



Direzione cultura, turismo e sport
Settore biblioteche, archivi e istituti culturali

Archivi e Biblioteche in Piemonte

2



BENI FOTOGRAFICI

ARCHIVI E COLLEZIONI IN PIEMONTE E IN ITALIA

a cura di
DIMITRI BRUNETTI



Centro Studi Piemontesi
Ca dë Studi Piemontèis
TORINO 2012

REGIONE PIEMONTE
Assessorato alla Cultura
Patrimonio Linguistico e Politiche Giovanili
Assessore Michele Coppola
Direzione Cultura Turismo e Sport: Virginia Tiraboschi
Settore Biblioteche, Archivi e Istituti Culturali: Eugenio Pintore

CENTRO STUDI PIEMONTESI
Presidente Giuseppe Pichetto
Vice Presidente Renata Allio
Direttore Albina Malerba

© 2012
Regione Piemonte

Centro Studi Piemontesi
Ca dë Studi Piemontèis
Via Ottavio Revel, 15
10121 Torino
Tel. 011/537486 – Fax 011/534777
info@studipiemontesi.it
www.studipiemontesi.it

ISBN 978-88-8262-188-9

Indice

<i>Prefazione</i>	
Eugenio Pintore	pag. 11
<i>Il patrimonio fotografico piemontese e l'intervento della Regione nei progetti di catalogazione e digitalizzazione</i>	
Dimitri Brunetti	» 13
 BENI FOTOGRAFICI IN PIEMONTE	
<i>La collezione fotografica del Museo Nazionale del Cinema</i>	
Roberta Basano	» 49
<i>La raccolta di fotografia storica del Museo Nazionale del Risorgimento Italiano di Torino</i>	» 61
<i>La Fototeca del Museo Nazionale della Montagna</i>	
Aldo Audisio	» 67
<i>Il patrimonio fotografico del Museo Nazionale dell'Automobile</i>	
Donatella Biffignandi	» 81
<i>Le immagini del Museo Regionale di Scienze Naturali ed Ecomusei</i>	
Laura Pivetta	» 91
<i>Fondi e collezioni dell'Archivio Storico della Città di Torino</i>	
Stefano A. Benedetto	» 103
<i>L'Archivio Fotografico della Fondazione Torino Musei</i>	
Riccardo Passoni	» 111
<i>Le raccolte fotografiche dell'ISMEL</i>	
Catia Cottone - Claudio Salin - Raffaella Valiani	» 117
<i>Archivio Fotografico Valdese</i>	
Gabriella Ballesio	» 125

<i>Le memorie fotografiche della Fondazione Sella</i>	
Andrea Pivotto	pag. 133
<i>Associazione Archivio Storico Olivetti</i>	
Anna Maria Viotto - Eugenio Pacchioli	» 145

PROGETTI SPECIALI IN PIEMONTE

<i>Il progetto dell'Archivio fotografico «Angelo Frontoni» presso il Museo Nazionale del Cinema</i>	
Roberta Basano	» 157
<i>Il fondo «Secondo Pia» della Confraternita del SS. Sudario: una scoperta continua</i>	
Anna Brunazzi - Valentina Malvicino	» 171
<i>Il fondo «Dall'Armi» presso l'Archivio Storico della Città di Torino</i>	
Anna Grazia Perulli	» 189
<i>La collezione digitale del Censimento degli archivi d'impresa in Piemonte</i>	
Barbara Bergaglio	» 197
<i>L'Archivio Fotografico Storico «La Stampa»</i>	
Francesco Cerchio	» 205

BENI FOTOGRAFICI IN ITALIA

<i>Gli archivi fotografici dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione</i>	
Maria Lucia Cavallo	» 223
<i>Il Dipartimento di fotografia dell'Istituto Nazionale per la Grafica</i>	
Maria Francesca Bonetti	» 243
<i>Cenni storici sull'Archivio Fotografico LUCE</i>	
Andrea Amatiste	» 259
<i>L'Archivio fotografico della Società Geografica Italiana e le fotografie piemontesi</i>	
Nadia Fusco	» 271

<i>L'archivio delle immagini di Regione Lombardia</i>	
Renata Meazza	pag. 281
<i>I fondi fotografici e l'attività di catalogazione, conservazione e valorizzazione della fotografia della Regione Emilia-Romagna</i>	
Giuseppina Benassati	» 293
<i>La digital library. La memoria digitale della Regione Sardegna</i>	
Consuelo Melis	» 299
Gli autori	» 305
Ringraziamenti	» 307

Prefazione

L'attenzione dei soggetti pubblici verso la fotografia è abbastanza recente, e solo da poco più di una decina d'anni si è ritenuto di includerla fra i beni culturali tutelati dallo Stato, la cui valorizzazione è affidata anche alle Regioni. Negli ultimi tempi, poi, l'affermarsi del concetto di archivio ibrido e l'attenzione rivolta al web come principale strumento di condivisione e conoscenza, hanno fatto della fotografia uno dei principali mezzi per promuovere la cultura.

Il 14 maggio 2010, in occasione del Salone internazionale del libro di Torino, si è svolto il convegno organizzato dalla Regione dal titolo «Fotografie online. La digitalizzazione del patrimonio fotografico in Piemonte». L'incontro intendeva riproporre il tema della gestione dei beni fotografici alla luce dei più recenti interventi di descrizione e riproduzione digitale. Si voleva anche testimoniare la ricchezza del patrimonio fotografico piemontese. Infine si cercava di far convergere l'attenzione sulla fotografia come principale risorsa per una efficace valorizzazione dei beni documentali e del territorio.

L'appuntamento al Salone del libro ha riscosso un vivo interesse, e la successiva riflessione, così come la definizione e il sostegno a specifici interventi, hanno portato ad alcuni importanti risultati. Prima di tutto ci si è riappropriati della memoria di quanto fatto a partire dai primi anni Novanta, poi si è lavorato su alcuni progetti di particolare rilevanza e ora i beni fotografici sono di nuovo al centro di politiche condivise fra la Regione Piemonte, la Città di Torino e numerosi Istituti culturali per la costituzione di una Fototeca digitale e la definizione degli scenari del prossimo futuro.

Anche alla luce di un rinnovato interesse verso la fotografia, intesa sia come documentazione storica, sia come espressione arti-

stica, si è deciso di sviluppare il confronto e il dibattito in questo volume, che è il secondo della collana «Archivi e Biblioteche in Piemonte», e segue quello edito nel 2011 intitolato *Gli archivi storici delle case editrici*.

La pubblicazione di questi volumi vuole contribuire al dialogo fra gli operatori della cultura in sede locale e nazionale, al consolidarsi della memoria di quanto realizzato, allo sviluppo di una progettualità nuova sostenuta dall'azione di soggetti pubblici e privati, anche per definire una politica culturale di medio e lungo periodo che tenga conto delle istanze del territorio.

EUGENIO PINTORE
*Dirigente Settore biblioteche,
archivi e istituti culturali*

Il patrimonio fotografico piemontese e l'intervento della Regione nei progetti di catalogazione e digitalizzazione

DIMITRI BRUNETTI

L'invenzione della fotografia rappresenta uno dei momenti più importanti per la recente storia dell'uomo e ha cambiato il nostro modo di comunicare, di pensare e di ricordare. Da oltre centosettant'anni le fotografie accompagnano lo sviluppo della società e almeno dal dopoguerra rappresentano un elemento della nostra vita quotidiana. Noi fondiamo una parte importante della nostra cultura e del nostro sapere sulle fotografie: le immagini sono per noi arte, testimonianza e divertimento.

L'attenzione alla fotografia intesa come bene culturale è un fenomeno relativamente recente in Italia, mentre la sensibilità al suo valore documentario, storico e antropologico è da collocare almeno a partire dalla seconda metà del Novecento, in corrispondenza della disponibilità di tecnologie più accessibili e dell'affermarsi di una storiografia attenta a nuovi temi che attribuisce al mezzo fotografico una rilevante intensità informativa.

Oggi si riconosce alla fotografia anche la connotazione di espressione della creatività umana, e quindi rappresenta un valore artistico che esula dall'aspetto documentaristico del soggetto rappresentato.

Le fotografie costituiscono una risorsa di eccezionale importanza per testimoniare la storia delle persone, degli avvenimenti, dei beni e del territorio. La Regione Piemonte fin dagli anni Novanta ha avuto particolare interesse verso la valorizzazione del

patrimonio fotografico conservato a cura degli enti e degli istituti. Questo contributo si prefigge di ripercorrere l'azione regionale in favore dei beni fotografici, ricordando gli elementi più significativi per la costruzione di un quadro complessivo¹.

I. *L'intervento regionale*

Le leggi regionali 58 e 78, entrambe del 1978, emanate sulla base del Dpr 616 dell'anno precedente, assegnano alla Regione il coordinamento e la promozione delle attività di conservazione e fruizione del materiale storico-artistico e scientifico del Piemonte, il censimento e la descrizione dei beni culturali, la promozione e il coordinamento delle strutture e attività culturali esistenti sul territorio e la valorizzazione della storia e della cultura piemontese.

Sulla base di questo mandato, fin dalla fine degli anni Settanta la Regione promuove e sostiene iniziative finalizzate alla salvaguardia e alla valorizzazione dei beni culturali. Nel corso degli anni si è lavorato molto in favore del patrimonio librario, archivistico e museale, anche con il supporto con una specifica legge di sostegno agli istituti culturali, e poi con l'attivazione di particolari linee di finanziamento e mostrando un'attenzione costante alla riflessione nazionale in merito al trattamento dei beni documentali.

Nel 1992 viene sviluppata, con la collaborazione delle Soprintendenze piemontesi, la prima versione del software del Sistema infor-

¹ La stesura di questo articolo è stata difficile perché non ci si è mai preoccupati di organizzare la memoria complessiva del percorso realizzato in favore dei beni fotografici. È stato quindi necessario fare ricorso a tanti documenti, a informazioni disaggregate e alla testimonianza di alcune persone. Voglio quindi manifestare la mia gratitudine ai colleghi Roberta Fiandaca, Anna Grieco e Giuliano Vergnasco, a Gabriella Serratrice (che in Regione per molti anni si è occupata dei patrimoni documentari storici), ad Andrea Muraca (referente dell'Assessorato regionale al CSI-Piemonte) e a Barbara Bergaglio. Devo alcune parole delle frasi di apertura a Diego Mormorio (*Storia della fotografia*, 1996) e a Graham Clarke (*La fotografia*, 2009).

mativo per la catalogazione dei beni culturali. Due anni dopo l'applicativo si trasforma in *Guarini* e diventa lo strumento standard per la catalogazione dei beni artistici, storici, architettonici e demotnoantropologici presenti sul territorio piemontese. Il software, finalizzato all'arricchimento della Banca dati regionale dei beni culturali, viene affidato in gestione al CSI-Piemonte con il compito di sviluppare e distribuire la procedura agli enti indicati dalla Regione. Negli anni successivi *Guarini Patrimonio Culturale* cresce ulteriormente, anche con l'adozione di tracciati specifici per la descrizione di beni particolari, nel 2001 viene integrato con la componente dedicata agli archivi storici, e nel 2006 vengono presentati i motori di ricerca per la fruizione in ambiente web.

Il particolare interesse dell'Assessorato alla cultura per le politiche di recupero e valorizzazione dei fondi fotografici locali è nato principalmente dalle sollecitazioni provenienti da interlocutori istituzionali quali biblioteche, musei, archivi e istituti culturali. Le immagini fotografiche erano viste come uno strumento di straordinaria importanza per la conservazione e la valorizzazione della memoria delle comunità. Si sentiva anche il bisogno di intervenire per salvare fondi documentari privati, del mondo della cultura, della politica e dell'associazionismo, di lavorare per la conservazione dei materiali e per mettere a disposizione dei cittadini il vasto patrimonio informativo trasmesso dalle fotografie.

Si è manifestata così la necessità di poter disporre di strumenti conoscitivi per intervenire in modo programmato, nonché di avere a disposizione competenze tecniche nel campo. Nel novembre 1996 la Regione Piemonte sottoscrive una convenzione con la Fondazione Italiana per la Fotografia, costituita a Torino nel 1992 fra diversi soggetti fra cui la Città di Torino e l'Associazione «Torino Fotografia» (che dalla metà degli anni Ottanta era molto attiva in città, ma che aveva ormai assunto anche una certa

rilevanza nazionale). La Fondazione aveva lo scopo statutario di promuovere e realizzare attività culturali relative alla fotografia, alla cinematografia e in genere all'immagine anche mediante l'organizzazione di eventi ed esposizioni, l'attività editoriale, la ricerca, la catalogazione e la raccolta dei materiali, il restauro, la formazione e la didattica. Nel corso della sua attività la FIF ha curato 170 mostre ed eventi espositivi, una decina di edizioni della prestigiosa «Biennale di Fotografia» e ha creato la prima Borsa internazionale dei musei fotografici.

La convenzione definiva i rapporti di collaborazione fra i due soggetti e istituiva un comitato tecnico-scientifico. A fronte di un adeguato sostegno regionale, la FIF si impegnava a fornire consulenza per definire regole e standard, per la catalogazione e la conservazione, a realizzare il censimento di fondi e beni fotografici esistenti in Piemonte, a svolgere attività di descrizione, copia, restauro e acquisizione, nonché a organizzare momenti di promozione e valorizzazione. L'accordo prevedeva anche la costituzione di un Centro di documentazione aperto al pubblico e di fare formazione e aggiornamento professionale.

Quello stesso anno 1996 rappresenta davvero il momento in cui vengono avviate le iniziative più importanti per la fotografia in Piemonte, azioni che incideranno profondamente sull'attività regionale e dell'intero territorio per gli anni successivi. Il 5 settembre viene inaugurata in via Avogadro a Torino la nuova sede del Museo della fotografia storica e contemporanea, destinato ad esporre le collezioni permanenti e ad ospitare mostre temporanee. Il 2 dicembre 1996 prende avvio l'attività del Centro studi della Fondazione in occasione di un convegno su «Fotografia e antropologia». Nello stesso anno 1996 viene avviata l'attività del Laboratorio di restauro, con il recupero del fondo fotografico «Giamelli-Bobbio» su incarico dell'Archivio storico della Città di Asti, e del fondo «Duchi di Genova» dell'Archivio di Stato di

Torino. Il fondo fotografico «Giamelli-Bobbio» di Canelli, gravemente danneggiato durante l'alluvione che ha colpito il Piemonte nel novembre 1994, è stato oggetto del primo importante progetto di restauro gestito dalla FIF a regia regionale. Si tratta di circa 50mila pezzi fra lastre negative su vetro e pellicola realizzati a partire dalla fine dell'Ottocento fino al 1974 che rappresentano ritratti, gruppi e immagini legate alla produzione vinicola riferite alla zona fra il cuneese e l'astigiano.

A partire dal 1996 e fino al 2005 la Regione e la Fondazione Italiana per la Fotografia realizzano insieme numerose attività indirizzate alla salvaguardia del patrimonio fotografico, alla sua conoscenza mediante la catalogazione e alla sua valorizzazione anche con esposizioni in Italia e all'estero, missioni fotografiche, la costituzione di una biblioteca specialistica, la formazione per acquisto e dono di una grande collezione, il sostegno ai giovani con borse e il finanziamento di progetti.

A seguito dell'ingresso della Regione tra i soci fondatori viene realizzato il censimento dei fondi e degli archivi fotografici del territorio piemontese attraverso una capillare campagna di raccolta dati che ha coinvolto enti pubblici e privati. Viene avviata la catalogazione informatica dei beni e viene messo a punto il progetto per una missione fotografica inedita, da affidare ad autori professionisti per la documentazione dei beni ambientali, architettonici, storici e culturali in Piemonte con lo scopo di formare un repertorio regionale aggiornato.

Il censimento viene condotto da un gruppo di lavoro appositamente costituito che elabora un questionario da inviare ai soggetti che si ritiene possano avere materiali fotografici (biblioteche, comuni, università, istituti storici, musei, fondazioni, associazioni culturali, ecc.). Dalla rilevazione emergono circa cento raccolte, fino ad allora poco conosciute o del tutto sconosciute, e quindi si

prende contatto con i possessori dei beni fotografici per definire insieme una possibile collaborazione che in alcuni casi porta alla catalogazione, al restauro, allo studio, all'acquisizione. Fra i primi soggetti che dichiarano la propria disponibilità e il proprio interesse a partecipare all'iniziativa vanno ricordati l'Istituto Gramsci di Torino, la Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, gli eredi Cagliero per la possibile donazione di tutto l'archivio dello Studio fotografico, il Centro Studi Piemontesi, la Biblioteca civica di Casale Monferrato.

Il progetto di rilevazione stimola una sensibilità diffusa verso il bene fotografico e dai dati emersi con il censimento prendono avvio i primi progetti di recupero, catalogazione, condizionamento e dal 1997-1998 le prime esperienze di digitalizzazione di fotografie.

Alla metà degli anni Novanta viene avviata una riflessione sulla descrizione degli archivi fotografici, anche alla luce delle contestuali esperienze di altre Regioni. Nel 1996 viene proposto un primo modello di scheda di catalogazione per le fotografie che deve molto, per la sua struttura generale, alla tradizione catalografica delle stampe e delle matrici incise (Scheda S-MI), oltre che a quella dei materiali librari, con i quali spesso la fotografia è associata nei contesti biblioteconomici. Il nuovo tracciato, definito anche sulla base del confronto con la Scheda OA, confluisce subito nell'applicativo *Guarini Censimento*. L'anno successivo lo schema viene ampliato da un gruppo di lavoro composto dalla Regione Piemonte, dalla FIF, dal Museo Nazionale del Cinema e da Pierangelo Cavanna in qualità di esperto e viene definito un nuovo modello di scheda per la catalogazione informatica dei beni fotografici. Tale modello viene sottoposto ad una fase di verifica e sperimentazione condotta dalla FIF per il Fondo Negri di Casale Monferrato, e dal Museo Nazionale del Cinema per il Fondo Pia. Vengono così elaborati un tracciato e uno strumento informatico che insieme permettono

una catalogazione a livelli, in cui era possibile restituire quei legami tra i vari pezzi tipici dei fondi archivistici. Analogamente, nel 1999 l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione approva lo standard catalografico italiano per la descrizione del patrimonio fotografico certificando la Scheda F – Fotografia. Tenuto conto del contesto nazionale, la Regione ha ritenuto che fosse necessario coordinare la sua attività a quella dell'ICCD, provvedendo così ad allineare la scheda di *Guarini* con il tracciato ministeriale, anche al fine di favorire lo scambio almeno inventariale dei dati; viene così nuovamente rivisto il tracciato e in breve si definisce un'ulteriore Scheda Fototipo, sempre all'interno dell'applicativo *Guarini Patrimonio Culturale* del CSI-Piemonte, reso in questo modo del tutto adeguato alla catalogazione dei beni fotografici.

Nel corso del 1999 si procede anche alla stesura del manuale di compilazione e la Regione e la FIF organizzano alcuni corsi di formazione all'uso del tracciato catalografico modulati sulla base delle esigenze dei partecipanti.

Il 12 maggio 1999 viene organizzato presso la Fiera del Libro di Torino l'incontro intitolato «La catalogazione dei fondi fotografici: alla ricerca di uno standard», in cui vengono messe a confronto diverse esperienze e progetti di catalogazione di beni fotografici e viene presentata la struttura della Scheda F, elaborata di concerto con il Ministero e integrata nell'applicativo *Guarini*.

Da quel momento, grazie alla disponibilità dei nuovi strumenti di descrizione, che vengono condivisi con le biblioteche, i musei e gli istituti culturali del Piemonte, i dati relativi alle campagne di catalogazione e scansione dei patrimoni fotografici vengono raccolti in modo uniforme.

Il 29 ottobre 1999 viene emanato *Testo unico in materia di beni culturali*, che per la prima volta include le fotografie nell'ordinamento italiano sui beni culturali, assicurandone così la tutela. Il

successivo *Codice dei beni culturali e del paesaggio* del 2004 conferma l'attenzione verso le fotografie.

I piani di attività regionale di quegli anni, come quelli degli anni successivi, testimoniano un'attenzione forte verso il bene fotografico. Così alla metà degli anni Novanta viene indicata la necessità di condividere sul web le informazioni utili alla valorizzazione del patrimonio culturale delle istituzioni piemontesi, costituendo, mediante l'utilizzo del software *Guarini*, banche dati coordinate e dando vita ad un Centro di documentazione regionale dei beni culturali.

Dai primi anni Duemila la Regione si impegna fortemente nella creazione di una biblioteca digitale, intesa come la naturale evoluzione di SBN e dei diversi sistemi catalografici indirizzati ai beni archivistici, fotografici e documentali. Viene quindi dato corso a consistenti campagne di digitalizzazione, sempre sostenute da nuove catalogazioni, indirizzate, ad esempio, ai beni del Museo Nazionale del Cinema e degli istituti oggi riuniti nell'Ismel. L'obiettivo era quello di costituire un sistema distribuito e condiviso con soggetti privati che potesse documentare la memoria dell'identità regionale e italiana in tutte le sue articolazioni e differenze locali, promuovendo una convergenza fra biblioteche, archivi e musei e l'accesso ai cataloghi.

A partire dal 2004 si comincia a pensare all'ampliamento dei servizi web rivolti al cittadino e alla costruzione di un sistema per l'accesso integrato alle informazioni presenti nella banca dati dei beni culturali: *Librinlinea*, i web *Guarini* sugli archivi e sul patrimonio culturale e fotografico.

Nel programma di attività dell'Assessorato alla cultura per gli anni 2006-2008 viene riproposto l'impegno allo sviluppo della Biblioteca digitale e alla catalogazione dei materiali, ma nel settore delle fotografie il progetto più ambizioso è senza dubbio quello della descrizione e della parziale scansione del Fondo fotografico

Frontoni, acquisito dal Museo Nazionale del Cinema e dalla Cineteca Nazionale di Roma con il contributo della Compagnia di San Paolo, che si compone di oltre mezzo milione di fotografie tra negativi, diapositive, stampe positive e provini.

Negli ultimi anni, dovendosi anche confrontare con la minore disponibilità di risorse, si è cercato di garantire il mantenimento delle basi dati e delle collezioni digitali integrando il patrimonio con qualche nuova acquisizione. È stato anche avviato il progetto di costituzione di una *Fototeca digitale piemontese*, punto di accesso principale per la consultazione e la ricerca del patrimonio fotografico, quale naturale evoluzione di *Guarini Patrimonio Culturale Web*, integrata nel *Portale della Cultura* attualmente in fase di sviluppo.

Nel 2003 il Centro studi biellesi pubblica il volume intitolato *Studi e ricerche sulla fotografia nel Biellese*, che costituisce il più riuscito recente tentativo in Piemonte di rappresentare il patrimonio fotografico di un territorio definito attraverso la partecipazione degli istituti conservatori e degli esperti. Anche a quel lavoro, che ha visto una vera partecipazione corale, si ispira questo volume sui beni fotografici piemontesi.

Il 19 maggio 2004, presso la sede della FIF in via La Salle viene presentata la nuova struttura della Fondazione che comprende la Sezione didattica e la Sezione beni culturali, quest'ultima composta dal Settore catalogazione, dal Laboratorio di restauro e conservazione, dalla Biblioteca e dall'Archivio; in quell'occasione Marina Miraglia sottolinea l'importanza della salvaguardia del patrimonio delle immagini attraverso una politica di conservazione preventiva. Nello stesso anno la Fondazione prepara un manuale sulla corretta conservazione e opportuno condizionamento climatico-ambientale dei fototipi, che si propone come strumento generale di prima accoglienza e tutela conservativa per tutti i detentori di archivi foto-iconografici. Sempre nel 2004 viene organizzato un corso di approfondimento sulle tecniche fotografiche storiche.

Nel 2005 il nuovo Consiglio di amministrazione della FIF dichiara gravi difficoltà finanziarie e nel 2006 la Fondazione viene messa in liquidazione.

Negli anni Duemila, la Regione Piemonte ha rafforzato progressivamente la sua attenzione verso i beni fotografici, supportando il recupero e la valorizzazione degli archivi di fotografie disseminati sul territorio regionale, anche nella determinazione di favorire il passaggio dal catalogo delle descrizioni dei beni culturali alla diffusione diretta dei contenuti. Con l'intenzione non solo di valorizzare, ma anche e soprattutto di sensibilizzare il pubblico e i privati alla salvaguardia dei beni culturali, sono state attivate linee di sostegno ai progetti meritevoli finalizzati a catalogare, conservare, digitalizzare e valorizzare il patrimonio fotografico piemontese. La realizzazione di questi interventi ha portato a mettere a disposizione della cittadinanza una corposa banca dati interrogabile sul web sui beni fotografici di una quarantina di istituti. Questo libro è la principale testimonianza dei tanti progetti di patrimonializzazione realizzati.

Per molto tempo accanto ai finanziamenti sono stati garantiti servizi importanti al sistema dei soggetti culturali presenti sul territorio: la definizione di linee guida regionali rispettose degli standard nazionali e internazionali, la formazione degli operatori, l'assistenza alla catalogazione, il sostegno al restauro e alle esigenze di conservazione, la consulenza in merito al tema dei diritti d'autore, l'assistenza tecnica per la produzione e la conservazione degli oggetti digitali, la valorizzazione del patrimonio, il coordinamento e la promozione degli interventi.

In quest'ottica, e in relazione all'aumento dei progetti di digitalizzazione e il consolidarsi delle metodologie di lavoro, nel 2006 il CSI-Piemonte ha messo a disposizione degli operatori le *Linee guida per i progetti di digitalizzazione della biblioteca digitale piemontese*, poi più volte aggiornate. Si tratta di un documento che indica quali

sono le regole e le procedure da rispettare per la realizzazione di progetti di riproduzione digitale di beni culturali di natura documentaria, e che dedica una particolare attenzione alla compilazione dei metadati, al formato e alla risoluzione degli oggetti digitali, ai supporti di salvataggio. Questa guida si è rivelata di grande aiuto nella realizzazione dei progetti e per la successiva condivisione dei materiali.

Il 14 maggio 2010, nella Sala Arancio del Lingotto Fiere, in occasione del Salone Internazionale del Libro di Torino, il Settore biblioteche, archivi e istituti culturali della Regione ha organizzato un incontro dal titolo «Fotografie online. La digitalizzazione del patrimonio fotografico in Piemonte» a testimoniare la volontà di confermare l'impegno sul versante del patrimonio fotografico e della sua messa a disposizione sul web. Gli interventi istituzionali insieme a quelli dell'Archivio della Tavola Valdese, dell'Ismel e del Museo Nazionale del Risorgimento hanno tratteggiato un quadro articolato e affascinante delle immagini storiche piemontesi.

Proprio in quegli stessi giorni, in occasione dell'Ostensione del 2010, si svolgeva a Palazzo Barolo di Torino la mostra «Secondo Pia. Fotografo della Sindone e del Piemonte», allestita dal Museo Nazionale del Cinema di Torino in collaborazione con il Museo della Sindone e la Regione.

Nell'ottobre 2010 il Piemonte partecipa al convegno «Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza», organizzato a Noto dalla Società italiana per lo studio della fotografia e dall'Università degli studi di Messina, con una relazione dal titolo «Il patrimonio fotografico piemontese e l'intervento della Regione Piemonte». L'intervento al Convegno di Noto ha inizialmente illustrato l'azione regionale in favore della migliore conservazione, gestione e valorizzazione del patrimonio fotografico del territorio, ponendo l'attenzione sugli interventi di censimento, cataloga-

zione e digitalizzazione. La seconda parte della relazione è stata dedicata a presentare alcuni progetti di particolare interesse: le stereoscopie del Fondo Henry Peyrot conservate presso l'Archivio fotografico valdese, la Collezione digitale di immagini originali e inedite del mondo dell'impresa in Piemonte, il Fondo Frontoni del Museo Nazionale del Cinema di Torino che racconta la storia del cinema italiano della seconda metà del Novecento soprattutto attraverso le immagini delle sue dive.

Il Censimento degli archivi d'impresa in Piemonte illustrato a Noto, ma anche in altre occasioni fra cui la presentazione del Portale Imprese del SAN nel giugno 2011 presso l'Archivio Centrale dello Stato, che fa parte del grande progetto nazionale di Censimento degli archivi d'impresa, ha portato alla rilevazione dell'esistenza nelle aziende di materiali iconografici e alla loro parziale digitalizzazione. Grazie al CAIP, quindi, si è proceduto alla riproduzione di oltre quattromila immagini legate alle vicende e alla produzione delle aziende storiche del Piemonte, costituite per buona parte da fotografie.

