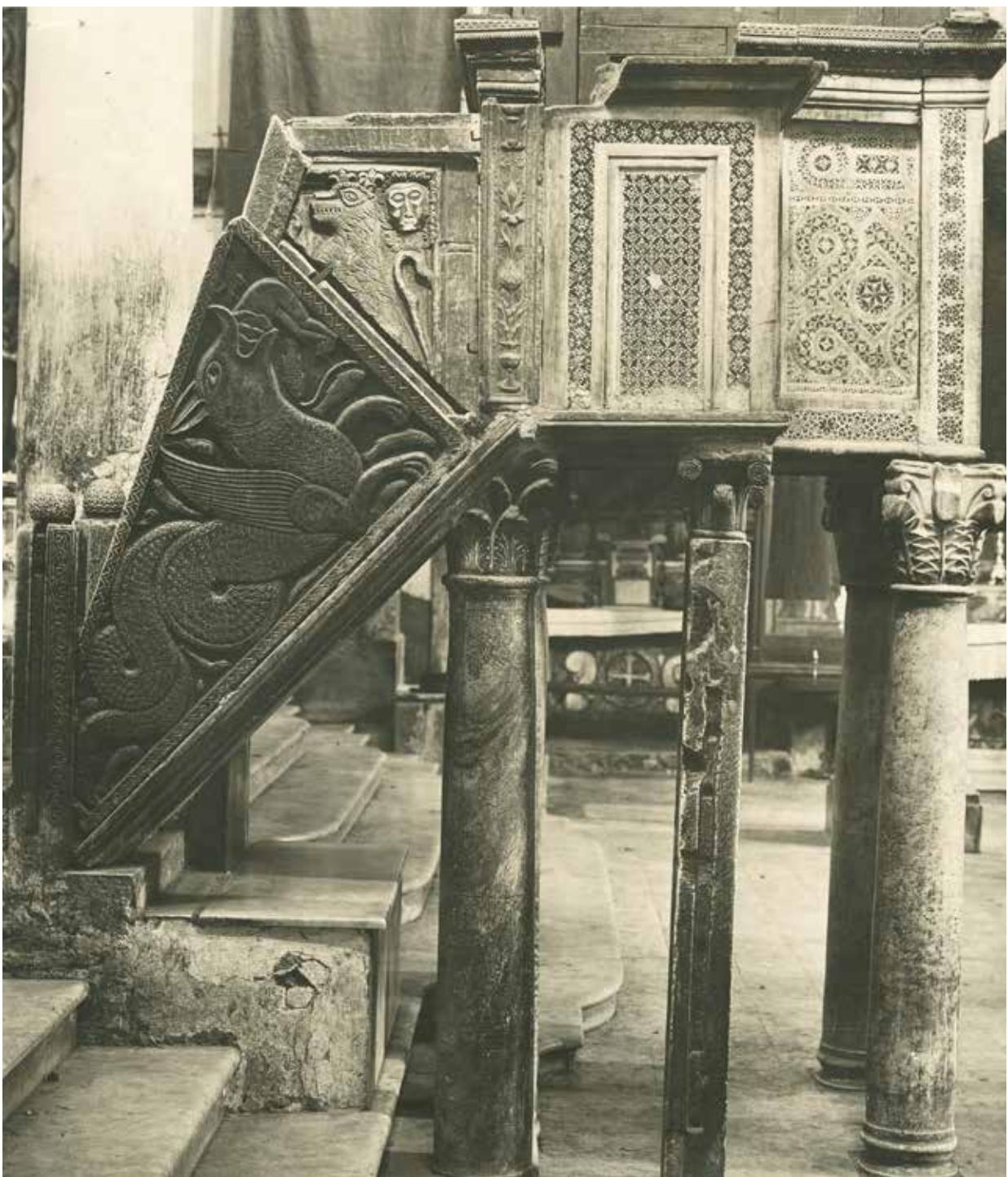
*Sessa Aurunca, cattedrale*, 1898  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 225x286, C369



*Sessa Aurunca, cattedrale, particolare del pulpito, 1898*  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 194x274, C351

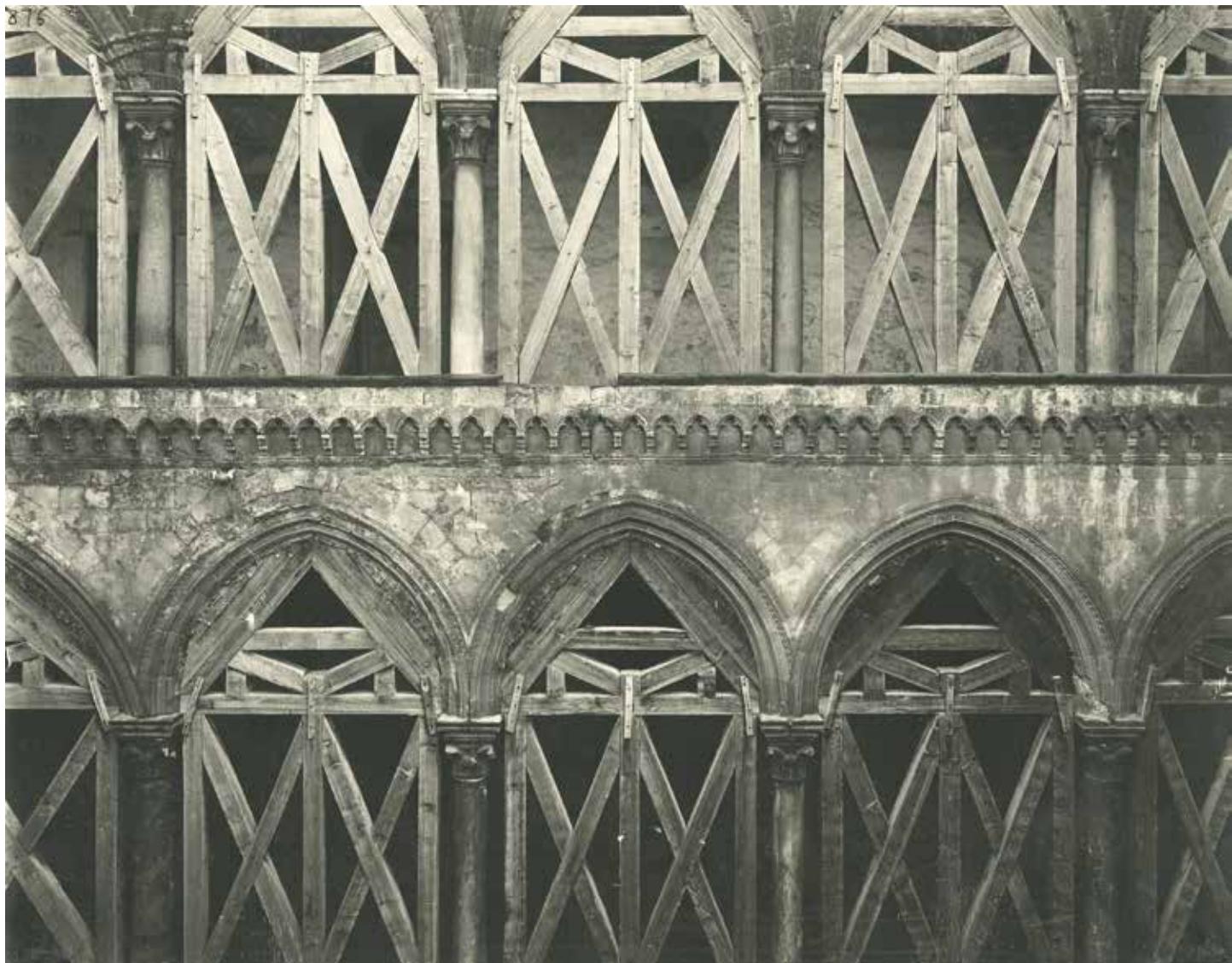


*Minturno, acquedotto romano, veduta delle arcate e sullo sfondo la cittadina moderna, 1898*  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 205x277, C394



Minturno, S. Pietro, pulpito, fianco destro, 1898  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 256x221, C402

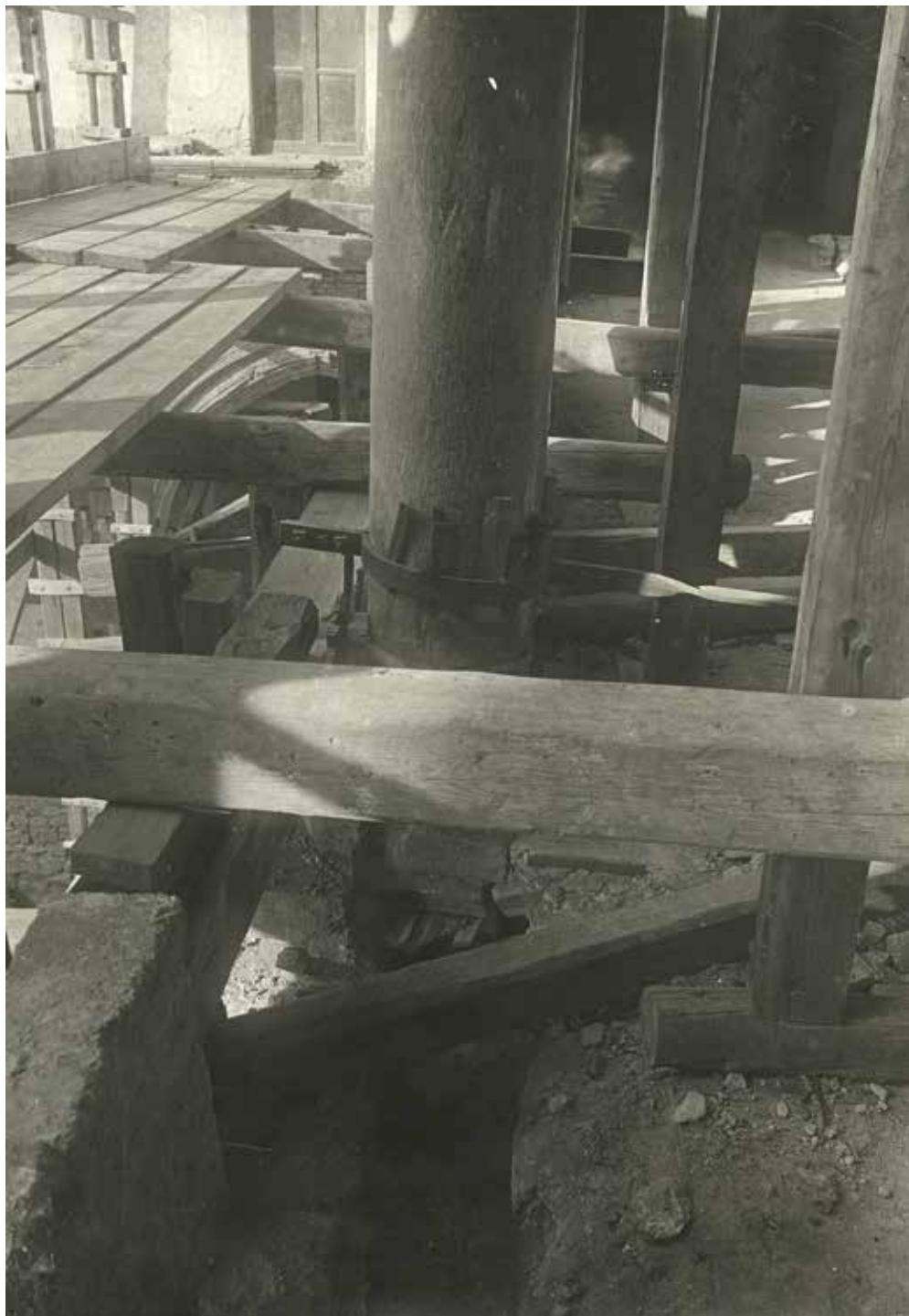
**Documentare il territorio**  
*Esposizione internazionale di Milano 1906*



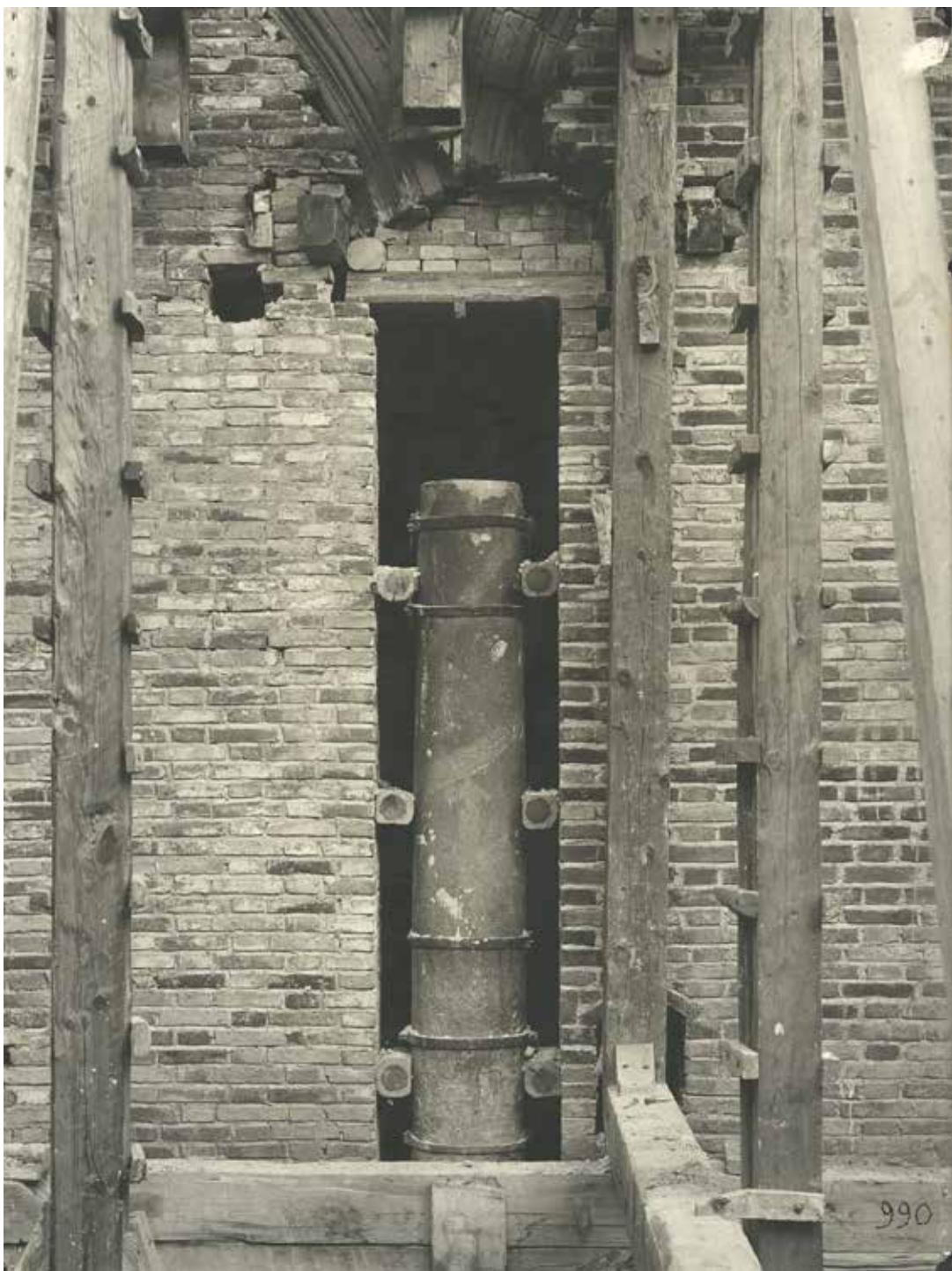
Corneto Tarquinia, palazzo Vitelleschi, cortile in restauro, 1902-1903  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 227x288, C876



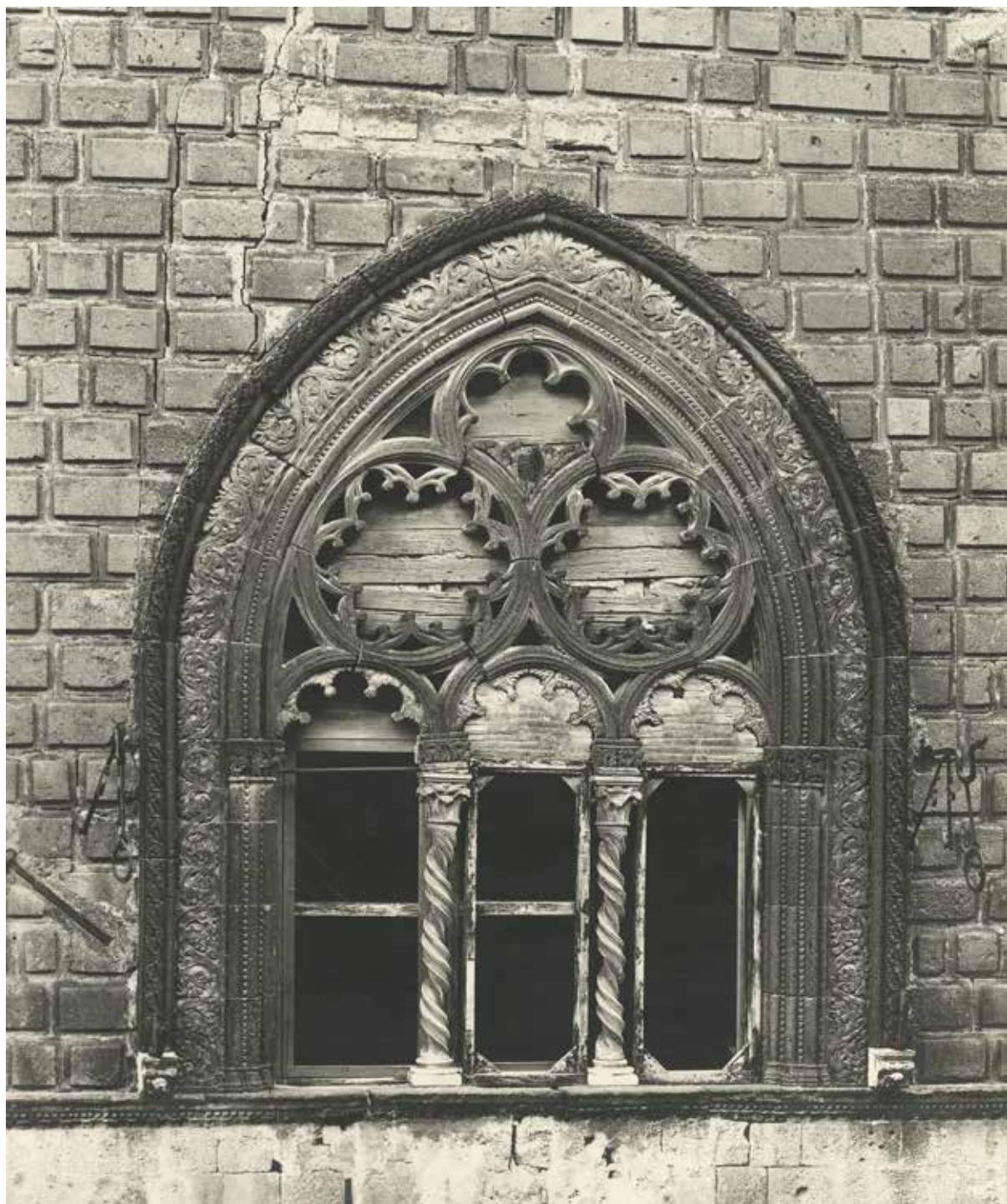
Corneto Tarquinia, palazzo Vitelleschi, facciata esterna in restauro, 1902-1903  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 170x227, E989



*Corneto Tarquinia, palazzo Vitelleschi, interno in restauro, 1902-1903*  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 170x120, F311



Corneto Tarquinia, palazzo Vitelleschi, trifora in restauro, 1902-1903  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 262x220, C872



*Corneto Tarquinia, palazzo Vitelleschi in restauro, 1902-1903*  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 230x174, E990



*Ferentino, cattedrale, facciata prima del restauro, ante 1900*  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 163x219, E60



*Ferentino, cattedrale, facciata dopo il restauro, 1903*  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 222x285, C843



Ferentino, cattedrale, catino absidale in restauro, 1903  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 225x285, C854



*Ferentino, cattedrale, candelabro pasquale*, 1903  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 282x90, C846

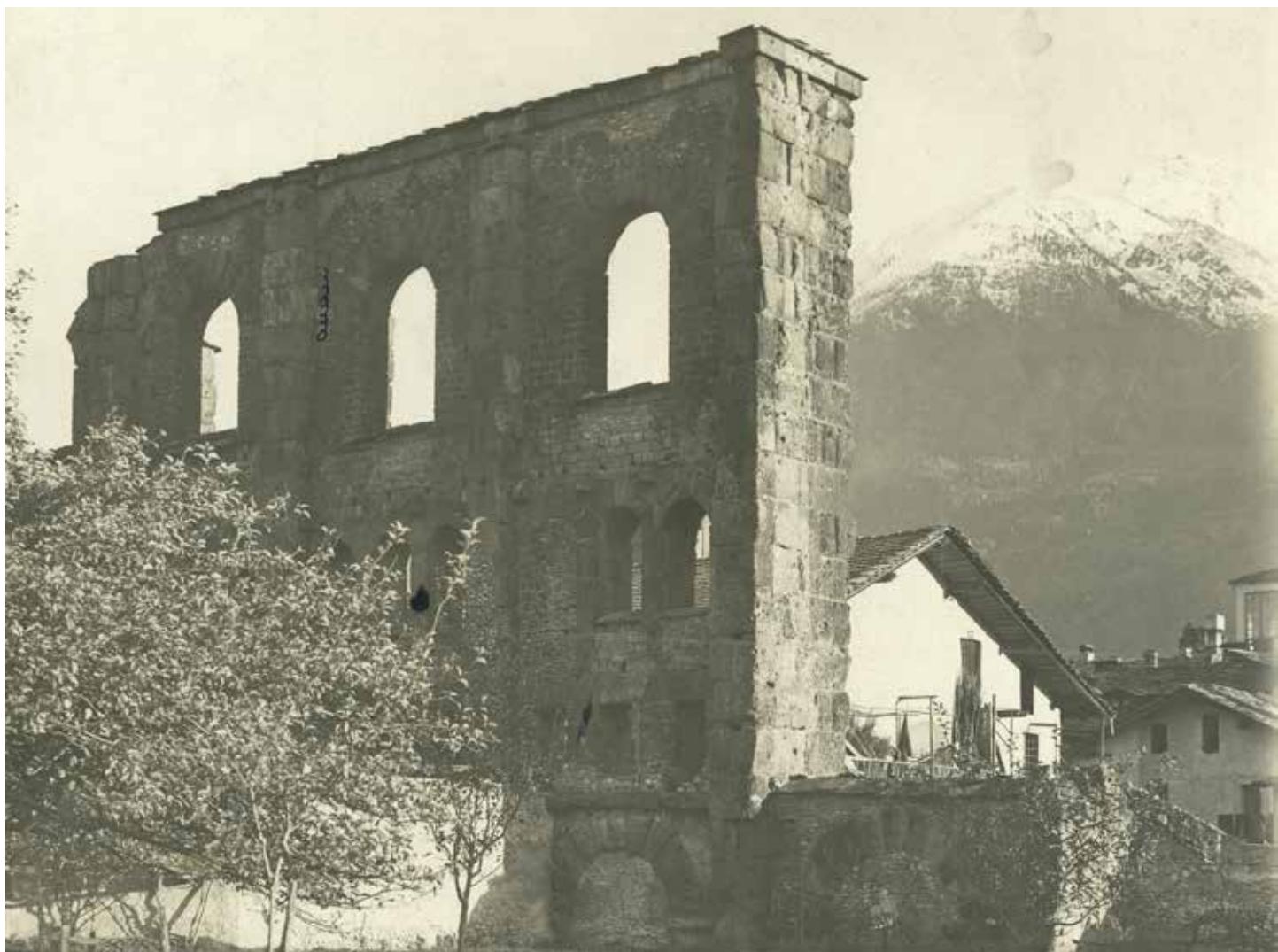
**Documentare il territorio**  
*Aosta 1909*



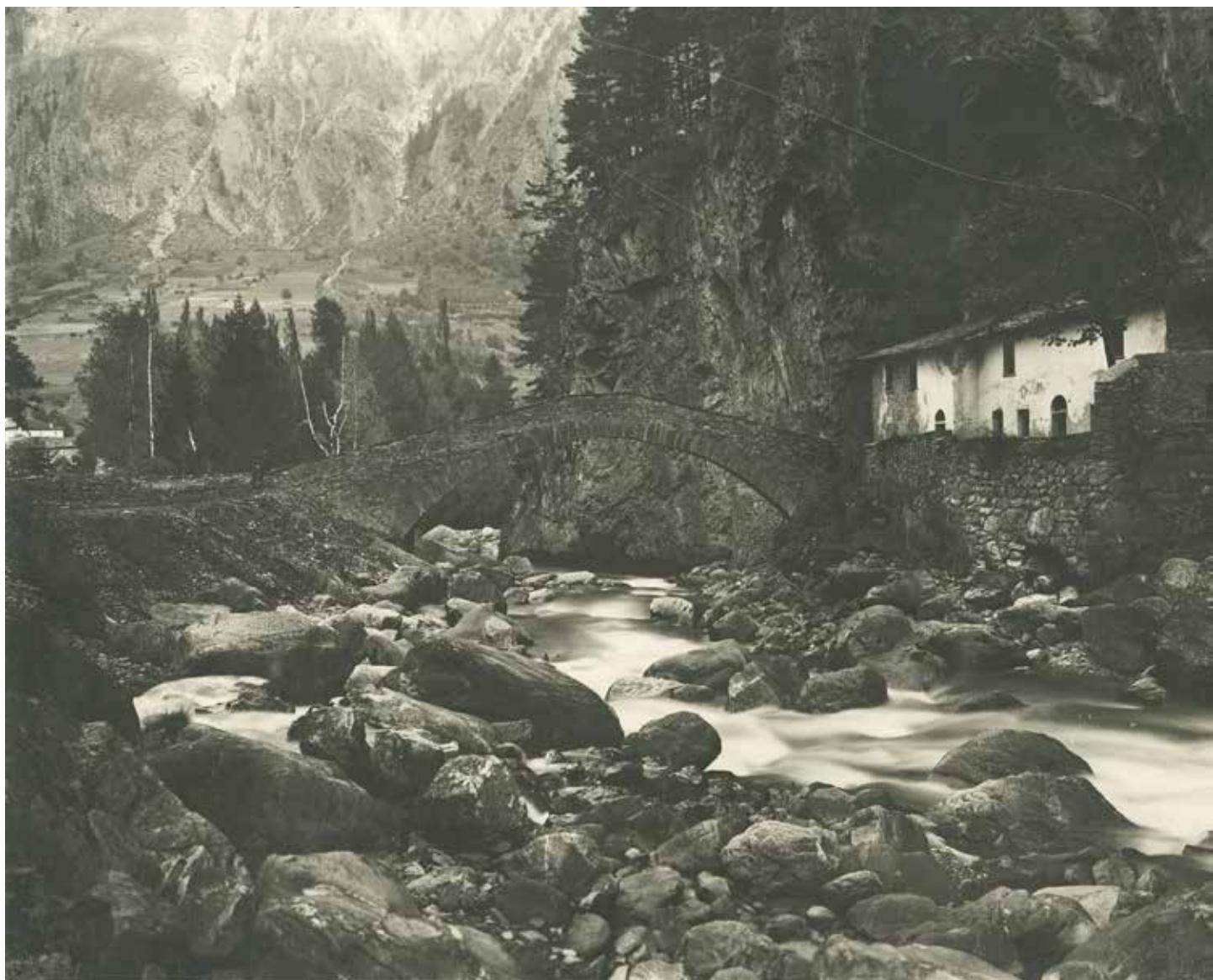
Aosta, cattedrale, chiostro, frammenti di transenna, 1909  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 211x276, C3895



Fénis, castello di Aimone di Challant, 1909  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 227x284, C3974



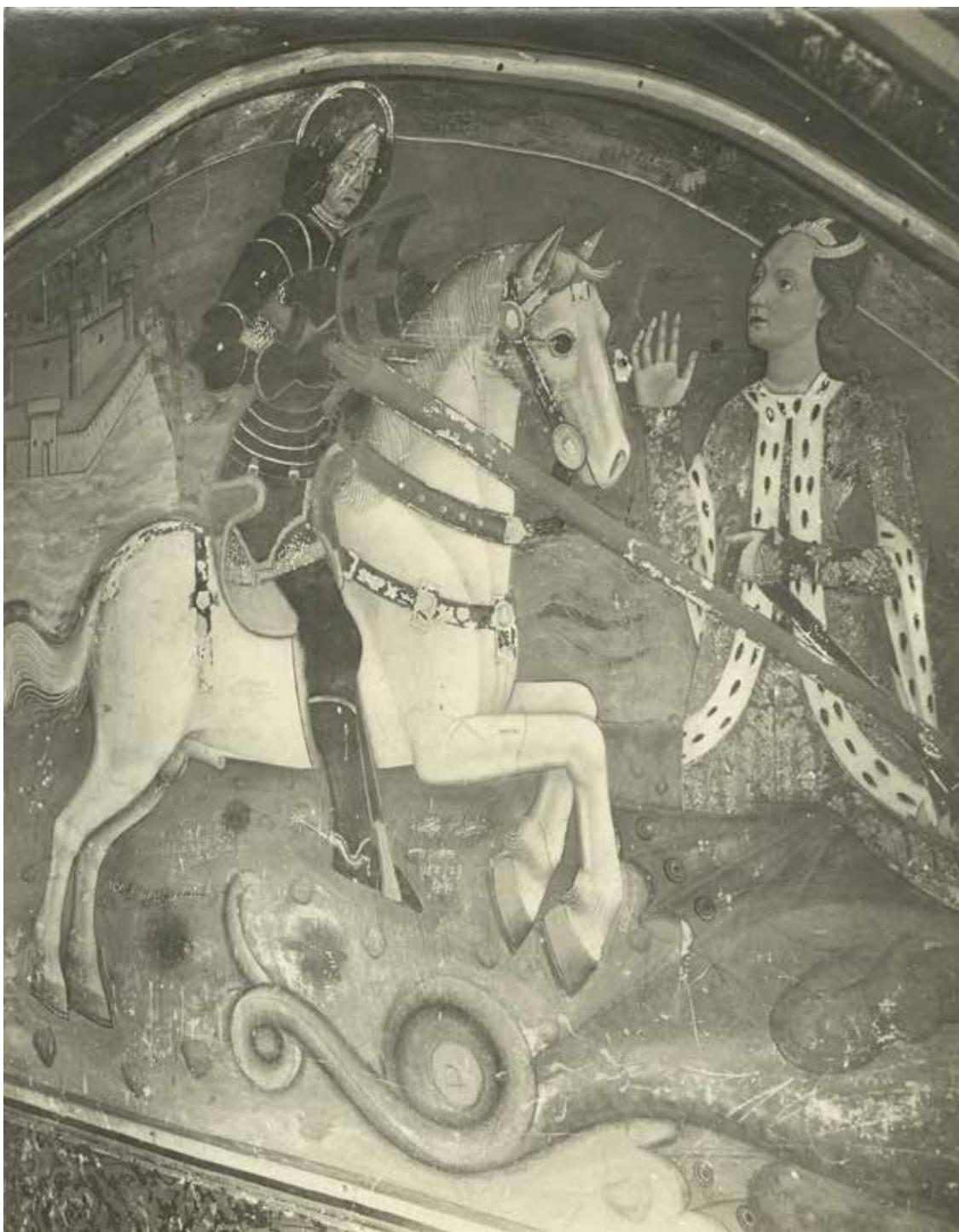
*Aosta, resti di anfiteatro romano*, 1909  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 205x273, C3965



*Pré Saint Didier, Dora Baltea*, 1909  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 230x283, C3972



Aosta, Cattedrale, monumento funebre di Tommaso II di Savoia, 1909  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 227x291, C3830



Aosta, priorato di Sant'Orso, affresco con San Giorgio che colpisce il drago, 1909  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 291x230, C3948



*Aosta, cattedrale, stallone del coro (particolare), 1909*  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 221x281, C3827



Aosta, ospedale dell'Ordine Mauriziano, vasi da farmacia, 1909  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 156x280, C3957



*Aosta, tesoro della cattedrale, reliquiari, 1909*  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 282x218, C3861

**Documentare il territorio**  
*Offida 1909*



*Offida, veduta panoramica*, 1909  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 153x233, E2886

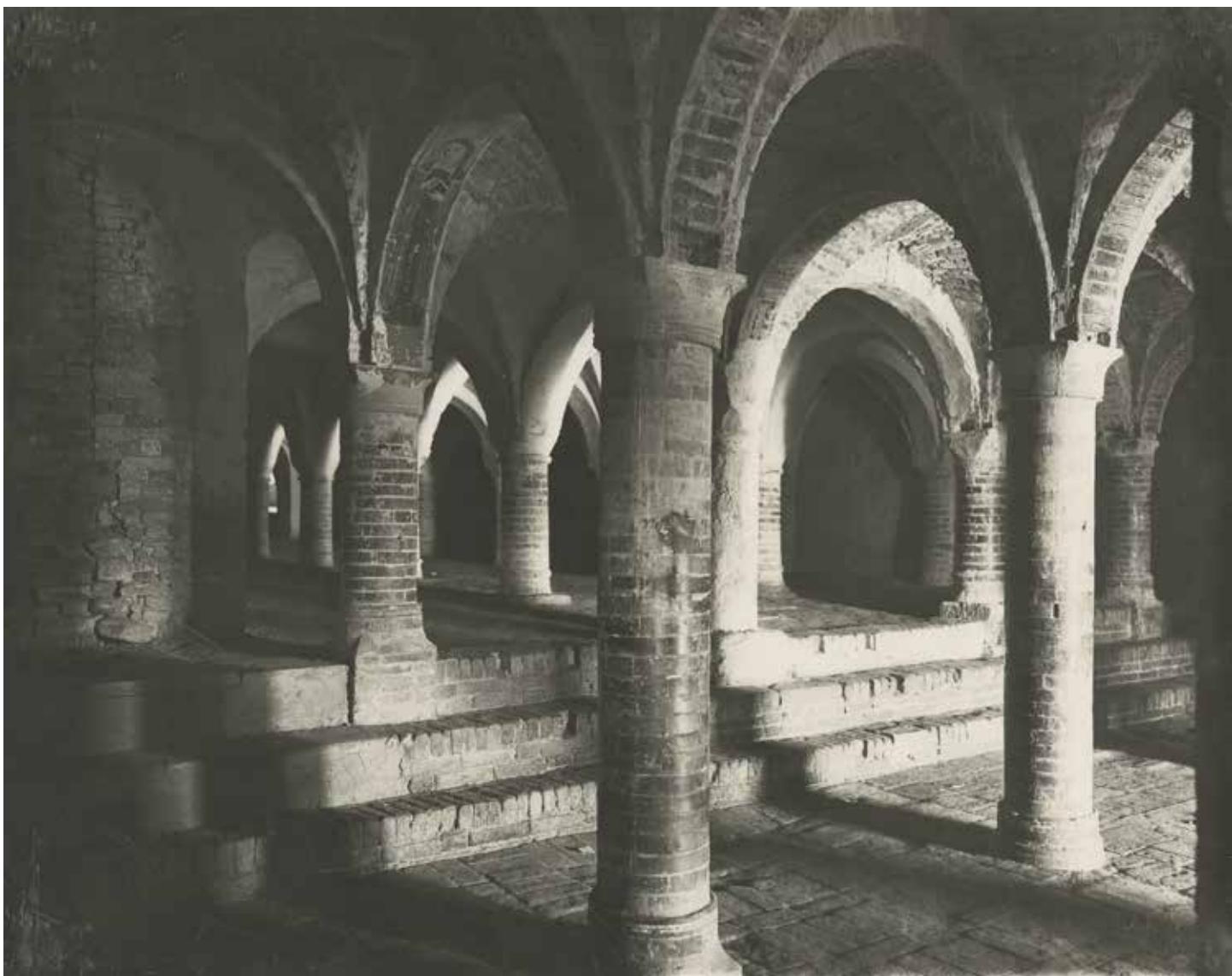


Offida, S. Maria della Rocca, 1909  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 229x169, E2888

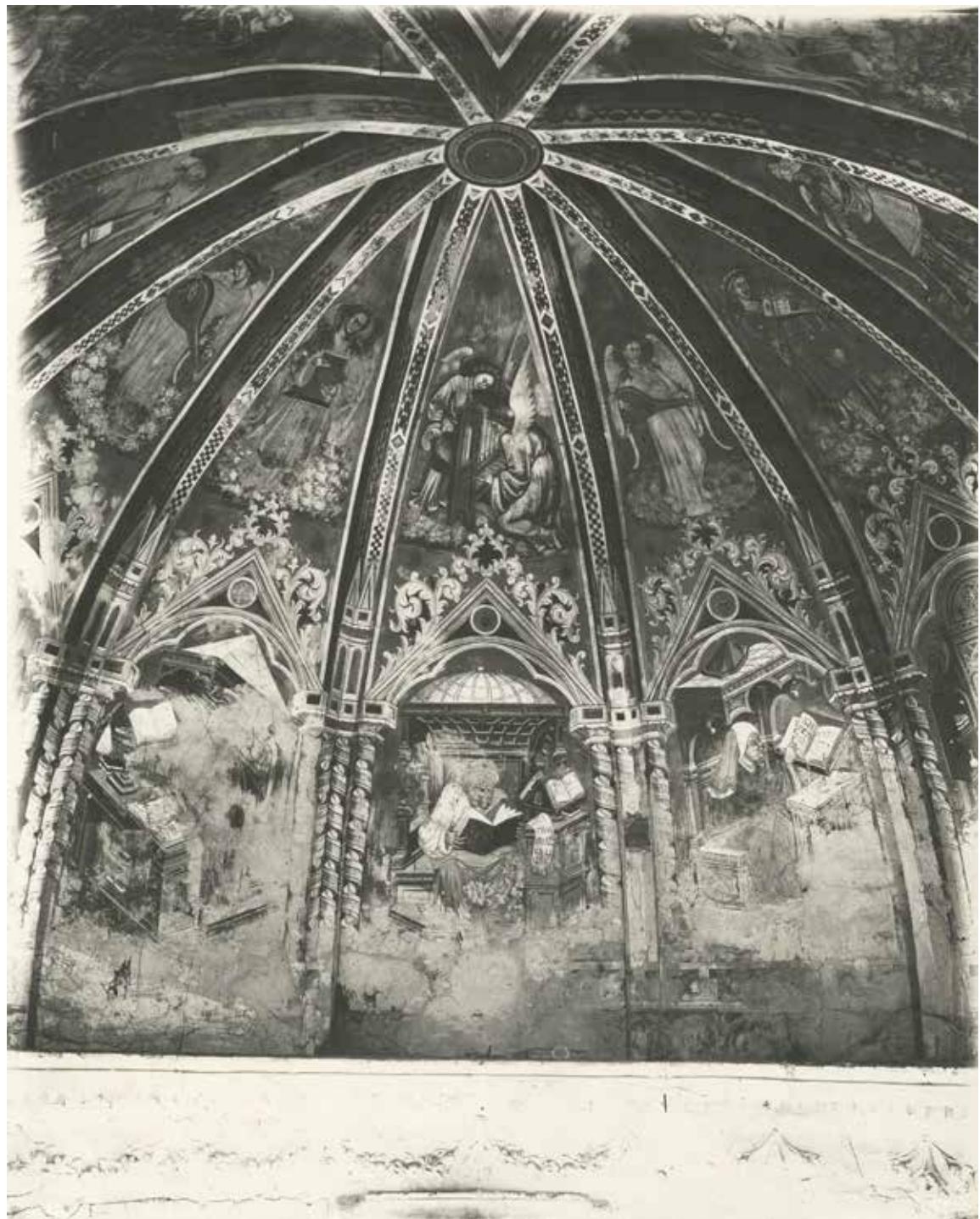


3679

Offida, S. Maria della Rocca, portale, 1909  
Stampa digitale da negativo 24x30 alla gelatina ai sali d'argento, 2014, C3672



Offida, S. Maria della Rocca, cripta, interno, 1909  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 227x286, C3675



Offida, S. Maria della Rocca, affreschi del catino absidale, 1909  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 279x223, C3716



Offida, S. Maria della Rocca, affreschi interni, 1909  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 234x288, C3678



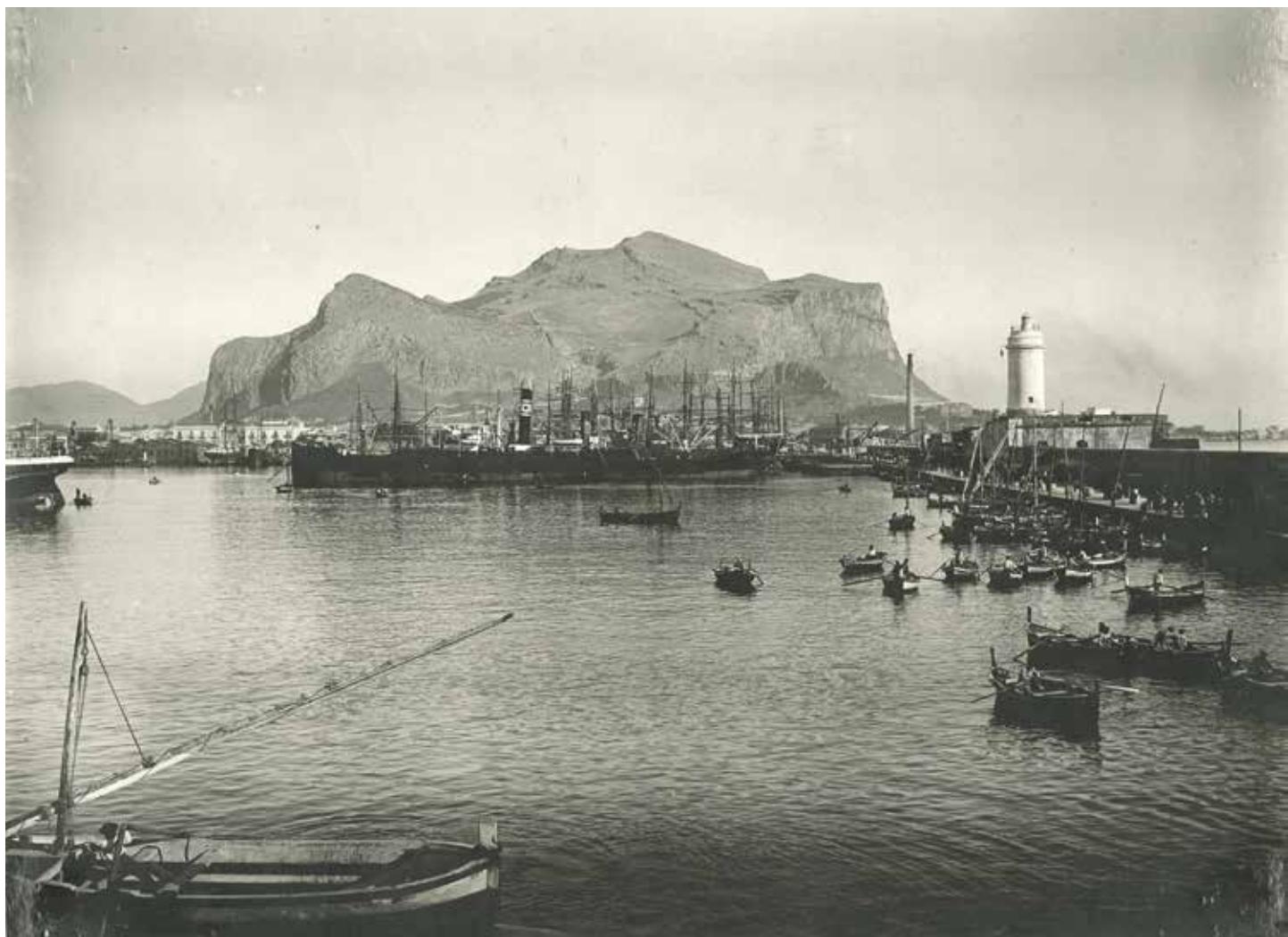
Offida, S. Maria della Rocca, particolare di una vela, 1909  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 228x170, E2891

**Documentare il territorio**  
*Sicilia 1910*



*Comitini, zolfatara, 1910*

Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 167x224, E3127



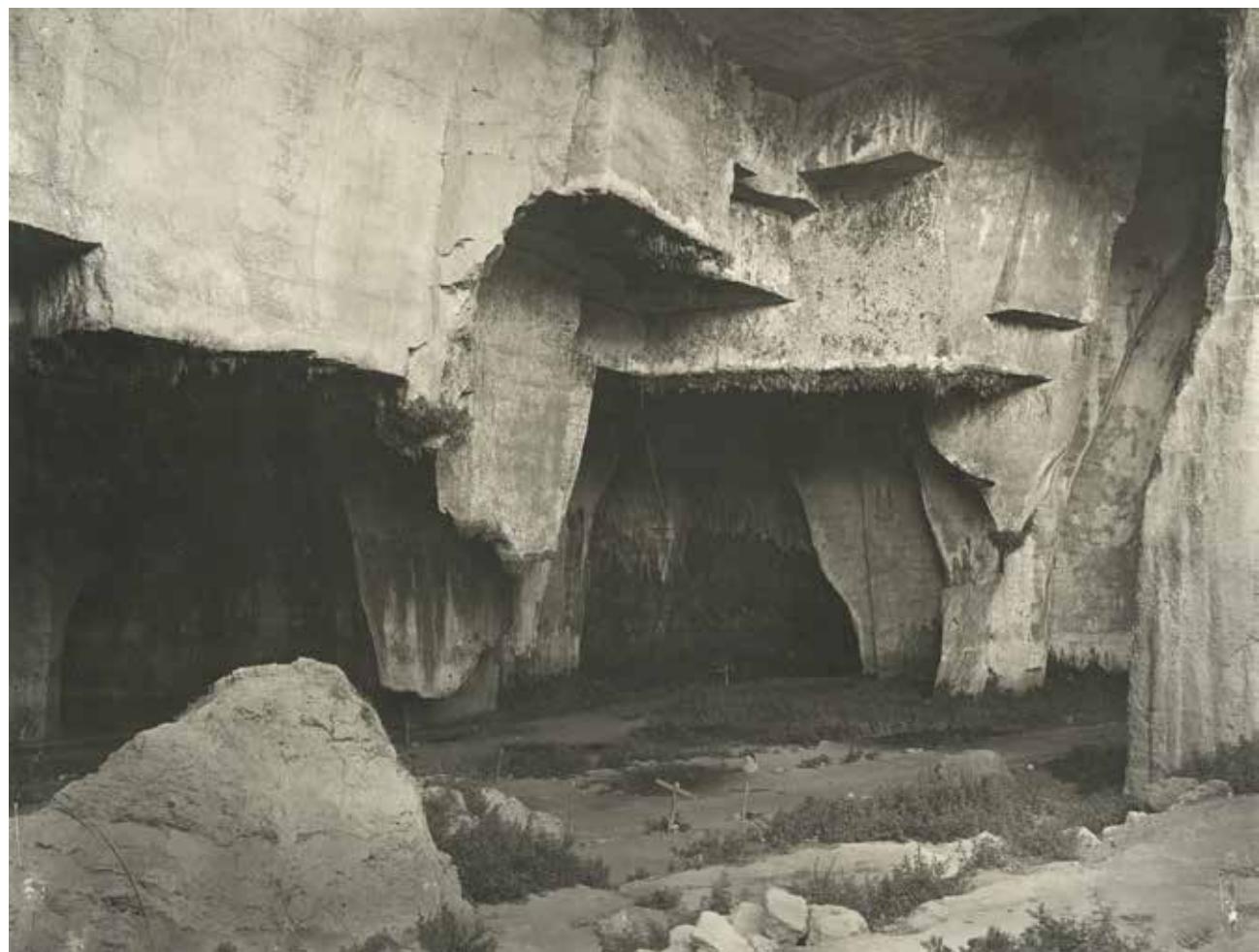
Palermo, monte Pellegrino dal porto, 1910  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 168x226, E3229



Palermo, Porta Nuova, 1910  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 224x171, E3182



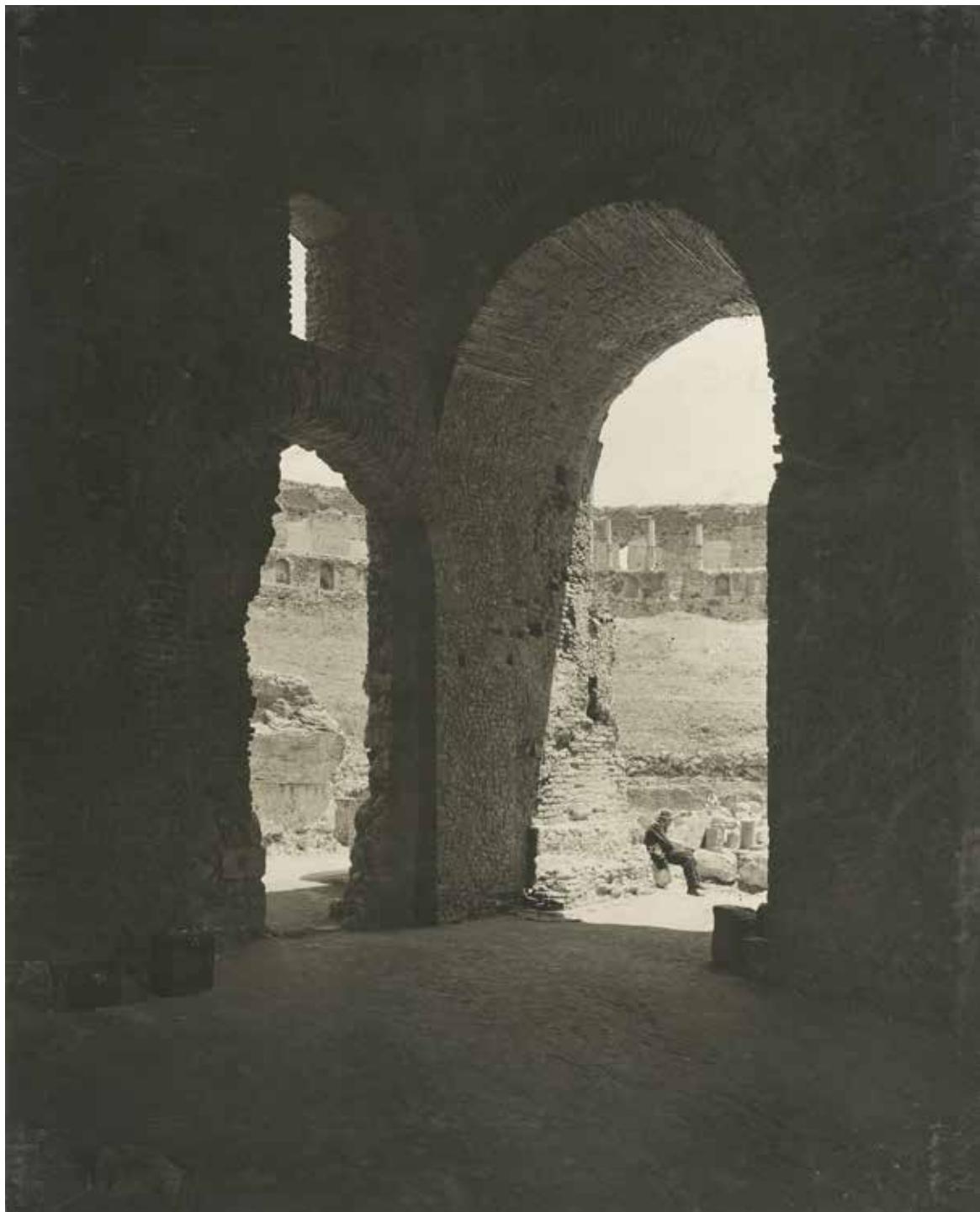
Palermo, atrio di palazzo Bonagia, 1910  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 287x232, C4328



*Siracusa, grotta dei Cordari, 1910*  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 219x287, C4150



Taormina, Teatro romano, 1910  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 222x281, C4159



*Taormina, Teatro romano*, 1910  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 282x227, C4158



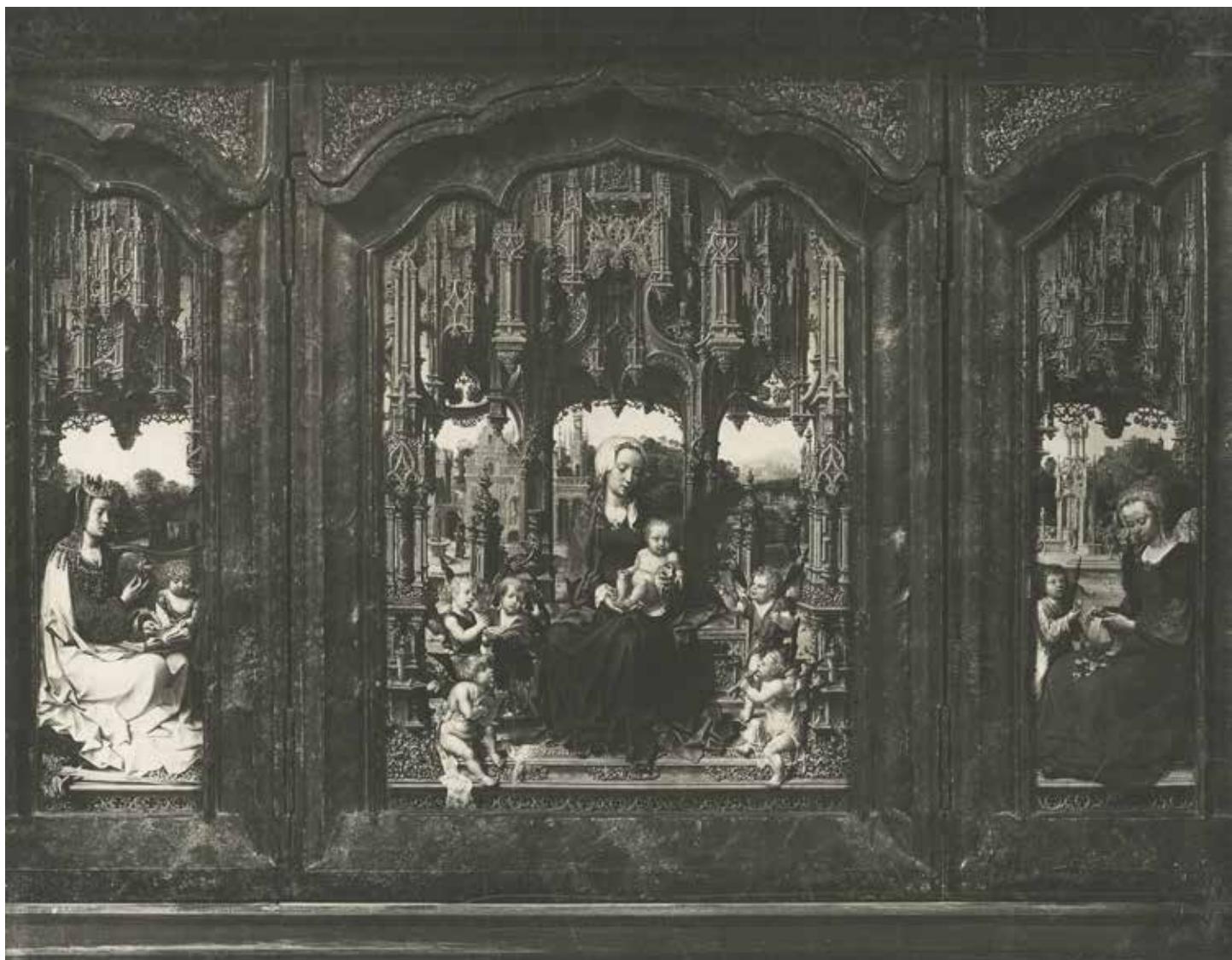
Caltanissetta, abbazia di S. Spirito, fonte battesimale, 1910  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 166x222, E3110



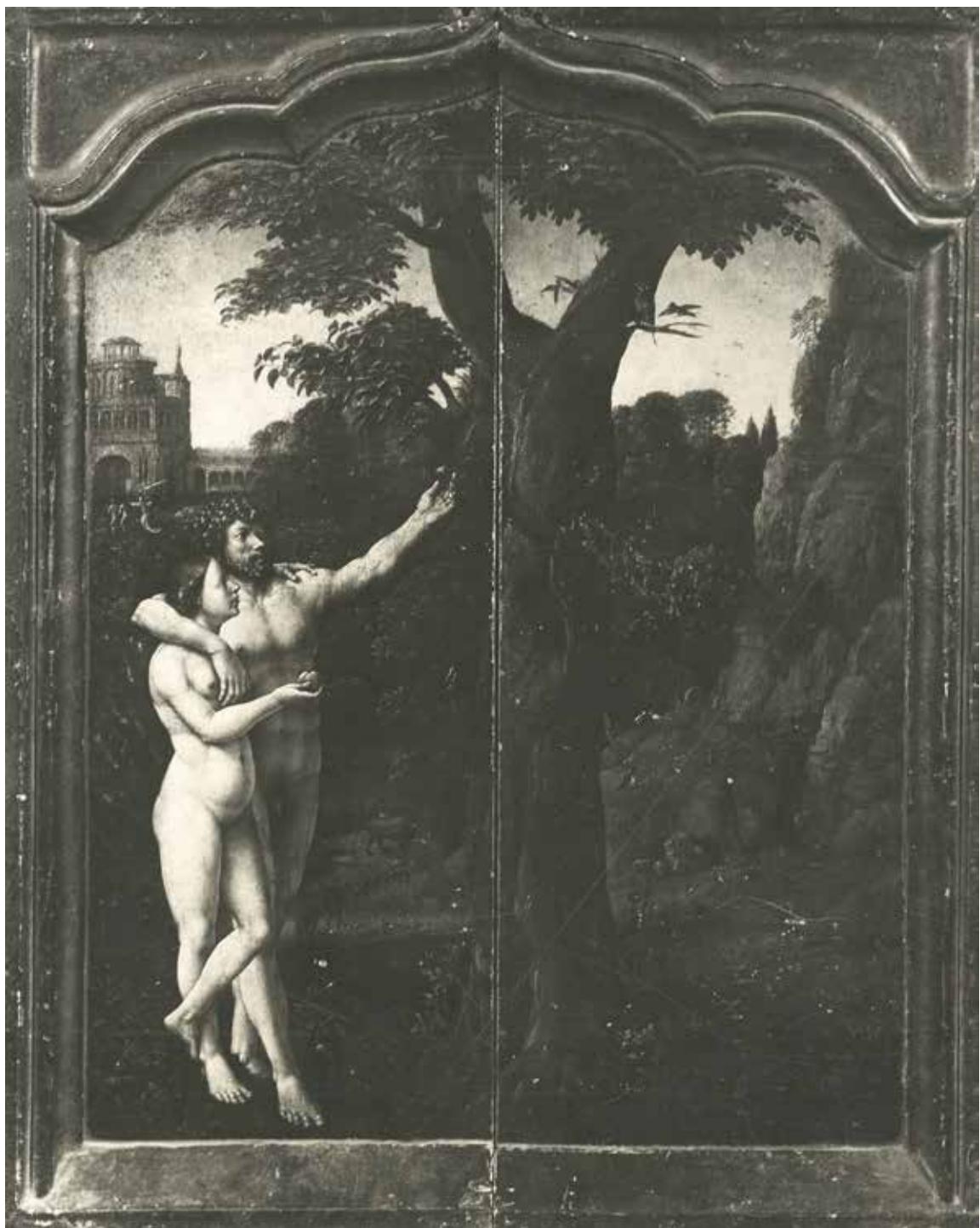
Palermo, Museo Nazionale (oggi Galleria regionale della Sicilia),  
*Fauno da Torre del Greco*, 1910  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 285x220, C4210



Palermo, Museo Nazionale (oggi Galleria regionale della Sicilia),  
Scuola siciliana, Stimmate di San Francesco, 1910  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 290x169, C4271



Palermo, Museo Nazionale (oggi Galleria regionale della Sicilia),  
*Madonna con Bambino e Sante Dorotea e Caterina* di Jan Gossaert detto il Mabuse, 1510  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 227x290, C4260



Palermo, Museo Nazionale (oggi Galleria regionale della Sicilia),  
Madonna con Bambino e Sante Dorotea e Caterina;  
esterno degli sportelli con Adamo ed Eva di Jan Gossaert detto il Mabuse, 1910  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 279x225, C4262



Palermo, Museo Nazionale (oggi Galleria regionale della Sicilia),  
*La Vergine Annunziata* di Antonello da Messina, 1472  
Stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1928, 282x215, C4259

Il laboratorio fotografico



Minturno, S. Pietro, pulpito, 1898  
Negativo alla gelatina al bromuro d'argento con riquadratura e mascheratura, 24x30, C403.



Roma, Tomba di Cecilia Metella, ante 1900  
Negativo alla gelatina al bromuro d'argento con mascherature, 40x50, A102.

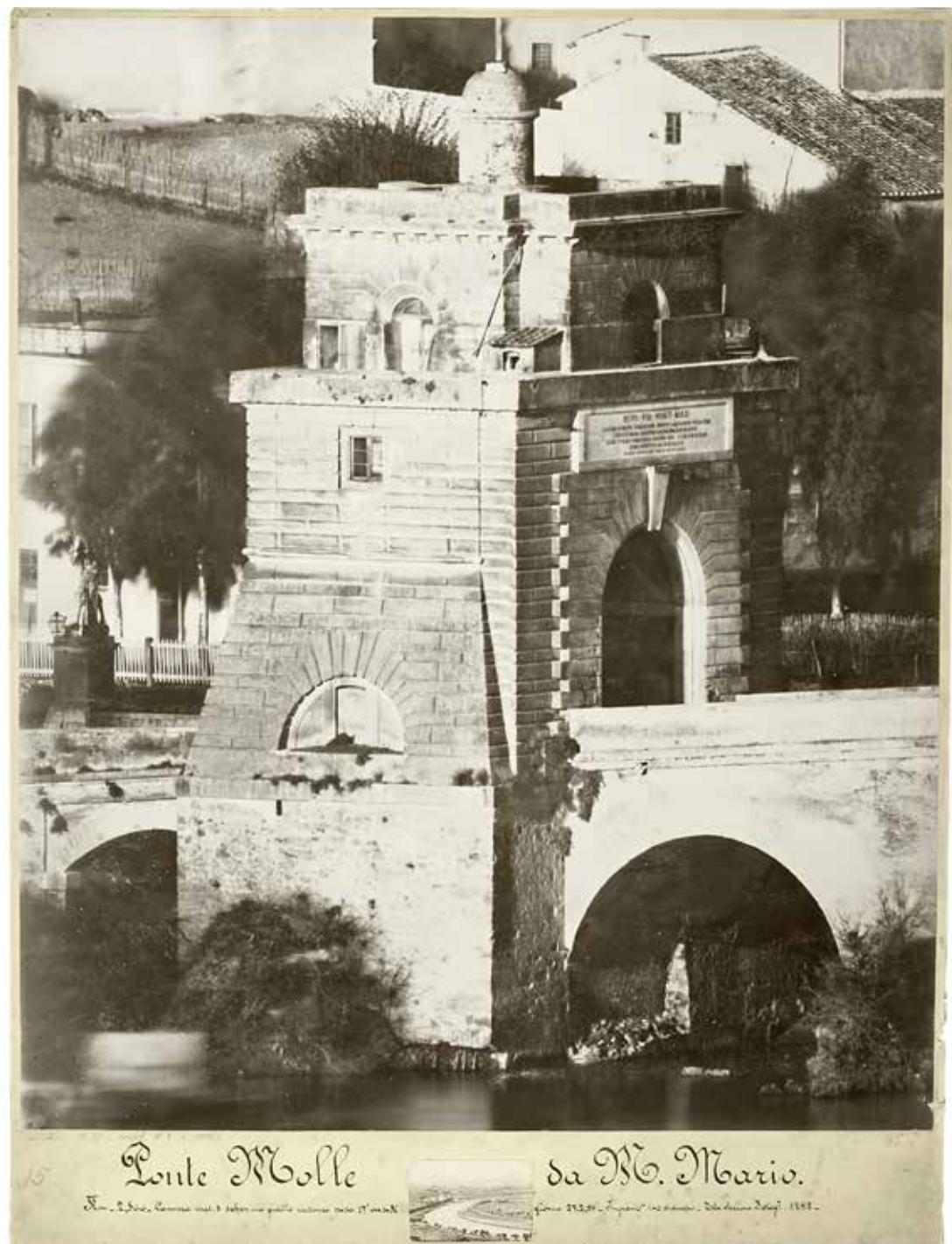


Roma, Museo Nazionale Romano, Dioniso  
proveniente dal Cortile delle Biblioteche di Villa Adriana a Tivoli, ante 1900  
Negativo alla gelatina al bromuro d'argento con riquadratura, 30x40, B133.

La telefotografía



Sezione Fotografica del 3° Reggimento Genio.  
Valle d'Aosta, panorama verso la Francia dal Monte Valaisan, 1898  
Stampa aristotipica, coeva, 365x558, montata su cartone 490x660, AFN, ICCD.



Ponte Mollo

Ann. 1898. L'anno sarà dato con questo numero anno d'anno.

da M. Mario.