Ancora oggi la Regione vuole testimoniare il suo impegno in favore dei beni fotografici, anche se non sempre è possibile dare corso ai progetti. L'intero comparto delle istituzioni e dei soggetti di cultura sta vivendo un momento di difficoltà, un affanno determinato certamente da fatti economici e dalla complessità del sistema, ma anche dalla carenza di idee e di un nuovo sogno creativo che integri le tecnologie disponibili con un progetto strategico utile e innovativo a cui possano partecipare congiuntamente soggetti pubblici e privati.

Il contributo alla sviluppo della conoscenza del patrimonio fotografico e culturale del territorio che ora si vuole dare è la realizzazione del *Portale della cultura*, sostenuto da un motore di ricerca trasversale che sfrutti la semantica come chiave di integrazione e che permetta ricerche federate, integrando patrimoni e fonti informative differenti gestite con attenzioni di trattamento particolari,

ricerche intelligenti, basate sul cosiddetto web semantico, e una navigazione dinamica che restituisca le relazioni tra elementi appartenenti a patrimoni informativi culturali diversi. Un portale con un nuovo approccio, che pur presidiando gli aspetti specialistici propri nella gestione dei beni culturali, offra un accesso amichevole orientato ad un vasto pubblico e il gusto dell'esplorazione.

2. Il patrimonio fotografico della Regione

La Regione Piemonte è proprietaria di una raccolta di fotografia storica molto interessante e abbastanza consistente, che è conservata per la sua quasi interezza nei magazzini della Galleria d'Arte Moderna di Torino. Si tratta di fondi acquistati in due diversi momenti e riconducibili alla collaborazione con la Fondazione Italiana per la Fotografia.

Nei primi anni Duemila è stato acquisito un Fondo di immagini Alinari, costituito da 1.872 stampe all'albumina ricavate tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento da lastre originali dello Studio fratelli Alinari di Firenze. I soggetti ritratti sono costituiti da beni artistici e architettonici delle città italiane (Roma, Bologna, Fiesole, Firenze, Orvieto, Siena, Venezia e altre), del Museo Louvre, della città di Dresda e della Grecia.

In anni recenti l'Assessorato regionale alla Cultura ha formalizzato il contratto di acquisto per circa 8.400 fotografie provenienti dal patrimonio FIF, suddiviso dopo la liquidazione in Fondo di dotazione, Fondo storico (fino al 1945) e Fondo contemporaneo. Si tratta di immagini dal 1850 al 1955 con rari materiali fino al 1976, sciolte o raccolte in album, di fondi preziosi e di raccolte meno rilevanti ma riconducibili ad autori o collezionisti torinesi. Le fotografie rappresentano eventi, persone e luoghi di Torino e del Piemonte, città italiane (Roma e Venezia in particolare) e del mondo; una specifica attenzione è riservata al tema del viaggio: Mediterraneo, Sudamerica, Alpi svizzere, Tripolitania, Cina, Egitto, Giappone, Grecia, India e Russia.

Nel corso degli anni la Regione si è fatta anche promotrice di alcune campagne fotografiche tese a rappresentare il territorio, i suoi beni culturali e paesaggistici, eventi e manifestazioni. Occorre almeno ricordare che nel 2000 l'Assessorato alla Cultura ha commissionato ai fotografi Pino Dell'Aquila, Bruna Biamino e Patrizia Mussa sessanta immagini del sistema delle Regge Sabaude, inserite nel 1997 nell'elenco del Patrimonio dell'umanità dell'Unesco.

3. *Il trattamento dei beni fotografici*

Nella metà degli anni Ottanta sono state avviate, nel contesto nazionale e regionale, le prime iniziative coordinate di intervento nella gestione e nella valorizzazione dei beni fotografici. Per i primi anni in Piemonte ci si è dedicati ad affrontare le situazioni di emergenza, a realizzare alcuni interventi di restauro e copia, a definire e sperimentare il modo migliore per descrivere i fototipi anche con l'utilizzo di applicativi informatici dedicati.

Soprattutto dalla seconda parte degli anni Novanta sono stati concretizzati numerosi progetti, spesso coordinati dalla Regione e dalla FIF, altre volte svolti in autonomia dai soggetti interessati. In tutti i casi si è cercato di operare con modalità omogenee, nel rispetto di criteri e procedure che venivano a poco a poco suggeriti o definiti dagli Istituti centrali del Ministero, dagli studiosi di fotografia, dai restauratori e dal contesto internazionale. Così, anche grazie al ruolo unificante della Regione, si sono venute a definire regole comportamentali diffuse e condivise dalla comunità degli operatori (laboratori di restauro, catalogatori, società informatiche, istituti culturali) che ancora oggi sono rispettate.

In questo percorso devono essere indicati due riferimenti importanti, che hanno influenzato fortemente i progetti e il mercato contribuendo però in maniera determinante a garantire l'omogeneità degli esiti degli interventi e il loro allineamento con i parametri

nazionali. Si tratta dello sviluppo e della messa a disposizione degli operatori addetti alla catalogazione dell'applicativo *Guarini Patrimonio Culturale*, che fin dalla sua prima realizzazione include la scheda F (nella versione definita dall'ICCD con minime aggiunte); tale strumento, il cui utilizzo è ancora obbligatorio per poter accedere ai contributi regionali, ha permesso di uniformare le modalità descrittive e di creare una base dati unitaria e formalmente corretta. Il secondo elemento è stato la definizione nel 2006 di un documento contenente le indicazioni che devono essere rispettate per realizzare progetti di digitalizzazione di beni documentali e fotografici, intitolato *Linee guida per i progetti di digitalizzazione della biblioteca digitale piemontese*; sono incluse le istruzioni per la compilazione dei metadati, per la scelta del formato e della risoluzione di ripresa degli oggetti digitali, per i controlli di qualità, oltre alle procedure di consegna al CSI-Piemonte dei dati e dei supporti.

Accanto ad un'attenzione costante al contesto nazionale, alla partecipazione ai principali gruppi di lavoro e ricerca, al sostegno e al coordinamento di progetti meritevoli, si è sempre cercato – sebbene confrontandosi con disponibilità spesso inadeguate – di essere innovatori e di sperimentare migliori strumenti e tecniche anche nel campo dei beni fotografici. Così *Archimista*, il nuovo software per la descrizione di archivi storici, realizzato di concerto con la Regione Lombardia e la Direzione generale per gli archivi del Ministero per i beni e le attività culturali, integra al suo interno la possibilità di descrivere fototipi inseriti in contesti d'archivio tradizionali sia con modalità archivistiche, sia con la compilazione di una scheda che tiene conto delle categorie descrittive proprie delle fotografie e che include tutti gli elementi obbligatori della scheda di riferimento nazionale.

I progetti di intervento sui beni fotografici si confrontano con materiali particolari, in cui il supporto ha un ruolo importante, che hanno un legame con il soggetto produttore meno rilevante

rispetto ai beni documentali in genere, in cui la descrizione del soggetto ritratto assume il ruolo principale per la comprensione e il futuro uso del fototipo. Inoltre, spesso si tratta di collezioni, e quindi di insiemi raccolti in modo artificioso sulla base di un interesse contingente o di un tema, e in questi casi la questione dei legami diventa meno rilevante. Sono questi tutti elementi che fanno sì che non sia facile determinare una metodologia di lavoro tipologica a cui fare riferimento, composta di fasi e di obiettivi predeterminati. Però, a titolo esemplificativo, è possibile affermare che l'approccio verso un fondo fotografico potrebbe essere composto da alcuni di questi elementi: uno studio preparatorio, la catalogazione, la digitalizzazione e la generazione dei metadati, il condizionamento, la ricollocazione in condizioni di corretta conservazione e l'eventuale restauro. Si potrebbero poi aggiungere le azioni finalizzate alla valorizzazione e alla condivisione dei beni e delle loro rappresentazioni.

Talvolta, in una prima fase di lavoro si studiano i materiali e il loro stato di conservazione, rilevando eventuali annotazioni originali o segni di precedenti interventi. Si raccolgono informazioni circa il contesto entro il quale la raccolta si è andata formando, il fotografo o lo studio, le vicende che hanno portato all'acquisizione dei materiali, osservando le particolarità presenti anche in relazione alle tecniche di ripresa e degli anni di produzione. Già in fase di ricognizione e precatalogazione si presta attenzione ai soggetti ritratti, nonché all'eventuale valore artistico degli scatti, ed eventualmente si redige un primo elenco sommario.

Nei particolari casi in cui si prepara un censimento, come quello realizzato alla metà degli anni Novanta dalla Regione, le fasi iniziali di lavoro sono solitamente sostenute anche da valutazioni aggiuntive circa la delimitazione del campo di indagine, la definizione di una scheda di rilevazione e delle modalità di raccolta dei dati.

Per la creazione di una collezione di immagini riprodotte, come nel caso del progetto sugli archivi d'impresa recentemente concluso, occorre inoltre valutare le modalità tecniche di duplicazione, i problemi legati alla conservazione dei formati analogici o digitali, gli aspetti riferiti alla fruizione dei dati anche rispetto al profilo giuridico dei proprietari e alle norme sul diritto d'autore.

La descrizione dei beni fotografici si realizza con l'utilizzo della Scheda F, nella versione più aggiornata certificata dall'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione. Fino ad oggi questa operazione è stata realizzata con l'esclusivo utilizzo di *Guarini Patrimonio Culturale*, ma ora viene ammesso anche l'uso di altri strumenti, con la sola avvertenza che venga presidiata la scientificità dell'intervento, che siano presenti tutti gli elementi obbligatori e che sia garantita l'interoperabilità nella consultazione delle basi dati prodotte.

A questo proposito occorre rilevare che da più parti si chiede di poter procedere ad una descrizione "leggera", più veloce e indirizzata in modo particolare alla fruizione in rete. Però, sebbene l'esigenza sia reale, anche in rapporto alla quantità enorme dei beni da descrivere e alle risorse non sufficienti in relazione alla domanda in costante crescita di risorse digitali, non crediamo che come ente pubblico si possa derogare oltre certi limiti al presidio della correttezza formale della catalogazione. Andrà tuttavia valutata la possibilità di definire un doppio profilo di catalogazione, di cui solo uno certificato.

La descrizione del patrimonio fotografico viene assegnata a catalogatori appositamente formati, che solo dopo alcune esperienze in affiancamento possono assumere la responsabilità diretta di progetti. Questo garantisce un'eccellente conoscenza delle modalità di schedatura, delle componenti del tracciato e dei lemmari collegati, assicura inoltre che il lavoro venga svolto con la sensibilità necessaria per realizzare descrizioni accurate e pertinenti, con l'esplicitazione dei legami, prestando attenzione alle esigenze di ricerca e,

al termine, con la redazione di testi esplicativi sui vari aspetti del progetto. Tenendo presente il valore artistico e documentale della fotografia, si sceglie di volta in volta come procedere nella catalogazione e soprattutto se realizzare descrizioni singole o per serie.

Nel corso degli ultimi anni si è affermata la pratica di affiancare alla descrizione dei beni fotografici e documentali la loro immagine. La riproduzione digitale si è ormai sostituita ad altre più tradizionali tecniche di duplicazione e assolve alla doppia funzione della tutela dell'opera e di strumento per la fruizione in sede locale e sul web.

Le modalità di riproduzione digitale delle fotografie variano a seconda della tecnica, del formato e dell'epoca di produzione. In Piemonte sono state proposte delle *Linee guida* che prescrivono l'adozione degli standard indicati a livello nazionale per i progetti di digitalizzazione del materiale fotografico e documentale definiti in seno alla Biblioteca digitale italiana. Occorre però segnalare che i parametri indicati non sempre risultano ottimali per fototipi particolari e molto diversi fra loro (lastre, diapositive e pellicole in vari formati, positivi realizzati con tecniche differenti) così che in alcuni casi si adottano indicatori più rigorosi al fine di ottimizzare la resa delle riproduzioni.

L'acquisizione digitale porta alla produzione di più immagini della stessa opera, memorizzate con vari formati e differente livello qualitativo, destinate alcune all'archiviazione e alla conservazione, altre alla consultazione.

Da qualche anno si è anche deciso che tutte le immagini devono essere collegate a file guida contenenti metadati di tipo descrittivo, strutturale, gestionale e amministrativo, elaborati nel rispetto dello schema Mag, anche se è allo studio l'adozione del formato Mets.

4. *I progetti sostenuti dalla Regione Piemonte*

A partire dalla metà degli anni Novanta la Regione ha condiviso e sostenuto numerosi progetti proposti da enti, istituti e associa-

zioni finalizzati alla salvaguardia, alla descrizione e alla riproduzione analogica e digitale delle fotografie. Si è trattato di progetti diversi per consistenza, antichità dei materiali, ambito di interesse, provenienza e finalità di fruizione, ma comunque tutti importanti nel contesto di un piano complessivo di salvaguardia della memoria visuale del territorio, del lavoro, dell'arte e delle persone.

Allo scopo di testimoniare quanto realizzato, ma soprattutto per rendere merito a chi ha compiuto interventi impegnativi e talvolta pionieristici, vengono presentate le schede sintetiche di tutti quei progetti non inclusi nei capitoli successivi di questo volume². Ciascuna scheda contiene cenni sull'ente o associazione, brevi informazioni sulla raccolta fotografica (formazione, consistenza, particolarità) e note circa gli interventi di valorizzazione condivisi con la Regione. Alcune descrizioni si completano con una sequenza di tre numeri: il primo indica quante schede catalografiche sono presenti sul sito di *Guarini Patrimonio Culturale Web*, il secondo quante di queste schede sono corredate da riproduzioni digitali collegate, il terzo quante immagini sono effettivamente disponibili³.

² Le schede sono state elaborate tenendo conto dei materiali consegnati alla Regione al momento della conclusione dei progetti sul patrimonio fotografico, e in parte pubblicati sul sito regionale dei beni culturali, mentre ulteriori informazioni sono state ricavate dai siti web dei vari Soggetti o dalla consultazione di altri strumenti. Ringrazio quanti direttamente o indirettamente hanno contribuito alla stesura dei testi. Infine, mi scuso con quegli enti ed istituti che dovessi aver ommesso da questo repertorio.

³ I tre numeri sono separati da una barra e si riferiscono alle presenze sul sito web al 15 febbraio 2012. Occorre precisare che le schede catalografiche possono riferirsi ad una o a molte immagini, e così anche le schede che presentano fototipi digitalizzati possono comprenderne un numero variabile (è caratteristico il caso del Fondo Ivaldi di Mombercelli, dove a fronte di 526 schede, di cui 408 con riproduzioni, nella base dati offerta al pubblico ci sono quasi seimila immagini digitalizzate). Pare utile indicare qui di seguito anche il patrimonio degli Istituti a cui sono dedicati successivi capitoli in questo volume, e che pertanto non sono inclusi in questo primo repertorio: Archivio Storico della Città di Torino (1.162/833/833; 248 schede, 453 immagini ancora da caricare), Confraternita del SS. Sudario di Torino (2.641/2.498/2.501), Fondazione Culturale Vera Nocentini di Torino (4.548/1.364/1.364), Fondazione

Archivio audiovisivo canavesano di Castellamonte (TO)

L'Archivio è nato nel 2006 su iniziativa del Comune e del Sistema Bibliotecario di Ivrea e del Canavese. Ha sede a Castellamonte e si propone di reperire, catalogare e digitalizzare immagini fotografiche e documenti filmici riferiti al Canavese di provenienza sia pubblica sia privata.

Sino ad ora sono stati catalogati e in parte digitalizzati i fondi Giraudò, Champagne/Perotti, Scavini, Formento Vercellano che comprendono documenti sia fotografici sia filmici e i materiali di Tele Ivrea. Circa 1.500 oggetti riconducibili ai fondi Giraudò e Champagne/Perotti sono visualizzabili sul motore di ricerca della Regione Piemonte. I.585/I.489/I.489

Archivio ebraico B. & A. Terracini di Torino

L'Archivio è una Associazione nata nel 1973 dal lascito di manoscritti ed edizioni rare di Benvenuto Terracini. Nel tempo ha acquisito un importante patrimonio documentale e con la sua

Sella di Biella (10.115/9.986/9.986), Museo Nazionale dell'Automobile di Torino (1.955/1.445/1.873), Società di Studi Valdesi di Torre Pellice (TO) (11.871 schede, con 1.591 immagini circa ancora da caricare). Infine, ai dati già forniti si aggiungono quelli relativi ad alcuni fondi ancora non visibili al pubblico: Archivio di Stato di Torino (1.093 schede, 1.111 immagini), Centro internazionale di ricerche archeologiche, antropologiche e storiche – CIRAAAS di Montafia (AT) (294 schede, 83 immagini), Comune di Cossato (BI) (515 schede, 239 immagini), Comune di Valenza (AL). Biblioteca (986 schede, 986 immagini ancora da caricare), Fondazione Pistoletto di Biella (267 schede, 274 immagini), Istituto dei Sordi di Torino (248 schede, 453 immagini), Istituto Suore del Famulato Cristiano di Torino (197 schede, 408 immagini), Opera Barolo di Torino (75 schede, 56 immagini). In ultimo, è necessario segnalare che comunque i Soggetti proprietari o detentori dei beni fotografici svolgono anche attività autonome dalla Regione Piemonte e quindi i dati presentati in questo elenco potrebbero non essere esaustivi. Le schede mancanti di questi tre numeri si riferiscono a soggetti attualmente non presenti sul web regionale, ma con cui sono stati condivisi in passato dei lavori.

Complessivamente alla stessa data indicata, le schede rese pubbliche sul web sono 72.047, di cui 48.113 con una o più immagini correlate per un totale di 58.034 immagini; mentre il numero complessivo di schede è 75.855 e quello delle immagini 61.038 riferite a 40 istituti.

attività è divenuto punto di riferimento per la conoscenza e lo studio dell'ebraismo piemontese.

La raccolta fotografica comprende oltre duemila scatti suddivisi in serie dedicate a Edifici, Arredi per le Sinagoghe, Oggetti, Cataloghi delle mostre «Ebrei a Torino» e «Ieri sposi, matrimoni ebraici in Piemonte», Persone, Cerimonie ed eventi.

Archivio di Stato di Torino

L'Archivio ha catalogato con l'applicativo *Guarini Patrimonio Culturale* il fondo fotografico Duca di Genova, piccola raccolta di immagini relative alla vita pubblica di Tommaso di Savoia, Duca di Genova (1854-1931). Si tratta di oltre mille schede corredate da immagini digitali.

Associazione Teatro popolare di Sordevolo (BI)

L'Associazione è nata nel 1991 per valorizzare e conservare la memoria di un'importante manifestazione locale. A partire dall'inizio dell'Ottocento, ogni cinque anni a Sordevolo si rinnova l'evento della «Passione di Cristo» in forma di antico teatro popolare che vede la partecipazione attiva dell'intera comunità. Il Comitato organizzatore di ogni manifestazione, fondato nel 1850, si è costituito in Associazione con lo scopo principale di mantenere viva e di perpetuare l'antica tradizione. Negli ultimi anni sono state trattate le oltre 300 fotografie scattate dal 1850 al 1960, insieme al materiale cartaceo corrispondente. 346/342/343

Centro di documentazione sindacale e biblioteca della Camera del lavoro di Biella

Il Centro è un'Associazione fondata nel 1982 con lo scopo di conservare il patrimonio storico del movimento operaio e sindacale biellese, di promuovere la conoscenza e lo studio del ruolo avuto dai lavoratori e dalle organizzazioni sindacali. Conserva un vasto patrimonio documentale fra cui oltre 15.000 fotografie che testimoniano il lavoro in un'area tessile a partire dai primi anni del Novecento, ma principalmente dal 1945. Fra i molti fondi

conservati, sono consultabili sul web il fondo fotografico Emilio Prina Pera, il fondo dell'Unione donne italiane di Biella, il fondo della Camera del lavoro di Biella per un totale di 2.950 immagini digitali. 382/265/2.642

Centro studi di letteratura italiana in Piemonte «G. Gozzano - C. Pavese» di Torino

Il Centro ha sede presso l'Università degli Studi di Torino e custodisce e valorizza un ricco patrimonio documentale riferito alla produzione letteraria del Piemonte. Nel corso degli ultimi anni è stato completamente descritto, riordinato e digitalizzato l'Archivio Cesare Pavese, che raccoglie manoscritti editi e inediti, bozze, corrispondenza e 22 fotografie di vita privata. 22/22/33

Comune di Alessandria. Fototeca civica

Nel giugno 2001 la città ha istituito la Fototeca civica per il recupero e la valorizzazione delle collezioni fotografiche di proprietà comunale, di enti e privati, e per far crescere la cultura fotografica e arricchire il patrimonio di immagini di interesse locale. La ricca collezione si compone del fondo Sartorio, formato da circa 100.000 fototipi che raccoglie i materiali dello studio fotografico omonimo attivo dal 1925 al 1985; del fondo Venanzio Guerci, di 565 positivi dalla fine dell'Ottocento al 1950; del fondo Dino Ottavi; del fondo Borsalino, di 600 positivi della famiglia e della fabbrica di cappelli fondata nel 1857; del fondo Napoleonico, formato da oltre 300 fotografie di riproduzioni di dipinti, stampe e libri; del fondo storico locale, di 3.401 immagini varie di persone e fatti inerenti la storia locale; del fondo Museo civico e Pinacoteca, di 1.100 diapositive a colori delle opere.

Comune di Asti. Archivio storico. Fototeca

La Fototeca del Comune di Asti, annessa all'Archivio storico comunale, conserva circa 130.000 fototipi a partire dalla seconda

metà dell'Ottocento. I materiali, in costante incremento, sono divisi per serie tematiche e raffigurano personaggi, manifestazioni, architettura, ambienti e guerra. Fra i fondi di maggiore interesse vanno segnalati quello contenente le immagini di Secondo Pia e i reportage sul Palio. A partire dalla fine degli anni Novanta gran parte dei fondi sono stati catalogati e digitalizzati. 6.772/6.267/6.309

Comune di Biella. Biblioteca

La Biblioteca conserva, accanto ai fondi librari, un cospicuo fondo fotografico costituito da lastre in vetro, negativi su pellicola e album di stampe. Oltre 4.000 fototipi sono stati catalogati e digitalizzati. 4.643/3.989/3.989

Comune di Candelo (BI). Centro di documentazione dei Ricetti

Il Comune ha dato vita nei primi anni Duemila al Centro di documentazione dei Ricetti, con lo scopo di raccogliere, ordinare e archiviare i materiali sui ricetti del Piemonte. Il Centro conserva un patrimonio in crescita fra cui il fondo Viglino Davico, che contiene immagini fotografiche degli anni Settanta riguardanti i 193 ricetti censiti sul territorio piemontese. Tutte le fotografie sono state catalogate e digitalizzate. 1.552/1.552/1.552

Comune di Casale Monferrato (AL). Biblioteca

La Biblioteca custodisce un ingente patrimonio formato da volumi antichi e moderni, fotografie, stampe, disegni e cartoline, nonché il fondo fotografico Francesco Negri che è stato uno dei primi sui quali si è intervenuti in Piemonte.

Francesco Negri (1841-1924), avvocato, sindaco della città e personalità di spicco del casalese, era persona dai molti interessi che si dedicò agli studi sulla fotografia e microfotografia compiendo anche scoperte importanti nel settore come quella del teleobiettivo. Il fondo Negri, che è costituito da circa 7.000 lastre in vetro e da alcuni positivi originali, comprende immagini della

città e del territorio circostante, qualche ritratto e sperimentazioni legate agli interessi tecnico-scientifici dell'Autore come la micro-fotografia e le tricromie. Nel 1989 la raccolta è stata oggetto di un intervento di preschedatura, nel 1995 del condizionamento e del restauro e dal 1996, in collaborazione con Fondazione Italiana per la Fotografia di Torino e la Regione Piemonte, si è provveduto alla catalogazione, a realizzare un primo progetto d'avanguardia di riproduzione delle lastre su pellicola in formato 6x6 cm e alla pubblicazione di un catalogo ragionato. Attualmente il Fondo Negri è visualizzabile sul web. 6.572/6.434/6.434

Comune di Mombercelli (AT)

Il Comune custodisce l'archivio fotografico e cinematografico di Giuseppe Ivaldi (1928-1986), che ha fissato nel tempo situazioni, eventi e volti della sua terra. Il fondo raccoglie circa 4.000 fotografie dal 1945 al 1986, tutte catalogate per serie e in buona parte digitalizzate. 526/408/5.931

Comune di Pinerolo (TO). Biblioteca

Nata nel 1868 grazie alla donazione di un nucleo di libri da parte di Camillo Alliaudi, quella di Pinerolo è una delle più grandi biblioteche civiche del Piemonte. Le raccolte bibliografiche e documentarie si completano con un ricco fondo fotografico suddiviso in album e in alcune serie. Fra gli album si ricordano quelli dedicati agli avvenimenti cittadini e del territorio, ai monumenti e alle opere d'arte, alle famiglie nobili italiane e inglesi, alla tramvia da Pinerolo a Perosa Argentina; e fra le serie fotografiche quelle del circondario di Pinerolo e della montagna, di personaggi, di monumenti, di guerra, oltre alle immagini degli studi fotografici Milanese, Alifredi e Tavera, Monti, Gatti, Santini. Parte del patrimonio è stato catalogato con l'applicativo *Guarini Patrimonio Culturale*. I.080/0/0

Comune di Portacomaro (AT)

Il Comune custodisce il materiale fotografico acquisito per lascito di Giulio Pozzi. Si tratta di 740 positivi e di un album di 127 fototipi che possono essere ricondotti principalmente ai temi della montagna e della guerra. Le immagini sono di vario formato (da un minimo di cm 6x6 a un massimo di cm 85x70) e si riferiscono agli anni dalla fine dell'Ottocento ai primi anni Sessanta del Novecento. Tutti i materiali sono stati catalogati e digitalizzati. 321/226/355

Comune di San Germano Chisone (TO)

Il Comune conserva l'archivio completo del cotonificio Wideman che comprende anche un ricco corredo fotografico. Si tratta di circa 800 pezzi dal 1875 al 1970 che raffigurano la famiglia Widemann, lo stabilimento, i macchinari tessili, il personale operaio, il canale adiacente al cotonificio, edifici vari e panorami. Le lastre e i positivi sono stati puliti, catalogati e in parte digitalizzati. 804/0/0

Comune di Settimo Torinese (TO). Fondazione «Esperienze di Cultura Metropolitana» presso la Biblioteca civica multimediale

La Fondazione, che gestisce in comodato d'uso tutte le strutture culturali della città di Settimo Torinese, si occupa della gestione e dell'organizzazione di tutte le attività culturali in ambito locale.

La sezione di Storia locale della Biblioteca comprende anche oltre trecento cartoline e 365 fotografie acquistate o donate dalle famiglie settimesi, datate a partire dai primi anni del Novecento, che ritraggono attività produttive, eventi, manifestazioni, edifici, monumenti, canali e fiumi, vie e scorci panoramici. Tutte le immagini sono state catalogate e digitalizzate. 689/327/648

Comune di Torre Pellice (TO), Civica Galleria «Filippo Scroppo»

La sede espositiva, inaugurata nel 1994, conserva un'interessante collezione di opere di artisti italiani e stranieri del secondo

dopoguerra, raccolta principalmente da Filippo Scropo (1910-1993) attraverso donazioni di artisti, di collezionisti e acquisizioni dell'amministrazione comunale. La Galleria, che trova origine nelle mostre di arte contemporanea organizzate localmente fin dal 1959, ha catalogato, digitalizzato e offerto al pubblico le immagini. 46/0/0

Comune di Valenza (AL). Biblioteca

La Biblioteca conserva una collezione libraria e documentaria composta da materiali eterogenei inerenti la storia della città acquistata nel 2006 dal Comune e della Regione Piemonte che prende il nome dal suo precedente proprietario. Il fondo Dabene comprende libri antichi e moderni, manoscritti, dattiloscritti, medaglie, carte, incisioni, mappe, cartoline illustrate e fotografie. Tutto il patrimonio, inclusi i 52 fototipi dal 1887 al 1950 circa, è stato catalogato e digitalizzato prima di essere messo a disposizione anche sul web.