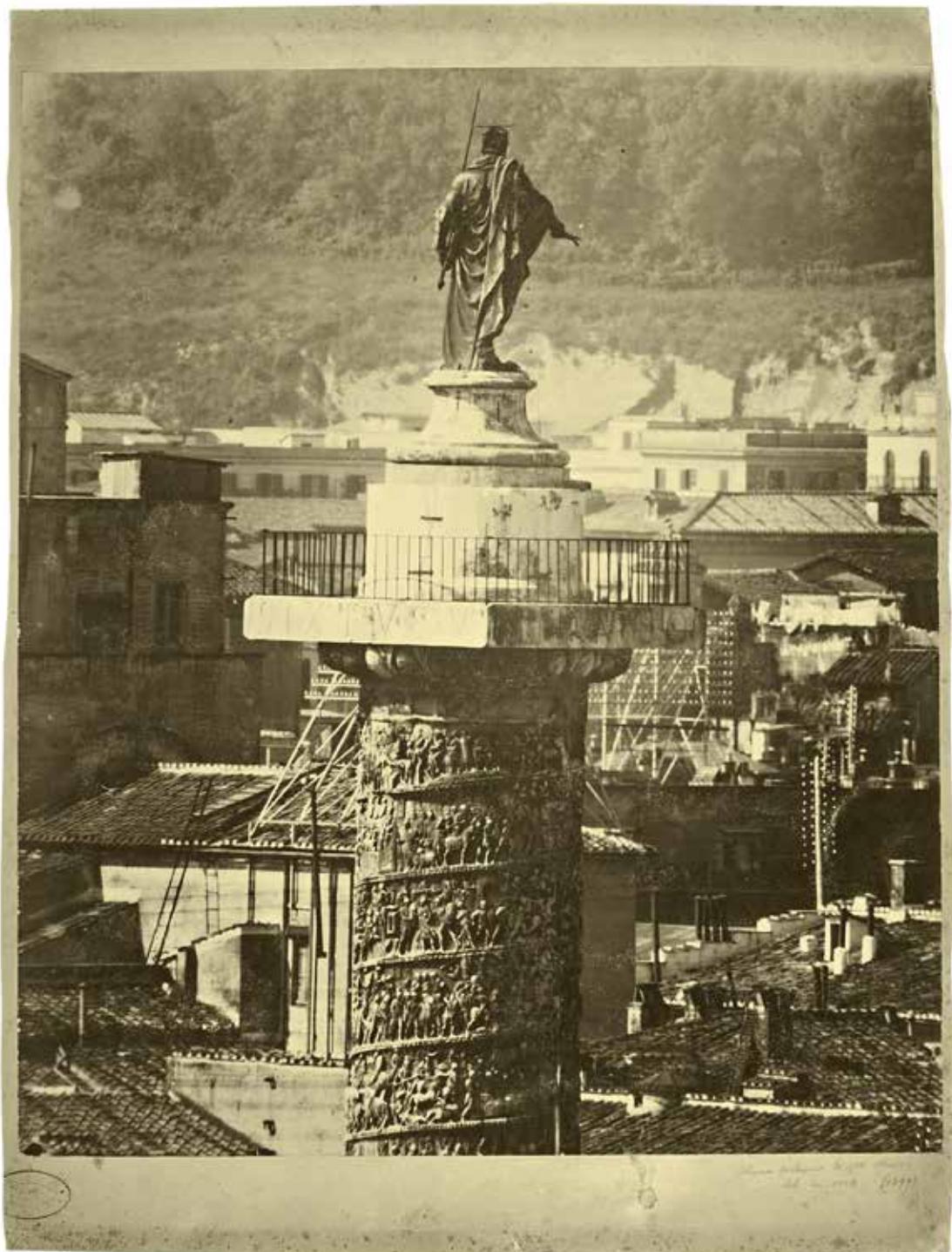


anno 1898 - Roma - 1898 -

Sezione Fotografica del 3° Reggimento Genio.

Roma, Ponte Mollo [Milvio] da Monte Mario, 1898

Stampa alla gelatina ai sali d'argento, coeva, 550x453, montata su cartone 555x462, AFN, ICCD.



Sezione Fotografica del 3° Reggimento Genio. *Roma, Colonna Antonina da Monte Mario*, 1899  
Stampa aristotipica, coeva, 565x476, montata su cartone 650x490, AFN, ICCD.



## CASI DI STUDIO

## **Il laboratorio nel museo. Il Discobolo di Castel Porziano**

«Fra pochi anni [...] il bel Museo romano potrà veramente apparire come uno dei più interessanti fra i grandi Musei d'Europa, come uno di quelli nei quali le opere d'arte si mostrano nella loro integrità migliore, sotto la miglior luce e nella più degna compagnia [...] così accanto all'incomparabile frammento scoperto a Castel Porziano è stata ricostruita in gesso la statua intera [...] il frammento e la ricostruzione si completano a vicenda nella forma e nel pensiero [...]».

JAHN ARTURO RUSCONI, *Acquisti e trasformazioni del Museo Nazionale Romano*,  
“Emporium”, XXVI (1907), n. 154, p. 245-256

I quattordici frammenti in cui venne rinvenuta la copia marmorea del *Discobolo* mironiano furono scoperti nella primavera del 1906 a Castel Porziano, e donati nell'estate dello stesso anno al Museo Nazionale Romano; Giulio Emanuele Rizzo, neo direttore del museo, pubblicava le sue indagini sull'opera in due articoli, apparsi sui due organi scientifici della Direzione generale, le “Notizie degli Scavi” e il “Bollettino d'Arte” rispettivamente nel 1906 e nel 1907.

La lettura di Rizzo era basata sulla re-integrazione della scultura nelle sue parti mancanti, eseguita su un modello realizzato in gesso che sarebbe poi stato esposto accanto all'originale nelle sale del Museo. In ciò l'archeologo era in sintonia con le contemporanee indagini della filologia archeologica che andava ricostruendo le opere dei protagonisti principali della plastica greca e il loro stile specifico, attraverso l'analisi comparativa tra le varie copie degli originali greci persi: in particolare l'esperimento fatto sul *Discobolo* da Rizzo aveva avuto il precedente, qualche anno prima, nel tentativo eseguito sempre in gesso da parte del fondatore della *Kopien-*

*forschung*, Adolf Furtwängler. Entrambe le copie sono oggi visibili nel Museo dell'Arte Classica dell' Università di Roma “La Sapienza”.

Si ricorderà che una replica in marmo dell'originale bronzo perduto era conservata “come un tesoro nascosto” sin dal 1781 nelle proprietà private del Principe Lancellotti (*Discobolo Lancellotti*) ma che le uniche due fotografie disponibili a questa data erano giudicate inadeguate a sostenere l'analisi stilistica, mentre alcuni frammenti derivanti da altre copie della statua erano presenti in varie collezioni pubbliche in Europa e che un piccolo gesso – probabilmente una copia miniaturizzata dell'esemplare Lancellotti prodotto dalla Ditta Gherardi di Roma – proponeva la scultura nella sua integrità. Erano questi i materiali sui quali Rizzo esercitava le sue capacità di filologo e, frammento dopo frammento, ricostruiva quella che era a suo parere «[...] una delle migliori e delle più fedeli copie del capolavoro mironiano». La campagna fotografica eseguita dal Gabinetto Fotografico tra l'estate e l'autunno del 1906 coglie il momento finale di un lungo processo di ricostituzione tanto del marmo che del gesso prodotto ex novo: scattate all'interno del Laboratorio marmi del museo dove era stata eseguita dal restauratore Dardano Bernardini la ricostruzione di Rizzo, le fotografie restituiscono una immagine inusuale dell'opera: le due versioni del *Discobolo* sono riprese appena terminati i lavori in corso che portarono alla reintegrazione del busto, lasciato dunque mutilo delle parti mancanti, e alla creazione della nuova copia in gesso, integrata attraverso copie dei frammenti presenti nelle collezioni europee.

Una fotografia del laboratorio del museo ritrae il restauratore e l'archeologo durante i lavori: in bella mostra vediamo i vari frammenti e modelli usati per realizzare le opere, compresa una fotografia collocata su un dispositivo verticale (probabilmente una delle due fotografie disponibili della versione Lancellotti, che Rizzo giudica-

va insoddisfacenti). Al contrario di questa foto, rimasta in ambito familiare e da poco resa nota, il reportage del Gabinetto Fotografico ci consente di approfondire modi e tempi operativi e di fissare con precisione il tempismo della sua ricognizione visiva.



Il reportage riprende lo spazio del laboratorio, parzialmente celato da un telone nero tirato a chiudere lo spazio retrostante, dove le sculture sono esposte su sgabelli di rozza fattura: le repliche ed i frammenti del *Discobolo* creano uno spazio circolare in cui è il rimando all'opera precedente e/o successiva a scandire il ritmo della ripresa esattamente come era stato il rimando a frammenti dell'opera a consentire la sua ricostruzione. In questa circolarità di rimandi cogliamo una concordanza nell'utilizzo del calco in gesso e della fotografia nell'ambito della documentazione dell'opera d'arte; il calco primo strumento di indispensabile conoscenza e diffusione dell'estetica di età moderna e la fotografia nuovo e più praticabile mezzo di diffusione delle competenze specifiche delle discipline.

I primi scatti ritraggono le due statue, il marmo mutilo ed il gesso reintegrato, nel contesto del laboratorio in cui sono ancora presenti i modelli utilizzati; sono stati

eseguiti spostando la macchina fotografica da sinistra a destra così che dall'originale marmoreo mutilo si arrivi alla ricostruzione in gesso integra: nella prima immagine della sequenza il torso marmoreo è al centro dell'inquadratura mentre a sinistra nello sfondo si vede il piccolo gesso settecentesco (p. 111); lo scatto successivo registra il busto mentre sulla destra si intravede il retro della ricostruzione in gesso (C2147), inquadrata nello scatto successivo in posizione centrale (C2148) e poi obliquamente dall'estrema destra (C2149); in questi due ultimi scatti è inclusa la parte terminale del calco del braccio del *Discobolo* proveniente da Casa Buonarroti a Firenze.

Le quattro fotografie non furono ritoccate né sul negativo né sui positivi presenti in Fototeca Nazionale (risalenti al 1928), mentre la gran parte delle altre fotografie, scattate in formato E, vennero lavorate in post produzione, direttamente sul negativo tramite mascherature ed anche in fase di stampa attraverso l'espeditivo di una tonalità prevalentemente scura che impedisce di distinguere elementi secondari alla scultura in primo piano. È questo un caso esemplare in cui la visione del negativo aiuta a evincere dettagli che sono andati persi nella stampa. La campagna fotografica mette in risalto una delle peculiarità del Gabinet-

to Fotografico, e cioè la presenza puntuale sul luogo della scoperta e/o dell'elaborazione critica dell'opera, con una ricaduta visiva immediatamente percepibile nella freschezza delle fotografie prese senza badare alle interferenze – l'ambiente, gli scaffali gremiti di opere sul retro della sala, i cavalletti su cui poggiavano le altre statue – che sporcano l'immagine. Realizzate a lavori ultimati le fotografie documentano il momento di passaggio delle due sculture del *Discobolo* dal laboratorio al museo, e confermano tempi e modi di lavoro del Gabinetto Fotografico chiamato in questo caso a siglare visivamente la fase postuma della storia dell'opera, quale quella della sua musealizzazione. Le interferenze visive distraggono dall'opera-capolavoro ma al contempo lasciano una preziosa traccia della fase progettuale di conoscenza dell'opera e del percorso scientifico che si era potuto realizzare nel confronto con materiali vari. La risultante sporcatura dell'immagine scaturisce da presupposti opposti a quelli che informano le ditte fotografiche commerciali, attive per il mercato; così i cataloghi Alinari, Anderson, Brogi etc. etc. riproducono le due versioni della scultura in tutt'altro modo, rispecchiando la comune tendenza a produrre campionari di fotografie pulite, scontornate e ritoccate in post produzione e infine stampate con



C2146



C2147



C2149



C2148

tecniche raffinate tese ad amplificare qualità tonali. A questa categoria corrispondono l'albumina virata all'argento dei fratelli Alinari (nn.27333) e quella di Giacomo Brogi (n.16373), esposte in mostra per mettere a confronto diversità di presupposti operativi e di risultati visivi. Sebbene dunque il Gabinetto Fotografico si distingua per le caratteristiche opposte non per questo è sordo alle sollecitazioni degli studiosi e degli amatori che utilizzavano le immagini per divulgare le proprie indagini in articoli e libri; a tal fine la campagna del Gabinetto Fotografico prosegue con altri cinque scatti che fissano le due opere, ciascuna isolata nello spazio circostante, e dunque funzionali alla pubblicazione. Due di questi scatti vengono infatti utiliz-

zati da Rizzo per illustrare la sua analisi comparativa sul "Bollettino d'Arte": le tavole centrali dell'articolo riproducono gli scatti C2152 e C 2154 del Gabinetto Fotografico (tavv. I, II).

Altri scatti vennero realizzati in formato E, rispondendo ad una convenzione abituale al Gabinetto Fotografico che solitamente diversificava la ripresa in due formati; il formato più piccolo è qui utilizzato per il reportage dettagliato del busto marmoreo (E1722, E1724, E1725, E1727, E1728, E1729) e successivamente per riprendere il volto del *Discobolo* in gesso – E 1888, E1889, E1890, E1891.

BENEDETTA CESTELLI GUIDI



Alinari (n. 2733), ICCD MPI  
N. Inv. 6018362



Brogi (n. 16373), ICCD MPI  
N. Inv. 6018363



E1724



E1725



C2152



C2154



E1722



E1890

#### Bibliografia

Anguissola Anna, *Fama, tema, forma. Momenti della fortuna antica e moderna del Discobolo di Mirone*, "Prospettiva" (2008), p. 26-42.

Barbanera Marcello, *G. E. Rizzo (1865-1950) e l'archeologia italiana tra Ottocento e Novecento. Dalla tradizione letteraria alla scienza storica dell'arte*. In *Il Museo impossibile. Storie di archeologi, istituzioni, musei*. Roma: Aracne, 2013, p. 121-159.

Barbanera Marcello, *Museo dell'Arte Classica*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1993, n. 305, 306, 307, 308.

Brogi Giacomo, *Catalogo delle fotografie pubblicato da Giacomo Brogi: Napoli e Campania. Roma e Lazio. Sicilia. Bologna. Rimini ecc. Firenze*: Brogi, 1912.

Fratelli Alinari, *Catalogo delle fotografie*. Firenze: s.e., 1927.

Haskell Francis; Penny Nicholas, *L'Antico nella storia del gusto: la seduzione della scultura classica 1500-1900*. Torino: Einaudi, 1984.

Paribeni Enrico, *Sculpture Greces du V<sup>e</sup> siècle: originales et répliques*, "Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia" (21). Roma: La Libreria dello Stato, 1953.

*L'immagine degli originali greci: ricostruzioni di Walther Amelung e Giulio Emanuele Rizzo*, a cura di Maria Grazia Picozzi. Roma: Sapienza Università Editrice, 2006, p. 19-40; 83-94; 95-99.

Rizzo Giulio Emanuele, *Il Discobolo di Castel Porziano*, "Bollettino d'Arte", I (1907), p. 3-14.

Rizzo Giulio Emanuele, *Statua di Discobolo e altre antichità rinvenute nella tenuta reale*, "Notizie degli Scavi", 14 (1906), p. 403-407.

Ministero della Pubblica Istruzione. Gabinetto Fotografico. *Supplemento al catalogo delle fotografie*. Roma, 1907.

## **«Il risveglio della Principessa Rosaspina». La Fanciulla d'Anzio**

«Un caso mette una fotografia in mano ad un archeologo [...] questi la pubblica: altre pubblicazioni seguono, e richiamano l'attenzione dei dotti sopra la rarissima scultura, suscitando al tempo stesso il desiderio del suo possesso. Di questa statua dirò brevi parole non intese a pregiudicare uno studio che sarà consentito solo da frequente e lunga osservazione dell'originale: ed illustrerò il mio dire con quelle fotografie che si son potute trovare esistenti, prese in circostanze non favorevoli di luce e di sfondo».

EMANUEL LOEWY, *La statua di Anzio*,  
“Emporium”, XXVI (1907), n. 152, p. 85-101

Le fotografie con cui l'archeologo E. Loewy illustrava il primo esaustivo saggio sulla così detta Fanciulla d'Anzio erano state realizzate da Domenico Anderson in una data precedente al 1907, forse dietro commissione dell'archeologo: si tratta di due scatti che nei cataloghi Anderson dello stesso anno portano la numerazione 2089 -2090. La statua è ritratta a figura intera contro un fondale di fortuna, un telo tirato a chiudere lo sfondo. In un altro saggio, sempre a firma dell'archeologo austriaco ed illustrato ancora dalle fotografie di Anderson, la testa della scultura è ripresa dal lato sinistro, secondo un punto di vista che sarebbe presto divenuto standard per fissare l'atteggiamento contemplativo della giovinetta, e di fronte.

A Loewy le fotografie della scultura servivano a fini comparativi per una attribuzione stilistica dell'opera: a tal fine usava altre fotografie di alcuni gessi presenti nel Museo dei Gessi da lui istituito un decennio prima a supporto dell'insegnamento, attualmente conservato a l'Università di Roma “La Sapienza”. Le immagini di comparazione erano scattate da Giovanni



Emporium, XXVI, 1907, n. 152



Bollettino dell'Arte I, 1907

Gargioli e inventariate con i numeri E2323 e E2324. Nello stesso anno dello studio sulla *Fanciulla d'Anzio*, Loewy commissionava al Gabinetto Fotografico un esaustivo reportage visivo sulle collezioni del suo museo, di cui solo pochi scatti sono presenti nel *Supplemento al Catalogo del Gabinetto Fotografico* (n. E1926-E1931) laddove ne conosciamo molti altri che vennero realizzati immediatamente dopo, non inseriti nel *Supplemento*, tra cui proprio le riprese del volto dell'*Ermite di Olimpia* riprodotti a fini comparativi (oltre ai due scatti della testa, E2354, E2580, E2788, E2042-E2043, E2052). Su questa commissione da parte dell'archeologo al Gabinetto Fotografico esiste una recente letteratura cui rimandiamo, vogliamo qui puntualizzare come si trattasse di due distinte campagne fotografiche: la prima realizzata tra il 1903 e il 1906 e la seconda eseguita durante il 1907. In questa seconda campagna, che si presenta come un reportage a 360° del museo fino a ritrarre gli ambienti espositivi, le sale e gli apparati didattici posti accanto alle sculture (E2338-E2375; E2579-E2600; E2763-E2788) Giovanni Gargioli elaborava alcuni dispositivi per mettere in maggior risalto i singoli gessi: a questo fine servivano i fogli bianchi disposti a raggiera sotto il calco della *Te-*

*sta di Meleagro* (cat.E2581). Al momento della redazione degli articoli di Loewy sulla *Fanciulla d'Anzio* la statua era stata acquistata dallo Stato (1907) ma la sua consegna definitiva da parte del suo proprietario Principe Chigi Aldobrandini avveniva nel 1909, in concomitanza con l'ingresso dell'opera nelle collezioni del Museo delle Terme (Museo Nazionale Romano), e la sua sistemazione nella terza sala espositiva del museo che si andava gradualmente arricchendo di opere di indiscussa qualità. Di questo episodio si conoscono oggi i dettagli ricostruiti attraverso le carte della Direzione generale e la pubblicità di ampia distribuzione laddove restano per lo più sconosciute le fotografie che documentano la fase delicata del passaggio di proprietà della scultura, avvenuto nel 1909 nella Villa di Sarsina dove questa aveva trovato ricovero. Qui la statua era stata destinata al lungo sonno, – da cui ho tratto la citazione «il risveglio di Rosaspina», inventata da Loewy – che l'aveva accompagnata dal momento del suo ritrovamento lungo la costa di Anzio e precisamente nella dépendance della Villa di Nerone (1878).



Fotografo non identificato, luogo del ritrovamento de *La Fanciulla d'Anzio*, Fondo MPI, ICCD, n. 6016850

Al momento dunque del passaggio di proprietà seguito all'acquisto da parte dello Stato la Direzione generale faceva eseguire dal Gabinetto Fotografico un reportage di straordinaria importanza che deve considerarsi il primo materiale scientifico per lo studio dell'opera. Il reportage è formato da 14 scatti realizzati in due diversi formati di ripresa: il formato E per le vedute d'insieme e quello C per i dettagli ravvicinati.

In quattro fotografie si intravede la sala a volte ribassate al pian terreno della Villa di Sarsina, aperta sul giardino circostante, in cui la scultura era addossata ad un pilastro in muratura di dimensioni di poco maggiori dipinto di nero, non sappiamo se una vera nicchia o un *trompe l'oeil* per farle da sfondo così da creare un netto contra-

sto con il candore del marmo (E2903-E2906). Gli scatti successivi restituiscono la scultura smembrata in due pezzi, assemblati a formare una figura apparentemente integra ma in verità costituita da due blocchi di marmo distinti: la spalla destra e il volto sono ripresi adagiati a terra su un panno scuro (E2908) e il corpo acefalo, è ancora collocato contro la nicchia scura, mentre sono lasciati a vista i lavori di messa in sicurezza dell'opera per il suo trasporto (E2907).

Gli ultimi due scatti la registrano nel giardino della Villa, collocata sulla struttura formata da palanche e corde che serviva a maneggiarla: viene nuovamente ripresa di tre quarti (E2909) e dal retro (E2910).

Chiudono la ricognizione fotografica due scatti in for-



E 2903



E 2904



E 2905



E 2906



E 2907



E 2908



E 2909



E 2910



C 4068



C 4067

mato più grande (C4067-C4068), che ritraggono, da un punto di vista zenitale dodici frammenti rinvenuti sul luogo del suo ritrovamento che si credeva appartenessero alla statua: si notino le falangi di due dita della mano che sorregge il vassoio. Il reportage di Giovanni Gargioli è un unicum nella storia della diffusione vi-

siva della scultura che sappiamo riprodotta da tutti i fotografi operanti nel settore della documentazione dell'opera d'arte seppur nella forma edulcorata e pulita da elementi di contesto nonché restaurata nella sua versione che ancora oggi conosciamo: così il reportage del Gabinetto Fotografico si distanzia dal resto delle fotografie poiché registrando il momento di passaggio istituzionale della scultura, ne mette in evidenza le caratteristiche costruttive e formali con una precisa intenzione documentaria che non intende fare altro se non fissare visivamente lo stato dell'opera. Riflettendo, questi scatti, la dimensione operativa sul territorio da parte della Direzione generale e l'utilizzo che questa faceva del Gabinetto Fotografico, riconosciuto proprio in questi anni e normato da una prima ipotesi statutaria da Corrado Ricci, Direttore generale dal 1907, che possiamo ipotizzare essere la mente di questo reportage.

BENEDETTA CESTELLI GUIDI

Numeri Inventario  
E2903-E2910  
C 4067-4068

#### Bibliografia

Anderson Domenico, *Catalogo I. Roma e dintorni*, Roma: 1907.  
Anderson Domenico, *Catalogue Général des reproductions Photographiques publiées par D. Anderson éditeur photographe*. Roma : D. Anderson, 1907.  
dalla Seta Alessandro, *La Statua di porto d'Anzio*, "Bollettino d'Arte", I (1907), fasc. V, p. 19-23.  
Donato Maria Monica, "Archeologia dell'arte": *Emanuel Löwy all'Università di Roma (1889-1915)*. In *L'archeologia italiana dall'Unità*

*al Novecento*, a cura di Salvatore Settim, "Ricerche di storia dell'Arte" 50 (1993), p. 62-75.

*Fanciulla d'Anzio*, catalogo della mostra, Anzio 2002.

Loewy Emanuel, *La statua di Anzio*, "Emporium", 26 (1907), 152, p. 85-101.

Paribeni Enrico, *Museo Nazionale Romano, Le Sculture*, I.1, n.121.

Paribeni Enrico, *Sculture Greche del V secolo: originali e repliche*, "Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia" vol. 21, Roma: La Libreria dello Stato, 1953.

*Ripensare Emanuel Loewy. Professore di archeologia e storia dell'arte antica nella Reale Università e Direttore del Museo dei Gessi*, a cura di Maria Grazia Picozzi. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2013.

ruscu, *La sacerdotessa d'Anzio*, "Emporium", 25 (1907), p. 477-481.

## **Ludovico Tuminello e Giovanni Gargioli tra accordi compositivi e disaccordi professionali**

«Colgo poi questa occasione onde informarla che in quell’Ufficio sono eseguite da un impiegato, a spese dell’Amministrazione delle fotografie orribili e che costano circa lire mille all’anno. Sono certo che facendole eseguire da un professionista, avrebbero un buon lavoro con grande risparmio».

LODOVICO TUMINELLO, al Ministro della pubblica istruzione,  
11 aprile 1895

Con questi termini Ludovico Tuminello giudicava l’operato di Giovanni Gargioli, responsabile del Gabinetto Fotografico quando questo era collocato in Via in Miranda presso l’Ufficio ai Monumenti di Roma. Nel 1895, anno in cui è datata la lettera da cui abbiamo estratto la citazione, Tuminello si era scontrato con l’arrogante sciatteria di un impiegato del Gabinetto Fotografico (“educato alla scuola dai Prepotenti”) a causa della mancata restituzione del deposito cauzionale che ogni fotografo doveva versare per fotografare opere e monumenti dello stato. Il deposito veniva restituito nel momento in cui si consegnavano stampe delle fotografie realizzate all’Ufficio di competenza, in questo caso l’Ufficio Tecnico ai Monumenti dove era attivo da quell’anno il Gabinetto Fotografico. Il *Regolamento per le riproduzioni fotografiche* era stato approvato nel 1893 e rettificato nel 1896: le stampe da consegnare, originariamente tre e poi due nell’ultima versione della normativa, erano cedute gratuitamente suscitando tra i fotografi professionisti una dura opposizione, messa per iscritto in un succoso pamphlet da Vittorio Alinari

(1893), cui faceva eco qualche anno dopo e in un contesto locale la protesta di Tuminello a segno di un continuo disappunto da parte dei fotografi che tentavano quanto possibile di evadere la consegna. Il giudizio sulle fotografie realizzate dal Gabinetto Fotografico era posto in chiusura della lettera di lamentele; Tuminello, che teneva a qualificarsi come “professionista”, con un’unica frase attaccava Gargioli e promuoveva la propria candidatura a svolgere il lavoro al suo posto, sperando così che l’amministrazione pubblica lo avrebbe reclutato in maniera stabile ora che l’età avanzava (morirà nel 1907), la mobilità diminuiva e il *milieu* anagrafico e culturale nel quale era cresciuto era quasi del tutto scomparso. La generazione di pittori-fotografi si era infatti esaurita, ed i loro materiali erano in parte confluiti in raccolte di privati e di professionisti che continuavano a stampare i vecchi negativi attribuendosi lo scatto, esattamente come Tuminello andava facendo con le fotografie di Giacomo Caneva; in questo nuovo panorama era necessario riorientare le proprie aspettative professionali e una soluzione poteva essere quella di sfruttare e rinverdire il lungo rapporto professionale con i funzionari e gli studiosi dell’amministrazione basando la propria candidatura sulle evidenze visive del lavoro svolto nei decenni precedenti, commissionato, come vedremo, da studiosi ed addetti ai lavori di vario ambito professionale. In tale contesto di ripensamento professionale, la nascita del Gabinetto Fotografico costituiva una opportunità ben presto trasformatasi in ostacolo al progetto di Tuminello, che si concretizzava nella progressiva emarginazione dal lavoro che era solito svolgere sin dagli anni ’80 per l’amministrazione pubblica, che era ora affidato al nuovo ufficio. Il giudizio espresso nella lettera del 1895 sembra motivato più da interesse personale che da valutazione professionale proprio nel momento in cui il nuovo ufficio iniziava la cognizione sul patrimonio archeologico e storico artistico tenendo

il suo obiettivo fermo su Roma e i dintorni, il luogo cioè dove “il più vecchio fotografo di Roma” (sua definizione sempre nella lettera sopra citata) aveva lavorato, stretto rapporti, fondato il suo studio tra gli anni ’70 e gli anni ’80 dell’Ottocento. Tra la metà degli anni ’70 e per tutto il decennio successivo Tuminello moltiplicava le richieste di accedere, riprodurre, vendere le fotografie del patrimonio materiale rinvenuto negli scavi o esposto nei musei di Roma e del Vaticano: si tratta di due decenni in cui lo troviamo al lavoro instancabilmente. Gli artisti, gli studiosi, i funzionari della Direzione generale si rivolgevano al fotografo per ottenere buone riproduzioni di opere complesse da fotografare, appena rinvenute e/o di ridotta accessibilità perché di proprietà privata, che sarebbero servite, ad esempio, a documentare gli arredi di sale ad uso di pittori che ambientavano nelle stesse sale da lui fotografate i ritratti dei propri committenti. È questo il caso delle fotografie eseguite da Tuminello all’interno degli appartamenti privati della Principessa Luisa Scotto Corsini alla Lungara per il pittore Francesco Gai: del ritratto colpisce l’accurata descrizione della decorazione del salone resa possibile dalle fotografie che Tuminello aveva appositamente scattato tra il 1879 ed il 1880. Si tratta di un reportage di straordinario valore di cui esistono almeno due tipologie di fotografie: una serie che riprende sala dopo sala nella loro integrità ed una serie numericamente più consistente sui singoli elementi dell’arredamento e che tralascia volutamente fuori dall’inquadratura i dipinti e le sculture della collezione: un reportage completo su consolle, poltrone, divanetti, orologi, oggetti esotici, armi etc etc etc... Un negativo su carta è conservato nella collezione Tuminello dell’ICCD, e rappresenta una delle porte con specchi che di lì a breve la famiglia avrebbe rimosso per collocarle nel palazzo fiorentino (n.265-474 dello studio sul Fondo Tuminello). Questo reportage costituisce un solo esempio di frequentazioni e di usi della sua fotografia da

parte degli artisti i quali, come ricordava Giulio Cantalamessa in una missiva a Adolfo Venturi, stimavano e si servivano di Tuminello. Nel 1887 Giulio Cantalamessa individuava in Tuminello il fotografo cui fare eseguire la documentazione fotografica dei *Trionfi*, dipinti da Antonio Tempesta nella porzione superiore della sala in cui trova il *Casino dell'Aurora* a Palazzo Rospigliosi («per questa specie di lavori mi è parso il più abile di tutti»). Inoltre, scriveva lo studioso il fotografo era «il preferito dagli artisti» e dunque capace non solo di riprendere secondo capacità interpretative certe l'opera d'arte ma anche di coglierne le specifiche qualità stilistiche e tonali. Non solo dunque gli artisti ma anche gli studiosi collaboravano con il fotografo per finalità eminentemente di documentazione del patrimonio, così come succederà a Gargioli nei decenni successivi.

A pochi giorni di distanza dalla lettera sopra citata Tuminello scriveva una seconda missiva, in cui tentava un ulteriore approccio «Colgo questa occasione di fargli un presente di fotografie interessantissime che io esegui circa 45 anni fa, col sistema Talbot di Londra [...] ed eseguite con matrici sopra carta cerata che tuttora conservo [...]. Si tratta di nove stampe di edifici non più esistenti cui vanno aggiunte altre ventinove vedute di "Roma Sparita" acquistate dall'amministrazione centrale come risultato della sua non tanto velata offerta di collaborazione, avanzata nella lettera da cui abbiamo preso spunto. Queste fotografie, acquistate sul bilancio per l'archivio fotografico della Direzione generale sarebbero confluite per ora nell'archivio fotografico dell'Ufficio Tecnico ai Monumenti di Giacomo Boni. Si tratterebbe dunque di una serie di scatti antecedenti il 1848, anno in cui il fotografo era costretto a lasciare la città a causa della sua aderenza alla Repubblica Romana. Le fotografie di Tuminello presenti negli uffici dell'amministrazione della Direzione generale sarebbero cresciute rapidamente nel giro di un decennio. Nel 1904 una se-

lezione dei suoi negativi fotografici su carta erano presi in consegna da Giovanni Gargioli, che li acquistava formalmente solo nel 1906. La storia di questa transazione è piuttosto triste: sarà Gargioli a insistere affinché si chiudesse l'acquisto: «mi sembra che ci potesse essere anche una certa considerazione per questo vecchio lavoratore che aveva in tante e tante circostanze lavorato pel Ministero con massimo disinteresse e che oggi [...] impotente al lavoro (per problemi di vista) si trova malato e in misere condizioni», e sarà grazie alla verifica del loro valore documentario ed economico firmata a doppia mano con Giacomo Boni che il vecchio fotografo, triste Signor Bonaventura, ricevette mille lire per ciò che di prezioso era rimasto della sua attività.

Al termine dunque di un decennio di rapporto diretto e virtuale, alcune fotografie di Tuminello entrarono materialmente nell'archivio del Gabinetto Fotografico e qui sarebbero rimaste sepolte per decenni senza che, a quanto sappiamo, fossero mai utilizzate né da Gargioli né dai suoi successori. A tal punto si era persa memoria di questi materiali che nel 1967 il direttore del Gabinetto Fotografico Carlo Bertelli stentava a ricostruirne la storia e domandava chiarimenti ad un collega: «sai dirmi quando furono cedute al Gabinetto Fotografico le negative Tuminello? E in quale occasione e per motivo di che?».