Diocesi di Susa (TO). Archivio Storico Diocesano

L'Archivio Storico Diocesano di Susa è stato istituito nel 2000 in seno al Centro Culturale Diocesano, ufficio cui è demandata la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico-artistico, librario e documentario della Diocesi. Accanto ai complessi documentari sono conservati anche consistenti fondi fotografici di particolare pregio con oltre diecimila fototipi su stampa, lastra di vetro, diapositiva, pellicola datati a partire dai primi anni del Novecento. Fra le raccolte di particolare rilievo vanno ricordati i fondi mons. Severino Savi che contiene le immagini di tutti gli edifici ecclesiastici e dei principali monumenti della Valle di Susa; il fondo don Natalino Bartolomasi con circa tremila scatti di viaggio e sul patrimonio archeologico valsusino; il fondo mons. Angelo Bartolomasi con circa duecento lastre che documentano la vita al fronte orientale durante il primo conflitto mondiale e oltre mille scatti che documentano avvenimenti e cerimonie militari alle quali il prelado partecipò negli anni del regime fascista; il fondo Corradino

Aghemio con sette album per un totale di circa trecento immagini di carattere paesaggistico e alpinistico tra il 1898 e il 1936 con alcuni scatti di Mario Gabinio. Nel 2010 è stato avviato l'intervento di catalogazione e parziale digitalizzazione dei materiali.

DocBi – Centro studi biellesi di Biella

Il Centro di documentazione dell'industria tessile, istituito nel 1985 presso la «Fabbrica della ruota» di Pray, opera con l'intento di contribuire al recupero e al mantenimento dell'identità e alla valorizzazione della cultura e dell'ambiente biellese.

L'Associazione conserva una notevole quantità di materiale iconografico riferito al periodo che va dalla fine dell'Ottocento fino agli anni Cinquanta del secolo scorso. Il corpo principale, denominato Fondo DocBi, è composto da migliaia di immagini sciolte o raccolte in album. Il soggetto predominante è rappresentato dalle fabbriche tessili nel loro sviluppo architettonico e nei loro apparati produttivi e dalle maestranze; non mancano le fotografie di viaggio, quelle che ritraggono l'evoluzione ambientale delle vallate, altre di carattere familiare o privato. Tutte le immagini sono state catalogate e una parte di queste digitalizzate. 2.075/260/261

Ecomuseo Valle Elvo e Serra di Sordevolo (BI)

L'Ecomuseo del biellese occidentale propone un percorso di sviluppo locale basato sulla partecipazione diretta della popolazione alla tutela attiva del proprio patrimonio materiale e immateriale, intrecciando la memoria degli abitanti a quella dei luoghi.

L'Associazione conserva numerose fotografie e altri documenti. A partire dai primi anni Duemila si è lavorato al fondo delle Officine Rubino di Netro, fondate nel 1906 dai fratelli Rubino, unica officina rimasta e che ha saputo trasformarsi nel tempo; nonché sulla collezione che si riferisce alla ricerca sulla emigrazione fra Otto e Novecento principalmente verso la Francia, gli Stati Uniti e il Sud America. I.419/I.410/I.448

Educatario della Provvidenza di Torino

L'Educatario è stato fondato nel 1722 e negli anni ha svolto un ruolo importante nel contesto cittadino come laboratorio, istituto scolastico e centro di aggregazione. L'IPAB gestisce anche una Biblioteca entro la quale è conservato un fondo fotografico che documenta l'attività dell'Istituto, i gruppi e i visi gli allievi e dei docenti, i saggi, le gite scolastiche degli anni Venti e Trenta, le sedi anche dopo il bombardamento del 1943, nonché 716 diapositive in edizione degli anni Trenta per l'insegnamento della storia dell'arte. Gran parte del patrimonio è stato condizionato, catalogato e digitalizzato ed è ora consultabile sul sito della Regione Piemonte. 241/145/161

Fondazione Camillo Cavour di Santena (TO)

La Fondazione è stata istituita nel 1955 per adempiere al legato testamentario del marchese Giovanni Visconti di Venosta, ultimo discendente di Camillo Cavour, che ha donato alla Città di Torino il settecentesco Castello Cavour in Santena, con tutte le sue pertinenze. L'ente, riconosciuto con decreto del Presidente della Repubblica del 1957, ha lo scopo di promuovere gli studi cavouriani e di assicurare la conservazione e la valorizzazione dell'intero complesso del castello dove sono conservati anche gli archivi e la biblioteca delle famiglie Cavour, Lascaris di Ventimiglia, Carron di San Tommaso e Alfieri. 833/739/753

Istituto nazionale di astrofisica. Osservatorio astronomico di Torino

L'INAF promuove, realizza e coordina attività di ricerca nei campi dell'Astronomia, della Radioastronomia, dell'Astrofisica spaziale e della Fisica cosmica finalizzate anche al reperimento di informazioni astronomiche del passato.

L'Osservatorio di Torino ha immagini fotografiche a partire dal primo Novecento che costituiscono un prezioso patrimonio di dati astronomici e un importante repertorio di esemplari frutto

della ricerca astronomica condotta con la tecnica fotografica. Sono state digitalizzate alcune delle lastre fotografiche astronomiche più significative di proprietà dell'Istituto. Questa attività di digitalizzazione rientra in un più vasto programma di recupero condotto dall'Istituto nazionale finalizzato al recupero e restauro conservativo del materiale scientifico fotografico presente negli osservatori astronomici italiani. 263/252/252

Istituto dei Sordi di Torino

L'Istituto è stato fondato all'inizio dell'Ottocento su impulso della famiglia Savoia per dare assistenza e istruzione ai bambini sordi e per formare i loro maestri.

Un fondo storico di 214 fotografie sciolte e di 25 raccolte in un album, comprese tra la fine dell'Ottocento e la metà del Novecento, testimonia le vicende dell'Istituto. Sono ritratte le attività formative, i saggi ginnici e teatrali, gli insegnanti, i direttori, i presidenti dell'Ente e gli ex allievi. Si conservano inoltre immagini delle visite dei Principi di Piemonte, delle commemorazioni ufficiali, alcuni cammei fotografici dei Reali del Belgio, oltre all'abbondante serie di riprese realizzate in occasione del centenario della fondazione dell'Istituto. L'intera raccolta è stata sottoposta ad un trattamento di pulitura e condizionamento, digitalizzazione e catalogazione.

Istituto Suore Minime di Nostra Signora del Suffragio di Torino

Fondato nel 1859 dal beato Francesco Faà di Bruno per prestare assistenza delle donne in difficoltà, l'Istituto venne presto affiancato dalla nuova Congregazione delle Suore Minime di Nostra Signora del Suffragio che svolge la sua missione con azioni in ambito sociale e scolastico.

L'Istituto possiede le collezioni degli oggetti appartenuti al fondatore, oltre ad una biblioteca e un archivio impreziositi da un fondo fotografico ricco di circa 4.000 immagini realizzate durante l'attività dell'Istituto a partire dalla sua fondazione. Accanto alle

carte de visite e alle immagini a tema familiare, si conserva un album sull'apertura del Canale di Suez, alcune stereoscopie di soggetto esotico e vario, fototipi sugli edifici e le attività dell'Istituto e altro ancora. 987/987/1.776

Istituto Suore Missionarie Francescane di Susa (TO)

Fondato alla fine dell'Ottocento dal beato Edoardo Giuseppe Rosaz, l'Istituto dedica la sua attività all'assistenza alle donne in difficoltà. Per dare sostegno all'ente venne fondata la Congregazione delle Suore Terziarie di San Francesco di Susa, oggi Suore Francescane Missionarie di Susa.

L'Istituto possiede le collezioni degli oggetti appartenuti al fondatore, conservate nella Casa madre accanto alla biblioteca e all'archivio storico. Il ricco fondo fotografico comprende circa 13.700 immagini che ritraggono edifici, scolaresche e gruppi di religiose, momenti dell'attività assistenziale e pastorale svolta dalle suore anche nelle missioni all'estero. I.347/I.347/2.380

Musei di Pellizza di Volpedo (AL)

I Musei di Pellizza (Studio del pittore, Museo didattico in piazza Quarto Stato con installazione multimediale, Itinerari sui luoghi pellizziani), di proprietà del Comune e in convenzione con l'Associazione Pellizza da Volpedo attiva dal 1996, svolgono un'importante attività di salvaguardia e valorizzazione del patrimonio anche con l'organizzazione di aperture, attività didattica, itinerari, manifestazioni, mostre e pubblicazioni.

Tra i materiali documentali depositati presso lo Studio, il fondo fotografico ha un ruolo di particolare rilievo. La raccolta è formata dai 237 fototipi scattati da Pellizza o fatti realizzare su sua indicazione da fotografi professionisti, e da un secondo gruppo di circa 500 immagini costituite da riproduzioni di opere d'arte che il pittore andava raccogliendo quale repertorio visivo di studio e di costante confronto iconografico con la grande tra-

dizione artistica, soprattutto italiana e rinascimentale. Il primo e più importante nucleo è già stato restaurato, catalogato, digitalizzato e pubblicato.

Museo di antropologia criminale «Cesare Lombroso» di Torino

Il Museo è stato istituito nel 1876 da Lombroso, fondatore dell'Antropologia criminale, con l'intento di rappresentare di un sistema scientifico che, al centro della cultura positivista di fine Ottocento, ha avuto una vasta risonanza internazionale. Oggi conserva e propone i materiali e gli studi di Cesare Lombroso e ne testimonia il pensiero.

Il Museo conserva un cospicuo numero di immagini scattate tra il 1850 e il 1930 raccolte da Lombroso e dai suoi allievi, e provenienti anche da archivi di polizia italiani o stranieri, o da manicomi criminali. Le fotografie servivano per illustrare le teorie sul crimine e sulla razza, oppure per sostenere diagnosi relative alle più diverse patologie. 567/0/0

Opera Barolo di Torino

L'Opera è un'istituzione pubblica di assistenza e beneficenza, creata nel 1856 dalla Marchesa Giulia Falletti di Barolo che sostiene attività sociali e assistenziali anche in collaborazione con la Congregazione Suore di San Giuseppe, e persegue fini educativi in collaborazione con le suore di Sant'Anna e con le Suore del Buon Pastore.

L'Opera conserva un prezioso nucleo di fotografie storiche relative a Palazzo Barolo scattate da autori tra i quali spiccano Dall'Armi, Charvet, Pedrini e Assale. Il fondo di 76 pezzi è costituito principalmente da stampe ai sali d'argento ma in alcuni casi si conservano anche i relativi negativi su lastra di vetro. L'Opera ha provveduto al restauro, al ricondizionamento, alla catalogazione e alla digitalizzazione.

Politecnico di Torino. Biblioteca centrale di ingegneria

La Biblioteca, che fa parte del Sistema bibliotecario di Ateneo, conserva alcuni fondi antichi di particolare pregio e una raccolta costituita da circa 2.500 esemplari di fotografie d'interesse storico-artistico che riproducono i vari stili architettonici e che venivano utilizzate per le lezioni e le attività didattiche. Le immagini provengono dalla collezione appartenuta al Gabinetto di architettura antica e tecnica degli stili, presso la Scuola di applicazione per ingegneri ed architetti di Torino, documentato dal 1889 al 1932.

Il fondo è stato suddiviso in serie omogenee: immagini prodotte da studi di un certo rilievo quali Alinari, Brogi, Mosconi e Dall'Armi; cartoline illustrate Brunner, raffiguranti opere pittoriche di maestri italiani risalenti al periodo 1300-1600; foto varie, la maggior parte delle quali di piccolo formato recanti l'indicazione dello stile di provenienza dall'antichità greco-romana allo stile liberty, fotografie recanti i timbri di vari fotografi dell'epoca, alcune di grande formato; fotografie che non recano indicazione del fotografo, con o senza riferimenti al soggetto fotografato; un album di 31 fotografie delle Officine tecniche Savigliano che ne documentano la produzione. L'intero fondo è stato catalogato e in parte digitalizzato. 2.550/2.III/2.I35

Politecnico di Torino. Dipartimento casa-città. Laboratorio di storia e beni culturali

Il Laboratorio, riorganizzato nel 1997, costituisce il luogo di raccolta e conservazione del materiale documentario frutto delle attività di ricerca e didattica svolte presso il Dipartimento nonché dei fondi archivistici acquisiti per acquisto o donazione. L'Istituto, che partecipa al progetto regionale *Guarini* fin dal suo avvio, svolge anche attività di supporto all'insegnamento e collaborazione a progetti in ambito archivistico.

Il vasto patrimonio documentario è in continua crescita e vengono portate avanti attività di descrizione, restauro, digitaliz-

zazione e valorizzazione. Alcuni materiali sono già disponibili sul web, fra cui il fondo fotografico Verzone ricco di 1.500 immagini. I.591/I.175/I.175

Società Canottieri «Armida» di Torino

L'Associazione, fondata nel 1869 con lo scopo di promuovere, insegnare e favorire l'attività sportiva del canottaggio, e originariamente denominata «Mek-Mek», vede approvato lo Statuto Sociale nel 1874 e nel 1888, anno in cui vengono bandite le prime regate nazionali e internazionali, e contribuisce alla creazione della Federazione Italiana Canottaggio.

Il sodalizio si è sempre mostrato attento alla conservazione del proprio patrimonio, custodendo tutta la documentazione, le riviste di settore, la collezione di fotografie a decorrere dagli ultimi anni dell'Ottocento, oltre all'intera collezione di coppe, medaglie, gagliardetti e stendardi. L'archivio storico è stato riordinato e comprende materiali dal 1833. La ricca documentazione fotografica posseduta è stata interamente catalogata e le immagini in parte digitalizzate. I92/I92/I96

Società polisportiva dilettantistica «Pietro Micca» di Biella

Fondata nel 1899 con lo scopo statutario di diffondere la pratica sportiva e le attività ricreative e culturali, negli anni la società ha condotto una politica dedicata al tempo libero proponendo attività sportive, turismo sociale, convegni alpini, feste sulla neve, una corale e molto altro ancora. La storia e la memoria della Società sono custodite in un ricco archivio storico, riordinato da una decina d'anni, affiancato da una numerosa raccolta di cimeli, coppe, trofei e attrezzi, oltre che da un numero rilevante di fotografie.

Il patrimonio fotografico è composto da 55 album riordinati cronologicamente e divisi in serie (Convegni Alpini, Gite Sociali, Gite invernali, ecc.) e da fotografie sciolte. Le immagini, che docu-

mentano l'attività centenaria della Società e delle sue sezioni fin dal 1909, sono state tutte catalogate e digitalizzate. Tutto il materiale è riposto in apposite scatole di conservazione ed è consultabile presso la sede della Società e in buona parte sul web.
2.917/2.048/2.048



Enrico Federico Jest, *Veduta della Gran Madre di Dio*, Torino, 8 ottobre 1839.
Primo dagherrotipo piemontese (Galleria d'Arte Moderna di Torino)

Beni fotografici in Piemonte

La collezione fotografica del Museo Nazionale del Cinema

ROBERTA BASANO

930.000 immagini costituiscono oggi la raccolta fotografica del Museo Nazionale del Cinema: un archivio di estremo interesse che ripercorre la storia del cinema e della fotografia. L'eterogeneità dei materiali raccolti riflette l'interesse della fondatrice del Museo – Maria Adriana Prolo – per la fotografia in quanto significativa arte iconografica ed elemento tecnologico di raccordo tra l'archeologia del cinema e il cinema¹. Un interesse che la porterà a raccogliere differenti tipologie di beni (fotografie, apparecchi e accessori, libri e riviste, gadget, ecc.), a promuovere mostre e a pubblicare documenti inediti e innovativi studi sui notiziari del Museo. Con l'obiettivo di «contribuire a un'auspicata Storia della fotografia in Piemonte», conduce, per esempio, un'attenta analisi sui marchi presenti nelle *carte de visite* prodotte in Piemonte che le consente di tracciare l'articolata geografia degli studi fotografici attivi sul territorio tra la seconda metà dell'Ottocento e gli inizi del Novecento². Sognerà anche di creare un “museo ideale della fotografia”, benché all'epoca l'idea di costituire archivi virtuali non fosse comune e radicata come oggi:

«J'ai une idée: serait-il possible de faire un “Musée de la photographie idéal” en cataloguant, sujet par sujet, tous les objets et les

¹ Su questo tema e, in generale, sulla figura di M.A. Prolo si veda DONATA PESENTI CAMPAGNONI, *Maria Adriana Prolo*, Museo Nazionale del Cinema, Torino, 2002.

² Lo studio è pubblicato in *Notiziario del Museo Nazionale del Cinema*, nn. 31-32-33, vol. 1976-1987, pp. 5-26.

Musées où ils sont exposés? Ainsi on pourrait avoir une idée des objets survivants aujourd'hui»³.

Anche dopo la scomparsa di M.A. Prolo, il Museo ha continuato ad arricchire la collezione che, grazie a importanti donazioni e acquisti, è oggi un punto di riferimento per gli studiosi e per tutti coloro che intendono ripercorrere o scoprire la storia del cinema, della fotografia di scena e della fotografia piemontese.

Storia della fotografia

L'obiettivo di creare una collezione dedicata alla fotografia storica è evidente sin dai primi anni di vita dell'istituzione: già nel 1941 M.A. Prolo contatta alcuni fotografi piemontesi e promotori culturali del settore per raccogliere materiali che documentino la produzione del territorio. Similmente alla raccolta dedicata al cinema, anche in questo caso infatti sono assemblate soprattutto immagini relative alla produzione locale; un omaggio al Piemonte e a Torino che «oltre ad essere stata il primo centro cinematografico, fu anche il primo centro italiano della fotografia artistica»⁴. Si costituisce così nel tempo una raccolta di oltre 132.000 immagini che offre un ampio panorama della produzione fotografica dal 1840 al 1940 circa, soprattutto in ambito piemontese. Il nucleo di materiali più antichi è costituito dalla raccolta di dagherrotipi, alcuni firmati da importanti autori della fotografia italiana delle origini quali Carlo ed Enrico Federico Jest (il primo a sperimentare la dagherrotipia a Torino), Filiberto Cazò, Elisabetta Furlanetto, Ernesto Capitolo, Joseph Renaud, ecc. Tra i soggetti raffigurati compaiono anche immagini stereo-

³ Lettera di M.A. Prolo a Jean Fage, fondatore del Musée Français de la photographie di Bièvres, 8 febbraio 1968 (MNC, Archivio, coll. AI22).

⁴ MARIA ADRIANA PROLO, *La George Eastman House*, in «Cinema», n. 36, 15 aprile 1950, p. 212.

scopiche erotiche: i valori tonali della lastra dagherrotipica e i volumi riprodotti dalla tecnica stereoscopica restituiscono pienamente la morbidezza e la sensualità dei corpi femminili ripresi dal celebre dagherrotipista francese Alexis Gouin. La cosiddetta “età del collodio” è rappresentata dall’opera di noti fotografi che contribuirono a diffondere l’immagine di Torino. Ricordiamo, a titolo d’esempio, le stampe all’albumina di Ludovico Tuminello, autore anche di preziosi calotipi, dedicate ad alcune celebri vedute torinesi, l’album *Turin, ancien et moderne* pubblicato nel 1867 da Henri Le Lieure che ripercorre i principali monumenti della città sabauda e decodifica l’immagine di Torino come ideale capitale d’Italia, la veduta della Gran Madre di Dio ripresa nel 1860 circa da Achille Quinet e la celebre immagine del Padiglione del Bogorama in Piazza Castello scattata nel 1870 da Vincenzo Giani. Oltre 6.500 *carte de visite* realizzate in Europa e negli Stati Uniti (molte raccolte in album originali) testimoniano invece la produzione di massa del ritratto fotografico. Allo stesso periodo appartengono anche numerose stereoscopie francesi, stampate su carta all’albumina e ritoccate e traforate a mano per consentire la creazione di suggestivi effetti luministici che animano i soggetti. Il tema della stereoscopia è peraltro ampiamente rappresentato nella raccolta, come documentano le 16.000 immagini conservate. Dagherrotipi, negativi e positivi realizzati da celebri studi fotografici o da semplici amatori costituiscono oggi un importante strumento di studio per conoscere la nascita e lo sviluppo della fotografia 3D. Di grande interesse è anche il variegato repertorio iconografico raffigurato che ricopre in modo esaustivo tutte le differenti tipologie di soggetti stereoscopici: accanto alle scene riprese in studio dedicate al tema delle *diablérie* e a balletti e opere teatrali, sono conservate stereoscopie che mostrano vedute di città e paesaggi del mondo, soggetti astronomici, immagini documentarie sulla Grande Guerra, episodi di vita quotidiana, escursioni alpinistiche, ecc.



Maggiorino Gramaglia, *Modernismo*, 1932. Fotomontaggio, gelatina al bromuro d'argento su carta, cm 65x52. Fondo Gramaglia (dono famiglia Gramaglia)

A rendere unica la collezione sono però soprattutto i fondi dei fotografi dilettanti piemontesi che hanno reso celebre la fotografia italiana al di là dei confini nazionali. Recentemente digitalizzato⁵, l'archivio dell'avvocato astigiano Secondo Pia è costituito da 12.000 fotografie tra positivi su carta all'albumina, negativi e diapositive su lastra di vetro e un prezioso nucleo di 200 autocromie che testimoniano i primi esperimenti di fotografia a colori. Il fondo ripercorre l'attività dell'avvocato-fotografo che tra il 1886 e il 1927 realizzò, oltre ai famosi scatti della Sindone, campagne fotografiche del patrimonio artistico piemontese «ritraendo per una raccolta particolare e per semplice diletto i monumenti antichi esistenti in Piemonte», come lui stesso riferì. Spinto dalla passione per la storia dell'arte, riprese i principali monumenti presenti sul territorio, fotografandone con attenzione maniacale ogni minimo dettaglio. La sua opera ambiziosa, punto di riferimento per gli storici dell'arte, costituisce oggi un vero e proprio atlante visivo del Piemonte artistico. Le immagini di un altro celebre rappresentante della fotografia piemontese, l'ingegnere Italo Bertoglio, sono presenti nella collezione: 2.600 fotografie tra positivi e negativi che raffigurano ironici ed evocativi *still life* (*La valvola-l'anima della radio, Malia, Peperoni, Radioamatori, Un filo che collega col mondo...*), paesaggi, ritratti, nudi, fabbriche e scorci modernisti sulla mostra della rivoluzione fascista organizzata nel 1932 presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma. Non potevano mancare all'appello Maggiorino Gramaglia, esponente della fotografia futurista, e i fratelli Giuseppe e Odoardo Ratti il cui archivio di 5.000 immagini è pervenuto al Museo negli anni Ottanta e raccoglie interessanti documenti sulla prima guerra mondiale. Anche l'opera del fotoreporter Vittorio Zumaglino è documentata nella collezione da oltre 10.000 fotografie. Risale

⁵ L'archivio è pubblicato sul sito del Museo nella sezione «Catalogo online delle collezioni».



Bartolomeo Pagano (Maciste) in *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914). Fondo Itala Film

solo al gennaio del 2011 la donazione dell'archivio personale del magistrato Domenico Riccardo Peretti Griva da parte della figlia Maria Teresa e della nipote Giovanna Galante Garrone. L'archivio è costituito da oltre 23.000 fotografie tra stampe alla gelatina ai sali d'argento, bromoli, bromoli-trasferti, negativi e provini e rappresenta una tra le più significative testimonianze della storia della fotografia italiana. Peretti Griva, indiscusso maestro europeo della corrente pittorialista, interpretò la realtà con uno stile personale, un linguaggio articolato che richiama il segno pittorico, privilegiando la tecnica del bromolio-trasferito, cioè come egli stesso spiegò «il riporto della stampa inchiostrata su carta da disegno... capace di creare soggetti artistici che non sono più fotografie ma non sono diventati del tutto quadri». Ogni soggetto fotografato – che si tratti di una veduta di montagna, della figura umana o di un semplice elemento architettonico – è trasformato in un'immagine artistica ed evocativa come ricorda nel 1949 Eugenio Montale: «Peretti Griva attraverso le sbavature e il flou degli inchiostri grassi riesce a render intensamente pittorici (di una pittura alla Grubicy tuttavia) alcuni scorci di strade e di monumenti torinesi».

Altri importanti fondi completano la raccolta come quello pervenuto dai salesiani (12.000 fotografie) che ricostruisce l'attività delle missioni italiane a cavallo tra Ottocento e Novecento.

Storia del cinema

La collezione ripercorre la storia del cinema e della fotografia di scena dall'inizio del Novecento sino ai giorni nostri. Di grande prestigio è la raccolta di cinema muto, soprattutto italiano, formata grazie alle donazioni e ai depositi giunti nel corso degli anni. Anche in questo caso, l'obiettivo di raccogliere documenti fotografici del cinema muto italiano si manifesta già nei primi anni di vita del Museo: nel 1941 la studiosa compra con gli iniziali

fondi un blocco di 492 fotografie a soggetto cinematografico, di cui 292 dall'attore Alberto Collo. Saranno però principalmente le numerose donazioni e i depositi pervenuti dai protagonisti del cinema muto italiano o dai loro familiari a dare origine alla raccolta: Maria Adriana Prolo ottiene infatti dai registi (Giovanni Pastrone, Domenico Gaido, Filippo Omegna, ecc.), dagli attori (Dario Silvestri, Felice Minotti, Dante Testa, Franz Sala, ecc.) e dai tecnici (Giuseppe Vitrotti, Giovanni Tomatis, Decoroso Bonifanti, ecc.) numerose testimonianze per il suo Museo; in questo modo acquisisce, insieme alle immagini ufficiali distribuite dalle case di produzione, rari e preziosi documenti – come le fotografie di set, degli stabilimenti e del personale – capaci di offrire preziosi indizi sulla messa in scena dei film. Oltre alle più consuete stampe positive riesce inoltre a raccogliere un cospicuo numero di lastre negative che costituiscono le matrici originali di molte delle fotografie conservate.

Per la fondatrice del Museo le fotografie di scena e di set costituiscono un forte interesse in quanto documentano le opere filmiche e nel contempo l'arte fotografica, in un'epoca in cui le fotografie di cinema non erano considerate beni storico-artistici. Uno sguardo dunque lungimirante, rivolto non solo alla tutela di questi documenti, destinati sovente alla dispersione, ma anche alla loro diffusione: basti pensare che già nel 1951, contrariamente alla tendenza allora dominante nell'editoria del settore, Maria Adriana Prolo inserisce nel suo volume *Storia del cinema muto italiano* un ricco corredo di immagini fotografiche⁶.

La parte più consistente della raccolta comprende immagini di scena e del cast, vale a dire l'apparato utilizzato dalle case di produzione per promuovere le pellicole: le fotografie, originariamente esposte all'interno delle sale cinematografiche e riprodotte

⁶ MARIA ADRIANA PROLO, *Storia del cinema muto italiano*, vol. I, Poligono, Milano, 1951.

sui differenti materiali pubblicitari a stampa (brochure, programmi di sala, cartoline, ecc.), sono non solo rappresentazioni sostitutive di opere filmiche spesso perdute, ma anche documenti di forte valenza estetica che rivelano la ricchezza espressiva dell'arte fotografica. Se questi documenti attestano l'immagine ufficiale del film, nonché la politica promozionale delle case di produzione, le fotografie di set, i fuori scena, svelano la "macchina" del cinema muto: immagini, spesso uniche, che forniscono preziose indicazioni sui teatri di posa, sulle scenografie, sulle apparecchiature utilizzate nei film e sulla troupe al lavoro. È infatti attraverso questi scatti che il fotografo, svincolato dalle scelte imposte dal regista e dalla rigidità della messa in scena, sceglie liberamente il taglio dell'inquadratura e il soggetto da riprendere. Contrariamente però alle fotografie di scena, le immagini del backstage non sono previste nel corredo pubblicitario ma probabilmente realizzate come semplice documentazione. È infatti prioritario comunicare la magia del grande schermo, mantenendone la segretezza, più che svelarne i retroscena: bisognerà attendere una maggiore maturazione dell'arte cinematografica affinché si coinvolga lo spettatore, anzi lo si seduca, rivelando i complessi meccanismi operativi del cinema.

Sono quindi immagini di grande interesse le fotografie di tournage del film *Siliva Zulu* (Attilio Gatti, Explorator Film, 1928) e le serie inedite di stereoscopie che raffigurano alcuni set e i sopralluoghi in montagna effettuati nel 1910 dallo sceneggiatore Arrigo Frusta e dall'operatore e regista Giovanni Vitrotti. Grazie alla tecnica stereoscopica – peraltro diffusa in quegli anni ma non nell'ambito della fotografia di cinema – la tridimensionalità degli elementi raffigurati modifica il semplice valore documentario delle immagini apportando una maggiore forza spettacolare. Altrettanto importanti sono alcune stampe positive non distribuite per la promozione che mostrano, oltre l'inquadratura della scena, alcune parti del set: per le copie diffuse a scopo pubblicitario, in fase di stampa, un'adeguata

mascheratura del negativo avrebbe consentito di occultare gli elementi estranei alla scena del film. Nel caso, per esempio, del kolossal *Cabiria* (Giovanni Pastrone, Itala Film, 1914) sono conservate alcune lastre negative che mostrano gli elementi del teatro di posa mascherati con vernice rossa al fine di annullarne la presenza in fase di stampa. Ed è proprio il film *Cabiria* a rappresentare il fiore all'occhiello della raccolta, come documentano le 2.700 fotografie pervenute al Museo grazie alle donazioni del regista Giovanni Pastrone e del figlio Luigi, dell'operatore Giovanni Tomatis e al deposito della Regione Piemonte.

Di grande interesse è anche la raccolta di fotografie degli stabilimenti, quelle "aziendali" del personale e le numerose immagini



Federico Fellini durante la lavorazione del film *I Vitelloni*, 1953. Gelatina ai sali d'argento su carta, cm 9x12. Fondo Pegoraro (dono famiglia Pegoraro)

dedicate ai personaggi che comprendono principalmente ritratti di attori. Completano infine la collezione le didascalie dei film prodotti dalla Società Anonima Ambrosio e dall'Itala Film, documenti fondamentali per il restauro filologico delle pellicole: i testi in varie lingue, riprodotti mediante la tecnica fotografica, oltre ad attestarne lo stile grafico originale e la distribuzione del film, consentono, nel caso di pellicole incomplete, la ricostruzione della sinossi.

Anche il cinema muto estero è presente nella collezione di cui si conservano soprattutto rare fotografie di scena. Ricordiamo il fondo Chomón Ruiz, donato dal figlio dell'operatore e celebre autore di effetti speciali Segundo de Chomón, che raccoglie foto di scena e di set di film francesi prodotti dalla Pathé nel primo decennio del Novecento, il fondo Pittaluga costituito da molte fotografie di film muti distribuiti all'estero dall'omonima casa cinematografica e la raccolta di foto di scena e ritratti dedicata a Rodolfo Valentino.

La fototeca documenta altresì migliaia di titoli di film sonori: un patrimonio in continua crescita che traccia, pur con alcune lacune, la storia del cinema italiano ed estero. Anche in questo caso, la collezione è costituita soprattutto dalle numerose donazioni il cui nucleo più importante nasce a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Proprio in quel periodo giungono infatti al Museo i fondi Tettoni, Balboni e Guidi che arricchiranno la collezione, anche negli anni successivi, con fotografie di scena, di set e ritratti di attori e registi. Similmente al patrimonio di cinema muto, protagonista è la cinematografia italiana che trova nel Museo del Cinema il luogo ideale per la sua salvaguardia e diffusione. Grazie all'importante opera di valorizzazione della memoria del cinema italiano svolta dal Museo, molti protagonisti del cinema o i loro familiari scelgono proprio l'istituzione torinese per depositare importanti fondi di fotografie. Nel 2007 Paola

Pegoraro Petri dona l'archivio personale del padre, il produttore Lorenzo Pegoraro, e quello del marito che include, tra i molti materiali, migliaia di fotografie di scena e di set, documenti essenziali per ripercorrere l'opera del premio Oscar Elio Petri. Nello stesso anno la vedova del regista Marco Ferreri lascia al Museo l'archivio fotografico del marito che raccoglie, tra l'altro, serie complete di provini relativi ai servizi fotografici scattati sul set di alcuni celebri film. Si tratta di materiali di estremo interesse perché consentono di ricostituire l'intero reportage fotografico realizzato sui set e di rintracciare le foto scelte dal regista per la promozione.

Poco prima della sua scomparsa, anche lo scenografo Mario Garbuglia ha deciso di lasciare il suo archivio all'istituzione torinese, così come la figlia del regista Leonide Moguy ha donato importanti documenti sui film diretti dal padre tra cui alcuni album che raccolgono fotografie inedite e articoli di quotidiani che ne contestualizzano l'origine.

Altri due importanti fondi rendono unica la raccolta: si tratta dell'archivio del regista Francesco Rosi che comprende 4.000 immagini tra ritratti, fotografie di scena e di lavorazione e dell'archivio di oltre 546.000 fotografie realizzate da Angelo Frontoni noto come "il fotografo delle dive" e acquisito nel 2004 insieme al Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale. Le fotografie di set, i ritratti, i nudi, i servizi di moda ma anche gli scatti della vita privata delle star raccontano, attraverso l'obiettivo di Frontoni, la storia del cinema, della moda e del costume nazionale.

La raccolta di fotografia storica del Museo Nazionale del Risorgimento Italiano di Torino

Il Museo Nazionale del Risorgimento Italiano di Torino fu fondato nel 1878 dopo la morte del re Vittorio Emanuele II come “Ricordo nazionale” e destinato alla Mole antonelliana, allora in via di completamento. L’obiettivo era di unificare in un solo edificio il simbolo della città di Torino e l’esposizione della memoria dell’unificazione italiana appena conclusa. Dopo alcune mostre provvisorie e parziali (nell’Esposizione generale italiana del 1884 con materiali provenienti da tutta l’Italia e nel 1899) il Museo fu aperto al pubblico nella Mole nel 1908 con un primo allestimento completo. Nel 1938 fu trasferito al piano nobile di Palazzo Carignano, comprendendovi le due aule parlamentari ivi esistenti: quella della Camera subalpina, l’unica in Europa tra quelle nate dalle costituzioni del 1848 ad essere sopravvissuta integra, e monumento nazionale dal 1898, e la grandiosa aula destinata alla Camera del Regno d’Italia, con le volte affrescate da Francesco Gonin, costruita tra il 1863 e il 1871. Fu quello del 1938 il secondo allestimento. Il terzo fu realizzato tra il 1961 e il 1965, in occasione delle celebrazioni del primo centenario dell’Unità d’Italia.

Dopo cinque anni di chiusura per il quarto rifacimento completo in previsione delle celebrazioni per i centocinquant’anni dell’Unità d’Italia il Museo fu inaugurato dal Presidente della Repubblica il 18 marzo 2011. In questa occasione è stato pubblicato dalla casa editrice Skira il catalogo aggiornato del Museo a cura di Umberto Levrà, presidente del Museo e responsabile scientifico del nuovo allestimento (www.museorisorgimentotorino.it).



James Robertson, *Sobborgo della quarantena - Sebastopoli. Crimea 1854-1855, 1855-1856*, carta salata (R0478831-7)



Eugene Sevaistre, 1130. *Le vapeur Etna coulé par les Piémontais*, dalla serie *Assedio di Gaeta*, 1861, stereofotografia (R0478832-24)

Il Museo comprende un patrimonio storico di 53.714 pezzi formato da 7.356 tra oggetti, quadri, uniformi, bandiere, medaglie e armi; 8.250 manifesti a carattere legislativo (proclami, editti, decreti, bollettini di guerra); 38.108 documenti del Gabinetto Iconografico tra stampe, cartoline, incisioni, litografie, carte geografiche e topografiche, disegni, stampe fotografiche, lastre su vetro e negativi. Parte importante del Museo sono la Biblioteca specialistica ed Emeroteca, che contano complessivamente 167.500 pezzi, e gli Archivi storici con 120.000 documenti. Ad arricchire il patrimonio del Museo ha contribuito di recente l'acquisto, da parte della Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, dell'importante Fondo Marianetti consistente in 3.142 stampe, 2.156 manifesti, 21.720 volumi e 991 testate di periodici.

La raccolta fotografica nasce contestualmente al Museo del Risorgimento, anche se in principio non distinta come sezione a sé stante; nel primo catalogo, edito nel 1911 e compilato da Adolfo Colombo, sono menzionati 92 ritratti fotografici di uomini politici e patrioti, esposti accanto a 51 stampe fotografiche relative alle riproduzioni dei documenti, dei monumenti e dei dipinti che completano il percorso museale. Il Fondo si arricchisce con il passare degli anni soprattutto attraverso le donazioni dei privati, a volte piuttosto cospicue come il fondo fotografico del giornalista Ernesto Vassallo, corrispondente italiano durante la guerra italo-turca del 1911-1912, contenente 4.400 stampe e circa 2.000 negativi o come la raccolta di 950 lastre stereoscopiche su vetro relative al primo quarto del secolo XX, donate al Museo da Maria Ovazza Momigliano nel 1983 insieme allo stereoscopio con il quale vengono tuttora conservate.

Dal punto di vista cronologico il materiale fotografico, costituito sia dalle lastre in vetro sia dal materiale stampato, è così composto:

- 1.641 pezzi dell'Ottocento

- 15.759 pezzi del Novecento (di cui 4.307 antecedenti la prima guerra mondiale e 11.452 successivi).

Per quanto riguarda i gruppi di soggetti, è importante la parte riguardante l'ultimo quarto dell'Ottocento, costituita da ritratti di personaggi storici sia italiani sia stranieri: sovrani, patrioti, generali degli eserciti preunitari e dell'esercito italiano, uomini politici, personalità della cultura, artisti, letterati ed ecclesiastici. Queste fotografie (quasi mille immagini) sono in formato *carte de visite* per la maggior parte raccolte in undici album. Ampio spazio è riservato ai personaggi di Casa Savoia, come per esempio le immagini raffiguranti Amedeo d'Aosta nelle vesti medioevali, i ritratti del futuro Vittorio Emanuele III durante i primi anni di vita. Numerose fotografie riguardano le vicende risorgimentali. Un *unicum* considerevole è il cosiddetto «Album Nigra», ossia la raccolta di 25 collodi albuminati con i ritratti della contessa di Castiglione eseguiti a Parigi negli anni 1857-1859 da Pierre-Louis Pierson, di forme e dimensioni diverse, nella loro incorniciatura originale di merletti di cartapesta finto legno con disegni diversi, incollati su cartoncino.

Ben rappresentata è la sezione dedicata agli eventi bellici e alle scene di vita militare: a partire dagli scenari di guerra in Crimea con l'album di carte salate di James Robertson, attraverso le immagini del bombardamento di Gaeta immortalate nelle 25 lastre stereoscopiche di Eugene Sevaistre del 1861 e donate al Museo nel 1932, fino alla raccolta relativa alle Guerre d'Africa e all'ampia documentazione degli anni della prima guerra mondiale.

Un altro gruppo interessante è costituito dalle vedute e dalla documentazione di scene non legate agli eventi di carattere militare: 30 stampe fotografiche degli anni 1892-1909 e 7 lastre di vetro del 1900 che documentano le spedizioni del duca degli Abruzzi, Luigi Amedeo di Savoia Aosta; immagini legate al terremoto di Sicilia eseguite nei mesi gennaio-marzo 1909; vedute



Mayer & Pierson, *Ritratto della Contessa di Castiglione*, 1856-1857 (R0079611)

di Buenos Aires di fine Ottocento; due album della Cina e alcune vedute del Canale di Suez eseguite tra il 1870 e 1885.

Di notevole importanza per il Museo è la testimonianza dell'uso della fotografia nel terzo quarto dell'Ottocento come strumento di documentazione sociale. A tale proposito si possono menzionare la raccolta di stampe fotografiche colorate a mano raffiguranti personaggi nei costumi tradizionali delle diverse regioni d'Italia, oltre alle immagini che si riferiscono alla lotta al brigantaggio degli anni Sessanta-Settanta dell'Ottocento.

Nel 2005 è stata avviata la campagna di catalogazione informatizzata e riproduzione della raccolta fotografica, con l'ausilio del programma *Guarini Patrimonio Culturale* Scheda F. Nel corso dei lavori è stata posta particolare attenzione al riconoscimento dei soggetti rappresentati e alla cronologia degli eventi. Finora è stato integralmente descritto e digitalizzato il patrimonio relativo alla fotografia dell'Ottocento e ad una parte del materiale del Novecento prima della prima guerra mondiale, permettendo l'inserimento nel nuovo allestimento del Museo di 91 stampe fotografiche originali di carattere strettamente risorgimentale.

La Fototeca del Museo Nazionale della Montagna

ALDO AUDISIO

A Torino, al Monte dei Cappuccini, opera una struttura ampia e articolata dedicata alla montagna; un museo che svolge un'attività di studio, di ricerca e di valorizzazione, che si affianca a quella tradizionale di conservazione di un vasto patrimonio.

Oggi il Museo Nazionale della Montagna, nella sua sede storica al Monte dei Cappuccini, è articolato in più sezioni:

- l'Area Espositiva, con ingresso dal Piazzale Monte dei Cappuccini 7, comprende le sale della mostra permanente con una selezione delle collezioni del Museo e quelle adibite alle mostre temporanee, aree video, la Vedetta Alpina e la Terrazza panoramica;
- l'Area Documentazione, con ingresso da Salita al CAI Torino 12, comprende la Biblioteca Nazionale CAI, il Centro Documentazione Museomontagna (di cui la Fototeca è parte), la Cineteca Storica e Videoteca Museomontagna e il Centro Studio Documentazione Alpinismo Extraeuropeo;
- l'Area Incontri, con sale riunioni, la Sala degli Stemmi, completamente affrescata, e il ristorante-bar;
- Il Cortile Olimpico del Museo Olimpico Torino 2006, con le installazioni del *Look of the City*.

Il Forte di Exilles, a Exilles in Valle di Susa, è sede staccata co-gestita con la Regione Piemonte. Aree museali ed esposizioni temporanee, oltre alla Mostra Olimpica, parte del Museo Olimpico Torino 2006, inserite nell'importante complesso fortificato, sono anch'esse ampiamente visitabili.

Questa complessa struttura, che tocca molteplici tematiche legate alla montagna, ha una lunga frequentazione con il mondo della fotografia. Sin dai suoi primi anni di vita ha mantenuto un rapporto saldo e di collaborazione con i soci del Club Alpino Italiano, nato a Torino nel 1863, poco dopo la famosa ascensione di Quintino Sella al Monviso. Di fatto, i primi alpinisti-fotografi appartenevano alla schiera degli iscritti al sodalizio; ma anche in seguito, quando la fotografia alpina – meglio: di montagna – passò attraverso i vari stadi della sua evoluzione, la specializzazione fu spesso appannaggio di quanti facevano parte del CAI, ne condividevano lo spirito e gli ideali.

Nell'ultimo quarto dell'Ottocento, gli alpinisti italiani cominciarono a salire sistematicamente le vette delle Alpi, una a una, e più tardi, sull'esempio di quanto stavano facendo gli inglesi, si spinsero verso le montagne lontane. Oltre a scalare, però, cercavano anche di documentare la loro attività e le caratteristiche dell'ambiente, spesso attraverso la fotografia.

Il Museo, sin dagli inizi, cominciò a radunare le raccolte fotografiche, a classificarle e a conservarle con cura. Gli archivi dei primi anni dovevano essere assai ricchi di materiale. Sfortunatamente, una serie di eventi – non ultimi i danni causati dai bombardamenti bellici – e alcuni periodi di incuria hanno danneggiato parte della documentazione realizzata dai pionieri dell'alpinismo italiano. Sicché, raccolte e documenti di straordinario valore storico oggi non sono più presenti nei locali del Monte dei Cappuccini, che ospitano l'istituzione fin dalla sua fondazione, nel 1874. A testimonianza della frequentazione del Museo con la fotografia e la promozione della montagna fotografata rimane una serie di cartoline illustrate, edite dal Museo Alpino, nel lontano 1898¹.

¹ *Cartoline alpinistiche*, in «Rivista Mensile», Torino, vol. XVII, 1898, p. 196: «Per lodevole iniziativa [...] la Direzione Sezionale ha ordinato [...] delle "cartoline postali ré-



Georges Tairraz [padre], *Passaggio su ponte di ghiaccio. Mer de Glace, Chamonix*, 1890, albumina virata all'oro, carta, cm 24x28

Curate con estrema attenzione sul finire dell'Ottocento e nei primi trent'anni del secolo seguente, col tempo, esauritasi la spinta dell'entusiasmo iniziale, le raccolte fotografiche vennero un po' dimenticate. Il lungo sonno della documentazione continuerà sino alla fine degli anni Settanta del secolo scorso.

Con l'inizio del nuovo decennio, la volontà di ricostituire e potenziare il settore documentazione del Museo determinò anche

clame" con vedute di alta montagna in fotoincisione, ricavate da dieci belle fotografie [...]. Le cartoline portano dal lato dell'indirizzo lo stemma del Club e sul lato del testo, oltre la fotoincisione, la scritta "Club Alpino Italiano – Sezione di Torino – Museo al Monte dei Cappuccini"; e ciò per attirare sempre più l'attenzione degli alpinisti e del pubblico su questo interessante e pregiato museo [...]. La direzione ne ha ordinate 14.000 copie, di cui 12.000 furono già rapidamente impiegate».

il rilancio delle raccolte fotografiche; come del resto, su un altro versante, la sistemazione di tutto il materiale iconografico e cinematografico.

La nuova politica culturale e l'intenso lavoro cominciato negli anni Ottanta continua tuttora. Oggi il Museo seguita ad acquisire materiali con regolarità sul mercato dell'antiquariato e attraverso donazioni; inoltre cerca di riunire quanto si era disperso o aveva raggiunto altre destinazioni. Oltre al reperimento di pezzi d'epoca e di fondi specifici, negli ultimi anni, a garanzia della continuità delle collezioni, l'ente museale torinese è impegnato ad acquisire opere dei più noti fotografi contemporanei del settore.

Consultando le raccolte fotografiche del Museo, non è difficile rendersi conto della lunga strada percorsa dalla fotografia in montagna, a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento. Oggi le perentorie affermazioni di Antoine Mazel non sono che un ricordo sbiadito. Incredibile a dirsi, il fotografo-alpinista svizzero insisteva sul fatto che gli scatti realizzati in montagna

«[...] sont plutôt des documents-souvenirs destinés à rappeler à leurs auteurs tel ou tel épisode plus ou moins saillant d'une expédition, les détails d'un panorama ou encore les parties intéressantes dans les abords d'une sommité. Si, dans le nombre, il se trouve quelques clichés qui aient une certaine valeur comme composition, c'est l'effet du hasard [...]. Cette manière de comprendre la photographie est sans doute amusante et parfois aussi attrayante. Mais les épreuves prises de cette façon n'intéressent jamais que les initiés ou les spécialistes en escalades»².

² «[...] sono più che altro dei ricordi destinati a rammentare ai loro autori questo o quell'episodio saliente di una spedizione, i particolari di un panorama o ancora gli interessanti dintorni di una cima. Solo per caso, tra tutti gli scatti, se ne trova qualcuno che ha qualche valore compositivo [...]». Questo modo di concepire la fotografia è senza dubbio divertente e qualche volta anche stimolante. Ma questo tipo di immagini non interesserà mai altri che gli iniziati o gli scalatori professionisti», ANTOINE MAZEL, *La photographie artistique en montagne*, Paris, C. Mendel, s.d. (1885), pp. VI-VII.

Per avvicinare la storia della fotografia in montagna dobbiamo però fare un salto indietro nel tempo e ritornare alle origini del Museo, quando i torinesi salivano al Monte dei Cappuccini per ammirare l'ampia porzione di catena che fa da sfondo naturale alla metropoli subalpina³.

A Torino, domenica 9 agosto 1874, in occasione del Congresso del Club Alpino Italiano, venne inaugurata la Vedetta Alpina al Monte dei Cappuccini – primo nucleo del Museo – «dotata di un buonissimo cannocchiale a lunga portata».

Il Club Alpino Italiano era stato fondato, sempre a Torino, undici anni prima, e fin da subito i soci avevano sentito la necessità di creare una struttura atta a raccogliere i ricordi e le testimonianze dell'alpinismo che si stava affermando. Bisognerà però attendere l'anno 1877 per veder nascere un'area espositiva vera e propria: la Stazione Alpina, che si svilupperà grazie alla collaborazione congiunta tra Amministrazione comunale e Sezione di Torino del CAI. Nel 1885 fu inaugurato il primo salone destinato a ospitare le raccolte fotografiche, nucleo primigenio del grande archivio che qui viene presentato. E quando, nel 1898, Flavio Santi pubblicò la prima guida all'istituzione, a proposito delle raccolte fotografiche scrisse: «In pochi anni la collezione andò rapidamente aumentando grazie specialmente ai numerosi doni di molti autori», tra i quali Guido Rey, Vittorio Sella e altri nomi noti.

Nei primi anni del Novecento, il principe Luigi Amedeo di Savoia duca degli Abruzzi donò, a quello che sarebbe diventato il Museo Nazionale della Montagna, i cimeli della sua spedizione al Polo Nord. Gli spazi espositivi, fino ad allora limitati alla catena alpina, si ampliarono per raccogliere ricordi di viaggi avventurosi, dalle terre polari alle montagne di tutti i continenti. Sarà ancora

³ La storia del Museo Nazionale della Montagna è raccolta in ALDO AUDISIO (a cura di), *Catalogo Museomontagna. Storia del Museo*, cahier museomontagna n. 6, Torino, Museo Nazionale della Montagna, 1981.



Giorgio Sommer, *Vesuvio Cratere*, maggio 1882, albumina virata all'oro, carta, cm 10,4x14,5

Santi a registrare l'evoluzione del Museo in un prezioso opuscolo-guida del 1918.

Dopo la Grande Guerra, tuttavia, cessato l'entusiasmo dei primi anni, non vennero effettuate rilevanti migliorie. Nel 1935 il Museo venne chiuso al pubblico per essere riaperto solo nel 1942, dopo una serie di lavori, il riconoscimento del suo interesse "nazionale" e l'intitolazione al "Duca degli Abruzzi". Ma si trattò di una parentesi brevissima: l'8 agosto 1943 l'edificio venne colpito da spezzoni incendiari che provocarono gravi danni alle raccolte, compresa una rilevante parte delle collezioni fotografiche.

Dopo un periodo di parziale apertura al pubblico e di incerto funzionamento, con gli anni Cinquanta si ebbe un rilancio del Museo che mantenne però il vecchio allestimento sino alla chiusura, avvenuta nel 1966, in previsione di radicali lavori di ristruttura-

zione che vennero realizzati in più fasi sino alla riapertura del 1978; al loro completamento nel 1981, la struttura assunse la dimensione attuale, che determinò un cambiamento epocale per l'ultracentenaria istituzione. A partire da quella data, per la prima volta le raccolte apparvero al pubblico divise in due settori distinti: da una parte le sale espositive permanenti e temporanee, dall'altra le raccolte di documentazione che hanno consentito al Museo di affermarsi come vero centro della promozione e dello studio della montagna attraverso esposizioni, incontri, edizioni e progetti di valorizzazione. Quanto segue è la storia e la strutturazione odierna del Museo.

All'interno di questa storia, legata alle vette e ai rilievi, si è formata nel tempo l'importantissima collezione fotografica sulle montagne del pianeta che costituisce oggi una delle principali sezioni del Centro di Documentazione, dotata di un patrimonio di oltre 155.000 pezzi, suddivisi in fondi personali o tematici, tutti repertoriati e per la maggior parte digitalizzati, e in continuo accrescimento, in virtù di nuove acquisizioni destinate all'aggiornamento e all'integrazione dei fondi storici.

L'archivio conserva materiali diversi per tipologia e per epoca: dalle stampe ottocentesche all'albumina ai moderni materiali a colori, dai negativi su lastra e su pellicola a un interessante nucleo di diapositive. Questo grande repertorio documenta non solo la storia dei pionieri (per esempio, gli italiani Alberto Luigi Vialardi, Vittorio Besso e Giovanni Battista Maggi, i francesi Louis-Auguste e Auguste-Rosalie Bisson, Victor Muzet e Charles Marville o ancora gli inglesi Francis Frith, John Stewart e Farnham Maxwell Lyte⁴) e dei maestri della fotografia di montagna e dell'esplo-

⁴ Sulle origini della fotografia di montagna si confronti il catalogo della mostra "Infinitamente al di là di ogni sogno", allestita al Museo Nazionale della Montagna nel 2004, in seguito all'acquisto, grazie al sostegno della Compagnia di San Paolo, di 17 delle 22 stampe esposte: PIERANGELO CAVANNA (a cura di), *Infinitamente al di là di ogni sogno. Alle origini della fotografia di montagna*, cahier museomontagna n. 143, Torino, Museo Nazionale della Montagna, 2004.

razione, da Vittorio Sella, Alberto Maria De Agostini e Ardito Desio, sino a Fosco Maraini, Mario Fantin, Walter Bonatti, Vilém Heckel e Henry Bardford Washburn, ma anche quella dell'immaginario, dei modi in cui la montagna e il viaggio sono stati pensati nel passaggio dalla cultura fotografica pittorialista (Guido Rey, Cesare Schiaparelli, Riccardo Peretti Griva) a quella modernista (Cesare Giulio), dall'illustrazione commerciale di vari studi fotografici alla reinvenzione cinematografica di Luis Trenker.

155.000 pezzi sono sicuramente rappresentativi di gran parte del mondo della fotografia di montagna. Caratteristica dei fondi fotografici del Museo è la grande diversificazione: di ogni fotografo, di ogni tema, di ogni evento, non si trovano mai più di poche decine di scatti, al massimo qualche centinaia, mai più di mille (se non in rari casi). E si tratta spesso degli scatti più belli, i più significativi, quelli che il fotografo (o il collezionista) ha voluto legare all'importante raccolta. In questo modo, consultando la Fototeca del Museo si può viaggiare attraverso le epoche, i momenti e i gusti che hanno caratterizzato e costituito l'evoluzione della fotografia di montagna, di alpinismo e di esplorazione.

Come è già stato annotato, l'archivio continua a incrementare i fondi, anche con la politica d'acquisizione delle raccolte esposte nelle mostre. Il Museo compì per la prima volta un'operazione di questo tipo nel 1940, con la «VII Esposizione di Fotografia Alpina»⁵. In quell'occasione, il Comitato organizzatore per l'erigendo Museo invitò i maggiori fotografi di montagna a collaborare a una grande mostra. In particolare, spiccavano i nomi di Umberto Balestreri, Italo Bertoglio, Gabriele Boccalatte, Felice Boffa, Aldo Bonacossa, Stefano Bricarelli, Emilio Comici, Piero Ghiglione, Cesare Giulio, Adolfo Hess, Ottorino Mezzalama, Alessio Nebbia, Mario Piacenza, Francesco Ravelli, Cesare Schiaparelli, Piero Solero,

⁵ C.A.I. Sezione di Torino. Museo Nazionale della Montagna. «VII Esposizione di fotografia alpina, Circolo degli artisti febbraio 1940» Torino, S.P.E., 1940.

Ubaldo Valbusa, per citarne rapidamente alcuni. Non mancava naturalmente Vittorio Sella che realizzò meravigliose stampe con viraggio a più colori; opere significative che, al termine di un lunga carriera, lo affermarono ulteriormente tra i più grandi fotografi di montagna del mondo. Si trattava di stampe simili, per tipologia, a quelle che, di lì a poco, il fotografo biellese donerà al nuovo Museo Nazionale della Montagna, perché venissero esposte nelle sale appena rinnovate al Monte dei Cappuccini⁶.

La mostra del 1940, in totale, esponeva circa 800 fotografie. Molte sono ora conservate nei fondi fotografici del Museo a testimonianza di un momento particolarmente significativo dell'evoluzione della fotografia alpina.