Malgrado dunque questi materiali siano rimasti per lo più invisibili fino a anni recenti la coincidenza con la struttura compositiva delle fotografie del Gabinetto Fotografico ci appare a tal punto significativa da lasciare immaginare una derivazione diretta, una filiazione compositiva tra Tuminello e Gargioli.

Prendiamo ad esempio la fotografia di Tuminello di un «rudere delle Terme di Caracalla» che era stata la causa della polemica del 1895. Nello scatto è riprodotta una parte del monumento, evidentemente significativa per il fine per il quale la fotografia era stata commissionata



Tuminello, *Le terme di Caracalla*, stampa all'albumina, 1895.

da uno studioso direttamente al fotografo romano. Si vede chiaramente lo stato dei lavori in corso: le travi per i ponteggi in primo piano, i bastoni poggiati alla muratura, i materiali costruttivi accatastati da un lato, la tavola sulla quale si ordina il materiale. Nell'aderenza al dato di realtà, e nell'inclusione di elementi comuni e di contesto ambientale ritroviamo alcune delle declinazioni compositive dello "stile Gabinetto Fotografico".

Tuminello aveva uno stile preciso quando lavorava per l'amministrazione e delle sue fotografie erano spesso edite in studi e riviste di settore; molte di queste costituiscono oggi tra i primi materiali visivi di opere e monumenti ritrovati o esposti a Roma. In seguito al ri-

trovamento negli scavi di Ostia della magnifica Ara di età augustea Tuminello era stato chiamato a eseguire le fotografie dell'opera di cui il fondo Ministero Pubblica Istruzione dell'ICCD possiede le stampe all'albumina siglate e datate dal fotografo (1881). Si tratta di cinque fotografie – di cui una sola riprende l'ara dalla prospettiva angolare, in modo da restituirla la tridimensionalità di oggetto – di cui quattro riproducono ciascuna un pannello narrativo dell'Ara in cui si alternano figure ed episodi della mitologia su Roma e le sue origini (la lupa, Rea Silva, Marte, Venere). Per eseguire la foto l'Ara era stata collocata su una struttura di travi lignee e il fotografo si trovava leggermente più in alto dell'opera come si evince dalle distinte linee di fuga laterali della base: nelle stampe Tuminello decideva di lasciare a vista il dispositivo di appoggio dell'opera, le travi, così come faceva Gargioli in più occasioni e che costituisce un indizio compositivo inequivocabile dello "stile Gabinetto Fotografico". L'intrusione di questo elemento secondario, comunemente celato in fase di stampa come si vede bene nel primo scatto qui sopra in cui l'Ara galleggia in un fittizio non-spazio, crea un'interferenza visiva che sposta l'attenzione dall'opera alla modalità della sua ripresa fotografica, svelando una diversa e condivisa (da Tuminello e Gargioli) percezione e attitudine nei con-



fronti della fotografia, da entrambi utilizzata nella sua accezione documentaria apparentemente meno nobile, ma il cui valore risiede nella *straightness*. Le immagini sarebbero state pubblicate prontamente da Rodolfo Lanciani nel suo studio sull'ara, e questo percorso delle fotografie dallo scatto alla stampa su periodici coincide con quello delle molte fotografie commissionate al Gabinetto Fotografico; ricordo che Lanciani usava le fotografie di Gargioli proprio negli anni iniziali della sua attività di fotografo(1892-1895), e le pubblicava in studi appositamente dedicati (vedi il mio saggio in questo volume). Quella sospensione a-contestuale dell'opera così com'è restituita dalle ditte fotografiche commerciali e dai testi a stampa è superata e aggiornata su nuovi parametri visivi che segnano un percorso alternativo alle Bellezze d'Italia e suggeriscono un nuovo modo di fare fotografia, e di conseguenza di guardare alle immagini del patrimonio, che lo stile dei due fotografi condivide e promuove. È necessario sottolineare come l'attuale percezione della produzione visiva di Tuminello è fortemente viziata da alcuni elementi che impediscono una reale conoscenza di come e cosa fotografasse. Innanzitutto la dispersione del suo archivio; poi la mancanza agli atti del catalogo di vendita e di quello dell'asta pubblica tramite cui nel 1903 si disfò dell'ar-

chivio di lavoro; infine la dimensione aulica e monumentale delle fotografie a lui attribuite dal collezionista Pietro Becchetti, a cui venne affidato lo studio del Fondo Ludovico Tuminello dell'ICCD negli anni '80 del Novecento. Becchetti collocava lo stile di Tuminello in una medianità i cui estremi erano da un lato le vedute pittoresche della "Roma Sparita" di Giacomo Caneva e dall'altro la cognizione fotografica a tappeto sulla Roma archeologica e cristiana diretta dell'archeologo anglosassone John Henry Parker, con il risultato che Tuminello rientrava nella tradizione del vedutismo monumentale su Roma mentre al contempo si sotto-estimava la sua operatività declinata in mille rivoli, e decisamente orientata verso la documentazione di opere d'arte per finalità editoriali, di studio, di approfondimento scientifico... Queste evidenze compositive assieme a quelle sulla committenza e sulla ricaduta editoriale delle fotografie di Tuminello fanno intravvedere un passaggio di consegna dal vecchio fotografo romano all'oramai non più giovane fotografo toscano, in una linea di continuità operativa nell'ambito della fotografia di documentazione dell'opera d'arte a Roma cui Tuminello andrà iscritto tra gli esponenti di maggiore spessore.

BENEDETTA CESTELLI GUIDI

#### **Lista dei documenti consultati**

Roma, Archivio Centrale di Stato, AABB, II divisione, b.222, f.36 “Monumenti della Regione di Roma. Permesso di fotografare”.  
Idem, III versamento, II parte, 1898-1907, b.515, f.882/6, 882/14, 882/21 “Roma, Gabinetto Fotografico. Acquisto di negative fotografiche del Sig. Tuminello”.  
Roma, ICCD, Archivio Storico Gabinetto Fotografico, b. 17, fasc. 7, lettera di Carlo Bertelli a Valerio Cianfarani, 23 dicembre 1967.  
Pisa, Archivio Storico, Fondo Adolfo Venturi, Corrispondenza con Giulio Cantalamessa.  
Città del Vaticano, Archivio Storico Musei Vaticani, Protocollo permessi artistici, I, 1860-1888.

#### **Bibliografia**

Alinari Vittorio, *Del R. Decreto e Regolamento per le riproduzioni fotografiche*, “Bullettino della Società Fotografica Italiana”, V (1893),  
Beccetti Piero, *L'opera fotografica di Giacomo Caneva, di Ludovico Tuminello e di John Henry Parker in un prestigioso fondo romano*. In *L'immagine di Roma 1848-1895. La città, l'archeologia, il medioevo nei calotipi del fondo Tuminello*, a cura di Serena Romano. Napoli: Electa, 1994, p. 17-31.  
Beccetti Piero, *La fotografia a Roma dalle origini al 1915*. Roma: Colombo, 1983.  
Bonetti Maria Francesca, *L'immagine di Roma: gli autori, i luoghi e i modelli di rappresentazione*. In *Roma 1840-1870. La fotografia, il collezionista e lo storico*, a cura di Maria Francesca Bonetti. Roma: Peliti Associati, 2008, p. 46-135.

Bonetti Maria Francesca, *La spedizione fotografica di Ludovico Tuminello in Tunisia. In Tunisia 1875. La spedizione della Società geografica Italiana nelle immagini di Ludovico Tuminello*, a cura di Maria Francesca Bonetti; Maria Mancini. Roma: FPM.Com Edizioni, 2007, p. 17-27.  
Centi Gabriella, *Palazzo Brancaccio: inizio di una ricognizione. Materiali dell'Archivio Capitolino*. Roma: De Luca, 1982.  
Cestelli Guidi Benedetta, *Assenza dell'autore. Raccolte fotografiche denominate Ludovico Tuminello e Valeriano Cugnoni tra prassi artistica e archiviazione nel Gabinetto Fotografico Nazionale*, “Bollettino d'Arte”, in corso di pubblicazione.  
Ducati Pericle, *L'Ara di Ostia del Museo delle Terme di Diocleziano, “Mélanges d'archéologie et d'histoire”*, 26 (1906), p. 483-512.  
*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*. Roma: ICCD, 2013.  
Lanciani Rodolfo, “Notizie degli Scavi”, (1881), p. 111 e sg, t. II.  
Manieri Elia, *Giulio Cantalamessa, Le Reali Gallerie di Venezia e la fotografia*. In *Photo Archives and the Historiography of Art History*, a cura di Costanza Caraffa. Berlin-München: Deutscher Kunstverlag, 2011, p. 193-203.  
Porretta S., *Ludovico Tuminello, fotografo*, “Ricerche di Storia dell'Arte”, 6 (1977), p. 175-183.  
Romano Serena, *Il collezionismo di una istituzione pubblica: Roma, l'archeologia e il Medioevo*. In *L'immagine di Roma 1848-1895. La città, l'archeologia, il medioevo nei calotipi del fondo Tuminello*, a cura di Serena Romano. Napoli: Electa, 1994, p. 11-15.

## **«Il “Maestro di Offida” era lì e non era certo passato inosservato». Iconoclastia e immagine-prototipo a Santa Maria della Rocca, Offida**

“[...] è perfettamente chiaro che una quantità indefinita di aggressioni alle immagini, se non la grande maggioranza, si fonda in un modo o nell’altro sull’attribuzione alla figura rappresentata di funzioni vitali, o sull’ipotesi correlata che il segno sia effettivamente il significato, che l’immagine sia il prototipo, che l’onta arrecata all’immagine [...] non si trasferisca semplicemente al prototipo, ma di fatto lo danneggi [...]”

DAVID FREEDBERG, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure. Reazioni e emozioni del pubblico.*  
Torino, 1993, p. 601.

Il caso della campagna fotografica sulle pitture a fresco della Cripta di Santa Maria della Rocca a Offida ci pare un caso significativo da segnalare, per almeno due ragioni.

La prima riguarda il tempismo del Gabinetto Fotografico cui si deve la prima, e per oltre mezzo secolo l’unica, campagna fotografica disponibile sul composito edificio – due chiese sovrapposte – e i suoi cicli pittorici. Eseguita nel 1909, la ricognizione documentaria di Gargioli e Carboni comprende un totale di 67 scatti – rimando alla scheda di Anna Perugini in questo volume e alla sezione dedicata a Offida in mostra – di cui 58 dedicati alla riproduzione delle pitture. Sebbene non siano stati reperiti i documenti che attestino da parte di chi e per quale finalità venne commissionata ed eseguita la campagna fotografica è indubbio che si trattava di un preciso incarico che seguiva di poco l’intervento di restauro delle strutture murarie dell’edificio (1907); la constatazione poi che le fotografie non fossero mai utilizzate per illustrare un saggio storico-critico non ci permette di comprendere appieno questa ricca e preziosa

ricognizione visiva. Le fotografie rimasero così sepolte in archivio, e questo nonostante la risonanza che il ciclo pittorico della Cripta stava suscitando: «Il maestro di Offida era lì e non era certo passato inosservato» ricorda Ferdinando Bologna al quale si deve la ricostruzione del dibattito attributivo che si svolse tra gli anni '10 e '30 del Novecento tra i due Venturi, padre e figlio, Roberto Longhi, R. Von Marle, Bernard Berenson... la diatriba sulla provenienza geografica-stilistica dell'autore degli affreschi – il “Maestro di Offida” – venne infine lasciata in parte cadere fino a quando, quasi un secolo più tardi, si è finalmente arrivati ad un assestamento critico su basi stilistiche degli affreschi sia della Chiesa Superiore che della cripta inferiore.

Ricordo per inciso che la Chiesa fu rimaneggiata e ampliata nel 1330 e che gli affreschi della cripta, che qui ci interessano in modo particolare, sono stati datati a qualche anno dopo la peste che colpì il territorio nel 1360: sono dunque da collegarsi all'evento, come conferma d'altronde la presenza imponente del protettore della peste San Cristoforo (C 3692), raffigurato alla sinistra della Madonna in trono.

La narrazione pittorica è articolata nella cripta ampia e ribassata dove, in due spazi absidali sono rispettivamente illustrate le vite e il martirio di Santa Caterina e di Santa Lucia (C 3707, C 3696). Le storie delle due sante martiri sono affrescate nei due registri superiori, mentre l'inferiore è dipinto a motivi astratti.



C3707



Cartolina Alterocca, s.d.

Le fotografie del GF restituiscono la struttura stessa degli ambienti della cripta, sebbene poi la mediazione tra luce esterna e oscurità interna non abbia giovato alla leggibilità delle fotografie: esiste un'altra fotografia, stampata a cartolina postale, da cui si evince con maggiore chiarezza la struttura architettonico-decorativa dello spazio (Fototeca della Fondazione Federico Zeri, n. inv. 29345).

Il secondo motivo d'interesse di questa campagna fotografica risiede nella perifericità dello sguardo del Gabinetto Fotografico, attivo nella documentazione visiva di luoghi e opere liminari ai centri di produzione artistica, rendendo visibili beni dislocati in territori periferici alle trafficate vie di comunicazione e di committenza: si tratta di un piccolo centro in Provincia di Ascoli Piceno dove nulla sembra avere attratto i passi dei fotografi commerciali tranne quelli di coloro che si erano dati come missione la ricognizione su ciò che era rimasto invisibile, proprio perché non tradotto in fotografia (sappiamo oggi quanto la storia dell'arte sia la storia di ciò che è stato fotografato). Segnalo come Mario Sansoni appartenga ai pochi esploratori fotografi che passarono da Offida: ex operatore Alinari nonché abile imprenditore di se stesso, Sansoni fece fortuna grazie alla committenza americana della famiglia Frick per la quale documentò, dalla fine degli anni '20 del Novecento, le opere d'arte di epoca tardo medievale e primo rinascimentale sparse sul territorio italiano e tralasciate dalle ditte commerciali (Frick Collection, Photoarchive; Fototeca Fondazione Zeri, n. inv. 29405). Nel 1968 una seconda campagna di ricognizione fotografica su Santa Maria della Rocca e i suoi cicli pittorici era stata eseguita dal fotografo tedesco Max Hutzel la cui predilezione per la ricognizione su territori poco battuti dalle imprese commerciali era a tal punto sostanziale da portarlo a chiamare la sua impresa “fotografia arte minore. Max Hutzel”. Hutzel si muoveva essenzialmente nel terri-

torio del centro e del sud Italia, percorrendo spesso le stesse vie battute a inizio secolo dal GF: la campagna fotografica su Offida è pari, in quantità di scatti a quella eseguita dal GF, e gli corrisponde anche dal punto di vista compositivo delle immagini a conferma della continuità di una convenzione compositiva propria della fotografia di documentazione del patrimonio materiale. Entrambe le campagne fotografiche registrano il degrado delle pitture dovuto non tanto all'incuria conservativa, seppur evidentemente non trascurabile, quanto alla devozione di chi partecipando al racconto sacro era stato portato a segnare le immagini con interventi di varia natura, guidato in quest'atto dalla testimonianza di una pratica lungamente consentita e condivisa

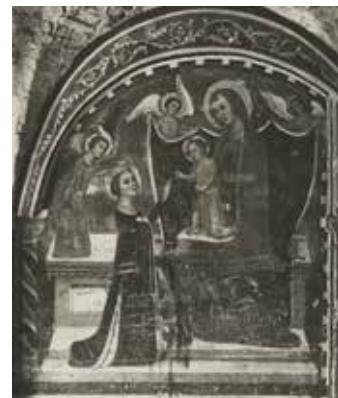
in questo luogo nel corso dei secoli. Così tra il 1909 e il 1968, date rispettive delle campagne GF e Hutzel, i dipinti furono aggiornati dai segni dei fedeli e vennero al contempo lasciati nello stato di degrado risultante dai loro interventi, mentre la sospensione del giudizio critico sulle pitture teneva lontani gli occhi dell'amministrazione che aveva la responsabilità della tutela del bene. Nel 1975 infine una nuova campagna fotografica registra una situazione del tutto cambiata: un restauro complessivo delle pitture, terminato nel 1973, rimuoveva ogni traccia della scomposta devozione, restituendo in tal modo una presunta fase originaria del ciclo decorativo (Fototeca della Fondazione Federico Zeri, 1975, nn.inv.29357-29360).



C3727



C3687



C3680



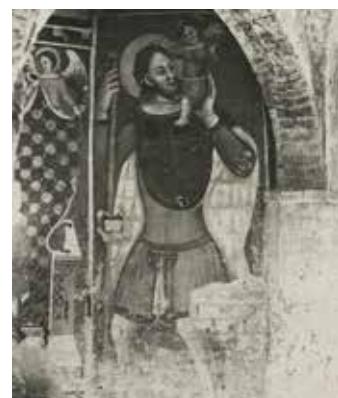
Max Hutzel, PR2010



C3691



Max Hutzel, PR2012



C3692



C3682

La deturpazione iconoclasta cui vennero sottoposte le pitture si protrae con straordinaria assiduità nel corso dei secoli: le prime scritte apposte sui dipinti registrano la data del 1549 (C3680) mentre le ultime datano agli ultimi anni del XIX secolo (C3691, C3692, C3626).

Si tratta di due diversi interventi di deturpazione: uno più neutro che si esprime attraverso la firma e la data, a significare la partecipazione da parte del fedele dell'evento narrato; un secondo più invasivo e disturbante che si attua attraverso la cancellazione di dettagli cruenti, a significare al contrario la necessità di rimozione della sua stessa immagine dipinta nel tentativo, naïve ma psicologicamente efficace, di cambiare l'esito degli eventi. Le scritte sono collocate sui punti più chiari e/o più scuri del tessuto pittorico così da essere immediatamente percepibili – il collo, l'interno dei manti e vestiti, il corpo nudo del Cristo bambino – e sempre sul corpo santificato; sono apposte sul tessuto pittorico o realizzate tramite sgraffiture dello stesso, in un'alternanza di segni scuri sul chiaro (le scritte apposte) e chiari sullo scuro (le scritte sgraffiate). Questi interventi ci parlano della devozione tanto vivace quanto priva di sensibilità conservativa che nel segno grafico aveva trovato la

modalità più efficace per esprimere la partecipazione al fatto religioso: una partecipazione invadente, certo, ma significativa di quella trasposizione di valore tra significato e segno che nella teoria della ricezione dell'opera d'arte David Freedberg ha definito immagine-prototipo. In questa prospettiva critica le scritte apposte e/o sgraffiate sui singoli Santi protettori (C3692, C3626) e sulle Madonne in trono (C3680) sono da considerarsi alla stregua di ex voto, espressioni proprie della cultura devazionale popolare, che rispecchiano bene il giudizio comunemente condiviso sullo stile delle pitture del così detto "Maestro di Offida", uno stile "medio, popolaresco e vivace". Il secondo tipo d'intervento mette in campo un'altra declinazione devazionale, non più (com)memorativa – ero qui – ma al contrario connotata in termini decisamente aggressivi nei confronti delle immagini che fa di questi interventi un esempio eccellente, sia in termini di opera sia della sua documentazione, di pratica iconoclasta. L'immagine-prototipo cui riferisce Freedberg denota il processo di trasposizione di significato dall'evento, sia esso di natura religiosa o storica, alla sua rappresentazione visiva con il conseguente attacco diretto all'immagine che, come sappiamo, è spesso l'unica



C3711



C3713



C3696



C3702



C3703

testimonianza, o meglio sopravvivenza in forma di immagine, di persone o fatti del passato. Questa trasposizione si attua ogni qual volta si arriva alla consapevole deturpazione di un'immagine al fine di cancellare memoria dell'evento stesso, e consentire così una possibile riscrittura della storia. Le azioni dirette a cancellare gli episodi del martirio delle Sante Caterina e Lucia appartengono a questa dimensione iconoclasta: la fascia mediana dei cicli decorativi (C3696) è stata deturpata da interventi brutali di cancellazione degli elementi più importanti della personalità individuale e così, fedelmente all'importanza che conferiamo agli occhi quali specchio dell'anima, agli aguzzini sono stati letteralmente cavati gli occhi (C3711, C3713).

Tuttavia la deturpazione non si limita alla cancellazione dello sguardo, eseguita con oggetti appuntiti che vanno a incidere in profondità e, là dove la narrazione dispiega con “toni addirittura cruenti” il punto cruciale dell'assassinio delle due sante, l'intero viso e le mani degli aguzzini che impugnano le spade sono state interamente erasi e rimossi; un atto a tal punto violento, compulsivo, che oltrepassa l'immagine per scavare l'intonaco e svelare la struttura muraria sottostante (C3702-C3703).

La campagna del Gabinetto Fotografico sul ciclo pittorico di Offida restituisce un'opera che non esiste più, di cui sappiamo quasi nulla oggi se non la provenienza dell'artista. La storia dell'arte ha così consolidato la figura di un autore mentre la storia della cultura ha rinunciato ad un esempio raro di interazione tra devoto e narrazione visiva. Quelle che oggi vediamo sulle pareti della cripta della Chiesa di Santa Maria della Rocca sono immagini monche, risultanti da un intendimento critico propenso a restituire integrità all'opera d'arte e ignorando al contempo la dimensione devozionale che queste pitture avevano assunto su di se.

BENEDETTA CESTELLI GUIDI

#### Bibliografia

- Bologna Ferdinando, *Il maestro di Offida. In Civiltà urbana e committenze artistiche al tempo del maestro di Offida (secoli XIV-XV)*, Atti del convegno di studio svoltosi in occasione della XXIII edizione del Premio internazionale Ascoli Piceno (Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani, 1-3 dicembre 2011), a cura di Silvia Maddalò; Isa Lori Sanfilippo. Roma: Istituto storico italiano per il medio evo, 2013, p. 323-326.
- Bologna Ferdinando, Pierluigi Leone De Castris, *Percorso del maestro di Offida*. In *Studi di Storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, 2 v.. Napoli: Banca Sannitica, 1984, I, p. 283-305.
- Crocetti Giuseppe, *Una nota sul Maestro di Offida pittore marchigiano del sec. XIV*, "Arte Cristiana", 79 (1991), p. 353-362.
- Dal Lago Alessandro, Giordano Serena, *Ex voto: arte e devozione*, in *Fuori cornice. L'arte oltre l'arte*. Torino: Einaudi, 2008, p. 23-70.
- Freedberg David, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure. Reazioni e emozioni del pubblico*. Torino: Einaudi, 1993.

- Maestro d'Offida*. In *Restauri nelle Marche. Testimonianze, acquisti e recuperi*. Urbino, Arti Grafiche Editoriali, 1973, p. 804-807.
- Mitchell J. W., *Che cosa vogliono le immagini*. In Pinotti Andrea, Somaini Antonio, *Teorie delle immagini, il dibattito contemporaneo*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2009
- Notizie. *Marche e Umbria. Offida*, "Bollettino d'Arte", 1 (1907), p. 28.
- Schallert Regine, *I tesori nascosti d'Italia: l'archivio dello studio Foto Arte Minore di Max Hutzel*. In *Photo Archives and the Historiography of Art History*, a cura di Costanza Caraffa. Berlin-München: Deutscher Kunstverlag, 2011, p. 335-345
- Tomei Alessandro, *Qualche precisazione sugli affreschi tardogotici in Santa Maria della Rocca ad Offida*. In *Civiltà urbana e committenze artistiche ...* cit., p. 328-349.



## APPARATI

## Il restauro dei positivi di Giovanni Gargioli

PETRA JULIANE WAGNER e SILVIA ZAPPALÀ

L'intervento di restauro conservativo eseguito sulle 169 fotografie storiche scelte per l'allestimento della mostra "Il viaggio in Italia di Giovanni Gargioli – Le origini del Gabinetto Fotografico Nazionale, 1895-1913" è stato condotto sotto la direzione dei lavori di Clemente Marsicola e ha rappresentato l'occasione per promuovere la collaborazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione con la Scuola di Alta Formazione dell'Istituto Centrale per il Restauro e la Conservazione del Patrimonio Archivistico e Librario e con l'Università degli Studi di Roma, Tor Vergata<sup>1</sup>. L'attività è stata svolta nei locali dell'ICCD, coinvolgendo due studentesse dell'ICRCPAL e sei studenti dell'Università di Roma – Tor Vergata nel periodo compreso tra aprile e settembre 2014.

Come da prassi, l'intervento di restauro è stato preceduto da un'attenta analisi dello stato di conservazione delle singole opere, accompagnata dal riconoscimento della tecnica fotografica utilizzata, indispensabile per la corretta progettazione dell'intervento stesso.

Sulla base delle informazioni raccolte, sono state compilate le relative schede di restauro corredate dal rilievo grafico di tutte le immagini, sia del recto che del verso.

Parallelamente alle suddette attività, è stata realizzata la documentazione fotografica, che fornisce supporto visivo per le considerazioni sul prima, durante e dopo l'intervento conservativo.

Le fotografie, per la maggior parte stampe alla gelatina ai sali d'argento, si presentavano in un discreto stato di conservazione, mostrando per lo più danni meccanici. È stata riscontrata la presenza di impronte digitali, polvere e depositi superficiali, impressioni, graffi e abrasioni, piccole lacune e sollevamenti dello strato di emulsione. Inoltre, su alcune opere sono stati rinvenuti danni di natura chimica, come un leggero ingiallimento nelle alte luci, presenza di specchio d'argento, *foxing*, piccole macchie e una lieve ossidazione in corrispondenza delle lacune provocate dal sistema di montaggio che interessava gran

parte dei positivi, ancorati mediante l'utilizzo di punti metallici su un supporto secondario in cartone (fig.1 e 2).

Inizialmente si è proceduto con una prima spolveratura con pennello a setole morbide delle immagini, al fine di eliminare lo strato superficiale di sporco ed evitare che gli eventuali ulteriori trattamenti potessero inglobare il particolato nello strato immagine (fig. 3). Successivamente, i singoli positivi sono stati smontati, quando possibile e se necessario, dai relativi supporti secondari in cartoncino.

I sistemi di montaggio riscontrati sono stati essenzialmente di due tipologie: ancoraggio mediante l'utilizzo di graffette metalliche posizionate ai margini dell'immagine su cartoncino grigio, oppure montaggio a tamburo o a pieno, mediante l'utilizzo di un adesivo, presumibilmente vinilico, su cartoncino color avorio, dove sono riportate a stampa le voci relative ai dati identificativi dell'opera. Le graffette metalliche sono state rimosse grazie all'utilizzo di una spatolina e di una pinzetta, ed i cartoni secondari sono stati conservati separatamente (fig. 4).

Il distacco dei supporti secondari incollati a pieno o a tamburo è stato effettuato a secco, dal verso e, dove e se necessario, per via umida, al fine di favorire la rimozione del cartone residuo con impacchi localizzati di metilidrossietilcellulosa (Tylose® MH300P) alla concentrazione del 6% in acqua deionizzata, e mediante umidificazione attraverso l'utilizzo di un tampone di cotone idrofilo imbibito in alcool etilico al 95%. In seguito alle operazioni di distacco, è stato possibile raccogliere le informazioni presenti sul verso delle opere, riportandole sulle relative schede di restauro.

Sono seguite una seconda e più approfondita spolveratura recto/verso, utilizzando un pennello a setole morbide per rimuovere eventuali residui di particolato incoerente e la pulitura a secco effettuata con una gomma Pentel® ZF11, dal recto, ponendo particolare attenzione a non rimuovere lo specchio d'argento presente sul lato immagine e le note



1	2	3
4	5	6



a grafite presenti sul verso di gran parte dei supporti primari. (fig. 5) Per le fotografie incollate ai supporti secondari, per le quali si è scelto di non procedere al distacco, si è provveduto alla pulitura a secco del supporto secondario con pennello a setole morbide e gomma Staedtler® "Mars Plastic". Ove necessaria, è stata effettuata una pulitura a solvente, tamponando delicatamente l'immagine mediante l'utilizzo di uno *swab* in cotone idrofilo imbibito con alcool etilico al 95% (fig. 6). Le lacune sono state reintegrate dal verso, e a volte dal recto, con carta giapponese di adeguato colore e spessore e adesivo di metildrossietilcellulosa alla concentrazione del 4% in acqua deionizzata. Dove è stata riscontrata la presenza di pieghe o di lacerazioni si è provveduto al consolidamento dal verso con velo giapponese e adesivo di metildrossietilcellululosa.

I sollevamenti e le abrasioni presenti sullo strato immagine sono stati riposizionati e consolidati con gelatina fotografica alla concentrazione dell'1% in acqua deionizzata.

Successivamente è stato effettuato il ritocco delle zone lacunose nei dintorni dei soli fori lasciati dalla rimozione dei punti metallici dello strato immagine, isolando preventivamente l'originale con uno strato leggero e uniforme di adesivo idrossipropilcellulosa (Klugel® G) in soluzione alcolica al 4%. Tale intervento è stato circoscritto a zone marginali dell'immagine, in accordo con le linee guida dettate nel III

incontro degli Archivi Fotografici Romani, organizzato dall'ICCD nel Settembre 2013.

Al termine si è proceduto con lo spianamento delle opere che risultavano maggiormente imbarcate. Le fotografie sono state leggermente umidificate dal verso mediante nebulizzazione indiretta di acqua deionizzata o con l'ausilio della membrana Goretex®, poste poi tra carta siliconata, tessuto non tessuto, carta assorbente e cartoni e messe sotto peso controllato tra due tavolette di legno. Alcune immagini, che si è scelto di non smontare, sono state spianate applicando umidità dal verso del supporto secondario mediante l'utilizzo di un breve impacco di metildrossietilcellulosa alla concentrazione del 2% in acqua deionizzata. Trascorso il tempo necessario, si è provveduto alla rimozione dell'impacco con una spugna imbevuta di acqua deionizzata e, successivamente, le stampe sono state poste sotto leggero peso.

Infine è stato predisposto il montaggio delle opere con brachette di ancoraggio in carta giapponese sul verso del lato superiore delle relative fotografie o supporti secondari, sistemandole in passe-partout conservativi realizzati appositamente per la mostra.

Sono al vaglio diverse soluzioni per ricollocare le opere sui vecchi cartoni al termine della mostra: tali soluzioni dovranno rispettare i requisiti dettati da una corretta conservazione e dalla necessità di garantirne la massima fruibilità.

# Il riordino dell'Archivio del Gabinetto Fotografico

IULIA SABINA FIORAVANTI E ALESSANDRA MONACHESI

L'archivio del Gabinetto Fotografico del Ministero della Pubblica Istruzione è conservato, quale sezione storica, presso l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, che nel 1975, in seguito alla sua soppressione, ne acquisì anche competenze, personale, attrezzature e materiale tecnico. In occasione dell'anniversario della morte del fondatore, Giovanni Gargioli, il nucleo più antico di tale documentazione, risalente agli anni 1898-1913, è stato oggetto di un intervento di riordinamento e inventariazione volto a migliorarne la conoscenza e le condizioni di conservazione e d'uso.

I documenti, conservati in quattro buste, erano ripartiti in cartelline annuali probabilmente risalenti a un condizionamento del 2004-2005, e non presentavano alcun ordine logico o cronologico che potesse corrispondere alla loro originaria sedimentazione, indicata dalla classifica d'archivio o dalla data; quasi tutti sciolti, solo sporadicamente erano inseriti l'uno nell'altro in un'embrionale fascicolazione per affare. Tale circostanza e immediate esigenze di ricerca e preservazione hanno reso necessaria la schedatura di ogni singolo documento con l'inserimento dei dati principali in una tabella Excel, che potesse rappresentare un primo strumento di ricerca, consentire un ordinamento virtuale delle carte e documentare l'ordine in cui sono state trovate. Parallelamente, per approfondire la storia dell'ente produttore nel suo concreto funzionamento e colmare alcune lacune documentarie, emerse soprattutto in relazione agli anni 1895-1897, si sono consultate presso l'Archivio Centrale dello Stato le carte della Direzione Generale per le Antichità e le Belle Arti, da cui il Gabinetto Fotografico dipendeva e che era il principale destinatario o mittente della sua corrispondenza<sup>1</sup>.