Meno di quindici anni dopo, nel 1954, sulla vetta del K2, seconda cima della terra, si fotografava in bianco nero ma anche utilizzando diapositive a colori; si filmava con pellicole da 16 mm e, per la prima volta, la cinepresa veniva portata sulla vetta di un "8.000"; tutti documenti presenti nei fondi del Museo. Si comunicava, di fatto, la montagna in modo nuovo. Ma va detto che tanti anni prima, quando i circuiti della comunicazione erano ancora incerti, anche le immagini di Vittorio Sella, di Guido Rey, di Mario Piacenza, pubblicate sui libri e sulle prime pagine patinate dei periodici avevano fatto sognare gli italiani. Mostravano la maestosità delle Alpi, le montagne d'Asia, d'America, d'Africa. E dall'estremo sud dell'America Latina, un padre salesiano, Alberto Maria De Agostini, regalava al mondo fotografie di vette e ghiacciai, mare e fiordi, ma anche degli ultimi indios, sopraffatti dall'avanzata della civiltà e destinati all'estinzione. Le sue foto sono oggi una testimonianza unica e irripetibile.

⁶ Il patrimonio fotografico di Vittorio Sella, comprendente tutti i suoi negativi, nonché le immagini delle spedizioni del Duca degli Abruzzi, è conservato dalla Fondazione Sella di Biella. La fondazione gestisce inoltre l'Istituto di Fotografia Alpina «Vittorio Sella».



Francis Frith, *The Staubbach*, 1864, carta salata albuminata, carta, da negativo di carta, cm 17,3x12

Le spedizioni portavano anche a sognare i Poli. Al Nord, con il principe Luigi Amedeo di Savoia duca degli Abruzzi; al Sud, con l'interminabile serie di tentativi per toccare il Polo Sud.

Con il passare degli anni, a Sud si sarebbe continuato ad esplorare, e a Nord ci si sarebbe presto resi conto dell'interesse etnografico per le popolazioni, quegli "strani" esquimesi documentati e "mitizzati" dalla macchina da presa di Robert J. Flaherty nel film documentario *Nanuk l'esquimese*, del 1922.

Ritornando sulle montagne, va infine sottolineato come, dalla fine dell'Ottocento, cartoline illustrate, spesso stampate in "vera fotografia" – e in numero ridotto d'esemplari – ritraggono quelle che diventeranno le cime più conosciute e le stazioni del turismo alpino per eccellenza: da Chamonix, già frequentata e apprezzata da un pubblico di élite, a Banff, dall'altro lato dell'Oceano, attraversata dai primi treni.

Le montagne, in quel periodo, si conservavano in scatola, si acquistavano stampe in negozi specializzati, erano anche montate su cartoncini (le stereoscopie) che, inseriti in visori, assumevano una dimensione inattesa. Il fenomeno dilagava dall'Europa al Nord America, passando anche per il Giappone e la Nuova Zelanda.

La montagna vista in fotografia, ancora una volta, continuava a far sognare.

Per il ricondizionamento di tutti i materiali conservati in Fototeca è stato determinante il sostegno della Compagnia di San Paolo che ha permesso e seguito tutti i lavori di conservazione: pulitura, restauro, archiviazione, digitalizzazione e, per alcuni nuclei, schedatura dei fototipi. In particolare, sia per i fondi storici che per le nuove acquisizioni, la Compagnia ha sostenuto l'acquisto di alcuni dei nuclei più significativi del patrimonio fotografico conservato al Museo: come la raccolta di fotografie delle Alpi e dei Pirenei degli anni 1853-1868, acquisite da un collezionista

privato ed esposte in occasione della mostra «Infinitamente al di là di ogni sogno» (2004); a questo primo nucleo originario negli anni sono state poi aggiunte altre stampe. Questo materiale, così come l'archivio fotografico nel suo insieme, è stato valorizzato anche attraverso le numerose mostre allestite al Museo, esponendolo al pubblico e sistematizzandolo in cataloghi specifici (i *cabier museomontagna*) realizzati come utile strumento di studio e di fruizione per il pubblico.

Un ulteriore impegno da parte del Museo per far conoscere le proprie collezioni fotografiche e l'attività del Centro Documentazione sono state le pubblicazioni specifiche, edite negli ultimi anni e pensate come presentazione del ricco patrimonio fotografico, a partire da un'ampia e strutturata selezione: *L'Archivio Fotografico del Museo Nazionale della Montagna* (De Agostini, 2003), a cui è seguita *Fotografie delle montagne* (Priuli & Verlucca, 2009). Quest'ultima è inserita nella collana sostenuta dalla Regione Piemonte e nata dalla collaborazione con l'editore Priuli & Verlucca che comprende anche le pubblicazioni realizzate per le altre collezioni del Centro Documentazione: manifesti cinematografici, iconografie delle montagne (manifesti di turismo e commercio, ma anche carte di genere vario) e, da ultima, libretti di guide⁷.

⁷ In ordine: ALDO AUDISIO, PIERANGELO CAVANNA (a cura di), *L'Archivio Fotografico del Museo Nazionale della Montagna*, Novara, De Agostini, Grandi Archivi Fotografici, 2003; ALDO AUDISIO, ANGELICA NATTA SOLERI (a cura di), *Film delle montagne: manifesti*, Raccolte di documentazione del Museo Nazionale della Montagna, Collana Babelis Turrus, Ivrea, Priuli & Verlucca, 2008; ALDO AUDISIO, PIERANGELO CAVANNA, EMANUELA DE REGE DI DONATO (a cura di), *Fotografie delle montagne*, Raccolte di documentazione del Museo Nazionale della Montagna, Collana Babelis Turrus, Ivrea, Priuli & Verlucca, 2009; ALDO AUDISIO (a cura di), *Iconografie delle montagne: carta da collezione*, Raccolte di documentazione del Museo Nazionale della Montagna, Collana Babelis Turrus, Ivrea, Priuli & Verlucca, 2010; PAOLO BRUNATI (a cura di), *Diari delle montagne. Testimonianza d'alpinismo*, Raccolte di documentazione del Museo Nazionale della Montagna, Collana Babelis Turrus, Ivrea, Priuli & Verlucca, 2011.

La collezione comprende, come si è già detto, materiale eterogeneo per autori, supporti e data di ripresa, nonché per soggetti relativi al grande tema della “montagna”. L’arco cronologico molto esteso, 1850-2010, consente di ricostruire la Storia della montagna e tracciare un percorso che renda conto anche del cambiamento dell’iconografia alpina, fino ai giorni nostri con gli esempi offerti dalle fotografie di autori contemporanei⁸.

All’eterogeneità dei soggetti (paesaggi e panorami, spedizioni, mestieri e costumi tradizionali, ritratti, infrastrutture, tecniche di scalata, architettura alpina, vulcanologia, geologia e speleologia, foto di scena da film, ecc.) e alla cronologia così ampia corrisponde una ricca raccolta di materiali differenti che permettono, anche loro, di ricostruire una storia della tecnica fotografica: negativi e diapositive su vetro e pellicola, carte salate, carte a sviluppo (metodo Blanquart-Évrard), autocromie, stampe all’albumina, stereoscopie, ferrotipi, aristotipi (citrati e celloidine), stampe al carbone, cartoline “vera fotografia”, gelatine ai sali d’argento (cloruro, bromuro, cloro-bromuro) e su carta politenata (dal 1970 in poi), stampe, diapositive a colori, esempi di carte virate, diapositive colorate a mano, fotomontaggi; a cui si aggiungo processi di stampa fotomeccanici come fototipie, fotoincisioni, woodburytipie e fotocromie.

I fototipi conservati nella Fototeca sono organizzati, a seconda della tipologia e dei supporti, in:

- positivi su carta (stampe fotografiche e fotomeccaniche);
- positivi su vetro o pellicola (diapositive);
- negativi su vetro o pellicola.

⁸ Tra questi si ricordano, oltre a quelli già citati: Bruce Barnbaum, Antonio Biasiucci, Phil Borges, Guy Delahaye, Bernard Descamps, Flavio Faganello, Jiří Havel, Takashi Iwahashi, Clemens Kalischer, Ernie Kroeger, Lino Marini, Takeshi Mizukoshi, Riccardo Moncalvo, Carlo Moriondo, Michele Pellegrino, Craig Richards, Beth Wald, Jürgen Winkler, Hugues de Wurtemberg, Heinz Zak.

All'interno di queste suddivisioni si sono così costituiti i diversi fondi in cui è organizzato il patrimonio della Fototeca, per la maggior parte indicizzati per Nome del fotografo o per Soggetto nei casi in cui i fototipi siano ascrivibili a più autori o ad autori non identificati.

In alcuni casi, spesso per i fondi più consistenti, delle stampe si conservano anche i negativi originali così come i provini a contatto degli stessi negativi; a questi si aggiungono sovente anche le diapositive.

Alcuni fondi comprendono anche documenti cartacei di varia natura (come appunti manoscritti e carte geografiche) relativi ai soggetti riprodotti nelle fotografie che costituiscono la raccolta o agli autori delle riprese delle stesse.



Autore non identificato, Ingrid Bergman e Gregory Peck in una foto dal film *Spellbound* [*Io ti salverò*] di Alfred Hitchcock, 1945, gelatina cloro-bromuro d'argento, carta, cm 20,2x25,7

Il patrimonio fotografico del Museo Nazionale dell'Automobile

DONATELLA BIFFIGNANDI

Il Museo Nazionale dell'Automobile di Torino ha assistito, nel marzo 2011, alla sua terza fondazione. Aperto una prima volta nel 1939, alquanto precariamente sotto gli spalti dello Stadio Comunale, quindi inaugurato solennemente nel novembre del 1960 nella splendida sede di corso Unità d'Italia alla vigilia della Celebrazione del Centenario nazionale, ha riaperto al pubblico per la terza volta nel 2011, in tempo per festeggiare i 150 anni dell'Unità, dopo quattro anni di lavori che hanno interessato sia l'edificio sia il percorso interno. Una vera e propria rifondazione, per l'entità e l'importanza dei lavori fatti: l'edificio esistente è stato completamente ristrutturato e ampliato in maniera tale da raddoppiare la superficie, mentre il percorso interno è stato ripensato e riorganizzato in trenta sezioni diverse, con la realizzazione di altrettante scenografie di grande effetto ad opera di François Confino.

Parallelamente si è messo mano ad una sostanziale riorganizzazione anche del Centro di Documentazione, che aveva chiuso insieme al Museo nel gennaio 2007 ed era stato trasferito, dall'aprile 2008 al febbraio 2011, nel padiglione di «Torino Esposizioni».

Quest'ultima fase è partita innanzitutto da un ripensamento degli spazi: è stato infatti deciso, fin da subito, di riunire in uno stesso locale le diverse funzioni di ricevimento, consultazione, catalogazione e conservazione, radunando insieme tutte le parti del Centro che fino a quel momento erano state tenute separate, sulla base di un progetto a firma dello Studio LLtt di Torino.

Grazie a chi ha sostenuto la ristrutturazione, l'ampliamento e il riallestimento del Museo tutto (ossia Regione Piemonte, Provincia

di Torino, Città di Torino, Compagnia di S. Paolo, Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, Automobile Club Italia e Camera di Commercio di Torino), si è potuto destinare al Centro di Documentazione un'area al piano terra, ampia e luminosa, con una splendida vista sulla collina in cui, per la prima volta nella storia del Museo, è stato possibile riunire tutto ciò che il Centro conserva: monografie, periodici, documenti d'archivio, immagini, stampe, oggetti, offrendo contemporaneamente ai visitatori otto postazioni moderne ed attrezzate.

Dagli spazi all'organizzazione interna: profondamente rivista, alla luce delle moderne tecnologie che permettono la creazione di circuiti di ricerca universali. Grazie al sostegno della Reale Mutua Assicurazioni di Torino, si è potuto dare il via ad un progetto di riordino e informatizzazione sia per i beni librari sia per i beni archivistici che da una parte ha consentito l'adesione al circuito del Servizio Bibliotecario Nazionale per la catalogazione delle monografie conservate in Biblioteca ed Emeroteca, e dall'altra il riversamento dei dati (informazioni e immagini) su un software di descrizione archivistica elaborato appositamente per l'Archivio del Museo.

La riorganizzazione informatizzata dei materiali, attuata nel rispetto della struttura gerarchica preesistente, ha reso più facile l'assistenza agli studiosi, più visibile il patrimonio, più circolabile una massa di dati ed informazioni, a tutto beneficio della cultura dell'automobile, la cui tutela e il cui accrescimento è uno dei punti fondanti dello statuto del Museo.

Il risultato più evidente di questo lavoro è nella possibilità, per monografie e periodici, di condurre le proprie ricerche attraverso il sito di *Librinlinea*, OPAC del Piemonte per quanto riguarda SBN, che dà conto dell'opera per i suoi dati fondamentali: autore, titolo, edizione, consistenza se si tratta di un seriale, biblioteca che la conserva, collocazione. È anche possibile una ricerca semantica che

si basa sia sul soggettario di Firenze, sia sul soggettario proprio del Museo dell'Automobile. Risultano costituire la Biblioteca circa 6.000 monografie, di cui la metà è posseduta in esclusiva. Si tratta di volumi sulla storia della locomozione, sulla storia delle fabbriche, delle corse, volumi biografici ed autobiografici, annuari, opere di tecnica, cataloghi illustrati. Anche l'Emeroteca costituisce un patrimonio prezioso: sono conservate 700 testate di argomento automobilistico, in tutte le lingue del mondo, di cui 195 possedute soltanto dal nostro Museo.

Inoltre fa parte della Biblioteca anche un piccolo ma preziosissimo fondo di 192 libri antichi, che custodisce al suo interno delle vere rarità sulla storia della meccanica, della fisica e delle scienze tra il Cinquecento e l'Ottocento.

Per i documenti conservati in archivio, invece, è interrogabile il software «Archid'hoc» tramite il collegamento con il sito del Museo; un applicativo messo a punto espressamente per il Centro di documentazione che si ispira ad analoghi strumenti utilizzati in strutture simili. All'interno del programma sono evidenziati i Fondi storici del Museo, suddivisi in varie sezioni (Fabbriche, Corse, Biografie, Carrozzeri, Varie, Tecnica), e altri quattro fondi: il Fondo Contemporaneo, il Fondo Francesco Mirabile, il Fondo Giulio Cesare Cappa e il Fondo Domenico Beretta - Aisa. Attraverso la funzione ricerca compare una scheda che descrive quanto conservato in archivio relativamente al tema di interesse. Nel complesso si tratta di circa ventimila unità archivistiche, contenenti informazioni su circa 1.500 fabbriche automobilistiche nel mondo, 3.500 eventi sportivi, 2.000 personaggi tra piloti, progettisti, imprenditori, inventori, detentori di brevetti, capitani d'industria, meccanici, 150 carrozzerie. Con lo stesso strumento è possibile accedere alla descrizione di circa 30.000 fotografie e alla visione di 9.000 di queste, collegate alla loro scheda d'archivio, in formato non riproducibile e con watermark.

Il recente intervento ha permesso di quantificare in modo preciso la consistenza del materiale fotografico, che si trova collocato in modo trasversale in numerose sezioni dell'Archivio del Museo. Ne è stato fatto un censimento completo, con una descrizione analitica di ogni documento fotografico, che ne indica il timbro del fotografo, ove esistente, e il soggetto. Tali dati sono stati inseriti nella scheda di catalogazione dell'unità archivistica che contiene fisicamente il documento. La scheda fa parte del software di catalogazione archivistica Archid'hoc. Grande attenzione è stata anche posta alla sostituzione delle unità di conservazione, una delle necessità più urgenti da cui è scaturito il progetto.

La gran parte delle 30.000 fotografie possedute fanno parte dei Fondi Storici, ed eccone una breve descrizione.

Le fotografie della sezione Fabbriche (circa 15.000) coprono il grande numero di aziende manifatturiere nel settore automobilistico, sorte in Italia e nel mondo intero dal 1895 ad oggi. Sono fotografie prevalentemente di modelli, di stabilimenti, di dettagli meccanici. Nella sezione Corse le fotografie (oltre 3.000) riguardano i principali eventi sportivi che ebbero luogo dal 1887 al 1987, e qui sono raccolti alcuni dei documenti più rari e preziosi dell'intero Centro di Documentazione. Le fotografie della sezione Biografie (2.500) si riferiscono a personaggi che a vario titolo (perché piloti, progettisti, imprenditori, costruttori, pionieri, inventori, detentori di brevetti) sono entrati nella storia dell'automobilismo mondiale. La sezione Carrozzeri (1.000 foto) raduna aziende italiane ed estere specializzate nella produzione automobilistica e in quella industriale; mentre quella Tecnica (1.700 foto) offre spunti interessanti per una storia dell'evoluzione tecnologica dell'automobile. Nella sezione Varie (4.500 foto) sono invece raccolti documenti fotografici eterogenei, relativi a veicoli da record, militari, sperimentali, ecologici, o a temi quali carrozze, biciclette, moda, curiosità, automobili in miniatura, concorsi d'eleganza, ecc.

Tutte le fotografie sono state re-inserite nella cartella tematica di riferimento, insieme al resto della documentazione d'archivio (schede tecniche, storiche e biografiche, depliant, opuscoli, cataloghi, articoli, riferimenti bibliografici, cartelle stampa, classifiche, programmi, ecc.), conservate in buste trasparenti PAT PASSED acid-free, idonee alla conservazione dei materiali fotografici. La sicurezza di consultazione è assicurata anche da un sistema anti-taccheggio che è stato esteso dai libri e riviste del Museo a tutti i documenti fotografici del Centro, nonché ai documenti più preziosi.

Le immagini censite sono stampe in bianco/nero, non corredate da negativi, che provengono per la gran parte dall'originaria collezione documentaria di Carlo Biscaretti (Torino, 1879 - Ripafratta, 1959), fondatore del Museo, pioniere dell'automobilismo, colle-



Il pilota belga Camille Jenatzy su Mercedes al Grand Prix dell'Automobile Club de France 1906

zionista, valente disegnatore tecnico e pubblicitario, nonché primo Conservatore del Museo a lui dedicato dal 1959. Altra fonte di provenienza di un corposo gruppo di fotografie (ugualmente stampe in b/n non corredate da negativi) proviene dalla Biblioteca di Giovanni Canestrini (Catania, 1893 – Milano, 1975), decano del giornalismo automobilistico italiano, grande studioso leonardesco ed appassionato bibliofilo, che alla sua morte fece arrivare l'intera sua biblioteca al Museo.

A Biscaretti prima e a Canestrini poi il Centro di Documentazione non deve solo il cuore della documentazione fotografica, ma gran parte dei materiali conservati, dai libri alle riviste, dai dépliant ai disegni. Giacinto Corte invece è il nome di colui che per primo mise mano all'organizzazione del Centro di Documentazione, realizzando una archiviazione dei documenti semplice ma efficace, che ha funzionato per molti decenni e che costituisce tuttora l'ossatura del nostro archivio. A queste tre persone ne sono seguite molte altre che hanno contribuito ad accrescere il patrimonio del Centro con donazioni piccole e grandi. Per esempio il progettista Giulio Cesare Cappa, di cui ci è arrivato l'intero archivio; la carrozzeria Boneschi, che ci ha regalato dei magnifici album fotografici che testimoniano la storia e le realizzazioni dell'azienda milanese; il fotografo torinese Luigi Bertazzini, di cui, tramite l'Anfia, ci sono arrivate circa diecimila lastre in vetro riferite alle edizioni torinesi del Salone dell'Automobile, dal 1948 agli anni Ottanta del Novecento, che si vorrebbero offrire al più presto in consultazione vista l'enorme rilevanza che in quei decenni rivestiva il salone, vetrina e ribalta di tutte le più belle creazioni automobilistiche del periodo. Tra le ultime donazioni deve essere segnalata quella di Francesco Mirabile, un collezionista toscano appassionato di auto americane, che comprende una collezione di circa 2.000 fotografie, centinaia di dépliant e molti libri, tutti di argomento americano. Le foto riguardano il meglio della pro-

duzione statunitense degli anni Quaranta, Cinquanta e Sessanta del Novecento, di grande interesse nel loro complesso, e sono state organizzate in un Fondo intitolato al donatore e catalogate secondo i criteri già sperimentati per i materiali storici. E infine a gennaio 2012 ci è giunta una ricca documentazione su corse e records del Novecento dallo studioso e collezionista milanese ing. Domenico Beretta.

Nel frattempo, e per la precisione dal 1° dicembre 2011, il Centro di Documentazione ha riaperto al pubblico, dopo quattro anni di chiusura e a otto mesi dalla riapertura del Museo. Si è voluto infatti farne un evento a sé, sia per avere il tempo di ricollocare tutti i materiali a scaffale, sia per attendere il termine del lungo lavoro di riordino e riorganizzazione dei materiali, ma soprattutto perché si voleva sottolinearne l'importanza e la rilevanza nella vita del Museo e della città. Riaprire una Biblioteca, un luogo dove sono racchiusi i pensieri e le testimonianze scritte di chi ci ha preceduto, è infatti un atto di coraggio, di fiducia e di speranza; e soprattutto testimonia la fede nel valore della memoria, il rispetto del passato, la volontà di tutelare il sapere per permetterne la trasmissione alle generazioni future. Perché amare il passato significa credere nel futuro, e questa è la vera missione, a nostro parere, di un Museo, luogo deputato per eccellenza alla tutela del passato.

Arrivare a questa riapertura ha significato impegnarsi in un percorso non facile, in un lavoro notevole spesso svolto in condizioni difficili e disagiati; ma questo non fa che accrescere la soddisfazione per il risultato raggiunto. Ora il Centro di Documentazione è molto diverso da quello di cinque anni fa; anzi, irriconoscibile, per organizzazione, impostazione, finalità, strumenti. Di questo siamo profondamente grati a tutti gli enti che ci hanno sostenuto negli ultimi anni.

Ma siamo grati anche a chi, da quando il Museo è stato riaperto, ha sentito il bisogno o il desiderio di venire a portarci piccoli

documenti familiari, testimonianze magari preziose o addirittura uniche del nostro passato automobilistico. Vi è stata una signora torinese che ci ha portato la patente della nonna, una delle prime conseguite da una donna, e una bellissima foto della nonna stessa a bordo di una vettura francese; un altro omaggio, inaspettato quanto raro, ci è giunto da una famiglia torinese che ci ha donato la riproduzione di un video di tre minuti, girato cento anni fa, nel 1911, durante quella che fu, presumibilmente, una prova su strada promozionale della SCAT, gloriosa marca torinese. Sono questi i gesti che rafforzano una convinzione che nutriamo da tempo: essendo la storia dell'automobile storia fin dall'inizio prevalentemente torinese, un Museo e un Centro di documentazione sulla storia dell'automobile parlerà spesso torinese e piemontese, e finirà per essere una eccezionale testimonianza sulla storia della nostra regione e di chi vi ha abitato e lavorato. Il Museo racconta



Il pluricampione del mondo Juan Manuel Fangio, a colloquio con il giornalista Giovanni Canestrini negli anni Cinquanta



Il Campione del Mondo Alberto Ascari accanto alla sua Ferrari 375 ad Indianapolis nel 1952



Interni stabilimento Itala di Torino, in primo piano i telai del Modello 6I, 1925 circa

la storia di Torino e del Piemonte nel Novecento, il loro ruolo nel mondo dell'industria e del lavoro; ricrea l'atmosfera che tante delle famiglie da cui proveniamo hanno respirato, di cui si sono nutrite per anni. Non a caso al primo piano un grande spazio, intitolato "Autorino", rende omaggio ai costruttori, ai carrozzieri, alle tantissime persone che hanno avuto a che fare nel corso del secolo scorso con il complesso ed articolato mondo dell'automobile. Altrettanto fa il Centro di Documentazione che se da un lato ha raggiunto pari dignità con i più prestigiosi archivi europei di marca, dall'altra sarebbe nostro desiderio che ogni piemontese sentisse come la "sua" biblioteca, quella che parla del lavoro di suo padre o di suo nonno, e che conserva tanti piccoli pezzi della nostra storia collettiva e della nostra identità.

Le immagini del Museo Regionale di Scienze Naturali ed Ecomusei

LAURA PIVETTA

Il Museo Regionale di Scienze Naturali di Torino nasce ufficialmente con legge regionale il 29 giugno del 1978 in un clima di attenzione per le tematiche ecologiche e ambientali e di rinnovato interesse per i musei scientifici. Viene individuata come sede il prestigioso edificio settecentesco del Castellamonte, già Ospedale San Giovanni Battista della Città di Torino.

Nel 1980 viene sottoscritta una convenzione, tra la Regione Piemonte e l'Università degli Studi di Torino, per la consegna in uso al Museo delle collezioni naturalistiche universitarie.

Il Museo inizia così il riordino, la sistemazione e la catalogazione di tali collezioni a fini conservativi, espositivi e didattici. Avvia inoltre la costituzione di un proprio patrimonio attraverso l'organizzazione di campagne di studio e ricerca, di raccolta e acquisto di collezioni di particolare valore storico e scientifico. Nel 1989 la Regione acquista il Giardino Botanico Rea, situato in Val Sangone a S. Bernardino di Trana (To), per le attività di ricerca sperimentazione, didattica e divulgazione riguardanti la botanica.

Il Museo viene organizzato in macroaree rispettivamente dedicate a conservazione e ricerca, didattica e museologia, informazione e documentazione.

L'Area conservazione e ricerca comprende cinque sezioni: entomologia, mineralogia-petrografia-geologia, paleontologia, zoologia e botanica, che svolgono attività di conservazione, incremento e studio delle collezioni e ricerca scientifica. L'Area didattica e museologia cura l'offerta formativa per le scuole e le famiglie e, in collaborazione con i conservatori, le mostre permanenti e temporanee.

La Biblioteca del Museo è il punto di riferimento per la Macroarea informazione e documentazione, essa raccoglie circa 14.000 monografie, un migliaio di riviste nell'ambito delle scienze naturali, oltre che un fondo antico di grande valore appartenuto al marchese Spinola in cui sono presenti 6.000 titoli. Il Museo ha inoltre al suo attivo un'importante attività editoriale, progetta e realizza volumi monografici, cataloghi di mostre, atti di conferenze, un bollettino scientifico e due collane «Naturalisti» e «Le collezioni del museo».

Fa parte anche del Settore Museo Regionale di Scienze Naturali della Direzione Cultura della Regione, il Laboratorio Ecomusei per il coordinamento del sistema ecomuseale piemontese che comprende 25 siti distribuiti su tutto il territorio regionale. La finalità delle realtà ecomuseali è di ricostruire, testimoniare e valorizzare la memoria storica e le relazioni tra ambiente naturale e ambiente antropizzato, patrimonio delle popolazioni locali.

Il Museo possiede una ricca documentazione fotografica e audiovisiva di supporto all'attività scientifica, didattica e di comunicazione, il fondo non è raccolto in un unico spazio ma è disseminato presso le varie sezioni del Museo stesso.

Recentemente è stata condotta una rilevazione di tutto il materiale attraverso una scheda per la redazione di un primo elenco suddiviso per sezioni a loro volta ripartite per titoli e argomenti, il censimento ha coinvolto tutti i conservatori e tutto il personale delle varie aree del Museo. Dalla rilevazione è emerso che le immagini si possono ricondurre ad alcune categorie: riproduzioni di immagini di argomento naturalistico tratte da libri antichi conservati nella Biblioteca del Museo; la documentazione di raccolte scientifiche e naturalistiche nazionali e internazionali che comprendono le collezioni zoologiche, entomologiche, mineralogiche, petrologiche, geologiche, paleontologiche e botaniche; immagini che riguardano i momenti istituzionali e la storia del Museo; la documentazione di mostre, e per finire il fondo fotografico della sezione Ecomusei.

Biblioteca

Il materiale fotografico in possesso della Biblioteca è composto da diapositive, fotografie (sia negativi sia positivi) e foto digitali che riproducono illustrazioni (pregiati e raffinati disegni a colori e in bianco e nero a tema naturalistico) tratte dai libri del fondo antico Spinola. Tale fondo comprende opere a stampa pubblicate dalla fine del Cinquecento alla metà dell'Ottocento, in gran parte di argomento zoologico (in particolare entomologico) e relazioni di viaggi. Le riproduzioni sono state utilizzate per mostre del Museo (ad esempio *Lepidoptera*, *Primates*, *Fiori d'arte*), per conferenze e per altre iniziative analoghe. Parte del materiale è formato da copie consegnateci da utenti che hanno richiesto di poter usare tali immagini per riprodurle in libri o in altre occasioni pubbliche. Recentemente la Biblioteca ha autorizzato l'utilizzo di immagini tratte dalla monumentale *Description d'Egypte* a due Fondazioni che curano mostre sull'antico Egitto.

Sezione zoologia

La Sezione di zoologia del Museo conserva una ricca quantità di materiale iconografico, (alcune centinaia) riconducibile complessivamente a diapositive 24x30, 6x6, nonché ad immagini digitali, risultanti da digitalizzazione di immagini analogiche, nonché da scatti originali in digitale. In termini di soggetti trattati, sono presenti immagini di materiale zoologico conservato presso la Sezione, fra cui esemplari delle serie tipiche di anfibi e di rettili in alcool (utilizzate per la redazione di articoli scientifici di vario tipo, fra cui descrizioni di nuove specie), esemplari di particolare rilievo da un punto di vista museologico ed espositivo (es. testuggini e tartarughe a secco), avifauna (colibrì). Una notevole quantità di scatti riguarda poi anfibi e rettili paleartici (in particolar modo italiani e mediterranei), nonché molti scatti realizzati in Madagascar. L'attività di ricerca in questa grande isola, che dura da circa 20 anni, ha consen-



Franco Andreone, *Boophis anjanabaribeensis*, Madagascar

tito di accumulare un ricchissimo quantitativo (circa 5.000 scatti) di immagini di animali, di piante, di ambienti, nonché di aspetti ricerca sul campo.

Sezione entomologia

Anche la Sezione di entomologia possiede una vasta e interessante documentazione fotografica. Una parte consiste in un catalogo fotografico su CD (1.663 scatti) delle collezioni entomologiche storiche, relativo però solo a una parte dei materiali perché il lavoro di ripresa non fu mai portato a termine.

Vi è inoltre la documentazione fotografica di due collezioni (Mateu e Nield su Coleoptera Carabidae e Othoptera Caelifera)

più altre foto acquistate dal Museo che riguardano la zoologia e l'entomologia forestale.

Oltre a queste ci sono delle immagini che sono state scattate a molti tipi conservati nelle collezioni storiche a seguito di richieste di prestito per motivi di studio e ricerca di materiali delicati che non potevano essere spediti.

Sezione mineralogia, petrografia e geologia

Gli archivi fotografici relativi alle collezioni in gestione alla Sezione di mineralogia, petrografia e geologia sono costituiti da immagini realizzate su vari supporti (stampe su carta b/n e colore, diapositive 24x36, diapositive 6x6, immagini digitali in formato .tif e .jpg). Tali immagini sono state impiegate, fin dalla istituzione del Museo, per molteplici attività: dalla documentazione dei materiali delle raccolte alla illustrazione di libri e cataloghi alla iconografia di saggi di ricerca con temi riconducibili alle scienze della Terra.

In particolare, il materiale iconografico relativo alle raccolte mineralogiche rappresenta sia campioni di minerali sia affioramenti di terreno e specifici siti di raccolta. Sono inoltre documentate mostre ed esposizioni realizzate dalla Sezione (complessivamente circa 1000 dia 6x6 e 24x36 e circa 1800 foto digitali, realizzate sia da fotografi professionisti, che da personale del Museo). Analogamente per le raccolte geologiche sono presenti immagini di campioni di rocce, di materiali lapidei, di monumenti in pietra e di affioramenti litologici (complessivamente circa 350 diapositive 6x6 e 24x36, circa 100 stampe b/n e colore e circa 300 foto digitali, realizzate per lo più da personale del Museo e da collaboratori esterni). Circa 100 stampe in bianco e nero relative al Traforo autostradale del Monte Bianco facevano parte dell'archivio del prof. Roberto Malaroda, che le ha donate al Museo nel 2004 e rappresentano le fasi di avanzamento della costruzione del traforo.

Sezione paleontologia

Il materiale fotografico, sia fotografie che diapositive, esistente presso la Sezione di paleontologia (alcune centinaia) non contiene materiale storico, ma solo recente. Le prime fotografie sono del 1980 e riguardano principalmente le attività della Sezione.

- Fotografie in bianco e nero, a colori, diapositive e fotografie digitali delle attività di scavo della Sezione (Pietraraja, Bajoux, ecc.).
- Immagini in bianco e nero di Molluschi del Terziario piemontese appartenenti alla Collezione Bellardi e Sacco. Parte del materiale è stato utilizzato per la preparazione delle tavole del Catalogo dei tipi e figurati.
- Fotografie in bianco e nero delle ossa dei rinoceronti di Dusino e di Roatto usate per la preparazione delle tavole dello studio pubblicato del Museo su questi due fossili.
- Foto a colori e diapositive di grande formato di antica cartografia geologica piemontese utilizzate per la preparazione della *Carta geologica delle Alpi piemontesi*.
- Immagini di fossili delle collezioni regionali e fotografie di modelli e tabelloni ottocenteschi per uso didattico.

Sezione botanica

La Sezione botanica del Museo dal 1983, anno della sua istituzione, ha avviato e sviluppato collezioni di vegetali essiccati e di immagini botaniche, fondamentali per le attività di studio e di divulgazione museale. Nel 1989 il Museo ha acquisito il Giardino Botanico Rea di Trana (TO) e da quel momento ha potuto produrre centinaia di immagini di dettaglio anche da esemplari vivi di piante di tutto il mondo. I numerosi nuclei di immagini della collezione botanica possono essere così indicati:

- Documenti di vita vegetale: foto originali di dettagli di innumerevoli tipologie di vegetali, utilizzate per incontri botanici e per tutte le mostre e pubblicazioni divulgative basate sulle collezioni del

Museo, come *Le Iris tra botanica e storia*, *Fuchsie: fiori dell'altro mondo*, *Vita Vegetale: il verde mantello di Gaia*, *Rhiza: radici in terra, in aria e in acqua*, *Tutto è foglia*, *Spine, trappole e veleni*, *Fogli Botanici*, *Foliage: i colori dell'autunno*.

- Collezione Giardino Botanico Rea: centinaia di immagini digitali usate per mostre, pubblicazioni e conferenze, in riordino per il nuovo Catalogo Digitale delle Collezioni del Giardino Botanico Rea, da offrire in consultazione al pubblico e agli operatori anche nelle stagioni in cui le piante sono a riposo.
- Collezione Giacinto Abbà: fotografie di esemplari d'erbario fra cui 10.500 campioni sono stati oggetto di pubblicazione in un Catalogo edito nel 1999 (un centinaio di diapositive 6x6 e 24x36).



Angelo Gariglio, *Paronichia argentea*. Fondo Erbario Sella

- Briofite della Val Sangone: immagini realizzate allo stereomicroscopio o con obiettivo macro (oltre 500 immagini digitali effettuate a seguito di indagini di campo e in parte pubblicate in un Catalogo nel 2005).
- Progetto “Atlante fotografico dei frutti e dei semi della flora del Piemonte e della Valle d’Aosta”: ad oggi riunisce oltre un migliaio di scatti di circa 200 specie di Ciperacee, Gimnosperme e Oenothera.
- Progetto di ricerca Campanulacee: diapositive e fotografie digitali di piante realizzate in natura, di pollini e semi al microscopio elettronico a scansione e di campioni d’erbario.
- Immagini di licheni: dalla pubblicazione *Licheni di Calabria* di Domenico Puntillo (336 diacolor 24x36); dal libro *Licheni e Monumenti* di Guido Ceni (105 diacolor 24x36); foto d’erbario di Massimo Brega (58 diacolor) e di Guido Fino (mostra e volume *Licheni*, 200 diacolor).
- Immagini artistiche di Angelo Garoglio da erbario e giardino Rea: per la mostra *Spine, trappole e veleni* (50 diacolor su erbari, spermatoteca, piante carnivore e piante succulente) e per la mostra e il volume *Fogli Botanici* (Erbario Sella, 1.000 scatti, diacolor, b/n e 200 trasposizioni digitali).
- Collezione da escursioni e orti botanici di Adriano Sciandra, botanico amatore piemontese, utilizzate per le mostre *Vita Vegetale* e per diversi articoli divulgativi (3.948 diacolor 24x36, di cui ne sono state digitalizzate un migliaio).
- Testi della Biblioteca del Museo: tavole della *Flora Pedemontana* di Carlo Allioni (92 immagini, digitalizzate); le tavole dei volumi I-2 della rivista «Curtis’s Botanical Magazine» e altre relative alla mostra *Dalla Natura all’Arte* (circa 800 immagini, in parte in pellicola e in parte digitalizzate).
- Tavole originali di illustratori piemontesi: Petrazzini-Tosco sulla flora del Piemonte (34 tavole, digitalizzate); Chiara Spadetti e Cristina Girard per le mostre *Licheni* e *Vita Vegetale* (circa 60 immagini, digitalizzate).

Sezione didattica e museologia

Le fotografie a stampa e digitali esistenti presso la Sezione didattica e museologia sono state realizzate a partire dal 1990 e riguardano principalmente le attività della Sezione.

Si tratta di materiale documentante l'attività e spesso realizzato con macchine non professionali o telefonino¹.

La parte relativa all'attività museologica è soprattutto legata alle fasi di preparazione e allestimento delle esposizioni. Le immagini delle mostre completate o delle inaugurazioni sono state invece realizzate o da fotografi professionisti che le hanno consegnate alla direzione, o dal Servizio di comunicazione del Museo.

Molto cospicua è la sezione che documenta, tramite le varie serie fotografiche, la ricca attività espositiva del Museo da metà anni Novanta. La sezione fotografica, perlopiù foto a colori in formato digitale, fornisce inoltre un'ampia panoramica della vita dell'istituto: inaugurazioni di mostre, eventi straordinari, convegni, tutte le immagini rappresentano una viva testimonianza dell'impegno del Museo regionale alla diffusione di una cultura naturalistica attenta alla sostenibilità ambientale e alla tutela della biodiversità, indispensabili per garantire una buona qualità di vita dell'uomo sul pianeta e addirittura la sua sopravvivenza.

Archivio fotografico del Sistema degli Ecomusei del Piemonte

Dal 2005 è a disposizione del pubblico e dei giornalisti l'Archivio fotografico degli ecomusei, un fondo di più di 500 immagini realizzate da diversi fotografi professionisti su incarico degli ecomusei anche grazie ad appositi finanziamenti della L.R. 31/1995. Ogni anno vengono prodotte nuove fotografie con l'obiettivo di costituire un fondo minimo di almeno 100 diapositive per ogni

¹ Le immagini spesso ritraggono anche volti di bambini e ragazzi e questo comporta la necessità di prestare molta attenzione al loro utilizzo, anche ai fini della rappresentazione delle attività.

ecomuseo del sistema (da utilizzare per scopi diversi quali comunicazione istituzionale e d'impatto, grafica, sensibilizzazione, brand, rapporti con la stampa, ecc.). L'utilizzo delle immagini è vincolato al copyright concesso dagli autori e rilasciato esclusivamente per fini istituzionali.

Ad oggi l'archivio conta circa 500 immagini didascalizzate e riferite al patrimonio materiale e immateriale dei seguenti Ecomusei del Piemonte: Ecomuseo del Basso Monferrato Astigiano (AT), Ecomuseo Colombano Romean (Salbertrand), Ecomuseo Cascina Moglioni (AL), Ecomuseo della Segale (CN), del Lago d'Orta e Mottarone (NO), dell'Alta Val Sangone (Coazze), del Freidano (Settimo T.se), della Pastorizia (CN), dei Terrazzamenti e della Vite (CN), delle Terre d'Acqua (VC), della Valsesia (VC), dell'Alta Val Maira (CN), del Biellese, delle Miniere e della Valle Germanasca (Prati), della Pietra da Cantoni (AL), Della Rocche del Roero (CN), delle Terre al Confine (Moncenisio), dei Certosini nella Valle Pesio (CN), dei Feudi Imperiali (AL), dell'Argilla (TO), del Granito di Montorfano (VB), del Marmo di Frabosa Soprana (CN), della Terra del Castelmagno (CN), della Pietra e della Calce di Visone (AL), della Pietra Ollare e degli Scalpellini (VB).

Conclusioni

Tutto il materiale fotografico descritto, sebbene sia di notevole valenza documentale e scientifica, non è catalogato (a parte la sezione dedicata agli ecomusei) e le immagini vengono conservate in luoghi differenti e senza un criterio comune.

Nei prossimi anni si auspica di avviare un progetto che preveda innanzitutto la raccolta del materiale in un unico spazio di lavoro del Museo, la catalogazione, la digitalizzazione e il trattamento fisico dei materiali analogici, al fine di costituire un sistema organico di pubblica fruizione che tenga conto soprattutto delle necessità scientifiche dell'Istituto e delle iniziative della didattica e della comunicazione.

Nella considerazione che in un'epoca in cui l'immagine è il mezzo più utilizzato e immediato per una comunicazione efficace, disporre appieno del patrimonio fotografico e audiovisivo costituirebbe un significativo arricchimento delle potenzialità di divulgazione scientifico-naturalistica del Museo.



Antonio Crescenzo, *Sala dell'Arca*. La struttura espositiva rievoca la stiva di una nave in cui si incontrano le varietà dei viventi; al centro scheletro di balenottera comune

Fondi e collezioni dell'Archivio Storico della Città di Torino

STEFANO A. BENEDETTO

L'Archivio Storico della Città di Torino è uno degli archivi comunali più importanti d'Italia e d'Europa con i suoi 25.000 metri lineari di carte che coprono quasi mille anni di storia. Conserva un universo di testimonianze e memorie che tracciano le vicende di Torino da comune medievale a capoluogo del ducato e in seguito da capitale politica dell'Italia unita a metropoli industriale e culturale. Accanto ai fondi archivistici veri e propri, possiede raccolte e collezioni librarie, iconografiche e cartografiche di interesse locale. Grazie ai servizi di consultazione, ai laboratori, alle attività espositive, editoriali e didattiche costituisce un centro di produzione e diffusione culturale dinamico e aperto, frequentato ogni anno da oltre 20.000 visitatori.

Le sue raccolte fotografiche rappresentano un insieme cospicuo, complesso e articolato di natura e origine alquanto eterogenea. L'istituzione di una fototeca municipale nel 1931 non diede infatti vita a una struttura di conservazione stabile e durevole e a essa si possono ricondurre soltanto alcuni fra i fondi oggi esistenti, mentre altri sono probabilmente andati dispersi. L'intento originario era quello di contribuire a salvaguardare la memoria delle trasformazioni edilizie e urbanistiche in atto – *in primis* il risanamento di via Roma e dei quartieri adiacenti – mentre con significativa coincidenza temporale anche i musei civici si impegnavano, sotto la direzione di Vittorio Viale, a costituire un archivio fotografico in cui conservare la produzione degli studi che cessavano l'attività e che in quegli anni acquisì, fra l'altro, il fondo *Gabinio*. Alla primitiva

fotoarchivio municipale appartengono le centinaia di immagini costituenti la serie *Via Roma anni Trenta* e, con ogni evidenza, gli scatti straordinariamente eloquenti del cosiddetto fondo *UPA* (Ufficio Protezione Antiaerea e Mobilitazione Civile) che documentano, anche a fini risarcitori e amministrativi, gli esiti dei bombardamenti subiti dalla Città nel corso della seconda guerra mondiale grazie alle riprese dei professionisti della SATIZ (Società Anonima Torinese Industrie Zincografiche), dei reporter della «Gazzetta del Popolo» e dei Vigili del Fuoco. Un terzo nucleo di immagini ricollegabile, cronologicamente e tematicamente, a tale fotoarchivio è costituito dal fondo *Lavori Pubblici*, recentemente alimentato a seguito di un ampio intervento di riordino operato presso gli uffici municipali di piazza S. Giovanni, in cui le numerose opere pubbliche promosse dal regime sono accuratamente documentate dagli scatti dello stesso Mario Gabinio e di altri.

Con gli anni Settanta e Ottanta, dopo decenni di parziale silenzio e di sostanziale disinteresse, comincia finalmente a raccogliersi presso l'Archivio un patrimonio fotografico ancor oggi in continua espansione e, con esso, a strutturarsi un servizio in grado di trattare professionalmente tali materiali, anche se soltanto dopo il trasferimento nella sede di via Barbaroux 32, nel 1999, è stato possibile dar avvio a una completa ricognizione dei fondi e a interventi di catalogazione, digitalizzazione, ricondizionamento e valorizzazione. A quella stagione appartiene l'acquisto della *Collezione Simeom* in cui, a dispetto della relativa esiguità dei materiali fotografici, costituiti da circa 150 unità, si trovano gli esemplari più antichi a partire dal celebre dagherrotipo dell'elefante Fritz, preziose vedute urbane e immagini di arte e architettura.

Al 1982 risale invece l'acquisizione dell'archivio redazionale della «Gazzetta del Popolo»: costituito da oltre 50.000 buste e 60 faldoni, esso conserva oltre un milione e mezzo di fotografie, comprese in un arco di tempo che va dagli anni Trenta alla chiu-



Henri Le Lieure, *Pallone di Parigi fatto partire in piazza nel carnevale e fiera di Gianduja in Torino nel 1872*. Albumina su carta (NAF10_31)

sura del quotidiano, in parte impiegate per illustrarlo, in parte mai utilizzate. Scattate dai reporter dipendenti dalla testata o acquistate dalle principali agenzie italiane e straniere, esse rappresentano una testimonianza di straordinaria importanza non solo di mezzo secolo di vita torinese e italiana, ma anche di fatti e personaggi internazionali.

Due anni dopo perviene all'Archivio il fondo *Dall'Armi-Cagliero*, così denominato dai titolari di un rinomato studio cittadino, aperto dal primo nel 1909, gestito dopo la sua morte nel 1928 dalla seconda moglie Maria Giovanna Andrate e infine passato a Ernesto Cagliero fino alla chiusura nel 1983. Esso è costituito da un nucleo di circa 4000 positivi di Gian Carlo Dall'Armi e della vedova (vedute urbane

e architetture, riproduzioni di opere d'arte, documentazione di attività industriali e produttive, ritratti) e da diverse migliaia di negativi su lastra realizzate dall'ultimo titolare, perlopiù ritratti di personaggi del mondo dello spettacolo e della moda. Con l'acquisto nel 2004 di un ulteriore fondo di oltre 4000 negativi su lastra o pellicola risalenti ai primi anni dello studio e, nel 2011, di circa 20.000 fototipi provenienti dalla Fondazione Italiana per la Fotografia e relativi all'ultimo trentennio di attività, l'Archivio ne detiene ora la quasi totalità della produzione se si eccettuano alcune centinaia di positivi recentemente acquisite dalla Regione Piemonte e depositate presso l'Archivio fotografico della Fondazione Torino Musei.

Affine dal punto di vista tematico e tipologico alla produzione di Cagliari è il materiale contenuto nel fondo *Carlo Pozzo*, fotografo attivo fra gli anni Trenta e i primissimi anni Sessanta e specializzato nei ritratti d'occasione, cui si devono circa 30.000 lastre e pellicole in bianco e nero destinate a essere stampate con gli interventi di ritocco e coloritura in cui lo studio era specializzato e documentati dalle centinaia di stampe presenti. Tale fondo è pervenuto all'Archivio presumibilmente prima del 1970 con modalità ancora da chiarire, in anticipo quindi rispetto alle iniziative di tutela intraprese nei due decenni seguenti, cui si devono le accessioni più significative e cospicue.

Nei primi anni Ottanta giungono in Archivio anche il fondo *Giuseppe Ratti*, piccolo ma significativo documento della cultura fotografica torinese fra la guerra di Libia e il secondo conflitto mondiale, cui appartengono due importanti album sulla *Prima Esposizione Internazionale di Fotografia Ottica e Cinematografia* del 1923 e sui successivi *Salon Italiani d'Arte Fotografica Internazionale* (1925, 1928 e 1930), e la collezione *Aldo Bubbio* e il fondo *Circolo Ricreativo Dipendenti Comunali* che testimoniano attraverso circa 13.000 fototipi l'attività fotoamatoriale di un gruppo di competenti appassionati impegnati nel fermare sulla pellicola le immagini di una Città

che, agli albori della crisi del sistema industriale su cui si fondava la sua economia, cominciava a ricercare nel patrimonio storico e architettonico occasioni per ripensare il proprio destino anche nel segno del binomio turismo e cultura.

Negli anni Novanta l'Archivio procede a una serie di acquisti mirati: a più riprese fanno così il loro ingresso, dando l'avvio a un fondo denominato *Nuove Acquisizioni Fotografiche*, oltre 500 scatti di vari soggetti di interesse cittadino datati fra il 1860 e la metà del Novecento e dovuti ai più importanti fotografi operanti in città, fra cui Berra, Brogi, Ottolenghi, Montabone, Peretti Griva, Le Lieure, Gherlone, Schemboche. Analoghe operazioni condotte nel decennio successivo hanno consentito di assicurare alla pubblica fruizione



D'Albin, *Veduta notturna di un distributore di benzina*, 1950-1960. Gelatina bromuro d'argento su vetro (2396sc055)

altre 300 immagini, fra cui il celebre e rarissimo album *Turin ancien et moderne* di Henri Le Lieure, preziosi scatti di argomento sportivo e aviatorio e un album in folio oblungo dei primi anni del secolo scorso dedicato alla casa vinicola Cinzano e illustrato dalle fotografie di Gian Carlo Dall'Armi.

Sul fronte della produzione contemporanea, si segnala un portfolio composto da dieci stampe di grande formato su supporto in alluminio bilaminato realizzato da Vincenzo Castella tra il 2000 e il 2002 e dedicato alla Torino in trasformazione dietro commessa di un collezionista privato che ne ha donato uno dei due esemplari all'Archivio.

Al 2004 – e a una curiosa circostanza – si deve l'acquisizione del fondo *Armando Dupont*: durante i lavori di restauro del monumento all'Artigliere, costruito nel 1930 in forma di arco presso uno degli ingressi del parco del Valentino, in un piccolo locale di deposito ricavato all'interno del monumento stesso vengono ritrovate alcune centinaia di lastre in vetro, per la maggior parte ormai illeggibili. Successive indagini hanno consentito di appurare che l'Amministrazione comunale, all'indomani dell'inaugurazione, aveva conferito al Dupont, fotografo ambulante, l'incarico di sorvegliare l'arco e provvedere all'accensione e spegnimento delle sue lampade. Questi aveva evidentemente utilizzato gli spazi del monumento per depositarvi la propria produzione, lì dimenticata per oltre mezzo secolo dopo la sua morte, avvenuta nel 1952. Le circa duecento immagini ancora leggibili paiono collocarsi in un arco temporale compreso tra il 1911 e gli anni Trenta e sono costituite perlopiù da ritratti e foto di gruppo, curiose testimonianze dei costumi e degli svaghi torinesi dell'epoca, ma non mancano incidentalmente inediti sfondi urbani, come le rarissime immagini del campo Filadelfia prima degli interventi di ricostruzione avviati nel 1926.

Per iniziativa del Coordinamento Musei della Città, invece, vengono versate in Archivio 172 stampe e ristampe moderne di scatti

effettuati da Riccardo Moncalvo fra 1932 e 1948 ed esposte nel 2002 presso la Fondazione Italiana per la Fotografia nel corso della mostra *Torino anni '30 e '40. Testimonianze di Riccardo Moncalvo* a cura di Rosanna Maggio Serra.

In anni ancor più recenti (2008) è pervenuto all'Archivio anche un ingente fondo raccolto a suo tempo dall'Ente Provinciale per il Turismo: oltre 20.000 immagini fra positivi e provini in bianco e nero e diapositive a colori scattate fra gli anni Trenta e il 1970 circa. Esse ritraggono vedute, paesaggi, monumenti e musei del capoluogo e delle località della provincia per scopi promozionali e di documentazione. Per ragioni in parte analoghe la Città ha commissionato fra 1999 e 2000 a professionisti come Adriano Bacchella, Bruna Biamino, Diego Fusaro e Bruno Garavoglia una campagna fotografica per ciascuna delle dieci circoscrizioni in parte utilizzata per una pubblicazione e costituita da oltre 2.000 diapositive a colori che documentano puntualmente luoghi, spazi ed edifici del tessuto urbano in tutta la sua estensione. Esse sono state acquisite all'Archivio nel 2009 insieme con altre migliaia di scatti di varia natura ed epoca provenendo dalla società di pubblicità cui l'opera era stata commissionata.

Contestualmente all'acquisto dell'ultima parte del fondo *Cagliero* e di altri minori un tempo presso la Fondazione Italiana per la Fotografia, già ricordato, si è poi provveduto ad acquisire circa 2.700 lastre degli anni 1948-1968 costituenti il fondo *D'Albin-Volpe*: esse ritraggono con apparente oggettività la frenetica attività edilizia che in quegli anni investe la città, facciate e interni di negozi, giostre e padiglioni fieristici, distributori di carburante e officine e restituiscono un'immagine dimenticata e spiazzante della Torino del *boom* economico. Infine, proprio mentre si sta allestendo il volume è in corso l'acquisizione di una straordinaria collezione privata, quella di Sergio Chiambaretta, ricca di oltre 32.000 negativi dal 1845 al 1985 in cui sono ritratti paesaggi, edifici, avvenimenti e personaggi torinesi.

Come evidente, la logica che guida l'incremento delle raccolte fotografiche risponde a criteri assai più ampi rispetto a quelli strettamente archivistici: non solo quindi immagini che documentino l'azione dell'ente Comune di Torino in rigorosa connessione con la relativa attività amministrativa, ma in genere scatti che testimonino la realtà in divenire della Città nei suoi molteplici aspetti. In assenza di una struttura specialistica votata alla conservazione del patrimonio fotografico di interesse storico, si procede dunque consapevolmente secondo modalità che riprendono in altro contesto quanto a suo tempo avvenne con il versamento della *Collezione Simeom* all'Archivio Storico della Città, ovvero innescando e alimentando preziose sinergie fra documenti archivistici propriamente intesi e altri di natura e origine disparate che con i primi dialogano in maniera feconda e complementare. La sfida di preservare la memoria di una città appare infatti oggi più che mai complessa e sfuggente e impone il superamento della tradizionali competenze settoriali in favore di una cosciente integrazione fra dottrine, tecniche e prassi professionali a lungo tenute distinte, nel segno di un'alleanza di saperi ormai indispensabile per conservare, governare e comunicare un patrimonio la cui crescente complessità, ricchezza e fragilità travalica i confini delle definizioni tradizionali.

Le pur importanti acquisizioni non esauriscono naturalmente l'attività dell'Archivio in campo fotografico: conservare, governare e comunicare ne costituiscono, come detto, il necessario complemento. Con la paziente gradualità che l'estensione del patrimonio e la cronica carenza di risorse rendono inesorabile, ogni giorno un frammento di esso viene ricondizionato secondo precise priorità, precatalogato con applicativi realizzati internamente o catalogato con *Guarini* per consentirne la conoscenza e l'accesso, digitalizzato per evitarne l'eccessiva manipolazione. La mole di libri, cataloghi, mostre e siti su cui esso appare valorizzato testimonia tale quotidiano impegno.

L'Archivio Fotografico della Fondazione Torino Musei

RICCARDO PASSONI

Nel 2011 l'Archivio Fotografico della Fondazione Torino Musei ha celebrato l'ottantesimo compleanno. Agli esordi della sua lunga direzione artistica dei Musei Civici (1930-1965), e precisamente nel 1931, Vittorio Viale aveva istituito formalmente il servizio, comprendendone bene la necessità, gli scopi e le finalità¹.

L'obiettivo principale era quello di servire da supporto documentale alle collezioni d'arte antica e moderna della città, ed in tal modo viene tradizionalmente inteso il patrimonio ivi conservato. Tuttavia sappiamo che già precedentemente al Museo Civico erano pervenuti alcuni piccoli ma preziosi nuclei di fotografie: i 900 fototipi legati dal direttore precedente, Vittorio Avondo (1911); una dotazione di 463 lastre dell'Istituto di Arti Grafiche di Bergamo – sempre nel 1911 – e, nel 1912, 126 accessioni dagli Alinari.

L'idea dell'Archivio Fotografico era poi stata rilanciata nel '59, al momento della apertura della nuova Galleria Civica d'Arte Moderna ove è attualmente ancora ospitato.