Il riordino, senza alterare la ripartizione annuale comune ai documenti successivi, si è basato soprattutto sulla classifica apposta dal Gabinetto Fotografico accanto a tutti i protocolli in uscita e a molti di quelli in entrata, sistematicamente a partire dal 1908<sup>2</sup>. I documenti anteriori,

circa un quarto del complesso considerato, data la rarità delle classifiche sono stati fascicolati per analogia. Nella fascicolazione sono state rispettate le classifiche originarie che, nonostante qualche apparente incoerenza (ad es. gli incarichi di esecuzione di fotografie a Roma si trovano sotto la classifica "Roma" nel 1908, "Fotografie varie" nel 1909, "Affari generali" e "Fotografie varie" nel 1910) appaiono consapevoli e motivate, tanto da essere state in più di un'occasione cassate e sovrascritte da chi le apponeva. All'interno delle classi rilevate, le stesse in uso presso la Direzione Generale per le Antichità e le Belle Arti,

1. Le ricerche archivistiche presso l'ACS hanno interessato i documenti della Direzione Generale per le Antichità e le Belle Arti dal 1890 al 1913, permettendo, fra l'altro, di dettagliare le vicende della fondazione del Gabinetto Fotografico, costituito presso l'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle province di Aquila, Roma e Chieti nell'agosto del 1895 dopo la soppressione del Laboratorio di fotoincisione della Regia Calcografia, a sua volta istituito nel 1893 e diretto dallo stesso Gargioli (ACS, MPI, DGAABBAA, II vers. IV parte: b. 58, R.D. del 6 agosto 1893; b. 97, lettera prot. 2101 del 27 luglio 1895, lettera prot. n. 1324 del 30 luglio 1895, lettera prot. n. 2407 del 3 agosto 1895, lettera prot. n. 2508 del 8 agosto 1895).

2. Dal confronto calligrafico risulta che protocollo e classifica venivano apposti da Vincenzo Viscogliosi, già amanuense presso l'Ufficio Regionale di Perugia (ICCD, GFN, b. 2, "Richiesta di personale", lettera del 23 novembre 1907), in servizio presso il Gabinetto Fotografico appunto dal 1908 con funzioni di economo, ed evidentemente incaricato della tenuta dei documenti non solo contabili: lo stesso Viscogliosi, a pochi mesi dal suo trasferimento, trascrive e sottopone all'attenzione di G. Gargioli una lettera del 1902 trovata "nell'ordinare l'archivio di questo Gabinetto fotografico" (ICCD, GFN, b. 3, "Proposta di vendita delle fotografie del Gabinetto Fotografico").

sono stati creati o, se già esistenti, condizionati 312 fascicoli<sup>3</sup> relativi a: ordinamento, funzionamento, personale, locali, compilazione del catalogo delle fotografie, acquisto di collezioni e apparecchi fotografici, partecipazione a mostre, dono di fotografie (classe "Affari generali"); rendiconti, conti giudiziali, forniture e acquisti, vendita di fotografie (classe "Economato" con sottoclassi "Conti giudiziali", "Rendiconti", "Forniture e acquisti", "Vendite e depositi"); invio di fotografie, campagne fotografiche in più province o regioni (classe "Fotografie varie"); campagne fotografiche e invio di fotografie limitatamente a

singole province (classe "Nome provincia"). Si è mantenuta anche la denominazione originale delle pratiche, virgolettata nell'inventario, nel caso di documenti recanti lo stesso oggetto. Nell'inventario sono state adottate le sigle GF per Gabinetto Fotografico, DGAABBAA per Direzione Generale per le Antichità e le Belle Arti.

Le buste sono state rinumerate; la corrispondenza tra nuova e vecchia numerazione è la seguente: b. 1 (1898-1906) e b. 2 (1907) già b. 1 (1898-1907); b. 3 (1908) già b. 2; b. 4 (1909-1910) già b.2bis; b. 5 (1911-1913) già b. 3.

3. I documenti sono stati in massima parte digitalizzati per evitarne la movimentazione; i fascicoli più deteriorati sono stati anche inseriti in buste trasparenti in polietilene, specifiche per l'archiviazione di documenti.

## Inventario dell'Archivio del Gabinetto Fotografico

### Anno 1898

Busta 1, fascicoli 1-3

#### Fotografie varie

1. Invio all'Ufficio Regionale di Napoli di fotografie della cattedrale di Sessa Aurunca eseguite dal GF, 17 settembre 1898.
2. Invio di fotografie eseguite dal GF al prof. E. Loewy, 5 dicembre 1898.

#### Caserta

3. Missione a San Vincenzo al Volturno e Minturno, 28 luglio 1898.  
Incarico di esecuzione di fotografie.

### Anno 1899

Busta 1, fascicoli 1-2

#### Affari generali

1. Acquisto di apparecchi fotografici – richiesta di consulenza a G. Gargioli, 6 giugno 1899.

#### Caserta

2. Invio all'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti delle provincie meridionali di fotografie della Chiesa di S. Pietro Apostolo in Minturno eseguite dal GF, 18 maggio 1899.

### Anno 1900

Busta 1, fascicoli 1-10

#### Affari generali

1. Compensi straordinari e lavoro festivo degli operai, 17-30 agosto 1900.
2. Ampliamento dei locali, 28 febbraio 1900.
3. Acquisto di un apparecchio fotografico – richiesta di consulenza a G. Gargioli, 19 dicembre 1900.

#### Fotografie varie

4. Richiesta di fotografie dei principali monumenti a Garibaldi in Italia da parte della colonia italiana di Montevideo, 27-28 luglio 1900.

#### Caserta

5. Missione a Montecassino, 12-28 settembre 1900.  
Incarico di esecuzione di fotografie dello Stabat Mater del Pergolesi conservato nell'abbazia di Montecassino e relativo invio.

#### Macerata

6. Missione a Matelica, Gualdo Tadino, S. Elpidio a Mare, Belforte sul Chienti, S. Severino Marche, 21 giugno 1900.  
Incarico di esecuzione di fotografie con autorizzazione a recarsi nelle suddette località, in occasione della missione a Tolentino, per predisporre il preventivo di spesa.
7. Missione a Tolentino, 5 maggio 1900.  
Incarico di esecuzione di fotografie.

#### Napoli

8. Missioni a Napoli, 14 agosto – 27 ottobre 1900.  
Incarico di esecuzione di una fotografia del quadro conservato a Capodimonte raffigurante Umberto I in visita ai colerosi (prima missione); incarico di esecuzione di fotografie di antiche maioliche appartenenti alla collezione Charlesworth (seconda missione).

#### Roma (prov.)

9. Invio alla DGAABBAA di fotografie di Roma e provincia eseguite dal GF, 15 marzo – 14 giugno 1900.
10. Missione a Trevignano Romano, 31 luglio 1900.  
Incarico di esecuzione di fotografie.

### Anno 1901

Busta 1, fascicoli 1-8

#### Affari generali

1. "Lavori di ritocco alle negative fotografiche", 13 giugno – 11 luglio 1901.

#### Fotografie varie

2. Riproduzioni e ingrandimenti di fotografie, disegni e planimetrie inviati al GF, da restituire al mittente, 13 marzo – 12 maggio 1901.
3. Stabat Mater del Pergolesi, 16 gennaio 1901.  
Incarico di trattare con la Ditta Danesi un servizio in conto terzi di fotoincisioni delle fotografie del GF.

4. Missione a Tolentino, Matelica, Gualdo Tadino, S. Elpidio a Mare, Belforte sul Chienti, S. Severino Marche 27 aprile – 21 ottobre 1901.

Incarico di esecuzione di fotografie a Tolentino e, in riferimento alla missione a Matelica, Gualdo Tadino, S. Elpidio a Mare, Belforte sul Chienti, S. Severino Marche, incarico di recarsi solo nelle località non lontane da Tolentino.

#### Caserta

5. Invio di fotografie eseguite dal GF alla DGAABBA, 25 aprile 1901.  
Invio di fotografie della Cattedrale di Minturno per l'Ufficio Regionale per i Monumenti di Napoli.

#### Napoli

6. Collezione Charlesworth di porcellane di Capodimonte, 13 gennaio – 26 febbraio 1901.  
Invio di fotografie eseguite dal GF alla DGAABBA.

#### Roma

7. Campagne fotografiche a Roma, 13 febbraio – 3 maggio 1901.  
Incarichi di esecuzione di fotografie e relativo invio: Palazzo Corsini, riproduzioni di un quadro del Museo Mosca di Pesaro; in città (senza specifiche).

#### Roma (prov.)

8. Missione a Subiaco, 27 ottobre 1901.  
Incarico di esecuzione di fotografie.

### Anno 1902

Busta 1, fascicoli 1-8

#### Affari generali

1. Vendita delle riproduzioni fotografiche, 10 luglio – 17 agosto 1902.  
2. “Catalogo delle negative fotografiche”, 15 dicembre 1902.  
Richiesta di invio dell'elenco dei negativi del GF per la vendita da parte della R. Calcografia.

#### Economato

3. “Carrettino pel Gabinetto Fotografico”, 6 settembre 1902.  
Autorizzazione all'ordinazione di un carretto per il trasporto delle macchine fotografiche.

#### Fotografie varie

4. Invio di fotografie eseguite dal GF alla DGAABBA, 25 aprile 1902.  
Invio di fotografie della raccolta Boncompagni Ludovisi nel Museo Nazionale alle Terme di Diocleziano e del Sacro Speco di Subiaco.  
5. Invio a privati e istituti vari di fotografie eseguite dal GF, 31 gennaio – 25 febbraio 1902.

#### Parma

6. Missione a Parma, 24 novembre 1902.  
Incarico di esecuzione di fotografie.

#### Roma

7. Campagne fotografiche a Roma, 26 aprile – 1 dicembre 1902.  
Incarichi di esecuzione di fotografie e relativi invii presso: Biblioteca Vallicelliana (codice sublascense); Museo Nazionale Romano (sarcofago).

#### Roma (prov.)

8. Missione a Vicovaro, 23 agosto 1902.  
Incarico di esecuzione di fotografie.

### Anno 1903

Busta 1, fascicoli 1-12

#### Affari generali

1. “Autorizzazione di accessi per riproduzioni fotografiche”, 7-12 settembre 1903.  
2. Relazione su “Monumenti dell'Italia Meridionale”, 17 agosto 1903.  
Copia ricevuta in dono dal Ministro Nasi.  
3. “Stipulazione di contratto di affitto”, 23 gennaio 1903.  
Affitto di locali a uso abitativo a G. Gargioli nell'ex convento dei Ss. Cosma e Damiano.  
4. “Affitto di locali in Via Salaria Vecchia all'ebanista Francesco Cesarini”, 6 luglio 1903.  
5. Cessione di una macchina fotografica all'Ufficio Scavi al Palatino, 18 aprile 1903.  
6. “Nuovo sistema di riproduzione grafica”, 22 ottobre – dicembre 1903.  
Richiesta di un parere di G. Gargioli su un nuovo sistema di riproduzione grafica brevettato con il nome di *Archetipia*.  
7. “Catalogo di fotografie”, 12 gennaio 1903.  
Richiesta di invio dell'elenco dei negativi del GF per la vendita da parte della R. Calcografia.

#### Fotografie varie

8. Riproduzioni della fotografia di una croce di Paterno (Celano) da restituire alla DGAABBA, 25 luglio 1903.  
9. Invio di fotografie eseguite dal GF a privati e istituti vari, 6 febbraio – 27 ottobre 1903.  
10. “Pitture del Sacro Speco di Subiaco”, 5 ottobre 1903.  
Copia di incisioni delle pitture del Sacro Speco di Subiaco inviate a G. Gargioli dal Ministro Nasi per la formazione di un campionario.

#### Roma

11. Campagne fotografiche a Roma, 7 gennaio – 29 ottobre 1903.

Incarichi di esecuzione di fotografie: Istituto di Belle Arti; Biblioteca Casanatense (incunabolo); GF (quadro di B. Celentano, bassorilievo).

#### Roma (prov.)

12. Vicovaro. Invio di fotografie del convento di S. Cosimato, 28 agosto 1903.

### Anno 1904

Busta 1, fascicoli 1-10

#### Affari generali

1. “Commissione petrarchesca”, 19 marzo – 12 maggio 1904.  
Incarico di G. Gargioli.  
2. “Apparecchi fotografici per gli uffici di esportazione”, 1 febbraio 1904.  
Richiesta di un parere di G. Gargioli sull'acquisto di apparecchi fotografici.  
3. Richiesta di una bicicletta, 30 luglio 1904.  
4. “Istanza del signor Emilio Moretti”, 8 ottobre 1904.  
Richiesta di un parere di G. Gargioli su un'invenzione concernente la fotoscultura del paesaggio.  
5. Spedizione del *Catalogo delle fotografie del Gabinetto Fotografico*, 27 maggio – 1 settembre 1904.

#### Economato

6. Autorizzazione all'acquisto di un timbro a secco per bollare le fotografie, 28 Maggio 1904.

#### Fotografie varie

7. Riproduzioni di fotografie, da restituire alla DGAABBA, per il catalogo delle opere d'arte di sommo pregio, 29 marzo 1904.  
8. Invio alla DGAABBA di fotografie di Cori e di Subiaco eseguite dal GF, 29 novembre – 3 dicembre 1904.  
9. Invio alle RR. Gallerie di Firenze di fotografie delle chiese abruzzesi eseguite dal GF, 22 marzo 1904.  
10. Invio di fotografie eseguite dal GF al prof. F. Hermanin e al R. Istituto di Belle Arti di Roma, 30 aprile – 23 novembre 1904.

### Anno 1905

Busta 1, fascicoli 1-19

#### Affari generali

1. “Gratificazioni natalizie agli operai del Gabinetto fotografico”, 21 aprile 1905.  
2. Edmondo Barricelli. Domanda d'impiego e concessione di un compenso, 14 luglio – 28 dicembre 1905.

3. Ampliamento e manutenzione dei locali, 9 marzo – 22 novembre 1905.
4. Richiesta di materiale per eseguire fotografie da parte del Museo Nazionale Romano, 2 giugno 1905.
5. “Autorizzazione a cedere una macchina e delle lastre fotografiche”, 23 agosto 1905.
6. “Acquisto di macchina fotografica”, 23 febbraio 1905.
7. Dono di fotografie, 25 aprile – 12 luglio 1905.  
Invio di fotografie: a una scuola di disegno nel Principato di Monaco; ai responsabili del restauro di palazzo Vitelleschi a Tarquinia.
8. Sconto sul prezzo di vendita agli istituti esteri delle fotografie del GF, 16 gennaio 1905.

#### Economato

9. Avviso di pagamento per un timbro a secco, 5 gennaio 1905.

#### Fotografie varie

10. Invio di fotografie eseguite dal GF alla DGAABBAA, 7 gennaio – 30 aprile 1905.
11. Invio di fotografie eseguite dal GF all’Ufficio per gli Scavi e le Scoperte di Antichità nel Regno per la vendita, 17 marzo – 8 aprile 1905.
12. Missioni in Umbria e Toscana, 3 novembre – 28 dicembre 1905.  
Incarico di fotografare per Adolfo Venturi antichi dipinti presso Assisi, Firenze, Prato, Pistoia, e Pisa (prima missione); incarico di fotografare principalmente Perugia e dintorni (seconda missione).

#### Chieti

13. Missione a Chieti, 29 luglio – 28 dicembre 1905.  
Incarico di fotografare le opere esposte nella Mostra d’arte antica abruzzese.

#### Roma

14. Campagna fotografica a Roma, 18 maggio 1905.  
Incarico di esecuzione di fotografie: Palazzo Corsini (piviale di Ascoli Piceno).
15. Esposizione fotografica di Roma e Italio-Bizantina di Grottaferrata, 18 febbraio – 21 luglio 1905.  
Partecipazione del GF con proprie fotografie; incarico di fotografare le opere esposte nelle mostre di Grottaferrata e Chieti.

#### Roma (prov.)

16. Missione a Grottaferrata, 14 luglio – 17 agosto 1905.  
Incarico di esecuzione di fotografie del campanile dell’abbazia.

17. Missione a Marino, 12 ottobre 1905.  
Incarico di esecuzione di fotografie degli affreschi nella Villetta Colonna.

#### Macerata

18. Esposizione di Macerata, 27 giugno 1905.
19. Missione a Macerata, 6-8 novembre 1905.  
Incarico di fotografare le opere più importanti presso l’Esposizione di Macerata.

#### Anno 1906

*Busta 1, fascicoli 1-24*

#### Affari generali

1. Gestione amministrativa, 31 marzo – 24 ottobre 1906.  
Istruzioni e strumenti indicati dalla DGAABBAA per la presa in consegna di macchine, materiali e arredi del GF e per la vendita delle fotografie. Richiesta, non accolta, di biglietto ferroviario permanente per G. Gargioli.
2. Lavoro straordinario, 24 marzo – 14 dicembre 1906.
3. Ampliamento e manutenzione dei locali, 1 marzo – 20 dicembre 1906.
4. “Acquisto di negative fotografiche del Tuminello”, 26 giugno 1906.
5. “Richiesta di fotografie per l’Esposizione di Milano”, 15 febbraio 1906.
6. Museo Bizantino di Grottaferrata, 30 agosto 1906.  
Ringraziamenti per il contributo di G. Gargioli alla creazione del museo permanente.

#### Economato

7. “Ventilatore pel Gabinetto fotografico – Conto delle Sorelle Adamoli”, 29 dicembre 1906.
8. Vendita di fotografie delle esposizioni di Chieti e Macerata a istituti britannici, 16 giugno – 18 novembre 1906.
9. Riduzione sul prezzo d’acquisto di fotografie per Adolfo Venturi, 31 marzo 1906.

#### Fotografie varie

10. Riproduzioni e ingrandimenti di fotografie, disegni e planimetrie inviati al GF, da restituire al mittente, 4 giugno – 28 dicembre 1906.
11. Invio di fotografie della cupola di San Giovanni Evangelista a Parma, 14 novembre 1906.
12. Invio al competente Ufficio Regionale di fotografie eseguite dal GF nelle Marche, in Umbria e a Teramo, 3 marzo 1906.
13. Missione in Umbria e Marche, 5 aprile – 27 dicembre 1906.  
Incarichi di esecuzione di fotografie e relativi invii.

#### Aquila

14. Missione all’Aquila, 3 agosto 1906.  
Incarico di esecuzione di fotografie.

#### Napoli

15. Missione a Napoli, 29 gennaio 1906.  
Incarico dettagliato di esecuzione di fotografie.

#### Perugia

16. Missione a Rieti, 24 ottobre 1906.  
Incarico di esecuzione di fotografie.

#### Pisa

17. Missione a Pisa, 25 aprile – 8 giugno 1906.  
Incarico di esecuzione di fotografie per l’Opera della Primaziale di Pisa.

#### Roma

18. “Fotografia di un piatto attribuito a Maestro Giorgio, presso l’Ufficio di Exportazione di Roma”, 25 ottobre 1906.  
Incarico di esecuzione di fotografie.

#### Roma (prov.)

19. Missione a Cesano, 3 ottobre 1906.  
Incarico di esecuzione di fotografie.
20. Missioni a Civitavecchia, 5 febbraio – 15 novembre 1906.  
Incarichi di esecuzione di fotografie nella chiesa di S. Maria dell’Orazione e Morte.
21. Missione a Marino, 14 aprile 1906.  
Incarico di esecuzione di fotografie degli affreschi nella Villetta Colonna.
22. Missione a Sant’Oreste, 10-13 novembre 1906.  
Incarico di esecuzione di fotografie.
23. Missione a Toscanella, 10 giugno 1906.  
Incarico di esecuzione di fotografie nella Chiesa del Riparo.

#### Teramo

24. Missione a Tocco Casauria, 20-30 giugno 1906.  
Incarico di esecuzione di fotografie nell’ex convento di S. Domenico.

#### Anno 1907

*Busta 2, fascicoli 1-25*

#### Affari generali

1. “Gabinetto Fotografico”, 9 gennaio – 1 agosto 1907.  
Comunicazioni relative a: richiesta di appuntamento con il Direttore Generale; regolarizzazione; regolamento per la gestione amministrativa e contabile; norme per la chiusura dell’esercizio finanziario; relazione sull’organizzazione.
2. Esecuzione e vendita di fotografie e pubblicazioni, 15 gennaio – ottobre 1907.
3. Richiesta di personale, 17 marzo – 17 dicembre 1907.
4. “Congedi”, 28 agosto 1907.

5. "Richiesta di un operatore fotografico", 1 giugno 1907.  
Autorizzazione all'invio di un operatore per eseguire fotografie a Lugnano in Teverina su richiesta del direttore della Galleria d'Arte Antica.
6. Richiesta di esecuzione di negativi da parte dell'Istituto di Arti Grafiche – Bergamo, 3 gennaio 1907.

#### Economato

7. Rendiconto es. 1907-1908, 11-28 dicembre 1907.
8. "Preventivo della spesa annuale occorrente al Gabinetto Fotografico di Roma", 1 luglio 1907.
9. Forniture e acquisti, 11 luglio – 15 ottobre 1907.

#### Fotografie varie

10. Riproduzioni e ingrandimenti di fotografie, disegni e planimetrie inviati al GF, da restituire al mittente, 3 gennaio – 19 dicembre 1907.
11. Invio di fotografie eseguite dal GF alla DGAABBAA, 9 gennaio – 30 dicembre 1907.
12. Invio al competente Ufficio Regionale di fotografie eseguite dal GF in Umbria, 26 febbraio – 4 maggio 1907.
13. Invio di fotografie eseguite dal GF a privati e istituti vari, 19 febbraio – 14 dicembre 1907.
14. Missione a Atri, Ferentillo e Fermo, 20 maggio – 11 dicembre 1907.  
Incarico di esecuzione di fotografie e relativo invio.
15. Missione in Abruzzo e nelle Marche, 21 febbraio – 11 novembre 1907.  
Incarico di esecuzione di fotografie e relativo invio. Ulteriori incarichi, specifici, di esecuzione di fotografie a: Senigallia (Palazzetto Baviera, incarico del 5 aprile 1906); Ancona (quadri della Galleria); Apiro (quadro di Allegretto Nuzi nel Municipio); Albacina (quadro della chiesa parrocchiale).

#### Aquila

16. Missione all'Aquila, 20-30 novembre 1907.  
Richiesta di autorizzazione a svolgere una campagna fotografica proposta e parzialmente finanziata da A. Venturi; incarico di esecuzione di fotografie.

#### Perugia

17. Mostra di Arte antica umbra, 21 febbraio – 17 marzo 1907.  
Richiesta da parte della DGAABBAA delle fotografie eseguite e inviate dal GF nel 1906.
18. Missione a Collepepe, 30 novembre 1907.  
Incarico di esecuzione di fotografie.

#### Potenza

19. Acquisto di negativi e positivi del Convento di S. Angelo dei Benedettini di Montescaglioso, 20 marzo – 22 maggio 1907.

#### Roma

20. Archiviazione dei negativi fotografici del Foro Romano, 16 gennaio – 3 aprile 1907.
21. Campagne fotografiche a Roma, 15 gennaio – 11 dicembre 1907.  
Incarichi di esecuzione di fotografie e relativo invio: Galleria Nazionale d'Arte Antica (disegni, quadri, incisione); casa in Via Campitelli (affresco); Museo dei Gessi (calchi); Museo Nazionale Romano (statua di Dioclesio, reperti vari); Villa Mills; Galleria Nazionale di Arte Moderna (opere acquisite all'Esposizione di Milano); cassa (cortile e interno cinquecenteschi); Tor Fiscale (colombario); Monastero di S. Francesca Romana a Tor di Specchi (affreschi); Ufficio di esportazione (bassorilievo); Castel Sant'Angelo (affreschi e quadri); S. Giovanni Decollato (affreschi); S. Maria Antiqua, casa e villa di Livia; Biblioteca Vaticana (pagine del volume *Marche e Montefeltro*); Ministero dell'Istruzione Pubblica (dipinto di Giuseppe Boschetto); Chiesa di S. Carlo ai Catinari (cappella di S. Cecilia); Monastero dei Ss. Domenico e Sisto (opere d'arte varie); Chiesa di S. Pietro Montorio (pittura murale) e Chiesa del Nome di Maria al Foro Traiano (quadro); Galleria Borghese (quadri di A. P. Patel); Museo di Villa Giulia (tavole); Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele (Album dei Mille); Chiesa di Santa Maria della Pace (pitture); Tempio di Antonino Pio (muro).

#### Roma (prov.)

22. Missione a Cave, Genazzano e Zagaro-  
lo, 30 agosto – 12 ottobre 1907.  
Incarico di esecuzione di fotografie e relativo invio.
23. Missione a Terracina, 18 maggio 1907.  
Incarico di esecuzione di fotografie.
24. Missione a Tivoli, 2 gennaio – 9 febbraio 1907.  
Incarico di esecuzione di fotografie di Palazzo Torlonia.
25. Missione a Viterbo, 15 luglio – 14 settembre 1907.  
Incarico di esecuzione di fotografie degli affreschi nella Casa Sartori e relativo invio.

#### Anno 1908

Busta 3, fascicoli 1-40

#### Affari generali

1. Funzionamento, 25 gennaio – 15 dicembre 1908.  
Comunicazioni relative a: fondi assegnati al Gabinetto, abbonamento telefonico, abbonamento al bollettino Ufficiale, produzione.

2. "Regali per le feste natalizie", 16-19 dicembre 1908.

3. Lavoro straordinario, 1 giugno – 19 dicembre 1908.

4. Vestuario del personale, 4 giugno – 30 settembre 1908.

5. Richiesta di personale, 2 gennaio – 18 settembre 1908.

6. Locali, 7 gennaio – 3 novembre 1908.  
Richieste di ampliamento dei locali; comunicazioni relative all'erogazione di acqua potabile e al riscaldamento.

7. Riparazione di un cavalletto, 30 maggio – 2 giugno 1908.

8. Compilazione del catalogo delle fotografie del GF, 30 maggio 1908.  
Proposta di pubblicazione di un nuovo catalogo.

9. British School at Rome – autorizzazione a pubblicare fotografie del GF, 24-29 dicembre 1908.

10. "Concorso fotografico a premi", 18-20 agosto 1908.  
Partecipazione di G. Gargioli in qualità di giurato al concorso indetto dall'Associazione nazionale italiana per il movimento dei forestieri.

11. Esposizione fotografica dell'Associazione nazionale italiana per il movimento dei forestieri – Roma, 12 ottobre – 2 novembre 1908.

- Partecipazione del GF con proprie fotografie.

12. Esposizione artistica del Comitato direttivo delle scuole per i contadini dell'Agro Pontino, 17 novembre 1908.  
Partecipazione del GF con proprie fotografie.

13. Esposizione fotografica di Dresden, 24 febbraio – 31 dicembre 1908.

- Partecipazione del GF con proprie fotografie.

14. Proposta di vendita delle fotografie del GF, agosto 1908.  
Proposta avanzata da V. V. (Vincenzo Visconti) a G. Gargioli riprendendo le indicazioni di C. Fiorilli (lettera del 10 luglio 1902).

#### Economato

15. "Conto giudiziale", 27 ottobre 1908.

16. Rendiconto della seconda anticipazione cap. 112 es. 1907-1908, 12 marzo – 8 aprile 1908.

17. Rendiconto della terza anticipazione cap. 112 es. 1907-1908, 18-31 luglio 1908.

18. Rendiconto della prima anticipazione cap. 115 es. 1908-1909, 1 ottobre 1908.

19. Forniture e acquisti, 27 giugno – 1 dicembre 1908.

20. Richiesta del catalogo delle fotografie, 29 maggio 1908.

21. Vendita di fotografie eseguite dal GF a privati e istituti vari, 18 aprile – 22 dicembre 1908.

#### Fotografie varie

22. Inventariazione di negativi acquistati dalla DGAABBA, 12 -27 agosto 1908. Accuso ricevuta e invio di scontrini inventariali, da parte del GF, di negativi eseguiti in Puglia e a Caprarola da Gherardelli.
23. Riproduzioni e ingrandimenti di fotografie, disegni e planimetrie inviati al GF, da restituire alla DGAABBA, 19 febbraio – 9 settembre 1908.
24. Invio di fotografie eseguite dal GF alla DGAABBA e agli Istituti periferici, 22 febbraio – 10 aprile 1908.  
Fotografie di: panorama della città di Napoli; ritratto di Vincenzo Monti e della figlia.
25. Invio di fotografie alla DGAABBA per l'Archivio fotografico del Ministero della Istruzione Pubblica, 8 gennaio – 23 novembre 1908.

#### Ascoli Piceno

26. Missione ad Ascoli Piceno, 26 marzo – 8 giugno 1908.  
Incarico di esecuzione di fotografie e relativo invio.

#### Caserta

27. Missione ad Ausonia e Maranola, 26 novembre – 16 dicembre 1908.  
Incarico di esecuzione di fotografie.

#### Genova

28. Riproduzioni della fotografia di un'opera del Beccafumi, da restituire alla DGAABBA, 11-17 luglio 1908.

#### Napoli

29. Riproduzioni della fotografia di una veduta quattrocentesca di Napoli, 24 -29 dicembre 1908.

#### Pietrasanta

30. Missione a Pietrasanta, Carrara, Sarzana, 23-24 aprile 1908.  
Incarico di esecuzione di fotografie.

#### Pisa

31. Missione a Pisa, 9 gennaio – 5 novembre 1908.  
Incarico di esecuzione di fotografie dei monumenti dipendenti dall'Opera della Primaziale di Pisa e relativo invio.

#### Roma

32. Negativi fotografici del Foro Romano, 23 maggio – 26 ottobre 1908.  
Richiesta di consegna dei negativi del Foro Romano al GF.
33. Campagne fotografiche a Roma, 19 gennaio – 29 dicembre 1908.  
Incarichi di esecuzione di fotografie e relativi invii: Museo di Villa Giulia (riproduzioni di oggetti della Collezione Barberini); fotografie del Domenichino presso S. Onofrio, S. Pietro in Vincoli, S. Luigi dei Francesi, Galleria Doria; Palazzo Venezia (cortile); palazzo Patrizi (quadri); Pantheon (bozzettone delle statue per la tomba di Umberto I); Esquilino (obelisco); Museo Nazionale Romano (statua di Ercole); Palazzo Corsini (quadri del Caffi e del Mareschi); Museo Borghese (particolari dell'affresco di Mariano Rossi); Ospedale di S. Spirito (Galleria Braccio Nuovo); ex Chiesa di S. Marta; Biblioteca Nazionale di Roma (Album dei Mille); Tempio di Marte Ultore; III miglio della Tuscolana (rudezza sul canale dell'Acqua Mariana); S. Grisogono (cripta); Ss. Domenico e Sisto (chiesa e convento); Galleria Nazionale di Arte Moderna (ritratto della figlia di Ciro Menotti); Museo delle Terme (rilievi romani); Santi Quattro Coronati (reperiti); Galleria nazionale (sala di Ercole e Lica); S. Silvestro in Capite (affresco).

zetto Venezia (cortile); palazzo Patrizi (quadri); Pantheon (bozzettone delle statue per la tomba di Umberto I); Esquilino (obelisco); Museo Nazionale Romano (statua di Ercole); Palazzo Corsini (quadri del Caffi e del Mareschi); Museo Borghese (particolari dell'affresco di Mariano Rossi); Ospedale di S. Spirito (Galleria Braccio Nuovo); ex Chiesa di S. Marta; Biblioteca Nazionale di Roma (Album dei Mille); Tempio di Marte Ultore; III miglio della Tuscolana (rudezza sul canale dell'Acqua Mariana); S. Grisogono (cripta); Ss. Domenico e Sisto (chiesa e convento); Galleria Nazionale di Arte Moderna (ritratto della figlia di Ciro Menotti); Museo delle Terme (rilievi romani); Santi Quattro Coronati (reperiti); Galleria nazionale (sala di Ercole e Lica); S. Silvestro in Capite (affresco).

#### Roma (prov.)

34. Inventariazione di negativi di Bracciano acquistati dalla DGAABBA, 6 marzo – 18 maggio 1908.  
Invio di scontrini inventariali e catalogazione, da parte del GF, di negativi eseguiti a Bracciano dall'Istituto italiano di arti grafiche.
35. "Falleri. Chiesa di S. Maria. Richiesta di fotografie", 19 ottobre 1908.  
Richiesta di fotografie della Porta di Giove a Falerii Novi e della cattedrale di Civita Castellana per un esproprio.
36. Missione a Ceccano, 29 febbraio – 30 marzo 1908.  
Incarico di esecuzione di fotografie e relativo invio.
37. Missione a Magliano Pecorareccio, 28 gennaio 1908.  
Incarico di esecuzione di fotografie presso la chiesa parrocchiale e la grotta detta degli angeli.
38. Missione a Nepi, 10 luglio 1908.  
Incarico di esecuzione di fotografie.
39. Missione a Tivoli, 29 febbraio – 23 marzo 1908.  
Incarico di esecuzione di fotografie delle pitture nella Chiesa di S. Maria Maggiore e relativo invio.
40. Missione a Viterbo, 28 gennaio – 14 novembre 1908.  
Incarico di esecuzione della fotografia della scala di accesso alla loggia papale e relativo invio.

#### Anno 1909

##### Busta 4, fascicoli 1-37

#### Affari generali

1. "Circolare n. 2 del 14/1/1909 Denuncia d'incompatibilità", 14 gennaio – 10 febbraio 1909.  
Accuso ricevuta della circolare e comunicazioni sulla situazione degli impiegati del GF.
2. Abolizione della tassa sull'aumento del decimo sul costo dei biglietti ferroviari per le missioni, 16-20 febbraio 1909.

3. Oreste Sinibaldi – lavoro straordinario, 5 gennaio – 4 marzo 1909.

4. Concorso a posti di disegnatore – tirocinio dei vincitori presso il GF, 28 gennaio – 10 febbraio 1909.

5. "Locali per la conservazione delle negative fotografiche", 23 settembre 1909.  
Segnalazione dell'assoluta carenza di spazio per la conservazione dei negativi.

6. Cessione di macchina fotografica alla Galleria nazionale d'arte antica, 19 ottobre – 26 novembre 1909.

7. "Esposizione fotografica di Dresda", 5 gennaio – 21 aprile 1909.  
Partecipazione del GF con proprie fotografie.

8. "Vendita delle fotografie all'ingresso del Museo nazionale romano", 18-19 gennaio 1909.  
Parere favorevole di G. Gargioli sulla vendita delle fotografie del GF all'ingresso del Museo Nazionale Romano in concorrenza con quelle di privati.

#### Economato

9. Inventariazione di negativi acquistati dalla DGAABBA, 19-22 novembre 1909.  
Accuso ricevuta e invio di scontrini inventariali ed elenco, da parte del GF, di 19 negativi delle Terme di Diocleziano.
  10. Rendiconto della prima anticipazione cap. 115 es. 1908-1909, 5 gennaio – 20 aprile 1909.
  11. Rendiconto della seconda anticipazione cap. 115 es. 1908-1909, 15 aprile – 19 giugno 1909.
  12. Rendiconto della terza anticipazione cap. 115 es. 1908-1909, 13-30 luglio 1909.
  13. Rendiconto di spese per l'Esposizione fotografica di Dresda, cap. 112 es. 1908-1909, 22 aprile – 5 dicembre 1909.
  14. Rendiconto della prima anticipazione cap. 122 es. 1909-1910, 29 settembre – 13 ottobre 1909.
  15. Rendiconto della seconda anticipazione cap. 122 es. 1909-1910, 6-21 dicembre 1909.
  16. Ispezione amministrativo-contabile – verbale, 13 maggio 1909.
  17. Forniture e acquisti, 25 febbraio – 4 dicembre 1909.
- #### Fotografie varie
18. "Acquisto negative di monumenti abruzzesi", 11-28 agosto 1909.  
Scontrini inventariali e avviso di pagamento di 70 negativi acquistati dal fotografo Primo Panciroli.
  19. "Invio di lastre fotografiche", 30 giugno 1909.

- Invio da parte della DGAABBAA di negativi ocorsi per una pubblicazione perché siano immessi nella raccolta del GF.
20. Riproduzione di un codice pomposiano – richiesta di preventivo a G. Gargioli, 19-22 novembre 1909.
  21. Riproduzioni e ingrandimenti di fotografie, disegni e planimetrie inviati al GF da restituire al mittente, 27 marzo – 6 novembre 1909.
  22. Invio alla DGAABBAA, per la Sovrintendenza competente, di fotografie di opere d'arte marchigiane e abruzzesi eseguite dal GF, 3 dicembre 1909.
  23. Invio agli Istituti periferici di fotografie eseguite dal GF, 1 marzo – 6 ottobre 1909.  
Fotografie di: oggetti d'arte di Roma; campane di Grottaferrata.
  24. Richieste di fotografie e cataloghi da parte di privati e istituti esteri, 16 aprile – 28 maggio 1909.
  25. Campagne fotografiche a Roma, 11 maggio – 13 luglio 1909.  
Incarichi di esecuzione di fotografie: biblioteca Corsini (due libri); Ufficio di Esportazione artistica di Roma (due leoni in marmo rosso di Verona).

#### Ancona

26. Invio alla DGAABBAA della fotografia di un quadro nella collezione Fornari di Fabriano, 2 giugno 1909.

#### Aquila

27. Missione a Offida e Sulmona, 9 agosto – 23 ottobre 1909.  
Incarico di esecuzione di fotografie e relativo invio.

#### Genova

28. Missione in Liguria, 27 ottobre – 13 dicembre 1909.  
Incarico di esecuzione di fotografie nel viaggio di ritorno dalla missione ad Aosta e relativo invio.

#### Macerata

29. Camerino. Acquisto di fotografie, 30 novembre – 1 dicembre 1909.  
Valutazione di negativi fotografici per eventuale acquisto.

#### Perugia

30. Mostra di arte antica a Perugia. Sezione fotografica, 16 agosto – 26 dicembre 1909.  
Richiesta da parte della DGAABBAA di fotografie del GF da esporre.
31. Missione a Cascia, 9 ottobre 1909.  
Incarico di fotografare affreschi nell'ex monastero di S. Antonio.

#### Roma (prov.)

32. "Corneto Tarquinia. Fotografie delle tombe etrusche", 5 febbraio 1909.  
Accuso ricevuta da Alinari di 56 fotografie dirette all'Ufficio Regionale di Roma.
33. "Restituzione delle fotografie di Bracciano", 12 gennaio – 24 aprile 1909.  
Richiesta alla DGAABBAA di restituire al GF una delle due collezioni di fotografie inviate con le indicazioni necessarie alla compilazione del catalogo delle fotografie.
34. Missione a Trevignano, 14-16 settembre 1909.  
Incarico di fotografare la ex chiesa di S. Caterina; invio di due serie di fotografie.

#### Teramo

35. Missione ad Atri, 26 luglio – 6 agosto 1909.  
Invio di 8 fotografie di affreschi della cattedrale, realizzate da C. Carboni.
36. Invio di fotografie dell'Abruzzo, 16-24 settembre 1909.  
Invio a Pier Luigi Calore, Ispettore per i monumenti e Conservatore di San Clemente in Casauria, di 663 fotografie per il neonato museo di S. Clemente a Casauria.

#### Torino

37. Missione ad Aosta, 2 ottobre 1909-18 gennaio 1910.  
Incarico di esecuzione di fotografie per la pubblicazione del primo volume del *Catalogo dei monumenti e delle cose di antichità e d'arte* e relativo invio.

#### Anno 1910

##### Busta 4, fascicoli 1-30

#### Affari generali

1. Proposte di modifica della legge 27 giugno 1907, 9-16 dicembre 1910.
2. Riconoscimento giuridico del GF, 3 maggio 1910.  
Promemoria sulle condizioni e richiesta di riconoscimento giuridico del GF da parte di G. Gargioli.
3. "Pubblicazione del Catalogo dei Monumenti", 26-27 gennaio 1910.  
Invito a far parte della commissione giudicatrice della gara fra case editrici italiane per la pubblicazione del *Catalogo dei monumenti e delle cose d'antichità e d'arte del Regno*; accettazione da parte di G. Gargioli.
4. "Locali", 26 gennaio – 10 settembre 1910.  
Proposte di sistemazione dei locali del GF.
5. "Compilazione del catalogo", 19-30 dicembre 1910.  
Segnalazione della necessità di una nuova edizione del catalogo delle fotografie del GF e richiesta di collaboratori per la sua compilazione.

zione; elenco di destinatari del catalogo delle fotografie.

6. Invio a comuni e istituti vari di fotografie eseguite dal GF, 23 aprile – 21 novembre 1910.
7. "Dono di fotografie al liceo di Aquila", 7 maggio – 30 settembre 1910.
8. Dono di fotografie al Consolato generale d'Italia a Salonicco, 16-29 febbraio 1910.
9. Dono di fotografie dell'Accademia di S. Luca a Roma, 4-30 novembre 1910.  
Invio di fotografie recentemente eseguite dal GF presso l'Accademia di S. Luca al Conservatore della Galleria dell'Accademia stessa.
10. Fotografie per l'Esposizione internazionale di belle arti di Bruxelles, 25 gennaio – 28 marzo 1910.  
Incarico di esecuzione di fotografie a Roma presso le biblioteche Vittorio Emanuele, Angelica, Lancisiana, Casanatense (locali e codici) e richiesta di rimborso spese.
11. Campagna fotografica a Roma, 31 gennaio 1910.  
Incarico di esecuzione di fotografie presso la biblioteca Alessandrina e annessa chiesa della Sapienza con fondi diversi da quelli assegnati al GF.

#### Economato

12. Conti giudiziali, 10 dicembre 1910.
13. Rendiconto della terza anticipazione cap. 122 es. 1909-1910, 4-25 febbraio 1910.
14. Forniture e acquisti, 5 febbraio – 7 dicembre 1910.
15. R. Scuola di disegno Pietro Selvatico di Padova – richiesta di acquisto di fotografie, 15 maggio 1910.

#### Fotografie varie

16. Catalogazione delle fotografie di Atri, 30 novembre 1910.  
Autorizzazione ad inviare a Vincenzo Balzano le fotografie delle pitture della cattedrale di Atri perché le corredi delle indicazioni necessarie al catalogo.
17. Riproduzioni e ingrandimenti di fotografie, disegni e planimetrie inviati al GF da restituire al mittente, 24 gennaio – 28 maggio 1910.
18. Invio alla DGAABBAA di fotografie eseguite dal GF, 29 agosto – 2 settembre 1910.  
Richiesta di fotografie di quadro del Sodoma di proprietà Bobrinski da inviare agli Uffici di Esportazione.
19. Invio di fotografie alla Soprintendenza di Ancona e al Museo Nazionale di Palermo, 3 gennaio – 14 aprile 1910.
20. Fotografie per l'Ufficio di Esportazione di Roma, 23 maggio – 5 agosto 1910.

Richiesta di fotografare, presso l'Ufficio Espozioni, un frammento architettonico, un basorilievo marmoreo e un quadro.

#### Ancona

21. "Fotografie dei quadri Fornari a Fabriano", 3 giugno 1910.  
Invio alla DGAABBAA di copie di fotografie per gli Uffici di Espozazione.

#### Caserta

22. Missione ad Ausonia, Minturno e Monte S. Biagio, 28-29 ottobre 1910.  
Incarico di esecuzione di fotografie.

#### Macerata

23. Inventariazione di negativi acquistati dalla DGAABBAA, 9-10 febbraio 1910.  
Immissione nell'archivio del GF di negativi di una chiesa situata fra Camerino e Gagliole.

#### Perugia

24. Inventariazione di negativi acquistati dalla DGAABBAA, 10 marzo – 10 giugno 1910.  
Immissione nell'archivio del GF di negativi della chiesa di S. Chiara a Montefalco e di S. Maria Infraportas a Foligno.  
25. Missione ad Assisi, 4 luglio – 2 dicembre 1910.  
Incarico di esecuzione di fotografie e relativo invio.  
26. Missione a Orvieto, 17 settembre 1910.  
Incarico di fotografare la vetrata della tribuna del Duomo.

#### Pisa

27. "Soffitto del Porcetti a Pisa", 12-15 febbraio 1910.  
Invio alla DGAABBAA di copie di una fotografia ricevuta.

#### Siena

28. "Invio di fotografie e richiesta di fotografie", 24 settembre 1910.  
Richiesta di acquisto delle fotografie C4599-C4600 del GF.  
29. Missione a Lecceto presso Siena, 6-8 luglio 1910.  
Incarico di esecuzione di fotografie dell'ex monastero.

#### Sicilia

30. Missione in Sicilia, 1 febbraio – 3 ottobre 1910.  
Incarico di esecuzione di fotografie e relativo invio.

#### Anno 1911

Busta 5, fascicoli 1-30

#### Affari generali

1. Circolare 23/6/1911, Dovere di pro-

muovere ogni iniziativa per via ufficiale e gerarchica, 23 giugno 1911.

2. Operai. Licenza straordinaria per visitare l'Esposizione di Torino, 10 maggio 1911.  
3. "Condizioni generali del Gabinetto fotografico", 10 novembre 1911.  
4. Manutenzione dei locali d'ufficio, 31 gennaio – 17 novembre 1911.  
5. Camere occupate nell'ex convento dei Ss. Cosma e Damiano in via in Miranda, 2 maggio – 12 settembre 1911.  
6. "Materiale fotografico", 16 dicembre 1911.  
Invito al pagamento dei fornitori del GF rivolto alla DGAABBAA.

7. *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Aosta*, 18 novembre 1911.  
Accuso ricevuta e invio di scontrino inventoriale.  
8. "Scambio di soggetti fotografici", 16-25 marzo 1911.  
Corrispondenza con la Società Rotografica di Roma per lo scambio di diapositive su vetro.

9. "Compilazione del catalogo", 2-17 gennaio 1911.  
Segnalazione della necessità di una nuova edizione del catalogo delle fotografie del GF e richiesta di collaboratori per la sua compilazione.  
10. "Pisa. Materiale fotografico", 9 marzo 1911.  
Autorizzazione a ricomperare il materiale occorso per le fotografie a corredo del catalogo dei monumenti e delle opere d'arte di Pisa.

11. Invio di fotografie del GF, 26 febbraio – 27 novembre 1911.  
Invio di fotografie della Val d'Aosta al Comitato per il padiglione permanente all'Esposizione di Roma; di fotografie varie a E. Antenangeli per la formazione del suo campionario.

12. Dono di fotografie al Conservatore degli archivi delle Alpi Marittime – Nizza, 22-31 luglio 1911.  
13. Roma – Feste Cinquantenarie, [luglio 1911].  
Richiesta di due tessere permanenti per fotografare le varie Esposizioni.  
14. "Partecipazione del Ministero alla Mostra Internazionale d'Igiene", 4 dicembre 1911.  
Incarico di esecuzione di fotografie di edifici scolastici.

#### Economato

15. Conto giudiziale es. 1907-1908. Rilievo della Corte dei Conti, 23 febbraio – 5 ottobre 1911.  
Rilievo della Corte dei Conti, relazioni sul GF.  
16. Forniture e acquisti, 12 febbraio – novembre 1911.

17. Vendita di fotografie, 11 maggio – 12 ottobre 1911.

Vendita di fotografie a: RR. Gallerie di Firenze (quadro attribuito al Pontormo nel Museo di Palermo); comune di Genova (quadro di Bartolomeo de' Camilio nel Museo di Palermo); Camillo Boito; Millet; Giuseppe Conestabile della Staffa.

#### Fotografie varie

18. Riproduzioni e ingrandimenti di fotografie, disegni e planimetrie inviati al GF da restituire al mittente, 6 maggio – 18 dicembre 1911.  
19. Invio agli Istituti periferici di fotografie eseguite dal GF, 7 febbraio – 18 novembre 1911.  
20. "Fotografie di opere di Michelangelo", 10-28 giugno 1911.  
Invio al comune di Caprese, su richiesta della DGAABBAA, di fotografie eseguite dal GF.  
21. Mostre retrospettive a Roma – Castel S. Angelo, 20 marzo 1911.  
Richiesta di fotografie di opere cosmatesche già eseguite dal GF.

#### Firenze

22. "Tavoletta attribuita all'Orcagna rubata dalla Chiesa di S. Maria Novella a Firenze", 28 settembre 1911.  
Richiesta di copie di una fotografia inviata, per uso riservato della DGAABBAA.  
23. "Archivio fotografico della Soprintendenza alle Gallerie di Firenze", 6 marzo 1911.  
Richiesta di fotografie del GF.

#### Perugia

24. Missione in Umbria, 9 agosto 1910 – 10 ottobre 1911.  
Incarico di esecuzione di fotografie e relativo invio.

#### Pisa

25. Fotografie di Pisa, 10-11 febbraio 1911.  
Consegna di fotografie a Roberto Papini per il Catalogo degli oggetti d'arte; stampa di negativi eseguiti da Perroni.  
26. Missione a Pisa, 10 novembre – 19 dicembre 1911.  
Incarico di esecuzione di fotografie per il *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia* e rimborso spese di viaggio.

#### Sicilia

27. Invio di fotografie di monumenti di Messina eseguite dal Gabinetto nel 1910, 25 marzo – 5 aprile 1911.

#### Siena

28. Missione a Siena e provincia, 21 giugno – 19 dicembre 1911.  
Incarico di esecuzione di fotografie e relativo invio.

#### Teramo

29. Invio alla DGAABBA di fotografie di una croce nella chiesa di S. Francesco ad Atri (Catalogo C2450), 8 giugno – 9 novembre 1911.

#### Torino

30. Autocromie ricevute dalla DGAABBA, 29 aprile – 1 maggio 1911.  
Immissione nell'archivio del GF di autocromie di dipinti della R. Pinacoteca di Torino.

#### Anno 1912

Busta 5, fascicoli 1-23

##### Affari generali

1. "Custodi. Quota di beneficenza", 22 dicembre 1912.
2. "Camera già occupata dal disegnatore Ferri", 16 settembre – 15 ottobre 1912.
3. Acquisto collezione Cugnoni – valutazione, 22 settembre – 30 dicembre 1912.
4. Acquisto di macchina fotografica per l'Ufficio scavi in Tripolitania, 31 gennaio – 9 aprile 1912.
5. Cessione di macchina fotografica e obiettivo alla Galleria Nazionale, 22 giugno – 10 luglio 1912.
6. Acquisto di apparecchio cinematografico Gaumont, 8 marzo – 30 dicembre 1912.
7. Mostra su Duccio di Buoninsegna a Siena, 22 giugno – 2 luglio 1912.  
Dono di fotografie già eseguite dal GF.
8. "Proposta dell'editore Calzone per la vendita delle fotografie", 19 aprile – 7 dicembre 1912.  
Proposta di vendita delle fotografie del GF da parte dell'editore Ettore Calzone, con schema di contratto.
9. Sconto sul prezzo di vendita agli istituti esteri delle fotografie del GF, 24 maggio – 13 giugno 1912.
10. "Compilazione del catalogo", 25 gennaio 1912.  
Proposta di G. Gargioli di incaricare A. Munoz di collaborare alla compilazione del nuovo catalogo delle fotografie del Gabinetto.
11. Inventariazione di negativi ricevuti dalla DGAABBA, 30 gennaio – 21 settembre 1912.  
Immissione nell'archivio del GF di negativi dei disegni di scuola veneziana appartenuti alla collezione Vendramin e di saggi del Pensionato Artistico del 1910.
12. Forniture e acquisti, 22 marzo – 21 dicembre 1912.

##### Economato

13. Ingrandimenti fotografici del Campanile di Pisa per l'Opera della Primaziale, 14 settembre – 14 ottobre 1912.

##### Fotografie varie

14. Invio di fotografie eseguite dal GF, 4 gennaio – 12 dicembre 1912.  
Fotografie per: Convitto nazionale femminile; DGAABBA (opera conservata presso l'Hermitage di S. Pietroburgo); RR. Gallerie di Firenze (camposanto di Pisa e cupola del duomo di Parma).

#### Firenze

15. Invio alle RR. Gallerie di Firenze della fotografia di un quadro del Pontormo presso il Museo Nazionale di Palermo, 28 novembre 1912.

#### Palermo

16. "Fotografie del polittico di Antonello da Messina", 31 luglio – 8 agosto 1912.  
Invio delle fotografie eseguite dal GF; richiesta di indicazioni per la compilazione del catalogo delle fotografie.

#### Parma

17. Missione a Parma, 4 luglio – 1 ottobre 1912.  
Incarico di fotografare gli affreschi della cupola del duomo approfittando dei ponteggi; relativo invio di fotografie.

#### Perugia

18. Missione a Fara Sabina e Orvieto, 24 agosto – 11 dicembre 1912.  
Incarico di esecuzione di fotografie (abbazia di Farfa, duomo e altri monumenti di Orvieto) e relativo invio.

#### Sicilia

19. Invio di fotografie di un quadro di Matthias Stomer al Museo Nazionale di Palermo, 19 – 21 dicembre 1912.
20. Missione in Sicilia, 7 marzo – 14 settembre 1912.  
Incarico di esecuzione di fotografie e relativo invio.

#### Teramo

21. Invio di 99 fotografie dei monumenti di Atri, eseguite dal GF, per l'Archivio fotografico della DGAABBA, 29 gennaio – 14 febbraio 1912.

#### Torino

22. Archiviazione di negativi di Aosta ricevuti dalla DGAABBA, 12 novembre 1912.
- 23 *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Aosta*, 13 novembre 1912.  
Invio da parte della DGAABBA.

#### Anno 1913

Busta 5, fascicoli 1-37

##### Affari generali

1. Regolamento e relazioni sul funzionamento del GF, 25 gennaio – 10 maggio 1913.
2. Incarico di reggenza a Carlo Carboni, 7 – 15 gennaio 1913.
3. Eredi Gargioli, 13 gennaio – 4 luglio 1913.
4. "Riparazione di un cavalletto", 2 settembre – 11 ottobre 1913.
5. Parziale trasferimento a Villa Mills sul Palatino, 14 maggio – 22 settembre 1913.
6. Acquisto collezione Cugnoni, 7 gennaio – 23 ottobre 1913.
7. Acquisto collezione Moscioni, 10 ottobre – 26 novembre 1913.
8. Acquisto apparecchio cinematografico Gaumont, 27 febbraio – 14 maggio 1913.
9. Ordinazioni di lavori fotografici e vendita di fotografie e cartoline nelle sedi degli Istituti, 29 maggio – 21 agosto 1913.
10. "Proposta dell'editore Calzone per la vendita delle fotografie", 15 marzo – 28 giugno 1913.
11. "Richiesta di fotografie in dono", 13-22 gennaio 1913.
12. Fotografie e informazioni per istituti esteri, 11 gennaio – 29 novembre 1913.

##### Economato

13. Bilancio preventivo esercizio 1913-1914, 14 maggio – 6 settembre 1913.
14. Inventario e conti giudiziali, 16 gennaio – 17 ottobre 1913.
15. Forniture e acquisti, 18 gennaio – 29 dicembre 1913.
16. Vendita di fotografie, 22 marzo – 25 ottobre 1913.  
Ingrandimenti fotografici del Campanile di Pisa per l'Opera della Primaziale; fotografie di S. Maria del Piano ad Ausonia per la Soprintendenza di Napoli; fotografie per Joseph Sauer di Friburgo.

##### Fotografie varie

17. Riproduzioni e ingrandimenti di fotografie, disegni e planimetrie inviati al GF da restituire al mittente, 14 aprile – 29 luglio 1913.
18. Missione all'Aquila e Teramo, 14-26 novembre 1913.  
Invio di 79 fotografie.
19. Missione in Emilia, Marche e Veneto, 24 maggio – 22 novembre 1913.  
Incarico di esecuzione di fotografie e relativo invio.

**Ancona**

20. Missione a Fabriano, 3 aprile – 4 maggio 1913.  
Incarico di esecuzione di fotografie e relativo invio.

**Catanzaro**

21. Esposizione per il centenario di Mattia Preti a Catanzaro, 27 agosto – 24 dicembre 1913.  
Richiesta di invio delle fotografie delle opere di Mattia Preti già possedute dal GF e di esecuzione di nuove nella chiesa di S. Andrea della Valle a Roma.

**Ferrara**

22. Riproduzioni della planimetria dell'Abbazia di Pomposa, da restituire alla DGAABBAA, 14-16 luglio 1913.

**Forlì**

23. Riproduzioni della planimetria dell'Anfiteatro romano di Rimini e della Rocca di Caterina Sforza a Forlì, da restituire alla DGAABBAA, 14 – 29 luglio 1913.

**Modena**

24. Invio di 140 fotografie del Codice pontificio dell'Agnello conservato presso la Biblioteca Estense di Modena, 22 – 23 dicembre 1913.

**Novara**

25. "Quadro attribuito a Cristoforo da Bo-

**Roma**

- "logna", 7-10 luglio 1913.  
Richiesta di fotografia da parte della DGAABBAA.

**Parma**

26. Autorizzazione a fornire gratuitamente al prof. Venturini Papari fotografie degli affreschi della cupola del Duomo, 12 agosto 1913.

**Perugia**

27. Missione in Umbria, 17 aprile – 17 dicembre 1913.  
Incarico di esecuzione di fotografie e relativo invio.

**Pesaro**

28. Invio alla Soprintendenza delle Marche e alla Galleria di Urbino di 352 fotografie di Urbino, 13 agosto – 2 dicembre 1913.

**Ravenna**

29. Riproduzioni della planimetria della basilica di S. Apollinare, da restituire alla DGAABBAA, 20 settembre – 24 ottobre 1913.

**Roma**

30. Campagne fotografiche a Roma, 29 marzo – 9 dicembre 1913.  
Incarico di esecuzione di fotografie a: Villa Giulia; dipinti di Carlo Maratta nelle chiese di Roma; S. Maria della Scala; S. Maria dei Monti; Museo Nazionale Romano.

**Roma (prov.)**

31. Riproduzioni e ingrandimenti di fotografie e planimetrie inviati al GF da restituire al mittente, 21 luglio – 20 dicembre 1913.  
32. "Veroli. Cose d'arte", 7-21 gennaio 1913.  
Invio alla DGAABBAA di fotografie eseguite molti anni prima da G. Gargioli.

**Sicilia**

33. Invio al direttore del Museo Pepoli di Trapani, su richiesta della DGAABBAA, della fotografia di un quadro nel Museo Nazionale di Palermo, 10 giugno 1913.  
34. Missione in Sicilia, 24 febbraio – 24 novembre 1913.  
Invio di fotografie.

**Siena**

35. Riproduzioni della planimetria della Rocca di Montalcino, da restituire alla DGAABBAA, 11 – 14 luglio 1913.

**Torino**

36. Elenco degli edifici monumentali della provincia di Torino, 5 febbraio 1913.  
Invio da parte della DGAABBAA.  
37. Invio a Corrado de Mandach, su richiesta della DGAABBAA, di fotografie della cattedrale di Aosta, 5 agosto – 4 settembre 1913.

# **Produzione del Gabinetto Fotografico durante la direzione di Giovanni Gargioli**

ANNA PERUGINI

La conclusione della produzione Gargioli è indicata con certezza da Carlo Carboni quando, nel 1918, sottoscrive i registri inventariali.

L'elenco che segue è stato realizzato esaminando i nuclei riportati sui registri inventariali dei negativi e confrontandoli con le informazioni presenti nella documentazione cartacea dell'archivio storico IC-CD-GFN.

Il lavoro è un primo stadio di analisi e non può dirsi concluso, né inopugnabile; la registrazione inventariale non offre certezza sulla data dello scatto, che potrebbe essere anche molto precedente e la registrazione avvenuta in tempi successivi; si procedeva ad inserire i negativi in inventario solo in presenza delle indicazioni descrittive, che a volte pervenivano molto tempo dopo la conclusione della campagna, compilate dai committenti del lavoro.

Le indicazioni sono però una traccia preziosa per confrontare i lavori fra loro e proporre una cronologia indispensabile a definire la datazione delle immagini.

I primi anni della produzione sono risultati molto avari di indicazioni. Una prima scrematura è stata possibile confrontando le indicazioni in nostro possesso con quanto pubblicato nei due cataloghi a stampa di Gargioli, del 1904 e del 1907. Tale operazione ha però messo in evidenza che nel corso di oltre un secolo alcuni numeri sono stati riutilizzati e quindi a volte le immagini non corrispondono più a quelle originali, forse per danneggiamento dei negativi fragili e deperibili.

L'elenco prende in esame la produzione dei formati C, D, E, F; si sono tralasciati volutamente i formati più grandi, A e B, che riteniamo siano in massima parte anteriori al 1900, quindi realizzati da Gargioli forse ancor prima di fondare il GF.

## **Cronologia della produzione Gargioli:**

1898-1900	C01-403 // E01-202 // F01-181
1900-1901	C404-760 // E203-292
1902-1903	C761-912 // D01-63 // E293-480
1903-1904	C913-1101 // E481-601 // F182-311
1905-1906	C1102-1664 // E602-947
1906-1907	C1665-1870 // D64-104 // E948-1255 // F312-444
1907-1908	C1871-2694 // D105-177 // E1256-1590
1908-1909	C2695-3507 // D178-365 // E1591-2522 // F445-573
1909-1910	C3508-3983 // D366-461 // E2523-3240
1910-1911	C3984-4721 // E3241-3359 // F574-590
1911-1912	C4722-5904 // E3360-3426
1913	C5905-6726 // E3427-3499 // F591-726

**1898-1900**

ALATRI, C1-39 E35-42  
ANAGNI, CAVE, SEGANI, FERENTINO, F70-84  
ARREDI LITURGICI, MOSTRA ARTE SACRA, C51-100 C151-159 E63-91  
BOVILLE ERNICA, VEROLI, E15-19  
FOSSANOVA, CASAMARI, D1-19  
FERENTINO, E51-62 F59  
FIRENZE, C239-246  
MARINO, C335  
MINTURNO, C394-403  
MONTECASSINO, C209-216 E95-110  
NAPOLI, COLLEZIONE WORTH, F179-181  
OSTIA, CASTEL PORZIANO, E111-114  
PALOMBA SABINA, C223-238 E45-49  
RIGNANO FLAMINIO, C247-252  
ROMA, ARCO DEGLI ARGENTARI, E43-44  
ROMA, BIBbia Di S. PAOLO, C101-124 F85-92 F173-178  
ROMA, CHIESE, E115-148  
ROMA, CHIESE, S. COSIMATO, S. STEFANO, C47-50  
ROMA, CHIESE, S. COSTANZA, S. AGNESE, C253-334  
ROMA, COLONNA TRAIANA, F46  
ROMA, COLOSSEO, C125-146  
ROMA, GIANICOLO, C393  
ROMA, MUSEI, GALLERIE, D20-39  
ROMA, NAPOLI, F53-69  
ROMA, PALESTRINA, C147-150  
ROMA, PORTA SALARIA, F125-127  
ROMA, PORTE, MURA, C160-184  
ROMA, S. GIORGIO AL VELABRO, C218-222  
ROMA, S. MARIA COSMEDIN, FORI, VIA APPIA, F61-69  
ROMA, S. PIETRO IN VINCOLI, MUSEO NAZIONALE ROMANO, E21-34  
ROMA, TIVOLI, F97-113  
ROMA, S. MARIA IN DOMINICA, TERME CARACALLA, F1-16  
S. VINCENZO AL VOLTURNO, C382-392 E187-202  
SCURCOLA MARSICANA, MAGLIANO, C40-46  
SESSA AURUNCA, C336-381 E149-186  
SUBIACO, F114-120  
TUSCANIA, E1-6 F17-26  
VEROLI, C185-208 E7-14 F33-45 F47-52 F139-171  
VITERBO, F121-124 F128-138 F93-96 F172  
VITERBO, CIVITA CASTELLANA, F27-32

**1900-1901**

ALATRI F189-198  
BELFORTE DEL CHIENTI, C475-476  
CASAMARI, D11-19  
FONDI, E203-206  
FOSSANOVA, D1-10  
FROSINONE, F199  
LATINA, C408-411  
MONTECASSINO, STABAT MATER DI PERGOLESI, C629-667  
NAPOLI, AFFRESCHI POMPEIANI, C432-439  
NAPOLI, COLLEZIONE WARTH, C593-628  
PERUGIA, C496-499  
PESARO, C430-431  
PISA, F200-213  
PISTOIA, F214-224  
ROMA, ARICCIA, C477-495  
ROMA, CASTEL SANT'ANGELO, GALLERIA NAZ. ARTE MODERNA, D20-39

ROMA, CHIESE, S. MARIA IN COSMEDIN, S. MARIA IN TRASTEVERE, C683-760  
ROMA, MUSEI, PALAZZI, E209-229  
ROMA, OSPEDALE S. SPIRITO IN SASSIA, C500-511  
ROMA, PALAZZI, OSPEDALE S. SPIRITO IN SASSIA, S. CRISOGONO, C440-474  
ROMA, PALAZZO TORLONIA (DEMOLITO), E236-251 D40-50  
ROMA, S. CECILIA IN TRASTEVERE, E252-268  
ROMA, TIVOLI, F182-188  
ROMA, VARIE, C412-429  
S. VINCENZO AL VOLTURNO, C404-407  
SUBIACO, C512-592 C669-682

**1902-1903**

ABRUZZO, C1008-1051  
ALATRI, C811-820 C841-842 E467-480  
ALBA FUCENS, C1052-1069  
ANAGNI, E293-298  
BOLOGNA, C892-896  
CORI, C992-1005  
CORNETO TARQUINIA, PALAZZO VITELLESCHI, C870-890 F308-311 E568-601  
FERENTINO, C843-859 E533-550  
FIRENZE, F225-234 F241-246  
LUCCA, F235-240  
NETTUNO, F292-297  
PARMA, C1088-1101 D62-63 F312  
PISA, C912-933 F261-273  
PISA, PISTOIA, F247-259  
PUGLIA (ANDRIA, BARI, BITONTO, FOGGIA, TRANI), C957-985  
RITRATTO CARDUCCI, F260  
ROMA, FIRENZE, F298-307  
ROMA, FORO TRAIANO, C954-956  
ROMA, MUSEI, PALAZZI, PALATINO, E369-460  
ROMA, PALATINO, C1070-1087  
ROMA, PALAZZI, C821-840  
ROMA, PALAZZI, VARIE, E481-532  
ROMA, TRONO LUDOVISI, C1006-1007  
ROMA, VALLE DEL GIOVENZANO, F274  
ROMA, VARIE, ARA PACIS, C934-946  
ROMA, VARIE, PANTHEON, C897-911  
ROMA, VENERE, C988-991  
SPOLETO, E562-567  
SUBIACO, C805-810 E299-368 E461-466  
SULMONA, C860-868 E551-561  
SULMONA, L'ACQUILA, TAGLIACOZZO, AVEZZANO, F275-291  
TIVOLI, C947-953  
TOLENTINO, C773-802 E269-274  
VITERBO, C761-771 E275-292