In quell'anno la consistenza veniva stimata in 16.300 lastre, frutto soprattutto delle estese campagne fotografiche avviate sulle colle-

¹ Per una bibliografia su alcuni degli argomenti presi in considerazione, si rinvia in particolare a: VITTORIO VIALE, *Necessità di un archivio fotografico dei monumenti e degli oggetti d'arte del Piemonte*, Torino 1933 (estratto dagli «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XV, 1933). Mario Gabinio. *Dal paesaggio alla forma*, a cura di PIERANGELO CAVANNA, PAOLO COSTANTINI, catalogo della mostra, Torino 1996; Mario Gabinio. *Valli piemontesi 1895-1925*, a cura di PIERANGELO CAVANNA, catalogo della mostra, Torino, 2000; PIERANGELO CAVANNA, *Il patrimonio fotografico del Musei Civici di Torino*, 2000; PIERANGELO CAVANNA, *Vittorio Avondo e la fotografia*, Torino, 2005; Stefano Bricarelli. *Fotografie*, a cura di PIERANGELO CAVANNA, catalogo della mostra, Torino, 2005; *Torino. La città che cambia. Fotografie 1880-1930*, a cura di RICCARDO PASSONI, Cinisello Balsamo, 2011. Ringrazio Michela Cometti per le preziose indicazioni fornitemi.

zioni ed in vista della realizzazione delle grandi mostre di Viale (per esempio *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, 1939); e tale abitudine era stata mantenuta anche in seguito (come nel caso della *Mostra del Barocco Piemontese*, 1963). Il momento della diversificazione delle collezioni dell'Archivio avviene tuttavia nei decenni successivi, quando pervengono alla Città i fondi dei fotografi Mario Gabinio (1990) e i 100.000 fototipi – tra positivi e negativi – di Stefano Bricarelli (1996). Questi nuovi grandi nuclei non erano dedicati a documentare gli aspetti artistici in generale, ma si aprivano all'illustrazione della vita della città, della comunità, proponendo insomma la fotografia *tout court*, e trasformando l'Archivio da semplice centro di documentazione delle collezioni artistiche a deposito, virtualmente *in progress*, di importanti nuclei di fotografia storica.

In tale ottica è da considerarsi anche la consegna in deposito degli imponenti fondi Storico e Contemporaneo della disciolta Fondazione Italiana per la Fotografia (2007), che ha generato, come vedremo poi, altri incrementi in direzione allargata per il nostro Archivio.

Allo scadere del 2010 la dotazione del servizio superava le 342.000 accessioni, oltre agli oltre 121.000 fototipi in deposito della FIF.

Le azioni intraprese

L'Archivio Fotografico dei Musei Civici è stato assegnato alla Fondazione Torino Musei nel corso del 2003. Il primo passo è stato quello di effettuare una ricognizione del posseduto, sia del punto di vista della verifica patrimoniale sia, in prospettiva, delle azioni da intraprendere.

Tra il 2003 ed il 2004 è stato catalogato il già citato Fondo Avondo, per certi versi il meno noto delle collezioni, ed avviato un primo programma di restauro di alcuni dei fototipi appartenenti allo stesso. Questa attività ha dato il suo frutto nel 2005, quando è stato pubblicato il volume di Pierangelo Cavanna intitolato *Vittorio Avondo e la fotografia*.

Sempre nel 2005, il lavoro degli anni precedenti sul Fondo Bricarelli ha consentito di valorizzare un suo segmento, tramite la realizzazione della mostra in Galleria d'Arte Moderna, intitolata *Stefano Bricarelli. Fotografie*, a cura di P. Cavanna, con relativo catalogo. La mostra è stata in seguito accolta al Castello Sforzesco di Milano (2006) ed a Palazzo Rosso di Genova (2009).

Sotto il profilo dell'archiviazione, oltre al lavoro sul Fondo Avondo, sono stati effettuati, tra gli altri, un nuovo censimento e verifica sul Fondo De Gubernatis (1014 riprese), nel 2005, ed è stato documentato un nucleo importante di 435 acquerelli del Museo Civico di Arte Antica. È stato avviato un progetto di digitalizzazione, tra il 2008 ed il 2009, del Fondo D'Andrade (1492 immagini). Dal 2009 prosegue inoltre la campagna digitale di documentazione del Medagliere Numismatico (oltre 800 accessioni) presso Palazzo Madama. Si segnala inoltre che l'apertura del nuovo Museo d'Arte Orientale (MAO), allo scadere del 2008, ha comportato la realizzazione della campagna integrale di documentazione delle sue collezioni. Tra il 2009 ed il 2010, per dare ancora un dettaglio, è stata completata la campagna fotografica di tutte le opere provenienti dalla Fondazione CRT per l'Arte Contemporanea (492 accessioni).

Dal punto di vista della collaborazione con altri enti, tra il 2006 ed il 2008 abbiamo affiancato la Città di Torino a proposito del Progetto Arte Pubblica e Monumenti (PAPUM): un lavoro di censimento sui 194 monumenti, dall'Ottocento ad oggi, presenti in città, sfociato in una catalogazione articolata, e basatosi anche sul nostro supporto alla ricerca iconografica.

Tra il 2010 ed il 2011, grazie ad un Master dei Talenti della Società Civile, è stato possibile inventariare, catalogare, scansionare ed infine creare un database digitale di un nucleo di 1570 stampe storiche di opere di arte antica, costituitosi per motivi di studio soprattutto negli anni Trenta del secolo scorso.

Del deposito del Fondo ex Fondazione Italiana per la Fotografia si è già accennato; tuttavia esso aveva già originato un'acquisizione mirata da parte del Comune di alcuni Albi delle Esposizioni Nazionali ed Internazionali del Fondo Storico (1884, 1898, 1902), che sono stati oggetto di studio e valorizzazione proprio nel 2011, attraverso la mostra al Borgo Medievale (e il relativo catalogo) intitolata *Torino. La città che cambia. Fotografie 1880-1930*.

Attualmente con l'Archivio Storico del Comune si sta perfezionando anche l'acquisto di una quota consistente del Fondo Contemporaneo già della FIF: 23.000 accessioni andranno all'Archivio comunale, a partire dai grandi nuclei Cagliero e D'Albin-Volpe.

In particolare, poi, la Regione Piemonte ha intrapreso anch'essa un'acquisizione consistente del materiale storico della FIF: oltre 8000



Ritratto di Lorenzo Delleani nel suo studio, 1896 (FVA0175)

accessioni, tra cui i Fondi Brescacin, Celoria, Dall'Armi, Ubertalli, per citare i più importanti e consistenti, sono stati lasciati in deposito al nostro Archivio Fotografico, a disposizione per lo studio e la ricerca.

Dal punto di vista più strettamente tecnico, le azioni intraprese in questi ultimi anni sono state tutte rivolte ad attualizzare gli standard di accrescimento del patrimonio di immagini e delle loro messa in disponibilità. Con una decisione lungamente meditata, nel 2006 si è deciso di interrompere la sequenza da sempre adottata della doppia documentazione, in b/n ed in negativo a colore, per le campagne fotografiche relative alle collezioni, in favore dell'adozione del photocolor. Il passaggio più importante è stato però quello successivo, quando nel 2008 si è assunta la decisione



Stefano Bricarelli, *Nella cupola del parigino «Gran Palais»*, 1931 (A33/15)

di documentare le opere e gli allestimenti museali solo più tramite immagine digitale ad alta definizione, con conseguente rinnovo degli standard informatici della dotazione d'archivio.

Con la dotazione di files digitali, l'Archivio Fotografico era ora in grado di immaginare un passo ulteriore sul cammino del proprio rinnovamento. A partire dal 2009 è stato progettato un sistema di vendita on-line delle immagini richieste in genere da musei ed editori nazionali e internazionali, per la loro pubblicazione.

Oggi, attraverso il sito dell'Archivio Fotografico, è possibile acquistare non solo immagini delle opere fotografate del patrimonio dei musei che afferiscono alla Fondazione Torino Musei, ma anche, in virtù di quella già accennata differenziazione che l'Archivio aveva assunto nel corso del tempo, scatti relativi a parte dei suoi fondi storici. Le splendide fotografie di documentazione degli Albi delle Esposizioni Nazionali ed Internazionali sono a disposizione, unitamente al grande Fondo Gabinio. Questo, già convertito in una versione liberamente consultabile dagli utenti in Archivio nel corso del 2005, è stato tradotto nel nostro "bacino" di vendita on-line di immagini.

Contemporaneamente, anche il sistema di consultazione di files disponibili on-line è stato rivisto, ed ora è possibile navigare sulla riproduzione dell'opera tramite ingrandimenti successivi, onde facilitarne la visione per motivi anche di studio. Le immagini riversate sull'archivio di vendita on-line sono attualmente più di 14.000 e, in prospettiva sono destinate a crescere virtualmente all'infinito, dato che tale sistema andrà inevitabilmente ad essere incrementato nel corso del tempo.

In questa direzione, per citare i lavori più recenti, si segnalano la predisposizione per il riversamento digitale del fondo storico Dall'Armi (438 accessioni, di intesa con la Regione Piemonte) e la messa in disponibilità per la consultazione e la vendita del *corpus* di disegni juvarriano di Palazzo Madama (605 accessioni), appena conclusosi.

Le raccolte fotografiche dell'ISMEL

CATIA COTTONE - CLAUDIO SALIN - RAFFAELA VALIANI

L'Ismel, Istituto per la memoria e la cultura del lavoro, dell'impresa e dei diritti sociali, è il punto d'arrivo di un percorso durato quasi vent'anni sull'idea di costruire a Torino una «Casa degli Archivi» che raccogliesse la storia del lavoro in Piemonte. Nel corso del tempo, la fisionomia del progetto si è articolata e, dall'iniziale proposta di un grande archivio di concentrazione, si è passati a immaginare un soggetto capace non solo di conservare, ma anche e soprattutto di valorizzare, attualizzare e rendere produttivo l'immenso capitale storico che l'evoluzione industriale ha creato nella regione. Numerosi fattori hanno reso sempre più attuale questa proposta: la crescita esponenziale degli archivi – d'impresa e sindacali – cui dare sistemazione, anche in ragione del crescente interesse che essi suscitano; la rapida e intensa trasformazione del tessuto produttivo con la conseguente necessità da un lato di documentarne la storia e dall'altro di contribuire anche in questo modo alla costruzione di nuovi scenari per la città e la regione; il desiderio di trarre un bilancio di un'epoca, il Novecento, non solo da un punto di vista storico, ma anche patrimoniale, culturale e sociale per conservarne memoria e coglierne le eredità positive.

Dopo una lunga gestazione l'Ismel è nato come associazione il 20 giugno 2008¹, con atto notarile sottoscritto dal Comune di Torino e dai tre istituti promotori, la Fondazione Istituto

¹ All'Ismel hanno finora aderito: il Comune di Torino, la Fondazione Istituto Piemontese Antonio Gramsci, la Fondazione Vera Nocentini, l'Istituto di studi storici Gaetano Salvemini, la Cgil, la Cisl, la Uil, Fiat Group Marketing & Corporate Communication – Centro storico, la Provincia di Torino, l'Unione Industriale di Torino e la Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura di Torino.

Piemontese Antonio Gramsci, la Fondazione Vera Nocentini e l'Istituto di studi storici Gaetano Salvemini.

La sede assegnata dal Comune è lo juvarriano Palazzo San Daniele in via del Carmine 14, oggetto di un intervento di restauro sostenuto dalla Compagnia di San Paolo di Torino.

L'edificio ospiterà i tre istituti, le cui risorse archivistiche e librerie costituiscono il patrimonio iniziale dell'Ismel. Alla sua fruizione saranno destinate una sala di consultazione e una sala espositiva per la realizzazione di mostre e iniziative divulgative².

Verrà così a costituirsi nell'area degli antichi Quartieri Militari – che già ospitano il Museo diffuso della Resistenza, l'Istituto piemontese per la storia della Resistenza e della società contemporanea e l'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza – un importante punto di riferimento per gli studi sulla storia del Novecento.

Agli archivi documentari, che custodiscono le testimonianze delle vicende sociali e politiche locali, dalla Torino industriale e operaia alle prospettive di un'economia post-industriale, l'Ismel affianca un patrimonio iconografico composto da oltre 38.000 fototipi, 9.000 manifesti e oltre 2.000 audiovisivi.

² Ancor prima di avere a disposizione una propria sede, l'Ismel ha già partecipato a diverse esposizioni dedicate alla storia del lavoro, mettendo a disposizione le proprie collezioni fotografiche, svolgendo più ampie ricerche iconografiche e fornendo la consulenza dei propri collaboratori.

Nel 2006 la mostra «Torino al Lavoro. Dalla ricostruzione allo sviluppo», organizzata a Palazzo San Daniele, ha proposto alcune ricostruzioni dell'aspetto della città durante gli anni Cinquanta e Sessanta, nel momento del suo maggiore sviluppo economico e sociale. Nel 2010 un album di fotografie appartenente a Gianni Alasia ha dato occasione alla mostra «Uomini in guerra e donne al lavoro. Immagini fotografiche di donne al lavoro nelle fabbriche della Società Nazionale Officine Savigliano durante la Guerra», organizzata dalla Provincia di Torino a Palazzo Lascaris e poi trasferita al Salone del Libro presso la Terrazza della Memoria. In occasione delle celebrazioni per il 150° anniversario dell'Unità d'Italia l'Ismel ha realizzato in collaborazione con il Comune di Torino la mostra «Lavorando sul futuro», costituita da 128 banner appesi sotto i portici di via Po e piazza Vittorio, e la mostra virtuale Museo Torino.

La formazione delle raccolte fotografiche è avvenuta nel corso di un'attività ultratrentennale svolta dai singoli istituti fondatori per il recupero di materiali tanto fragili – e minacciati da un alto rischio di dispersione – quanto interessanti per la ricerca storica e capaci di veicolare con forte immediatezza informazioni di cultura e costume.

Si è andata così sedimentando una collezione che racconta la storia torinese e piemontese dell'associazionismo politico e sindacale dagli anni Dieci del Novecento al primo decennio del XXI secolo, con immagini che rappresentano congressi nazionali e internazionali, comizi, cortei e manifestazioni di lavoratori e studenti, attività di proselitismo e formazione, convegni, celebrazioni di anniversari storici, iniziative di solidarietà, campagne elettorali, lotte per riforme sociali e istituzionali, personaggi del mondo del lavoro, della politica e della società in genere, vedute di siti industriali e urbani, interni di fabbriche e altri temi come l'ecologia e l'immigrazione.

Le affinità tipologiche riscontrabili tra i vari fondi hanno per contrappunto le ovvie differenze di qualità tra gli scatti compiuti da fotografi professionisti e quelli realizzati in forma amatoriale, in un insieme di composito valore documentario, storico ed estetico.

L'inizio dell'attività di riordino del patrimonio fotografico si colloca a metà degli anni Novanta³, con forme di catalogazione e acquisizione digitale abbastanza pionieristiche in un panorama ancora non strettamente definito da standard e linee guida.

La fase catalografica ha supplito a queste lacune metodologiche con il ricorso alle prassi bibliografiche, già sostenute da standard

³ Negli stessi anni la Regione Piemonte andava dimostrando la propria sensibilità per le sorti di questa tipologia di fonti con lo sviluppo di prototipi di software dedicati alla catalogazione dei beni culturali non librari e l'attuazione di due censimenti (L.R. 34/95 e L.R. 35/95). All'evoluzione dei sistemi informatici resi disponibili dalla Regione in successive versioni si è accompagnata l'erogazione di contributi specifici per le attività di schedatura e riordino e per l'acquisto dei materiali di conservazione.



Festa per i bambini presso il Centro femminile socialista, 1947. Fondo Vera Pagella

condivisi a livello internazionale, e con le nozioni empiricamente ricavate dal confronto con altre esperienze.

Il lavoro di catalogazione si è confrontato con le difficoltà tipiche della descrizione di materiali fotografici, non tanto sulla contestualizzazione del momento della ripresa quanto nell'identificazione dei soggetti ritratti e nell'attribuzione di una cronologia sufficientemente affidabile. Per risolvere in parte questa difficoltà si è spesso fatto ricorso all'aiuto di testimoni privilegiati, in alcuni casi agli stessi protagonisti.

Attualmente buona parte delle raccolte risulta schedata (oltre 26.000 fototipi catalogati), digitalizzata (oltre 20.000 file)⁴ e correttamente conservata secondo le prassi correnti, con la collo-

⁴ Il lavoro di digitalizzazione è svolto all'interno dei tre istituti dagli stessi responsabili dei progetti, riducendo l'entità dei costi e il rischio di danneggiamenti.

cazione in apposite scatole e buste di carta non acida. Il progetto di restauro di Palazzo San Daniele prevede la creazione di un locale climatizzato per il mantenimento in condizioni ottimali di queste delicate tipologie.

Nel frattempo gran parte delle raccolte è comunque disponibile alla consultazione presso i singoli istituti.

L'opportunità di creare una banca dati comune segna l'ulteriore obiettivo del progetto Ismel: strutturare un sistema integrato che articoli questo patrimonio iconografico con le carte d'archivio, con le risorse bibliografiche e le raccolte audiovisive, e con gli oggetti museali volti alla costituzione di archivi del prodotto. Un obiettivo da perseguire attraverso un processo di armonizzazione semantica degli strumenti descrittivi, estesa all'intero complesso documentale, per uniformare anche i lavori pregressi compiuti



La nuova Fiat 500, 1957. Fondo Federazione torinese del PCI (R01662674.1)

da ciascun istituto. Questo accrescerà l'agilità e l'efficacia delle ricerche, nella convinzione che la valorizzazione non sia una fase accessoria e facoltativa rispetto alla conservazione, ma uno dei suoi momenti più significativi.

Fra le molte raccolte conservate, pare significativo ricordarne alcune.

Il fondo della Federazione torinese del Partito Comunista Italiano è costituito da 16.653 immagini tra positivi fotografici, diapositive e altri documenti a stampa che coprono gli anni dal 1943 al 1990. La collezione, interamente catalogata con *Guarini Patrimonio Culturale* e digitalizzata, è stata riunita da Giuseppe Garelli, funzionario del partito dal 1946 al 1992, che ha recuperato il materiale in parte dal fotografo del giornale «L'Unità», in parte da altri archivi. Il fondo conserva l'organizzazione originale data da Garelli in 104 serie, delle quali le prime 22 sono suddivise a loro volta in 220 sottoserie. Gli argomenti trattati spaziano dal lavoro alla politica, dai problemi della città ai ritratti di persone.

Giorgina Arian Levi ha donato il suo archivio fotografico personale, che rappresenta un secolo di storia della sua famiglia. Il fondo è costituito da oltre 26 album, 3.600 fotografie sciolte, 700 lastre fotografiche di piccolo formato, 400 diapositive, 2.000 negativi, 500 cartoline postali. Le fotografie sono di vari formati (dal 4x5 cm al 18x24 cm), per lo più in bianco e nero e riproducono scene di vita familiare, documentazione di viaggi ecc. dall'inizio del Novecento all'inizio degli anni Novanta.

Tra i fondi personali può inoltre essere ricordato quello donato da Vera Pagella (1914-1998), figura storica del socialismo torinese, a lungo amministratrice comunale. Le sue fotografie testimoniano di una vita in cui convergono l'emancipazione femminile e una lucidità politica essenzialmente rivolta alla difesa dei diritti sociali, con speciale attenzione ai problemi dell'assistenza

sanitaria, degli alloggi popolari per la manodopera immigrata, della tutela dell'infanzia e dell'educazione dei giovani.

Il fondo Uil è costituito da oltre 2.000 fotografie che coprono un cinquantennio, a partire dagli anni più vicini alla fondazione dell'Unione Italiana del Lavoro (1950). Particolarmente interessanti risultano le testimonianze relative ai primi due decenni, in cui alle immagini della più specifica attività del sindacato si intrecciano quelle più evocative della sua presenza nella società, come le iniziative a favore di anziani e bambini, le colonie marittime, le premiazioni, le diverse forme di assistenza e di solidarietà che andavano accompagnando il Paese dal segno ancora fresco dell'ultima guerra agli anni del boom.

Un'ulteriore raccolta fotografica legata a temi sindacali è quella della Cisl torinese. Al suo interno risultano di particolare interesse



Manifestazione UIL a Torino, 1962. Fondo Uil Piemonte

i fondi privati di alcuni dirigenti come quello di Carlo Borra (Torino, 1915 - Pinerolo, 1998), componente della Segreteria Cisl torinese dal 1956 al 1962, prima nel ruolo di vicesegretario, quindi come segretario generale. Nel 1962 lasciò il sindacato per divenire parlamentare nelle liste della Democrazia Cristiana. Il fondo è costituito da 69 fototipi schedati e in parte digitalizzati. Si tratta di immagini private che ritraggono il giovane Borra ancora operaio alla RIV di Villar Perosa e di fotografie che ricordano la sua militanza nell'Azione Cattolica e nell'Opera nazionale assistenza religiosa e morale agli operai (Onarmo) e la sua attività sindacale.

Un altro importante fondo è il Lamera-Pressi, costituito da due serie composte da 244 positivi e 23 negativi. Ordinato e in parte digitalizzato, è relativo alle missioni ufficiali all'estero compiute dai sindacalisti Cisl negli Stati Uniti tra il 1954 e il 1957. Le fotografie ripercorrono l'intero svolgimento del viaggio dalla partenza dall'aeroporto di Roma al ritorno in nave. Tali scatti servivano a testimoniare gli ambienti di lavoro (fabbriche, in particolare del settore dell'abbigliamento), i momenti di incontro ufficiale fra delegazioni sindacali e anche il modo di vivere nordamericano.

Archivio Fotografico Valdese

GABRIELLA BALLESEO

348 MALAN-GARCIN, J., phot., Neuf (bonnes) photographies de diverses scènes des fêtes du bicentenaire, 1889, à Prangins, Balsille, Sibaud, Torre Pellice. Don de l'auteur.

La registrazione del dono di un fotografo ginevrino di origine valdese appare sul numero del «Bulletin de la Société d'Histoire Vaudoise»¹, che raccoglie i resoconti delle celebrazioni per i duecento anni della *Glorieuse Rentrée*². Tale omaggio sembra contenere *in nuce* tutti gli elementi della nascita dell'Archivio Fotografico Valdese (AFV).

Infatti la *Société* promosse fin dalla sua fondazione nel 1881 la costituzione di una biblioteca, di un archivio e di un museo che salvaguardassero e trasmettessero il patrimonio culturale valdese: il progetto dei fondatori trovò la sua prima concreta realizzazione appunto in occasione delle manifestazioni che ricordarono il bicentenario di un evento fondante quale quello del ristabilimento dei valdesi nella loro terra, interpretato come primo passo di un cammino che avrebbe portato alla concessione dei diritti politici e civili con lo Statuto albertino del 1848, alla partecipazione alle battaglie del Risorgimento, alla creazione di chiese valdesi nella penisola seguendo il percorso dell'Unità italiana.

¹ A. VINAY, *Bibliothèque & Archives. Quatrième liste d'ouvrages ecc. reçus en don ou acquis par la Société*, in «Bulletin de la Société d'Histoire Vaudoise», n. 7, 1890, p. 90.

² L'anniversario della *Glorieuse Rentrée*, il ritorno in armi dei valdesi nelle proprie terre dopo la guerra condotta contro di loro da Vittorio Amedeo II nel 1686 e i successivi tre anni di esilio in Svizzera. L'avvenimento concentrò una notevole attenzione della stampa e contribuì a far conoscere agli italiani il "popolo-chiesa" a cui già Edmondo De Amicis aveva dedicato alcuni capitoli del suo grande successo *Alle porte d'Italia*.

Negli elenchi di libri, carte e oggetti quel dono appare realizzato espressamente per l'occasione e destinato quindi ad assumere il ruolo di documento storico: intorno a esso si raccoglieranno ben presto altre fotografie, in alcuni casi destinate al museo o a costituire una riserva di materiale per allestimenti futuri; in altri a giacere in deposito in un limbo tra l'archivio e la biblioteca costituendo così un fondo a cui attingere per illustrare libri e pubblicazioni.

Pur non riconoscendo ancora al patrimonio fotografico una sua specifica autonomia archivistica, il suo valore è rilevato dall'atto con cui si costituisce la dotazione del Centro Culturale Valdese nato nel 1989, in cui sono elencati i beni che la Società di Studi valdesi e la Tavola valdese conferiscono alla nuova istituzione da loro creata, e tra gli altri: «una collezione iconografica comprendente fotografie, diapositive, lastre fotografiche di templi, locali di culto, istituti e opere delle Chiese valdesi nel campo dell'istruzione e dell'assistenza»³.

Ma dovette trascorrere ancora qualche anno prima che si passasse dalla percezione sommaria dell'importanza del materiale posseduto a un progetto di riordino e di catalogazione. Mentre la biblioteca era stata catalogata fin dalle origini e l'inventariazione dell'archivio storico era stata appena completata per iniziativa dei due enti fondatori, l'impulso alla costituzione dell'Archivio Fotografico Valdese venne da un progetto "esterno" di censimento del patrimonio fotografico della Val Pellice tra il 1850 e il 1960 commissionato dal Comune di Torre Pellice in vista del centocinquantenario dell'Emancipazione valdese del 1848. Dopo aver visitato alcuni archivi e collezioni di privati, gli storici della fotografia incaricati della ricerca sottolinearono la ricchezza e la qualità del materiale conservato dal Centro Culturale Valdese e collaborarono negli anni successivi alla formazione delle archiviste, alla supervisione del riordino e della cataloga-

³ Atto di dotazione alla Fondazione «Centro Culturale Valdese», del 29 marzo 1993.

zione. Il primo risultato di questa collaborazione fu l'esposizione *Immagini delle Valli valdesi* allestita nel 1998 presso la Civica Galleria d'Arte contemporanea «Filippo Scropo» di Torre Pellice a cura di Giuseppe Garimoldi sul tema dell'immagine fotografica nelle fonti a stampa tra Ottocento e Novecento.

Dal 1999, con il contributo fondamentale del Settore Archivi, biblioteche e istituti culturali dell'Assessorato alla Cultura della Regione Piemonte, sono stati catalogati con l'applicativo *Guarini Patrimonio Culturale*, digitalizzati e in alcuni casi restaurati, circa 13.000 fototipi relativi a un arco di tempo che va dal 1850 al 1940, individuandone nella maggioranza dei casi provenienza, autori e data di realizzazione. Inoltre l'Archivio ha ricevuto alcune apparecchiature fotografiche antiche a corredo dei fondi donati.

Nel 2002 l'Archivio Fotografico Valdese è stato dichiarato di notevole interesse storico dal Ministero per i Beni e le Attività culturali.

I fondi fotografici

L'Archivio Fotografico Valdese ha raccolto e conserva fondi di diversa provenienza: a quelli già di proprietà del Museo valdese, passati alla Fondazione Centro Culturale Valdese, e a quelli legati ad archivi cartacei familiari donati alla Società di Studi valdesi si sono aggiunti alcuni album e raccolte di carattere più istituzionale commissionati dall'amministrazione della Chiesa valdese.

Tutto questo costituisce una documentazione iconografica relativa al paesaggio, alle persone, alle attività ecclesiastiche che comprende l'opera sia dei principali fotografi professionisti attivi nelle Valli, in Piemonte, in Italia e all'estero, sia dei fotografi dilettanti, in cui si intrecciano rappresentazione e autorappresentazione, documentazione ed espressione di sentimenti.

Il primo studio professionale documentato apre a Torre Pellice intorno al 1865 per iniziativa di Henri Jahier (1840-1870), un contadino che lascia la terra per lanciarsi nel nuovo mestiere, pro-

ducendo in pochi anni numerosi ritratti e *cartes de visites*; dopo la sua morte improvvisa la vedova cede l'attività al concittadino Davide Bert (1843-1918) che non solo continua per molti anni a ritrarre gruppi e persone, ma scatta vedute delle Valli cogliendo il momento del passaggio dalla civiltà rurale all'industrializzazione di fine Ottocento. Oltre quattrocento lastre negative, realizzate tra 1880 e 1900, documentano la sua attenzione al cambiamento in cui l'occhio pare soffermarsi volentieri sulle nuove fabbriche, sulle ville borghesi, sull'immagine di un nuovo progresso che si sovrappongono ai campi ben coltivati.

Dalla fine del XIX secolo diversi fotografi aprono studi professionali alle Valli, in gran maggioranza di origine locale (Bugelli, Garnier, Frassoldati a Torre Pellice, Jourdan a Torre Pellice e Bricherasio, Venisio e Zolesi a Luserna San Giovanni, Balmas a Perosa Argentina), con qualche eccezione quale il fiorentino Pietro Santini (giunto a Pinerolo nel 1861) le cui fotografie delle celebrazioni del Bicentenario della *Glorieuse Rentrée* del 1889 vengono riprodotte dai principali giornali illustrati dell'epoca.