**1904-1905**

ABRUZZO, E926-935  
AGRO ROMANO, E796-804  
ALBA FUCENS, CORI, D51-54 E808-822 E916-925  
ANAGNI, C1604-1605  
ASSISI, C1397-1495 D75-92  
AVEZZANO, LUCO DEI MARSI, E901-915  
BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA, E788-795  
BITONTO, C1133-1139  
CHIETI, ESPOSIZIONE ARTE ABRUZZESE, C1290-1385 E1441-1542  
CORFINIO, E954-958  
CORNETO TARQUINIA, PALAZZO VITELLESCHI, C1177-1190 E983-990 E1317-1321

FERENTINO, C1597-1603  
FIRENZE, PISA, C1123-1128  
GROTTAFERRATA, C1102-1108 E1256-1272 E1417-1420  
L'ACQUILA, SULMONA, D55-61 E875-899  
MAIOLICHE ABRUZZESI, C1211-1289  
MARCHE (ANCONA, ASCOLI PICENO, CINGOLI, FABRIANO, FANO, MACERATA, MATELICA, RECANATI, URBINO, VISSO), C1496-1576 D93-104 F391-394  
MENTANA, MUSEO GARIBOLDINO, E1374-1378  
NAPOLI, C1577-1593 F313-314  
NETTUNO, E961-966 E1399-1406  
PARMA, E993-1006  
PERUGIA, F405-414  
PISA, E657-724 E1007-1018  
PUGLIA (FOGGIA, BARLETTA, CASTEL DEL MONTE, RUVO, TRANI), E739-787  
ROMA, ARA PACIS, C1110-1122  
ROMA, ARA PACIS, FORI, C1129-1132 D64-73  
ROMA, ARCO DI COSTANTINO, E725-728  
ROMA, CHIESE, C1606-1612  
ROMA, CHIESE, FORI, C1140-1158  
ROMA, CHIESE, MUSEI, C1163-1176  
ROMA, GALLERIA BORGHESE, FORI, C1191-1210  
ROMA, MUSEI GALLERIE, E1019-1255 F315-390  
ROMA, MUSEI, VARIE, F415-424  
ROMA, MUSEO NAZ. ROMANO, F395-404  
ROMA, PALAZZI, BASILICA S. PIETRO, E967-982  
ROMA, PALAZZO FIRENZE, E823-832  
ROMA, S. PIETRO IN VINCOLI, ARCO COSTANTINO, E861-874  
ROMA, VARIE, E805-807  
ROMA, VARIE, ACCADEMIA BELLE ARTI, E602-656  
ROMA, VARIE, GABINETTO NAZ. STAMPE, E1322-1373  
ROMA, VARIE -BASILICA S. PAOLO F. M., E1287-1316  
ROMA, VILLA DORIA PAMPHILI, C1594-1596  
TAGLIACOZZO, E936-947  
TIVOLI, E729-736  
TORRE DEI PASSERI, E948-953  
VICOVARO, E833-860  
VITERBO, C1159-1162 E1277-1286 E1379-1396 E1407-1415

#### 1906-1907

ANCONA, C2628-2666  
AREZZO, PISTOIA, C1665-1696  
ASCOLI PICENO, C2465-2530  
ASSISI, E1563-1573  
ATRI, C2339-2455  
CIVITA CASTELLANA, C2165-2167  
CIVITAVECCHIA, C1783-1787 C2144-2145  
CORI, E1613-1623 E1700-1704  
FIRENZE, C1616-1664  
GROTTE VATICANE, E1543-1559 E1625-1631 E1693-1698  
LUCCA, CAMAIORE, C1805-1807  
MARCHE (SANT'ELPIDIO, RECANATI, FERMO, FABRIANO, LORETO, APIRO, URBINO, SENIGALLIA, OSIMO), C2531-2586 C2597-2615 C2667-2694 E1574-1590 F425-433 F440-444  
MONTEFIASCONCONE, C1764-1773  
NAPOLI, C2195-2198 E1593-1608  
ORTE, C2329-2338  
PERUGIA, C1817-1870 C2616-2627  
PISA, C1697-1718 E1650-1668  
ROMA, FIRENZE, C2172-2190

ROMA, FORO ROMANO, C2191-2192  
ROMA, MARINO, C1758-1763  
ROMA, MUSEI, CHIESE, VARIE, E1705-1735  
ROMA, MUSEI, GALLERIE, C2292-2328  
ROMA, MUSEI, GALLERIE, E1908-1943  
ROMA, MUSEI, TOMBA CECILIA METELLA, E1677-1683  
ROMA, MUSEO NAZ. ROMANO, C1813-1816 C2146-2155 C2168-2170  
ROMA, MUSEO NAZ. ROMANO, DISCOBOLO, E1888-1891  
ROMA, UFFICIO ESPORTAZIONI, E1877-1878  
ROMA, VARIE, E1632-1636  
ROMA, VARIE, E1689-1692  
ROMA, VARIE, S. FRANCESCA ROMANA, C2199-2285  
ROMA, VILLA MILLS, E1944-1951  
SANT'ORESTE, SORATTE, C2156-2164  
SCURCOLA MARSICANA, C2286-2291 C2171  
TERAMO, C2456-2464  
TERNI, C2193  
TOCCO CASAURIA, C1808-1812 E1684-1688  
TOSCANA (PRATO, LUCCA, EMPOLI), C1719-1757 E1640-1649 E1669-1673  
TUSCANIA, C1788-1804  
UMBRIA (GUBBIO, PERUGIA, FOLIGNO, SPELLO, TREVI, GUALDO TADINO, SPOLETO, TERNI, NARNI), C1871-2143 E1736-1865  
VITERBO, C1774-1782 E1637-1639

#### 1908-1909

ABRUZZO (ACQUISTO MPI, BUONO 55/1909), E2825-2861 F549-573  
ANZIO, E2911-2914  
AOSTA, C3804-3983 E2935-2969 F574-577  
ATRI, C3658-3664 E2056-2073  
AUSONIA, E2122-2129  
BOLOGNA, D188-190  
BRACCIANO (ACQUISTO MPI, BUONO 18/1908), D118-177  
CAPRAROLA (ACQUISTO MPI, BUONO 28/1908), D191-229  
CARRARA, C3234-3238  
CAVE, GENAZZANO, C2721-2752  
CECCANO, E2386-2397  
GENOVA, SAVONA, C3987-4020  
JUGOSLAVIA (SEBENICO, SPALATO, TRAU', ZARA), C2895-2949 E2297-2320  
L'AQUILA (ACQUISTO MPI, 1909), C2856-2867  
LIGURIA (SESTRI LEVANTE, RAPALLO, S. MARGHERITA LIGURE, SARZANA), E2524-2541 F517-538  
MARCHE (PESARO, ANCONA, ASCOLI PICENO, FERMO, RECANATI, LORETO, SENIGALLIA), C2887-2894 E2074-2121 F509-516  
MESSINA, C3553-3571  
MILANO, C2973-2976  
MUSEI VATICANI, E2601-2610  
NAZZANO, C3046-3052  
OFFIDA, C3670-3728 E2886-2894  
PARMA, D178-187  
PIETRASANTA,  
Pisa, CARRARA, PIETRASANTA, C3053-3218 C3219-3233 C3261-3507 E2431-2522 E2542-2550 E2623-2707  
PUGLIA (ACQUISTO MPI, BUONO 29/1908; BUONO 30/1908), D230-346 E2213-2293 F449-508  
PUGLIA (BARI, BRINDISI, LECCE, FOGGIA, TARANTO), E2213-2293 F449-508  
ROMA, ARA PACIS, GABINETTO NAZ. STAMPE, MUSEO DEI GESSI, E1952-2055  
ROMA, BIBLIOTECA NAZ. CENTRALE (ALBUM DEI MILLE), C2757-2855  
ROMA, CHIESE, COLOSSEO, MUSEO DEI GESSI, E2321-2385  
ROMA, GALLERIE, CHIESE, VARIE, E2176-2212

ROMA, GALLERIE, MUSEI, E2708-2712  
 ROMA, GALLERIE, MUSEI, C2961-2972  
 ROMA, MARINO, C3573-3657 C3777-3791  
 ROMA, MURA DI CINTA, C3747-3754  
 ROMA, MUSEI, GALLERIE, C2873-2881  
 ROMA, MUSEI, VARIE, VIA APPIA, E2801-2824  
 ROMA, MUSEI CAPITOLINI, E2611-2622  
 ROMA, MUSEO DEI GESSI, E2579-2600 E2763-2788  
 ROMA, MUSEO NAZ. ROMANO, E2130-2152  
 ROMA, MUSEO NAZ. ROMANO, MUSEO DEI GESSI, E2571-2578  
 ROMA, MUSEO NAZ. ROMANO (FANCIULLA DI ANZIO), E2903-2910  
 ROMA, MUSEO VILLA GIULIA, E2729-2762  
 ROMA, OSPEDALE S. SPIRITO IN SASSIA (DEMOLITO), E2551-2570  
 ROMA, PALAZZETTO VENEZIA, E2715-2718  
 ROMA, PALAZZI, MUSEI, C2950-2956  
 ROMA, PALAZZI, MUSEI, PANTHEON, C3527-3552  
 ROMA, S. PANCRAZIO, C3666-3669  
 ROMA, TERME DIOCLEZIANO, GABINETTO NAZ. STAMPE, C2977-3026  
 ROMA, TERME DI DIOCLEZIANO (ACQUISTO MPI, 1909), D347-355  
 ROMA, VARIE, C2711-2720  
 ROMA, VARIE, ACCADEMIA LINCEI, C3031-3045  
 ROMA, VARIE, VILLA LAIS, E2403-2429  
 ROMA, VIA APPIA, TERME DIOCLEZIANO, E2915-2933  
 ROMA (ACQUISTO MPI, BUONO 56/1909; BUONO 57/1909), D347-365  
 SARZANA, C3239-3260  
 SULMONA, C2868-2872 C3729-3746 E2895-2901  
 TORINO, C3984-3986  
 TREVIGNANO ROMANO, E2881-2885  
 VATICANO, C2885-2886  
 VETRALLA, C3792-3802  
 VITERBO, C2695-2710 C2882-2884 C2957-2960 C3027-3030 C3509-3521  
     C3755-3776 E2870-2879 F540-548  
 ZAGAROLO, C2753-2756

**1910-1911**

ANAGNI, C4847-4890  
 ANGUILLARA SABAIA, C5155-5160  
 ASSISI, C4516-4560 D431-437  
 BOVILLE ERNICA, C5148-5154  
 CINTIA CASTELLANA, E3019-3046  
 FERENTILLO, C5365-5389  
 FOGLIA, C4021-4039  
 FOLIGNO (ACQUISTO MPI, BUONO 73/1910), D371  
 GROSSETO, MASSA MARITTIMA, C5739-5786  
 IMPERIA, C4040-4064  
 L'AQUILA (DINTORNI), F578-584  
 MODENA, D378-392  
 MONTEFALCO (ACQUISTO MPI, BUONO 76/1910), E3062-3076  
 NEPI, E3047-3056  
 NETTUNO, C4722-4729  
 NORCIA, C5391-5459 E3334-3344  
 OSTIA ANTICA, C4925-4930 C5127-5147  
 PADOVA, D393-402  
 PAESTUM, C4124-4133  
 PARMA, D372-377  
 PERUGIA, CASCIA, C5474-5502  
 PERUGIA, SPOLETO, C5255-5364 E3318-3322  
 PERUGIA, TEMPIETTO DEL CLITUNNO, E23323-3326 F616-619  
 PISA, C5787-5904

REGGIO CALABRIA, E3078-3080  
 RIETI, C5506-5579  
 RIOFREDDO, F602-606  
 ROMA, ACCADEMIA S. LUCA, C4606-4721  
 ROMA, CECILIA METELLA, S. GIOVANNI IN LATERANO, MUSEI, E2975-3018  
 ROMA, CHIESE, C4730-4747  
 ROMA, CHIESE, MUSEI, 4065-4076  
 ROMA, CHIESE, PALAZZI, C4891-4924  
 ROMA, CHIESE, VARIE, C5161-5176  
 ROMA, FORO DI AUGUSTO, C5231-5252  
 ROMA, GALLERIA NAZ. ARTE ANTICA, C4993-5003  
 ROMA, GALLERIA NAZ. ARTE MODERNA, C5177-5230  
 ROMA, GALLERIE, MERCATI TRAIANEI, C5085-5126  
 ROMA, MURA SERVIANE, PALAZZETTO VENEZIA, E3281-3288  
 ROMA, MUSEO NAZ. ROMANO, C4931-4975  
 ROMA, PALAZZO DEL QUIRINALE, C4751-4768  
 ROMA, PONTE LORETO, F585-590  
 ROMA, PROPRIETÀ PRIVATA, E3251-3277  
 ROMA, S. GREGORIO MAGNO, C5008-5018  
 ROMA, S. PAOLO F. M., C4977-4992 C5004-5005  
 ROMA, S. SILVESTRO AL QUIRINALE, E3241-3245  
 ROMA, TORRE DELLE MILIZIE, E3309-3316  
 ROMA, VARIE, C4102-4123  
 ROMA, VARIE, E3221-3228  
 ROMA, VELLETRI, C4771-4846 E3216-3220  
 ROMA (ACQUISTO MPI, BUONO 73/1910), D366-368  
 ROMA (ACQUISTO MPI, BUONO 73/1910), D460-461  
 SICILIA (SIRACUSA, TAORMINA, AGRIGENTO, PALERMO, MONREALE, MESSINA),  
     C4134-4515 E3085-3215 E3229-3240  
 SIENA, MONTEOLIVETO MAGGIORE, D403-422  
 SIENA (LECCETO, MONTERIGGIONI), C4563-4601 C5582-5631 C5637-5738  
 TERNI, PIEDILUCO, C5503-5505  
 TIVOLI, C5019-5084 E3289-3298  
 UMBRIA (SPOLETO, NORCIA, PRECI, FERENTILLO, CASCIA, VISSO), C5460-5473  
     E3317-3389 F591-601 F615-643  
 URBINO, D438-451  
 VITERBO, C4079-4101 D452-459

**1912-1913**

MACERATA, C6229-6234  
 MESSINA, C6091-C6178  
 ORVIETO, C6701-6726  
 PARMA, C6357-6620  
 PERUGIA, MONTEFALCO, C6621-6628 F610-614  
 PISA, E3417-3426  
 RIPRODUZIONE DA ILLUSTRAZIONE DI DANTE, E3479-3499  
 ROMA, BIBLIOTECA NAZ. CENTRALE, E3427-3468 F656-708  
 ROMA, CASTEL SANT'ANGELO, C5979-6077  
 ROMA, CHIESE, BASILICA S. PAOLO F. M., E3390-3406  
 ROMA, COLLEZIONE MASSIMO, C6078-6090  
 ROMA, PALAZZO COLONNA, C6629-6646  
 ROMA, RIETI, C6666-6700  
 ROMA, TIVOLI, C5907-5958 C6235-6356  
 ROMA, VARIE, F709-726  
 SICILIA, PALERMO, C6179-6228  
 SIENA, F644-654  
 SIENA, GROSSETO, E3407-3416  
 VITERBO, C5959-5978 C6647-666

## Bibliografia

- Abetti Giorgio, *The scientific mobilization in Italy for the war*, "Science", 50 (1919), 1286, p. 169-175.
- Adams Ansel, *Il negativo*. Bologna: Zanichelli, 2007.
- Alinari Vittorio, *Del R. Decreto e regolamento per le riproduzioni fotografiche*, "Bollettino della Società Fotografica Italiana", 5 (1893), p. 246-249.
- Anderson Domenico, *Catalogue général des reproductions photographiques*. Roma (via Salaria 7a): D. Anderson, 1907.
- Argan Giulio Carlo, *Progetto e destino*. Milano: Il saggiatore, 1977.
- Archivi fotografici: *Spazi del sapere, luoghi della ricerca*, a cura di Costanza Caraffa e Tiziana Serena, "Ricerche di Storia dell'arte", (2012) 106.
- Assunto Rosario, *Il paesaggio e l'estetica*. Palermo: Edizioni Novecento, 1994.
- Augé Marc, *Rovine e macerie: il senso del tempo*. Torino: Bollati Borighieri, 2003.
- Barberis Walter, *Il bisogno di patria*. Torino: Einaudi, 2004.
- Balzani Roberto, *Dalla memoria alla tutela: percorsi nel "paesaggio italico" fra Ottocento e Novecento*, in *La cura del bello musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, a cura di Andrea Emiliani; Claudio Spadoni. Milano: Electa, 2008, p. 310-343.
- Baxandall Michael, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*. Torino: Einaudi, 2000.
- Bechetti Piero; Contini Maria Teresa; Ferrari Oreste, *Le fotografie di Enrico Valenziani*. Roma: Centro Di, 1975.
- Bechetti Piero; Pietrangeli Carlo, *Roma tra storia e cronaca dalle fotografie di Giuseppe Primoli*. Roma: Quasar, 1981.
- Bechetti Piero, *La fotografia a Roma dalle origini al 1915*. Roma: Colombo, 1983.
- Bencivenni Mario; Dalla Negra Riccardo; Grifoni Paola, *Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1880-1915*, Firenze: Ministero per i beni culturali e ambientali, Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici per le province di Firenze e Pistoia, Sezione didattica, 1992, p. 28-29.
- Benedetti Amedeo, *Vita di Giovanni Gargioli, fondatore del Gabinetto Fotografico Nazionale*. Pisa: Il Campano, 2012.
- Berardi Elena, *L'Archivio fotografico della Direzione generale antichità e belle arti*, "Bollettino d'Arte", c.d.s..
- Berenson Bernard, *La fotografia*. In *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*. Firenze: Electa Editrice, 1948, p. 327-338.
- Bertelli Carlo, *Il Gabinetto Fotografico Nazionale*, "Musei e Gallerie d'Italia", 12 (1967), 33, p. 39-49.
- Bertelli Carlo, *La fedeltà incostante. Schede per la fotografia nella Storia d'Italia fino al 1945*. In *Storia d'Italia, Annali 2, L'immagine fotografica 1845-1945*, a cura di Carlo Bertelli; Giulio Bollati, I, v. 1. Torino: Einaudi, 1979, p. 156 ss.
- Berruti Sila, "Acciaio parlante tra muti acciai". *Gli esperimenti italiani di fotografia e cinematografia scientifico-militare fino alla Grande Guerra*, "Immagine. Note di storia del cinema", 6 (2012), p. 55-86.
- "Bollettino d'Arte" (1913), p. 429-431.
- "Bollettino della Società degli Amatori di Fotografia", 5 (1893), 3.
- Bollati Giulio, *L'Italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*. Torino: Einaudi, 1983.
- Bolton Lucy; Siggers Manson Christina, *Italy on Screen: National Identity and Italian Imaginary*. Oxford-Bern: Peter Lang Pub. Inc., New Studies in European Cinema, 2010.
- Boni Giacomo, *Il Catasto dei monumenti in Italia*, "Archivio storico dell'arte", 4 (1892), 4, p. 10.
- Bordi Giulia, *Giuseppe Wilpert e la scoperta della pittura medievale a Roma*. In *Giuseppe Wilpert archeologo cristiano*, a cura di Stefan Heid. Città del Vaticano: Pontificio istituto di archeologia cristiana, 2009, p. 324-358.
- Borea Evelina, *Il "Bollettino d'Arte" di Corrado Ricci*. In *Corrado Ricci storico dell'arte tra esperienza e progetto*, a cura di Andrea Emiliani, Donatino Domini. Ravenna: Longo, 2004, p. 225-233.

- Borgatti Mariano, *La fotografia applicata all'arte militare. Conferenza letta agli ufficiali del 3º reggimento Genio nel febbraio 1899 ed a quelli del presidio di Firenze nel dicembre successivo*. Roma: Voghera, 1900.
- Borgatti Mariano, *Storia dell'Arma del Genio dalle origini al 1914*, "Rivista d'artiglieria", 4 (1931), p. 1242-1617.
- Brera 1899: un progetto di fototeca pubblica per Milano : il "ricetto fotografico" di Brera*, a cura di Marina Miraglia; Matteo Ceriana. Milano: Electa, 2000.
- Brogi Carlo, *In proposito della protezione legale sulle fotografie considerazioni di Carlo Brogi*. Firenze-Roma: Tipografia dei Fratelli Benini, 1885.
- Brogi Carlo, *Una questione di moralità*, "Bullettino della Società Fotografica Italiana", 7 (1896), p. 271-276.
- Brogi Carlo, *A proposito del divieto fatto ai fotografi di trarre riproduzioni nei Musei e Gallerie dello Stato. Considerazioni di Carlo Brogi con una premessa dell'on. Giovanni Rosadi*. Firenze: Tipografia di Ariani, 1904.
- Caciolli Stefano, *La fotogrammetria in Italia tra '800 e '900: il fondo Paganini dell'Istituto Geografico Militare di Firenze*. Firenze: tesi di laurea in Miniatura ed Arti Minori, Università degli Studi di Firenze, facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2002-2003.
- Callegari Paola, *Corrado Ricci tra arte e fotografia: il rapporto di uno storico dell'arte con il Gabinetto Fotografico Nazionale*. In *La cura del bello. Musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, a cura di Andrea Emiliani; Carlo Spadoni. Milano: Electa, 2008, p. 107-119.
- Castelnuovo Enrico; Ginzburg Carlo, *Centro e periferia*. In *Storia dell'arte italiana*, v.1, *Questioni e metodi*. Torino: Einaudi, 1979, p. 285-348.
- Castrignani Laura; Cella Elisa, *Roma vista dall'alto: gli affreschi di Villa Mellini e i primordi della fotografia aerea archeologica in Italia*, "Strenna dei Romanisti", 2009, p. 119-132.
- Castrignani Laura; Cella Elisa, *Giacomo Boni e il Foro Romano: la prima applicazione della fotografia aerea archeologica in Italia*, "Archeologia Aerea. Studi di aerotopografia archeologica", 4-5 (2011), p. 33-40.
- Catalogo della Esposizione Fotografica nel Palazzetto Le Roy, detto la Farnesina ai Baullari*. Roma: Via delle Murate 70, 1905.
- Catalogue Spécial des Photographies de Florence et de la Toscane*. Florence: maison Giacomo Brogi, 1907.
- Ceraudo Giuseppe, *Un secolo e un lustro di fotografia aerea archeologica in Italia (1899-2004)*, "Archeologia Aerea. Studi di aerotopografia archeologica", 1 (2004), p. 47-68.
- Cestelli Guidi Benedetta, *Le applicazioni delle tecniche di riproduzione visiva tra pedagogia e tutela: il caso esemplare di Corrado Ricci*, "Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte", 58 (2003), p. 413-426.
- Cestelli Guidi Benedetta, *Assenza dell'autore. Le raccolte fotografiche del Gabinetto Fotografico Nazionale denominate Ludovico Tumino e Valeriano Cugnoni tra prassi artistica ed archiviazione*, "Bollettino d'Arte", c.d.s..
- Circa la proposta di colpire con una tassa le riproduzioni fotografiche dei monumenti nazionali*, "Bullettino della Società Fotografica Italiana", 4 (1892), p. 101-103.
- Coco Martinelli Tea, *L'attività di Giovanni Gargioli al Gabinetto Fotografico Nazionale*, "Xenia", 12 (1986), p. 103-104.
- Convenzione europea del paesaggio : Firenze 20 ottobre 2000*, a cura di Manuel R. Guido; Daniela Sandroni. s.l.: Ministero per i Beni e le attività culturali, 2001.
- Contini Maria Teresa, *Strumenti fotografici 1845-1950*. Roma: Stampa NER, 1990, p. 14 -15.
- Cose romane, 6. Rievocazione delle feste palilie al Palatino*, "La Civiltà cattolica", 53 (1902), 1243, p. 478-479.
- Costantini Paolo, "La Fotografia Artistica" 1904-1917. Torino: Bollati Boringhieri, 1990.
- Croce Benedetto, *Un paradiso abitato da diavoli*. Milano: Adelphi, 2006.
- Curzi Valter, *Documentare la tutela dei monumenti alla fine dell'Ottocento: le campagne fotografiche di Corrado Ricci della Fototeca Nazionale di Roma*. In *La cura del bello. Musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, a cura di Andrea Emiliani; Carlo Spadoni. Milano: Electa, 2008, p. 97-105.
- D'Achiaridi Paolo, *Spigolature della mostra d'arte antica senese*, "L'Arte: rivista di storia dell'arte medievale e moderna", 7 (1904), p. 399-402.
- D'Autilia Gabriele, *Storia della fotografia in Italia: dal 1839 a oggi*. Torino: Einaudi, 2012.
- D'Autilia Gabriele, *Luce: l'immaginario italiano*. Roma: Rai-Eri, 2014.
- da Schio Almerico, *Esperimenti dell'aeronave 'Italia' dal 17 giugno al 4 luglio 1905 (con una tavola e l'elenco dei soci)*. Schio-Vicenza: Marin, 1905.
- Del Prete Federico, *Il fondo fotografico del Piano Regolatore di Roma 1883. La visione trasformata*. Roma: Gangemi, 2002.
- della Volpe Nicola, *Fotografie militari*. Roma: Stato maggiore dell'esercito, Ufficio storico, 1980.
- Domestiquer l'histoire : ethnologie des monuments historiques*, a cura di Daniel Fabre. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, "Ethnologie de la France", 2000.
- Durand de la Penne Luigi, *La Sezione fotografica*. Roma: Ispettorato generale del Genio. Comunicazioni riguardanti i servizi dell'Arma, n. 6, 1903.
- Esposizione Internazionale di Fotografia Artistica. In Castel S. Angelo. Aprile Maggio 1911*. Roma: stabilimento Fratelli Capaccini, 1910.
- Faeta Francesco, *Rivolti verso il Mediterraneo: immagini, questione meridionale e processi di "orientalizzazione" interna*. In Id., *Questioni italiane: demografia, antropologia, critica culturale*. Torino: Bollati-Boringhieri, 2005, p. 108-150.
- Faeta Francesco, *Immagini di Sardegna. Strategie per entrare, e per uscire, dalla modernità*. In *La fotografia in Sardegna: lo sguardo esterno, 1854-1939*, a cura di Marina Miraglia. Nuoro: Ilisso, 2008, p. 29-38.
- Faeta Francesco, "Scivolare fuori dal tempo". *Immagini della Sardegna del secondo Dopoguerra*. In *La fotografia in Sardegna: lo sguardo esterno, gli anni del Dopoguerra*, Nuoro: Ilisso, 2009, p. 25-35.
- Faeta Francesco, *Una lontananza inessenziale. Fotografie della Sardegna, 1960-1980*, in *La fotografia in Sardegna. Lo sguardo esterno. 1960-1980*, Nuoro: Ilisso, 2010, p. 27-35.
- Faeta Francesco, *La costruzione della diversità: la Lucania nelle rappresentazioni fotografiche del secondo Dopoguerra*. In *Da vicino e da lontano Fotografi e fotografia nella Lucania dei secoli XIX e XX*, a cura di Ferdinando Mirizzi, Atti del Convegno Nazionale di Studi organizzato dal Centro di documentazione "Rocco Scotellaro e la Basilicata del secondo dopoguerra", Tricarico-Matera, 2006. Milano: Franco Angeli, 2010 (2), p. 21-32.
- Falzone del Barbarò Michele, *Diario fotografico di Vittorio Emanuele III e di Elena di Savoia*. Torino: Allemandi, 1987.
- Fanelli Giovanni, *La fotografia di architettura degli Alinari. 1845-1865. Oltre le convenzioni e gli stereotipi*. In *Fratelli Alinari Fotografi a Firenze: 150 anni che illustrarono il mondo 1852/2002*, a cura di Carlo Arturo Quintavalle; Monica Maffioli. Firenze: Fratelli Alinari, 2003, p. 87-120.

- Fanelli Giovanni, *L'immagine di Pisa nell'opera di Enrico Van Lint pioniere della fotografia*. Firenze: Pagliai Polistampa, 2004.
- Favari Pietro, *L'illustrazione fotografica dell'Italia nel T.C.C.I.*, "Il Dilettante di Fotografia", 10 (1899), 11, p. 1762-1764.
- Ferretti Massimo, *Immagini di cose presenti, immagini di cose assenti: aspetti storici della riproduzione d'arte*. In *Fratelli Alinari Fotografi a Firenze: 150 anni che illustrarono il mondo 1852/2002*, a cura di Carlo Arturo Quintavalle; Monica Maffioli. Firenze: Fratelli Alinari, 2003, p. 217-237.
- Fortini Patrizia, Romoli Veronica, *La collaborazione tra il Genio Militare e Giacomo Boni per la nascita della fotografia aerea archeologica, "Archeologia Aerea. Studi di aerotopografia archeologica"*, 4-5 (2010-2011), p. 23-32.
- Fortini Patrizia, *Giacomo Boni Ispettore ai Monumenti in Abruzzo*, c.d.s..
- Fotografare le Belle Arti. Appunti per una mostra. Un percorso all'interno dell'archivio fotografico della Direzione generale Antichità e Belle Arti, Fondo Ministero della Pubblica Istruzione 1860-1979*. Roma: ICCD, 2013.
- Fratelli Alinari - Soc. An.I.D.E.A. Catalogo delle fotografie di opere d'arte e vedute*, 7 v., Firenze 1927
- Frezzotti Stefania, *I Saturnali o della decadenza*. In Ernesto Biondi: *la scultura viva*, a cura di Teresa Sacchi Lodispoto e Sabrina Spinazzé. Formia: Graficart, 2006.
- Gabinetto Fotografico Nazionale. Le fotografie di Enrico Valenziani*, catalogo della mostra a palazzo Braschi Roma, 11 dicembre 1975 – 11 gennaio 1976. Firenze: Centro Di, 1975.
- Gabrielli Edith, *Pietro Toesca: "misurare" l'arte con l'obiettivo fotografico*. In *Pietro Toesca e la fotografia. Saper vedere*, a cura di Paola Callegari; Edith Gabrielli. Roma-Milano: Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione-Skira, 2009, p. 15-57.
- Galliazzo Vittorio, *I ponti romani*. Treviso: Canova, 1994.
- Gargioli Giovanni, *Dei rapporti dell'arte fotografica coll'Arte, colla Scienza e colle loro applicazioni*, "Bollettino della Associazione degli Amatori di fotografia in Roma", 1 (1889), 2, p. 52.
- Gargioli Giovanni, *Fluisti e nettisti. Il ritratto*, "Bollettino della Società degli Amatori di Fotografia in Roma e dei Dilettanti Fotografi (Camera Club) di Napoli", 4 (1892), 3, p. 33-36.
- Gargioli Giovanni, *Sull'applicazione di una lente convergente avanti l'obiettivo*, "Bollettino della Società degli Amatori di Fotografia in Roma e dei Dilettanti Fotografi (Camera Club) di Napoli", 4 (1894), 3, p. 37-41.
- Gargioli Giovanni, *Ottica fotografica*, "Bollettino della Società degli Amatori di Fotografia in Roma e dei Dilettanti Fotografi (Camera Club) di Napoli", 4 (1894), 2, 6, p. 81-85.
- Ghedina Oscar F., *Fotoricettario*. Milano: Hoepli, 1972.
- Gilardi Ando, *Storia sociale della fotografia*. Milano: Feltrinelli, 1976.
- Gli archivi fotografici delle soprintendenze: tutela e storia: territori veneti e limitrofi*. Atti della giornata di studio, Venezia, 29 ottobre 2008, a cura di Anna Maria Spiazzì; Luca Majoli; Corinna Giudici. Crocetta del Montello: Terra Ferma, 2010.
- Godoli Giovanni, *Abetti, Giorgio*. In: *Dizionario Biografico degli Italiani* v. 34. Roma: Istituto dell'Encyclopædia Italiana, 1988, p. 169-175.
- Greco Andrea, *Il servizio fotografico nell'esercito italiano*, "AFT", 11 (1995), p. 8-34.
- Greene Shelleen, *Equivocal Subjects: Between Italy and Africa, Constructions of Racial and National Identity in the Italian Cinema*. London: Bloomsbury Academic, 2014.
- Grelle Anna, *Per la cronologia delle fotografie del Gabinetto fotografico Nazionale*. In *I dipinti della Galleria Borghese. Appendice*. Roma: Gabinetto Fotografico Nazionale, 1966.
- Grisar Hartmann, *La fotografia e l'archeologia, lettera del prof. H. Grisar, Università di Innsbruck*, "Bollettino della Associazione degli Amatori di fotografia in Roma", 1, s. 2 (1896).
- Guerra Francesco; Pilot Luca, *Historic photoplans*, "International Archives of Photogrammetry and Remote Sensing", 33 part B5 (2000), p. 611-618.
- Herzfeld Michael, *A Place in History: Social and Monumental Time in a Cretan Town*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Herzfeld Michael, *Intimità culturale*. Napoli: L'Ancora del Mediterraneo, 2003.
- Herzfeld Michael, *Evicted from Eternity: the Restructuring of Modern Rome*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2009.
- In Sacra Via. Giacomo Boni al Foro Romano. Gli scavi nei documenti della Soprintendenza*, a cura di Patrizia Fortini; Miriam Taviani. Milano: Electa, 2014.
- Italy's "Southern Question": Orientalism in One Country*, a cura di Jane Schneider. Oxford-New York: Berg, 1998.
- Johnson Geraldine A., *(Un)richtige Aufnahme. Renaissance Sculpture and the visual historiography of Art History*, "Art History" (2012), p. 13-51.
- L'immagine di Roma 1848-1895. La città, l'archeologia, il medioevo nei calotipi del fondo Tuminello*, a cura di Serena Romano. Napoli: Electa, 1994.
- L'inaugurazione dell'Esposizione Fotografica Internaz. di Dresda*, "Il Progresso fotografico", 1909, p. 151-155.
- L'inaugurazione dell'Esposizione Fotografica Internazionale di Dresda*, "Bollettino della Società Fotografica italiana", 1909, p. 178-181.
- La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, a cura di Andrea Emiliani; Carlo Spadoni. Milano: Electa, 2008.
- La fotografia come fonte di storia*, a cura di Gian Piero Brunetta; Carlo Alberto Zotti Minici. Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2014.
- Lanciani Rodolfo, *The Ruins and excavations of ancient Rome*. Londra: MacMillian & co., 1897.
- Le Collezioni d'arte della Cassa di Risparmio di Bologna. Le fotografie* 1. *Pietro Poppi e la fotografia dell'Emilia*, a cura di Cristofori Franco; Roversi Giancarlo. Bologna: Tipografia Compositori, 1980.
- Le Vocabulaire technique de la photographie*, a cura di Anne Cartier-Bresson. Paris: Marval/Paris Musées, 2008.
- Letter; The Gabinetto Fotografico Nazionale, Rome*, "Burlington Magazine", 125 (1983), 958, p. 32.
- Les lieux de mémoire*, a cura di Pierre Nora. Paris: Gallimard, 1984-1992.
- Les monuments sont habités*, a cura di Daniel Fabre; Anna Iuso. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, "Ethnologie de la France", 2010.
- Levi Donata; Zanker Paul, *Questioni di prassi espositive: il ruolo della descrizione nell'opera di Adolfo Venturi*. In *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, a cura di Mario D'Onofrio. Modena: Franco Cosimo Panini, 2008, p. 211-219.
- Levi Donata, *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 Anna Maria Spiazzì; Luca Majoli; Corinna Giudici. Crocetta del Montello: Terra Ferma, 2010, p. 23-33.

- Levi Primo, *Giacomo Boni nella riabilitazione del Foro Romano*, "Emporium", 15 (1902), 90, p. 424-451.
- Lo sguardo di Icaro. Le collezioni dell'Aerofototeca Nazionale per la conoscenza del territorio*, a cura di Marcello Guaitoli. Roma: Campi-sano, 2003.
- Lodi Angelo, *Storia delle origini dell'aeronautica militare 1884-1915*, v. 1. Roma: Bizzarri, 1976.
- Lodi Angelo, *Gli albori dell'aeronautica nei dipinti di villa Mellini, "Monte Mario"*, 10 (1978), p. 1-6.
- Lugon Olivier, *Lo stile documentario in fotografia*. Milano: Electa, 2008.
- Lundberg W. Bruce; Pinto John A., *Steps off the Beaten Path. Nineteenth-Century Photographs of Rome and its Environs/Sentieri smarriti e ritrovati. Roma e dintorni nelle fotografie del secondo Ottocento*. Milano: Charta, 2007.
- Maffioli Monica, *Il Belvedere. Fotografi e architetti nell'Italia dell'Ottocento*. Torino: Società Editrice Internazionale, 1996.
- Making and Remaking Italy. The Cultivation of National Identity and The Risorgimento*, a cura di Albert Russel Ascoli; Krystyna von Henneberg, Oxford-New York: Berg, 2001.
- Malingher Arturo, *La telefotografia e le sue applicazioni militari*. In *Atti della XIV riunione della Società Italiana per il progresso delle Scienze - Sezione di Scienze Militari*, Pavia 24-29 maggio 1925. Roma, 1925, p. 2-28 (dattiloscritto presso Archivio ISCAG).
- Mancini Ernesto, *La telefotografia*, "L'Illustrazione Italiana", 34 (1896), p. 120-122.
- Mantegazza Paolo, *Seduta di inaugurazione della Società Fotografica Italiana*, "Bullettino della Società Fotografica Italiana", 1 (1889), 1-4, p. 6.
- Marsicola Clemente; Palombi Maria Rosaria, *Gli Archivi fotografici dell'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, Gabinetto fotografico nazionale e Aerofototeca nazionale*, in Atti del convegno "Immagini e memoria: gli Archivi fotografici di Istituzioni culturali della città a Roma". Roma: Gangemi, 2014, p. 13-22.
- Marsicola Clemente; Perugini Anna, *Obiettivo sul fotografo: un secolo di operatività del Gabinetto Fotografico Nazionale*. In *Memorandum: festival della fotografia storica*, a cura di Fabrizio Lava; Danilo Craveia. Biella: E20Progetti Editore, 2014, p. 60-73.
- Mattiello Andrea, *Giacomo Boni: A Photographic memory for the People. Documenting Architecture through Photographic Surveys in Post-Unification Italy*. In *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, a cura di Costanza Carrafa, Berlino-Monaco: Deutscher Kunstverlag, 2011, p. 217-228.
- Melot Michel, *Mirabilia: essai sur l'inventaire général du patrimoine culturel*. Paris: Gallimard, 2012, p. 131-163.
- Ministero della Pubblica Istruzione, *Elenco degli Edifici Monumentali in Italia*. Roma: Tipografia Ludovico Cecchini, 1902.
- Ministero della Pubblica Istruzione, Gabinetto nazionale diretto dal Dott. G. Gargioli, *Catalogo delle Fotografie*. Roma: Tipografia ditta Ludovico Cecchini, 1904.
- Ministero della Pubblica Istruzione, Gabinetto nazionale diretto dal Dott. G. Gargioli, *Supplemento al Catalogo delle Fotografie*. Roma, Tipografia ditta Ludovico Cecchini, 1907.
- Ministero della Pubblica Istruzione, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Pisa*, a cura di Roberto Papini. 2 volumi: Roma: E. Calzona Editore, 1912 e 1914.
- Ministero della Pubblica Istruzione, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, v. 8, *Provincia di Ancona e Ascoli Piceno*. Roma: La Libreria dello Stato, 1936.
- Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione generale per le antichità e le belle arti, *Catalogo generale del Gabinetto Fotografico Nazionale, Le Chiese di Roma*, v. 1. Roma: Gabinetto Fotografico Nazionale, 1961.
- Ministero della Pubblica Istruzione, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, *La Fototeca Nazionale*. Roma: multigrafica editrice, 1986.
- Miraglia Marina, *Note per una storia della fotografia italiana (1838-1911)*. In *Storia dell'arte italiana*, v. 9, t. 2, *Grafica e immagine: illustrazione, fotografia*. Torino: Einaudi, 1981, p. 423-543.
- Miraglia Marina, *Dalla 'Traduzione' incisoria alla 'documentazione' fotografica*. In *La Sistina riprodotta. Gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del Cinquecento alle campagne fotografiche Anderson*, a cura di Alina Montedo, Roma: F.Lli Palombi, 1991, p. 221-282.
- Monciatti Alessio, *Toesca e Brera e l'impiego della fotografia per la storia dell'arte all'inizio del XX secolo*. In *Pietro Toesca e la fotografia. Saper vedere*, a cura di Paola Callegari; Edith Gabrielli. Roma-Milano: Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione-Skira, 2009, p. 59-84.
- Muzzarelli Federica, *L'invenzione del fotografico: storia e idee della fotografia dell'Ottocento*, Torino: Einaudi, 2014.
- Newhall Beaumont, *Storia della fotografia*. Torino: Einaudi, 1984.
- Obiettivo sul Patrimonio. Centocinquanta anni di immagini dei Siti UNESCO italiani*, a cura di Clemente Marsicola; Maria Rosaria Palombi. Roma: Campisano, 2011.
- Patriarca Silvana, *Italian Vices: Nation and Character from the Risorgimento to the Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Pesce Giuseppe, *Maurizio Mario Moris padre dell'aeronautica italiana*. Gaeta: Stabilimento grafico militare, 1994.
- Piccioni Luigi, *Il volto amato della Patria. Il primo movimento per la protezione della natura in Italia 1880-1934*. Camerino: Università degli Studi, 1999.
- Pietro Toesca e la fotografia: *saper vedere*, a cura di Paola Callegari; Edith Gabrielli. Roma-Milano: Istituto centrale per il catalogo e la documentazione-Skira, 2009.
- Porto Elvira, *Fotografia fra arte e storia: il "Bullettino della Società fotografica italiana" (1889-1914)*. Napoli: Guida, 1996.
- Primi anni di attività del Gabinetto fotografico, 1904-1919*, Gabinetto Fotografico della Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze, a cura di Marilena Tamassia. Livorno: Sillabe, c 2011.
- Puddu Rossana; Pallaver Lucia, *Giacomo Boni e le applicazioni della fotografia*. In *Foto logia: 8 studi di storia della fotografia*, a cura di Italo Zannier. Firenze: Ed. Archivi Alinari, 1987.
- Quintavalle Arturo Carlo, *La fotografia e i suoi modelli*. In *Quale storia dell'arte*, a cura di Cesare De Seta. Napoli: Guida, 1977, p.61-70.
- Quintavalle Arturo Carlo, *Gli Alinari*. Firenze: Alinari, 2003. R. Decreto e regolamento per le riproduzioni fotografiche, "Bullettino della Società Fotografica Italiana", 5 (1893), p. 222-224.
- Reilly James M., *Care and identification of 19<sup>th</sup> century photographic prints*. Rochester: Eastman Kodak Company, 1986.
- Ricci Corrado, *La fotografia e l'arte della rappresentazione del vero*, "Il Secolo XX", 4 (1905), 1, p. 21-36.
- Ri-conoscere Michelangelo. La scultura del Buonarroti nella fotografia e nella pittura dall'Ottocento a oggi*, catalogo della mostra alla Galleria dell'Accademia di Firenze, a cura di Monica Maffioli; Silvestra Bietoletti. Firenze: Giunti/Firenze Musei, 2014.
- Romano Serena, *Le esplorazioni di Ashby e Gargioli*. In *Il Lazio di Thomas Asby: 1891 - 1930*. Roma: Palombi, 1994, p. 15-16.
- Romano Serena, *Museo della fotografia*. Roma: Argos, 1996.

- Roster Giorgio, *Note pratiche su la telefotografia*. Firenze: Landi, 1893.
- Roster Giorgio, *La sezione scientifica nella esposizione fotografica di Firenze*. In *La fotografia all'Esposizione Nazionale*, Firenze: Tipografia Landi, 1899, p. 105-116.
- Said Edward, *Orientalismo*. Torino: Bollati-Boringhieri, 1978, poi Milano: Feltrinelli, 1999.
- Santoponte Giovanni, *Per un Museo italiano di fotografie documentarie*, "Annuario della Fotografia e delle sue applicazioni", 7 (1905), p. 38-40.
- Santoro Enzo, *La fotogrammetria presso l'Istituto Geografico Militare. In Lo sguardo di Icaro. Le collezioni dell'Aerofototeca Nazionale per la conoscenza del territorio*, a cura di Marcello Guaitoli. Roma: Campaniso, 2003, p. 89-92.
- Scaramella Lorenzo, *Fotografia: Storia e riconoscimento dei procedimenti fotografici*. Roma: De Luca, 1999.
- Shepherd Elizabeth Jane, *Il "Rilievo topografico di Ostia dal pallone"* (1911), "Archeologia Aerea. Studi di aerotopografia archeologica", 2 (2006), p. 15-38.
- Società Fotografica Italiana, *Messina e Reggio: prima e dopo il terremoto del 28 dicembre 1908*. Milano: Officina Grafica Bertieri e Vanzetti, 1909.
- St. John de Crèvecœur Hector, *Letters from an American Farmer*. London: Davies & Davis, 1782.
- Stabilimento fotografico del cav. Paolo Lombardi e figlio, *Catalogo generale delle fotografie artistiche della città e provincia di Siena / Premiato Stabilimento fotografico di Paolo Lombardi e figlio*. Siena: Tipografia editrice S. Bernardino, 1899.
- Stefani Grete, *Il rilievo topografico di Pompei del 1910*, "Archeologia Aerea. Studi di aerotopografia archeologica", 3 (2008), p. 15-19.
- Stefani Grete; Villone Alessandra, *Il rilievo topografico di Pompei del 1910*, "Archeologia Aerea. Studi di aerotopografia archeologica", 4-5 (2010-2011), p. 355-356.
- Stella Eleonora, *Cronache da Siena: la mostra d'antica arte senese del 1904*, "Ricerche di Storia dell'Arte", 73 (2001), p. 13-21.
- Storia dell'arte italiana*, v. 9, t. 2, *Grafica e immagine: illustrazione, fotografia*. Torino: Einaudi, 1981.
- Tamassia Marilena, *Dante illustrato. Paesaggi per la Divina Commedia*. Firenze: Sillabe, 2011.
- Tamassia Marilena, *Primi anni di attività del Gabinetto Fotografico degli Uffizi 1904-1919*. Livorno: Sillabe, c 2011. Tardivo Cesare, *Rilievo fototopografico di un tratto del corso del Tevere*, "Rivista di Artiglieria e Genio", 25 (1908), 4, p. 418-425.
- Tardivo Cesare, *Rilievo fototopografico di un tratto di km. 50 del corso del Tevere*, "Annali della Società degli Ingegneri ed Architetti Italiani", 24 (1909), 3, p. 77-80.
- Tardivo Cesare, *Communication sur la phototopographie faite au Congrès International de Photographie de Bruxelles*, relazione 3° Reggimento Genio. Roma: dattiloscritto in Archivio ISCAG, 1910, p. 1-16.
- Tardivo Cesare, *Manuale di fotografia-telefotografia,topofotografia dal pallone*. Torino: C. Pasta, 1911.
- Tardivo Cesare, *Sugli ultimi progressi della fotografia dal pallone. Comunicazione fatta al Terzo Congresso Fotografico Italiano*. Firenze: Stab. Chiari succ. C. Coccia, 1912.
- Tardivo Cesare, *Communication faite sur les travaux de topophotographie exécutés par la Section de Photographie du "Bataillon des Spécialistes"*, I Congrès International de Photogrammétrie, Wien, 20 octobre 1912, relazione 3° Reggimento Genio. Roma: dattiloscritto in Archivio ISCAG, 1912 (2), p. 1-15.
- Tardivo Cesare, *Sguardo retrospettivo alla topografia aerea*, "L'Ottica", 3-4 (1936), p. 1-4 (estr.).
- Tardivo Cesare, *Fotografia, telefotografia e fotogrammetria ai fini militari, in Italia*, in AA.VV., *Un secolo di progresso scientifico italiano: 1839-1939*, v. 3. Roma: ISPS, 1939, p. 175-180.
- Toesca Pietro, *Reliquie d'arte della badia di S. Vincenzo al Volturno*, "Bullettino dell'Istituto Storico Italiano", 25 (1904), p. 1-84.
- Toesca Pietro, *L'ufficio fotografico del Ministero della Pubblica istruzione, "L'arte: rivista di storia dell'arte medievale e moderna"*, 7 (1904), p. 80-82.
- Tomassini Luigi, *Immagini della grande guerra. Tra pubblico e privato, "AFT"*, 11 (1995), p. 35-47.
- Tomassini Luigi, *L'Italia nei cataloghi Alinari dell'Ottocento. Gerarchie della rappresentazione del 'bel paese' fra cultura e mercato*. In *Fratelli Alinari Fotografi a Firenze: 150 anni che illustrarono il mondo 1852/2002*, a cura di Carlo Arturo Quintavalle; Monica Maffioli. Firenze: Fratelli Alinari, 2003, p. 147-215.
- Topografie del paesaggio e dell'archivio. Una conversazione con Guido Guidi*, a cura di Antonello Frongia; Laura Moro. In Guidi Guido, *Cinque paesaggi, 1983-1993*, a cura di Antonello Frongia. Roma: Postcart/Icdc, 2013, p. 100-105.
- Tromellini Angela, *Bologna e regione alla fine dell'Ottocento nelle fotografie di Alessandro Cassarini*, "Cineteca", 6 (1990), 2/3.
- Topografia del paesaggio e dell'archivio. Una conversazione con Guido Guidi*, a cura di Antonello Frongia; Laura Moro. In Guidi Guido, *Cinque Paesaggi, 1983-1993*, a cura di Antonello Frongia. Roma: Postcart/Icdc, 2013, p. 100-105.
- Une histoire à soi: figurations du passé et localités*, a cura di Alban Bensa; Daniel Fabre. Paris: Éditions de la Maison de Sciences de l'Homme, 2001.
- Valentini Stefano, *Gli antichi procedimenti di stampa: materia e tecnica*. In *Bolzano 100 anni di fotografia: foto del Museo Civico e della Fototeca Nazionale*, a cura di Paola Callegari; Stefan Demetz. Bologna: Bononia University Press, 2006, p. 93-100.
- Venturi Adolfo, *Prefazione*, in A. Braun. *Photographies officielles du Louvre et des Musées nationaux*. Paris-Dornach, 1887, p. XXVI-XXXI.
- Venturi Adolfo, *Storia dell'Arte Italiana*, v. 2, *Dall'arte barbarica alla romanica*. Milano: Hoepli (1902).
- Venturi Adolfo, *Storia dell'Arte Italiana*, v. 7, *La scultura del Quattrocento*. Milano: Hoepli (1908).
- Venturi Lionello, *Attraverso le Marche*, "L'Arte: rivista di storia dell'arte medievale e moderna", 18 (1915), p. 172-208.
- Walls Henry James; Attridge Geoffrey G., *Le basi scientifiche della fotografia*. Roma: Cesco Ciapanna Ed., 1979.
- Wölfflin Heinrich, *Fotografare la scultura*, a cura di Benedetta Cestelli Guidi. Mantova: Tre Lune, 2008.
- "Wright vola!". *Primi voli a Roma nell'eco della stampa (1908-1909)*, a cura di Elizabeth Jane Shepherd, "Forma Urbis", 15 (2010), 11, p. 11-22.
- Zannier Italo, *Storia e tecnica della fotografia*. Bari: Laterza, 1982.
- Zannier Italo, *La pratica della fotografia*. Bari: Laterza, 1984.
- Zannier Italo; Costantini Paolo, *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia 1839/1949*. Milano: Franco Angeli, 1985.
- Zicavo Enrico, *Notizie storiche sulla specialità aerostieri e fotografi del genio del R. Esercito italiano*. Roma: Tipografia del Gruppo Aerostieri Del Genio, 1929.







## Intervista a Carlo Bertelli

Professore, ho con me copia di alcuni documenti, credo i più interessanti, del periodo della sua direzione del GFN. Ecco la lettera del 1968, da Lei firmata e indirizzata al Comune di Fivizzano, con la quale propone una piccola mostra su Giovanni Gargioli, a cinquantacinque anni dalla morte. Si aveva ancora un qualche ricordo di Gargioli nel GFN di quegli anni?

Direi di no. Gargioli era ricordato dalla sua grande fotografia appesa alla parete, sapevamo che era stato il fondatore, non molto di più. Era passato già troppo tempo. La mostra poi non si fece, probabilmente il Comune non diede seguito. Comunque ammiravamo molto le grandi lastre con i primi numeri della fototeca. Rappresentavano soltanto murature romane, riprese con una luce perfetta. Tradivano l'emozione di un ingegnere davanti a opere perfette.

Il suo interesse per la fotografia nacque in seguito al suo lavoro nel GFN, o era in qualche misura preesistente? Fu lei a richiederne la direzione, o le venne assegnata per qualche particolare contingenza?

Agli inizi della mia carriera fui assegnato all'Istituto Centrale per il Restauro, struttura però in cui, dopo che se ne andò via Cesare Brandi, non stavo più molto volentieri. Parlai col professor Giorgio Castelfranco, che allora dirigeva contemporaneamente sia il GFN che il "Bollettino d'Arte", che mi prese con sé. Di lì a non molto, Castelfranco fu nominato Soprintendente, e la direzione del GFN rimase a me. Il mio interesse per la fotografia è comunque antecedente, risale agli anni in cui studiavo ancora all'università e Giuseppe Fiocco mi diede l'incarico di raccogliere fotografie sull'arte veneta per conto della Fondazione Cini. Rimasi allora colpito dalla bellezza, dalla valenza estetica in particolare di alcune lastre Cugnoni.

Cominciai quindi a interessarmi dell'argomento, procurandomi una bibliografia, in particolare inglese e americana, perché italiana allora ce n'era ben poca, e in tal modo conobbi i termini del dibattito sull'evoluzione e sul valore della fotografia, che in altri paesi si era già sviluppato.

In mezzo agli altri colleghi storici dell'arte, in quegli anni, nel mio interesse per la fotografia ero certo alquanto isolato. Esisteva, soprattutto a Roma, un forte interesse per la fotografia come documento, specialmente la fotografia ottocentesca. Di problemi estetici non si parlava. Solo molto più tardi scoprii che in Italia il dibattito estetico era stato molto vivo in riviste specializzate degli anni in cui il cinema muoveva i primi passi. Ha contato veramente molto, per me, nella riflessione teorica sulla fotografia, il confronto con Giulio Bollati, col quale poi elaborammo congiuntamente i due saggi dell'*Immagine fotografica 1845-1945*, per gli *Annali della grande Storia d'Italia* di Einaudi, usciti nel 1979.

### **In quale situazione trovò il GFN?**

Giorgio Castelfranco, al quale, come le dicevo, subentrai dopo un periodo di collaborazione, aveva già compiuto un lavoro straordinario, e risollevato quindi il prestigio del GFN, in particolare direi proprio insegnando ai fotografi come si riproduce un'opera d'arte, e questo dopo un periodo nel quale forse un po' di coscienza professionale si era persa. Pensai che al GFN avevano lavorato comunque studiosi di eccezionale prestigio. Anche Federico Zeri ha lavorato per un periodo al GFN, che è una vera miniera per lo studioso.

C'erano allora pochi fotografi, forse 5 o 6, e tutte le attrezzature erano vecchie, pesanti, ancora tutte di legno, direi primitive. In particolare mi ricordo una grande scala in legno, d'una tale pesantezza da darci veramente problemi ogni volta che dovevamo spostarla per servircene.

Fu in occasione dell'alluvione di Firenze del 1966, che per il GFN, incaricato della documentazione, furono finalmente comprate attrezzature fotografiche in metallo, finalmente moderne e agevoli da trasportare.

L'esperienza fiorentina fu veramente straordinaria, in particolare per alcuni dipendenti, persone semplici che in pratica non si erano mai molto allontanate da Roma. Ecco, direi che ricordo il mio periodo al GFN come una mia grande esperienza umana.

**Immagino comunque che, dopo il lavoro di Castelfranco, la qualità e la coscienza professionale degli operatori fosse notevole.**

Sì, certo il lavoro veniva molto curato, si lavorava, per esempio, quasi solo con negativi su lastra vitrea. In particolare mi ricordo la figura di Carletti, che era il fotografo più esperto, il capotecnico, maestro nell'uso di pose lunghissime, anche sei o sette minuti, che addirittura collocava grandi specchi all'esterno della cosa da fotografare perché la luce fosse quella migliore, piena dovunque, e che spennellava di luce con i fari le statue in modo tale che apparisse il riflesso giusto, e non un'ombra piena. Va poi ricordato che in quegli anni erano rimasti ormai ben pochi studi fotografici a stampare a contatto col bromografo lastre di grande formato, come si continuava a fare al GFN. Stampare era una specializzazione particolare, con fotografi che non scattavano, ma si dedicavano esclusivamente a questo tipo di attività. Cargnel era un maestro della stampa.

Questo grande interesse per la tecnica fotografica viene fuori chiaramente dalla lettura delle sue carte, e dalle proposte di acquisto di strumentazione, anche sperimentale, che rivolge al Ministero.

Sì, certamente, per esempio nel *Corpus Vasorum Antiquorum*, pubblicazione internazionale sulla ceramica antica, gli altri, francesi o altri che fossero, pubblicavano il vaso sviluppato a 360 gradi, perché avevano la strumentazione idonea a fotografarlo così. Al GFN questa strumentazione non fu mai acquisita, e si pubblicavano i vasi visti dalle quattro angolature.

Nella individuazione delle campagne fotografiche quali criteri seguiva? Quali erano i committenti del GFN? Intanto allora avevamo un compito istituzionale non indifferente: era compito del GFN eseguire la foto ufficiale del Presidente della Repubblica, fino a Segni, credo.

Sempre al Quirinale si finiva, quindi. Gargioli mise su il laboratorio fotografico per la Regina Elena, e voi andavate a fotografare il Presidente.

Deve sapere che al fotografo Zavagli, addetto a questa impresa, fu proposta, in segno di ringraziamento e apprezzamento del suo lavoro, la scelta tra un orologio di marca o il cavalierato.

Zavagli scelse la seconda cosa, divenendo, per tutti e per sempre, il Cavalier Zavagli, cosa di cui andava meritatamente fiero perché era fotografo finissimo e di gusto moderno.

Questo comunque vuol dire che al GFN veniva riconosciuto un ruolo di prestigio.

Tornando alla scelta delle campagne fotografiche, direi che, il GFN, pur dipendendo direttamente dal Direttore Generale, molto raramente ne aveva indicazioni dirette sulle cose da fotografare.

I contatti più stretti erano con i funzionari delle soprintendenze, in particolare mi ricordo Ilaria Toesca, Italo Faldi, che si occupava del viterbese, e, infatti, se lei va a vedere, si accorgerà che il viterbese è documentatissimo.

Anche con l'Hertziana il rapporto era continuo, anche con altri studiosi non italiani come Nicole Dacos

Un impegno notevole fu costituito dalle varie acquisizioni di fondi fotografici, anche di tipologia diversificata. Ci sembra che Lei sia stato il primo direttore ad aver fatto acquisire al GFN anche fotografie non strettamente pertinenti alla documentazione del patrimonio artistico, penso al fondo Nunes – Vais, al fondo Chigi...

Guardi, è vero, ma vi è una grande differenza tra i due fondi. Nunes Vais era un grande professionista fiorentino. La sua era una fotografia perfettamente borghese dell'intelletualità, della nobiltà e delle famiglie degli industriali fiorentini, mentre il principe Chigi aveva l'imprevedibile capacità di scelta di un dilettante della classe di Primoli. Invece, con l'acquisto dell'archivio della ditta fotografica Armoni Moretti di Orvieto, proprio Argan insistette perché non scomponessimo l'archivio e acquistassimo tutto, anche le lastre di un incidente stradale. Comperare *in toto* può essere problematico per chi, come nel caso del GFN, non era solo un archivio, ma un laboratorio. L'acquisto dell'archivio Bombelli, che ci aveva segnalato Zeri, accanto a belle lastre in bianco e nero ne comprendeva molte a selezione cromatica. Stamparle come erano era quasi inutile, ma dalle fotografie in bianco e nero in seguito un mio allievo dell'università di Losanna trasse un libro sui falsi documentati dalle fotografie della ditta. Devo dire che il Ministero era ben disposto a queste acquisizioni, e così il GFN si arricchì, oltre ai citati, di fondi come Morpurgo, Michetti (sia pure in copia), Bencini- Sansoni, e altri, come lei saprà.

Anni dopo, divenuto Soprintendente a Brera, trovai più difficoltà. Non riuscii per esempio a acquisire l'archivio fotografico di Ugo Mulas, e mi ricordo in proposito la decisa opposizione di Maria Vittoria Brugnoli. Riuscii a far acquisire al patrimonio pubblico l'archivio fotografico di Emilio Sommariva, ma per merito della Biblioteca Braidaense, mentre la mia direzione generale vi si oppose.

Del grande fondo fotografico del Ministero della Pubblica Istruzione, poi anch'esso confluito in ICCD, ne sapeva qualcosa? C'era una qualche forma di interscambio?

Non ne sapevo assolutamente nulla. Forse sospettavo della sua esistenza, ma, come dire, nessuno me ne ha mai dato le chiavi...

Quando ho iniziato il mio lavoro al laboratorio di fotografia dell'ICCD, nel 1996, altri tempi, mi venne chiarito (ero, lo confesso, non ancora ben consapevole) che c'erano sulla fotografia due competenze ben distinte, per cui in ICCD ci dovevamo occupare della cosiddetta fotografia di documentazione, mentre l'Istituto Nazionale della Grafica, che è pure una struttura fondata da Lei, aveva invece competenza sulla fotografia d'arte, autoriale. Tale dicotomia oggi, per fortuna, non mi sembra che la sostenga più nessuno.

No, certo. Il mio ricordo di quegli anni in cui lasciai il GFN e passai alla Grafica (1973), dove riunii Calcografia e Gabinetto dei disegni, è che avevo il timore che tutto lo sforzo che avevo fatto, anche insieme a Castelfranco, per insegnare ai fotografi una tecnica raffinata e consapevole per la riproduzione delle opere d'antichità e d'arte andasse in qualche modo perduto.

All'Istituto Nazionale per la Grafica, in cui nessuna delle componenti si era in precedenza occupata di fotografia, posò le premesse per le successive acquisizioni di archivi fotografici di grande valore, lavoro poi continuato da Marina Miraglia. Non rimasi molto tempo, fui presto chiamato a fare il Soprintendente a Milano

Grazie veramente di cuore di tutto quello che ci ha voluto raccontare, Professore.

Mi lasci concludere che mi sembra una buona cosa questa vostra iniziativa su Gargioli, parte comunque della nostra storia, storia di cultura dell'immagine e anche storia delle tecniche. Da quando la pittura occidentale era passata dalla tempera all'olio, non vi era mai stato un rapporto così stretto di causa ed effetto tra tecnica e risultato estetico. Di fronte alla situazione della fotografia oggi, è acqua passata, ma appunto per ciò diventa interessante ripercorrerne la storia, incominciando da Gargioli, un pioniere per i problemi della riproducibilità dell'arte.

*Intervista raccolta da CLEMENTE MARSICOLA  
Milano, 23 settembre 2014*







## **INDICE**

### 9. Presentazione

#### Introduzione

LAURA MORO

15. Oltre lo specchio. Uno sguardo fotografico a servizio dell'istituzione

#### Il viaggio in Italia di Giovanni Gargioli

CLEMENTE MARSICOLA

31. La misura delle Belle Arti: la scienza fotografica di Giovanni Gargioli

BENEDETTA CESTELLI GUIDI

41. Lo "stile Gabinetto Fotografico": fotografia e patrimonio materiale

FRANCESCO FAETA

57. Uomini, paesaggi, rovine. Una certa idea del Paese, una certa pratica dell'immagine

#### 65. Opere

#### Le origini del Gabinetto Fotografico Nazionale 1895-1913

ANNA PERUGINI

167. Documentare il territorio. L'operatività del Gabinetto Fotografico Nazionale

STEFANO VALENTINI

183. Il laboratorio fotografico. Materiali, procedimenti e tecniche

ANTONIO DI CARLO

193. Le attrezzature fotografiche nel periodo di Giovanni Gargioli

ELIZABETH J. SHEPHERD

201. Giovanni Gargioli e la telefotografia

MONICA MAFFIOLI

213. Punti di vista: gli Stabilimenti fotografici italiani e il Gabinetto Fotografico di Giovanni Gargioli

ROSA MARIA NICOLAI

221. Le fotografie dei Fori mai entrate a far parte del Gabinetto Fotografico Nazionale

#### 227. Opere

#### Casi di Studio

BENEDETTA CESTELLI GUIDI

286. Il laboratorio nel museo. Il Discobolo di Castel Porziano

291. «Il risveglio della Principessa Rosaspina». La Fanciulla d'Anzio

295. Ludovico Tuminello e Giovanni Gargioli tra accordi compositivi e disaccordi professionali

301. «Il maestro di Offida era lì e non era certo passato inosservato». Iconoclastia e immagine-prototipo a Santa Maria della Rocca, Offida

#### Apparati

PETRA JULIANE WAGNER E SILVIA ZAPPALÀ

308. Il restauro dei positivi di Giovanni Gargioli

IULIA SABINA FIORAVANTI E ALESSANDRA MONACHESI

310. Il riordino dell'Archivio del Gabinetto Fotografico  
312. Inventario dell'Archivio del Gabinetto Fotografico

ANNA PERUGINI

321. Produzione del Gabinetto fotografico durante la direzione di Giovanni Gargioli

325. Bibliografia

333. Intervista a Carlo Bertelli