La rappresentazione delle Valli e del suo popolo non è però monopolio dei professionisti ma trova espressione anche nella raccolta realizzata da David Peyrot (1854-1915), pastore valdese ed eccellente fotografo *amateur*, con le centinaia di «Vedute delle Valli Valdesi», commercializzate dall'editore Loescher e da assortire in *portfolio* a scelta dell'acquirente. I membri della famiglia Peyrot detta "d'Olanda" dal nome della loro grande villa settecentesca, condividono una grande passione per la fotografia, a partire dal primogenito David che, ancora adolescente, realizza le sue prime immagini *en plein air* grazie alla "carricola fotografica", la camera oscura portatile che il padre gli fece costruire per permettergli di sviluppare sul posto le lastre negative al collodio umido⁴. Ben presto anche i

⁴ David Peyrot trascorse l'adolescenza all'estero, come i fratelli e le sorelle maggiori, a causa della necessità di separarli dalla madre gravemente affetta da tubercolosi. Dopo i primi anni a Königsfeld in Boemia, presso l'istituto fondato dai «Fratelli Moravi», un movimento di stampo pietista, completò gli studi presso il Collegio valdese di Torre



Henri Peyrot, *Villa Olanda*, 1904. Positivo stereoscopico, gelatina ai sali d'argento su vetro, cm 4,5x10,7 (R0467043.4)

due fratelli Arthur e Henri iniziano a realizzare le prime lastre e in seguito anche i mariti delle sorelle si uniscono nella costruzione di un ricchissimo album di famiglia collettivo, composto da migliaia di immagini che non sono soltanto il ritratto della loro vita privata ma anche un «grande affresco fotografico delle Valli»⁵.

L'Archivio conserva l'intera collezione di lastre negative dei due fratelli. La produzione di David è composta di alcune migliaia di pezzi per un arco di tempo che va dal 1874 alla vigilia della sua

Pellice e la Facoltà di Teologia di Firenze nel 1880. Pastore a Bordighera, con cura delle comunità vicine di Vallecrosia, Sanremo e Nizza, sposò in prime nozze la svizzera Augusta Warnery e, dopo la sua morte di parto, si risposò con Fanny Zürcher, figlia del medico della colonia straniera di Nizza e divenne pastore della chiesa del Serre di Angrogna, nelle Valli valdesi, dove nacquero i loro tre figli. Dal 1890 al 1908 resse la chiesa valdese di Torino e in seguito si occupò di una vasta diaspora di piccole comunità di Piemonte e Liguria, dell'Ospedale evangelico di Torino e di altri istituti, alternando la cura ecclesiastica con viaggi in Germania e Svizzera allo scopo di raccogliere fondi per la Chiesa valdese. Fu vice presidente della Società di studi valdesi e autore di saggi storici. La camera oscura di Peyrot, completa di apparecchiature, è stata donata dagli eredi al Museo nazionale del Cinema di Torino, dove è attualmente esposta; un video realizzato nel maggio 2011 e visibile sui siti del Museo Nazionale del Cinema, della Società di Studi Valdesi e della Fondazione Valdese ne illustra le vicende.

⁵ Cfr. FRATELLI PEYROT, *La piccola patria alpina*, a cura di ROBERTO MANTOVANI E MARIA ROSA FABBRINI, Priuli e Verlucca, Scarmagno, 2009, pag. 16.

morte nel 1915, in cui i temi della vita familiare si intrecciano con l'affettuosa attenzione all'ambiente delle Valli e ai loro abitanti, oltre ad alcune stampe positive all'albumina di paesaggi e di attività ecclesiastiche, testimonianza della sua opera di ministro di culto in Liguria, Lombardia e Piemonte. La produzione del fratello minore è caratterizzata dalla preferenza per la tecnica della stereoscopia: oltre 7500 lastre stereoscopiche positive, corredate dai relativi negativi, costituiscono dal 1895 al 1938 il diario di una famiglia della borghesia valdese tra i luoghi di origine, Torino e la Riviera, arricchita dalla ricca documentazione dei viaggi che Henri compiva per motivi professionali⁶.

Villa Olanda, la casa di famiglia dei fratelli Peyrot, era il centro di una ricca vita sociale che comprendeva non soltanto i numerosi familiari, ma anche una cerchia di amici e di ospiti: molti di essi condividono la medesima passione per la fotografia e quindi gli eventi e le feste, i tè pomeridiani e i *bazar* di beneficenza, la caccia e le gite diventano occasione di vere e proprie "campagne fotografiche" e di successivi scambi di immagini, testimoniate dalla presenza nei fondi dei vari autori di lastre altrui (nonché di prestiti di apparecchi e obiettivi, come si vede nelle annotazioni presenti nei cataloghi autografi). Di alcuni di essi (il fratello Arthur, il cognato Ernest, l'amico Vincenzo Morglia) l'Archivio conserva numerose lastre o veri e propri fondi accanto ad altri album di famiglie valdesi originarie delle Valli⁷ o convertite dall'opera di diffusione delle chiese protestanti seguita all'unità d'Italia⁸.

⁶ Henri Peyrot, ultimogenito della famiglia, rimasto orfano della madre all'età di due anni, fu allevato dagli zii paterni, Caroline e Joseph Malan, banchiere e deputato al Parlamento subalpino, che lo lasciarono erede della loro proprietà sulla collina torinese; sposò Lily Eynard, figlia del proprietario di una ditta di commercio di cui divenne socio, attività che lo portò a viaggiare molto sovente in Italia e all'estero e a realizzare fotografie che venivano mostrate al suo ritorno.

⁷ Quali i fondi delle famiglie Blanc, Monastier, Bonnet, Gay, Pons, Malan.

⁸ Quale l'album della famiglia di Tito Chiesi, magistrato toscano e membro influente della Chiesa valdese.

Ma oltre agli album privati, l'elemento caratterizzante dell'AFV è costituito dalla presenza dei fondi fotografici prodotti per esigenze "istituzionali": immagini delle attività e delle opere ecclesastiche, scuole, orfanotrofi, ospedali, case per anziani, templi, sinodi e assemblee, fotografie dei pastori e degli insegnanti raccolte in album da donare ai benefattori, il cui interesse non è soltanto di documentazione interna ma di testimonianza di una realtà italiana di fine Ottocento in aree sovente povere e marginali. Inoltre temi quali l'emigrazione valdese nel continente americano, con le immagini realizzate nelle zone di insediamento in Uruguay, Argentina e Stati Uniti per l'Esposizione internazionale di Milano del 1906⁹, l'opera missionaria in Africa¹⁰ o le guerre del primo quarto del Novecento¹¹, sono altrettante testimonianze dell'inserimento della componente valdese nella realtà dell'Italia post-unitaria.

Nell'AFV hanno trovato spazio a titolo di deposito anche fondi i fotografici delle altre Chiese e organizzazioni protestanti in Italia, quali le Chiese metodiste e battiste¹² e l'Esercito della Salvezza, e di privati e famiglie che, pur non volendo privarsi della proprietà, intendono garantire e offrire la fruizione dei loro archivi.

Nel corso dell'ultimo decennio, l'Archivio Fotografico Valdese è stato impegnato su differenti fronti: la raccolta, il riordino, il restauro, la riproduzione digitale, la catalogazione e la valorizzazione.

⁹ Nella sezione «Italiani all'estero» furono esposte una cinquantina di immagini della vita dei valdesi emigrati nel Rio de la Plata dal 1858 e in North Carolina dal 1893.

¹⁰ L'Esposizione di Milano comprendeva anche una sezione su questo tema di cui conserviamo le stampe positive originali purtroppo in cattivo stato di conservazione a causa delle precarie condizioni in cui furono sviluppate dai missionari stessi.

¹¹ Citiamo a titolo di esempio il fondo del pastore Corrado Jalla all'interno del quale circa trecento lastre negative documentano la sua attività di cappellano militare nella guerra di Libia del 1911-1912.

¹² Queste denominazioni hanno conferito i loro archivi storici cartacei all'Archivio della Tavola valdese alle medesime condizioni per facilitarne la consultazione in un unico centro archivistico.



Ezio Benigni, Bambine dell'Orfanotrofo «L. Boyce» di Vallecrosia, primo quarto sec. XX. Stampa alla gelatina ai sali d'argento, cm 16,5x22,6 (R0295681)

zazione dei propri fondi. L'apertura alla consultazione, le pubblicazioni¹³ e la realizzazione di video hanno permesso di superare lo stato di semplice collezione iconografica (comprendente fotografie, diapositive e lastre) per realizzare invece un archivio ordinato. Tale strutturazione riesce, anche grazie alla grande ricchezza di documentazione cartacea, istituzionale o privata che caratterizza l'area valdese, a restituire un quadro popolato da persone ed eventi identificati da nomi e date precisi, permettendone la fruizione comunitaria.

¹³ Oltre al libro sui fratelli Peyrot *La piccola patria alpina*, cit., nel 2006 è stato prodotto un CD-Rom dal titolo *Valli di luce*, a cura di GABRIELLA BALLESEO e ENRICA MORRA con il carattere di presentazione dei fondi fotografici dell'AFV attraverso lo sviluppo di una "linea del tempo" storico. Il volume *Héritage(s). Formazione e trasmissione del patrimonio culturale valdese*, a cura di DANIELE JALLA, Torino, Claudiana, 2009, in cui si è iniziata la riflessione sulle conoscenze del nostro patrimonio culturale sotto l'aspetto della storia, del territorio, della lingua e delle tradizioni, cercando di individuare le prospettive di ricerca e di intervento che ne possono derivare, ha dedicato una scheda storico-bibliografica al tema.

Le memorie fotografiche della Fondazione Sella

ANDREA PIVOTTO

Memoria e storia. Due termini spesso non coincidenti, anzi la memoria, personale o collettiva che sia, spesso porta a costruire una falsa storia dal momento che parte, sempre, da un punto di vista soggettivo. Ma quando la memoria si sedimenta e viene connessa con altre memorie allora può aiutare a costruire una storia. Nascono così quelle che Lodovico Sella, presidente della Fondazione Sella, ha definito in uno scritto «memorie storiche»¹.

Tale espressione spiega bene come sia nato il primo nucleo dei fondi presenti presso la Fondazione Sella di Biella, in quanto indica come i primi documenti, visivi e scritti, siano stati conservati come elementi di una memoria individuale, come ricordi, ma anche come frutto di relazioni. Così attorno all'esperienza di Giuseppe Venanzio, prima, e di Vittorio Sella, dopo, si è venuto a costituire un primo insieme di documenti, composto da un'ampia letteratura specialistica, da lettere, da diari, da testi teorici, oltre che da immagini. Giuseppe Venanzio e Vittorio forniscono, all'interno della Fondazione Sella, la testimonianza diretta delle prime tecniche fotografiche, della loro continua evoluzione, in particolare negli anni pionieristici della seconda metà dell'Ottocento, del diverso uso che della fotografia si stava facendo allora, in anni in cui il dibattito sul valore delle immagini fotografiche oscillava tra dato estetico e dato documentario. Giuseppe Venanzio e Vittorio Sella, padre e figlio, hanno poi riunito attorno a loro altri documenti provenienti da persone con cui avevano stretto legami professionali, familiari e di amicizia,

¹ LODOVICO SELLA, *Le immagini fotografiche nei fondi archivistici della Fondazione Sella*, in *Studi e ricerche sulla fotografia nel biellese*, Docbi, 2003, p. 155.

documenti che ampliano ulteriormente quanto avevano lasciato nel corso della loro vita.

Tale fase di formazione di un repertorio di memorie costruito come sovrapposizione di più esperienze, e dunque privo di qualsiasi volontà storicizzante, termina con la morte di Vittorio Sella, il grande fotografo di montagna, avvenuta nel 1943. Riconoscendo il valore del suo lascito, la famiglia Sella, il Consiglio Nazionale delle Ricerche e il Club Alpino Italiano costituiscono, nel 1949, l'Istituto di Fotografia Alpina Vittorio Sella. È il primo passo verso l'istituzionalizzazione e dunque la storicizzazione dell'intero *corpus* delle opere di Vittorio Sella.

Il passo definitivo verso la costituzione della Fondazione Sella, dove confluisce anche il patrimonio fotografico di Vittorio Sella, si ha nel 1980. La Fondazione Sella nasce con lo scopo di gestire le carte e i ricordi di famiglia fino allora custoditi presso l'Archivio Sella di San Gerolamo, un ex monastero abitato dai Sella sin dalla metà dell'Ottocento. In quella occasione gli eredi di Vittorio conferiscono alla Fondazione Sella quanto di loro proprietà era conservato presso l'Istituto di Fotografia Alpina. «Da quel momento la Fondazione si trova deputata a gestire memorie di persone, di famiglie e anche di imprese e di associazioni»² (L. Sella, *op. cit.*, 2003). Così giungono alla Fondazione oltre alle carte che documentano l'attività della famiglia in campo industriale e bancario, anche tutte le immagini che costituiscono la memoria visiva di una famiglia e dei componenti che a lei si sono legati nel corso di un secolo e mezzo. Dai vari rami della famiglia confluiscono nella Fondazione Sella dagherrotipi, *cartes de visite*, ritratti, immagini di viaggio e della loro storia individuale e collettiva.

Da questo momento la memoria può istituzionalizzarsi e divenire parte di una storia della fotografia, si decide così di acquistare importanti fondi che hanno un valore per il territorio biel-

² Ibidem, p. 158.

lese, capaci di documentare la storia, ancora una volta individuale e collettiva, di una città e di una provincia, ma non solo. Grazie alla nascita della Fondazione si può impostare la ricerca, con il contributo della Banca Sella, sull'emigrazione biellese, dove la pubblicazione dei volumi *Biellesi nel mondo* è preceduta dall'invio di collaboratori nei cinque continenti, i quali raccolsero un notevole apparato visivo, composto da oltre 3.000 immagini.

Dopo aver illustrato le premesse e la nascita della Fondazione Sella, si possono ora descrivere succintamente i vari fondi che vi sono conservati, partendo proprio dai due personaggi attorno a cui si è costituito il primo nucleo dei documenti fotografici, Giuseppe Venanzio e Vittorio Sella, e da loro creare una serie di rimandi cronologici con altri fotografi a loro contemporanei di cui sono ora presenti in Fondazione delle raccolte.

Giuseppe Venanzio Sella (1823-1876), fratello del celebre statista Quintino, è conosciuto nel campo fotografico per aver dato alle stampe nel 1856 il *Plico del fotografo, ovvero arte pratica e teorica di disegnare uomini e cose sopra vetro, carta, metallo, ecc. con mezzo dell'azione della luce*, edito da Paravia, opera frutto dei suoi studi chimici e fotografici, questi ultimi effettuati a Parigi nel 1850. Si tratta del primo testo, teorico e tecnico, apparso in Italia. L'opera venne tradotta, già l'anno successivo, in Francia, *Guide Theorique et Pratique du Photographie annoté par E. De Valicourt*, pubblicata all'interno dell'enciclopedia *Roret*. Nel 1863 viene stampata una nuova edizione rivista e ampliata rispetto alla precedente, sempre per la casa editrice Paravia. In Fondazione Sella, oltre a questi preziosi volumi, sono conservate anche le carte, le riviste specialistiche e una cinquantina circa tra negativi e prove di stampa dello stesso Giuseppe Venanzio, in particolare calotipie e albumine, immagini esposte, nel 1887, dal figlio Vittorio alla Prima Esposizione Italiana di Fotografia allestita a Firenze. Interessante sarebbe riportare l'elenco completo delle riviste possedute da Giuseppe Venanzio Sella, oggi conservate

presso la Fondazione, dal momento che costituiscono il nucleo originario di quanto si è prodotto sul tema della fotografia in Italia e in Europa, a titolo esemplificativo si possono citare «La Lumière» (Parigi, a partire dal 1851), «The Journal of The Photographic Society» (Londra, 1858), «Photographisches Journal Magazine» (Leipzig, 1856) e per l'Italia «La Camera Oscura» (Milano, 1863). Dalla sua collezione provengono tre calotipie del 1839 di William Henry Fox Talbot.

A Giuseppe Venanzio è legato Vittorio Besso (1828-1895), il primo ad aprire, nel 1859, uno studio fotografico a Biella, il quale dovette ricevere da Sella un importante insegnamento sui metodi di ripresa e di stampa. Besso realizza due ritratti delle famiglie di Giuseppe Venanzio e del fratello Quintino e inoltre riprende, in un panorama di grande formato, la città di Biella dal campanile di San Gerolamo,



Giuseppe Venanzio Sella, *Piazza San Carlo*, Torino, 1852. Fondo Giuseppe Venanzio Sella

da poco divenuta residenza della famiglia Sella. In Fondazione sono conservate oltre cinquecento stampe di Vittorio Besso.

Besso, troppo poco ricordato a livello nazionale, assume importanza anche per i suoi legami con il movimento risorgimentale, di cui si ricorda in particolare il *reportage* realizzato sull'isola di Caprera nel 1880 dedicato alla figura di Giuseppe Garibaldi, come la sua partecipazione alla guerra di Crimea nel 1855 e alla presa di Porta Pia nel 1870. Si legò a diverse figure risorgimentali, ottenne dal Re Vittorio Emanuele II di immortalare la sua tenuta di caccia a Ceresole e dal figlio Umberto I la possibilità di fregiarsi dello stemma reale nell'insegna del laboratorio.

A Besso si deve anche un'ampia produzione di immagini tese ad illustrare il territorio italiano da poco unito, dapprima con fotografie riprese nelle regioni dell'antico Regno sabauda, Piemonte e Valle d'Aosta, successivamente con paesaggi della Lombardia, della Toscana e del Lazio. Due importanti serie sono legate alla Sardegna, una dedicata alle miniere dell'isola e ai nuovi impianti di estrazione del carbone e l'altra volta a documentare la costruzione delle strade ferrate e delle stazioni da parte delle Ferrovie Sarde Secondarie. Grazie a questi paesaggi e alla divulgazione delle opere d'arte attraverso la fotografia, diversi sono i suoi album dedicati a questo argomento, Vittorio Besso ottenne riconoscimenti e premi nazionali e internazionali.

A sua volta legato a Besso è Vittorio Sella (1859-1943), figlio di Giuseppe Venanzio, il quale apprese dal padre i primi rudimenti fotografici, ma data la prematura scomparsa di questi si legò a Besso per la realizzazione delle sue prime immagini, non a caso da lui ebbe la macchina fotografica, formato 30x36 cm, usata per il suo primo panorama circolare delle Alpi preso dalla vetta del Mars sopra Biella nel 1879. Anche Sella, come Besso, realizza un panorama della città di Biella ripresa dal campanile di San Gerolamo. Di Vittorio, oltre alle stampe realizzate con diverse

tecniche, alle lastre e alle pellicole (quasi 5.000), sono conservati i libri, la corrispondenza, i diari di viaggio, le macchine fotografiche. Ancora integro è il suo laboratorio collocato in uno stabile vicino al monastero di San Gerolamo. Il laboratorio venne utilizzato da Sella dal 1881 sino alla morte. È inutile qui ricordare il valore assoluto dell'arte di Vittorio Sella, sul quale esiste peraltro una bibliografia ormai molto vasta, vale solo la pena menzionare che le sue immagini hanno registrato, con una straordinaria sintesi tra dato documentario e valore estetico, l'intero arco alpino, l'Etna e, attraverso una serie di viaggi che si estendono cronologicamente dal 1889 al 1909, il Caucaso (tre volte), l'Alaska, il Sikkim, il Ruwenzori e il Karakorum, in alcuni di questi viaggi egli rivestì la figura di fotografo ufficiale delle spedizioni guidate dal Duca degli Abruzzi.

Nel corso della sua vita Vittorio Sella seppe tessere relazioni con diversi fotografi a lui contemporanei, fotografi che gli donarono diverse immagini, spesso intere campagne fotografiche realizzate in occasioni di viaggi in regioni geografiche extra-europee, tra queste si possono ricordare le due spedizioni del Duca degli Abruzzi, una al Polo nel 1899-1900 (500 foto) e l'altra all'Uebi-Scebeli in Somalia nel 1928 (200 scatti), o ancora le immagini realizzate da Umberto Balestrieri (1889-1933) in Karakorum nel 1929, viaggio organizzato dalla Spedizione Geografica Italiana alla cui guida era il Duca di Spoleto.

Da Vittorio Sella provengono fondi di altri fotografi con immagini di montagna o di viaggio, come quelli di Jules Beck (1825-1904), oltre un centinaio di scatti, di Francesco Negri (1841-1924) anch'egli con un centinaio di immagini, di William Frederick Donkin (1845-1888) con una ventina, di Maurice Von Dechy (1851-1917) con un album, e di Elizabeth Burnaby (1861-1934) con una sessantina di fotografie.

Fondi di fotografi biellesi legati a Vittorio Sella, per rapporti di conoscenza o amicizia, sono quelli di Emilio Gallo, Mario Piacenza,

Franco Bogge, Luigi Borsetti, Domenico Vallino e Giovanni Varale. Borsetti, Bogge e Gallo sono presenti all'Esposizione Internazionale di Biella del 1910, mostra, con fotografie dedicate all'inverno, nata sotto l'egida del C.A.I. di Biella e del Touring Club Italiano. La Fondazione, oltre a possedere gli album con le immagini che parteciparono al concorso del 1910, conserva di Bogge (1875-1956) un album di 33 foto dedicate al Santuario d'Oropa, di Borsetti (1880-1933) una cinquantina di lastre in cui sono rappresentate le montagne del Biellese occidentale. Decisamente più consistente, un migliaio di immagini, e importante, è il fondo dell'industriale biellese Emilio Gallo (1870-1945), il quale partecipò con Vittorio Sella alla spedizione in Caucaso del 1896. Egli fu alpinista e illustratore della regione biellese, compose diversi album, pubblicò in riviste e partecipò a numerose mostre. Di Domenico Vallino



Vittorio Sella, *Cervino dal Colle d'Hérens*, 3.480 m, 26 luglio 1885. Fondo Vittorio Sella (AL 258)

(1842-1913) la Fondazione Sella conserva una ventina di lastre con soggetto la valle di Gressoney, va ricordato che Vallino con Vittorio Sella pubblicò nel 1890 il volume *Monte Rosa e Gressoney*, mentre di Varale (1859-1921) sono conservate una trentina di lastre con ritratti di guide alpine e alpinisti.

Discorso a parte meritano le fotografie di Mario Piacenza (1884-1957), della nota famiglia di industriali biellesi, cugino per parte di madre di Vittorio Sella, provetto alpinista; a lui spetta la prima ascensione del Cervino per la cresta Furggen e la prima ascensione di un 7.000 da parte di un italiano (il Nun Kun). Egli, sospinto anche dall'esempio di Vittorio, organizzò e finanziò due importanti spedizioni extra-europee, in Caucaso nel 1910 e nell'Himalaya occidentale e Sikkim nel 1913. Mario donò a Vittorio Sella tutti i negativi, oltre duemila, mentre stampe e oggetti d'arte provenienti dal Ladakh sono conservati presso il Museo Nazionale della Montagna di Torino.

Sulle orme di Vittorio, anche se con taglio diverso, si pongono il fratello Erminio (1865-1948) e il figlio Cesare (1889-1971), il primo autore di una serie di immagini di viaggio, particolarmente efficaci quelle degli Stati Uniti, 1898, e India, 1899, il secondo, anch'egli fotografo di viaggio, è da ricordare soprattutto per le immagini, oltre 500, realizzate con il fratello Giuseppe in occasione del primo conflitto mondiale lungo il fronte italiano. Altri due parenti di Vittorio che vale la pena ricordare sono Massimo (1886-1959) e Venanzio (1901-1990), il primo è autore di numerose immagini dal valore scientifico, un centinaio sono conservate in Fondazione Sella, utili ai suoi studi di biologia marina, e di altre connotate da un forte senso estetico, oggi conservate presso suoi discendenti. Venanzio va menzionato per un lungo *reportage*, circa 300 scatti, eseguito nel 1925 in Cina e Giappone, immagini sospese tra curiosità antropologica e forte senso estetico, nel corso di questo viaggio egli realizzò anche un filmato in 35mm.

Altri fondi costituiti da fotografie ricevute in eredità da parenti della famiglia Sella sono quelli di Ester Bickley Ravelli e della figlia Olga, quello di Orazio Orengo, 1.000 scatti che si estendono cronologicamente dalla fine del XIX secolo agli anni Trenta del Novecento, quello di Guido Rey, di cui si conservano una cinquantina di stampe dal gusto pittoricista, e di Adriano Tournon, un migliaio di immagini in totale, di cui però va menzionato il centinaio di *autochrome*, realizzato all'inizio del secondo decennio del Novecento, tra le prime in Italia. Altre duecento *autochrome* conservate in Fondazione Sella sono quelle realizzate da Giuseppe Gallino, il cui fondo consta di 700 immagini circa.

Nel tempo all'Istituto di Fotografia Alpina furono donati altri fondi che avevano attinenza con le ricerche del C.N.R., attenti soprattutto all'aspetto geologico delle montagne, come dimostrano le immagini di Alfredo Corti (1880-1973) e di Manfredo Vanni (1890-1976), membro del Comitato Glaciologico Italiano. Nel 1954 l'Istituto, sempre sostenuto dall'attenzione scientifica del Consiglio Nazionale delle Ricerche e dalla passione alpinistica del C.A.I., diede assistenza ai preparativi per la spedizione al K2 guidata da Ardito Desio, a risultato raggiunto, e dopo che i componenti della missione furono ritornati in Italia, l'Istituto ricevette i *reportage* dell'impresa realizzati da Ugo Angelino, Cirillo Floreanini, Guido Pagani, Gino Soldà e Sergio Viotto.

Nel 1970 sempre l'Istituto ricevette in dono l'importante e vasto fondo di Agostino Ferrari, medico torinese, tra i fondatori del Gruppo Italiano Scrittori di Montagna, il quale nel corso della sua vita raccolse oltre 40.000 immagini di montagna, realizzate da centinaia di fotografi diversi, alcuni anche molto importanti per la fotografia alpina. Le immagini sono suddivise secondo le diverse catene montuose e secondo le diverse nazioni. All'interno di questo fondo si devono ricordare le oltre duecento lastre stereoscopiche realizzate da Jacot-Guillarmond in occasione della spe-

dizione Eckenstein del 1902 in Himalaya (K2). Un altro fondo che contiene l'illustrazione dei vari gruppi montuosi del mondo è quello di Giovanni Bertoglio, che fu redattore della *Rivista del Club Alpino* dal 1953 al 1976.

Con la nascita della Fondazione Sella, 1980, si affianca alla necessità di conservazione e valorizzazione della memoria documentaria e visiva legata alla famiglia Sella e di quanto negli anni precedenti si era acquisito attraverso le donazioni di altri fotografi, anche la volontà di acquistare immagini capaci di illustrare la storia, individuale e collettiva, dell'intero territorio biellese e non solo. In questa ottica si acquista il fondo dello Studio Rossetti di Biella e Vallemosso, centro industriale poco distante dal capoluogo.

Il Fondo Rossetti venne acquistato, grazie al concorso economico della Banca Sella, nel 1983. Esso conta ben 400.000 immagini, le quali racchiudono un periodo storico che si stende dal 1880 al 1980. Alla Fondazione giunsero oltre ai negativi, lastre e pellicole di vario formato, anche i registri del laboratorio su cui erano riportati i nomi dei committenti e la data di esecuzione di ogni ripresa. Lo Studio vide la nascita nel 1880 grazie all'opera di Simone Rossetti, l'attività venne poi proseguita dai figli di Simone, Alfredo e Oreste, e dal 1933 al 1968 dal solo Alfredo. Lo Studio continuò a lavorare sino agli inizi degli anni Ottanta grazie all'attività della figlia di Alfredo, Rosalba. Essendo un laboratorio professionale lo Studio lavorò esclusivamente su committenza, ma non si limitò al solo ritratto, anzi si può dire che esso abbia prodotto la storia per immagini di un secolo di vita cittadina e più in generale biellese.

Prima della conclusione almeno altre tre donazioni vanno segnalate, la prima legata all'attività di *reporter* per «Il Corriere della Sera», «La Stampa» e diversi giornali locali di Pietro Minoli (1926-1996), il quale concesse alla Fondazione Sella le immagini, in tutto circa 500, eseguite da lui stesso a corredo dei propri

articoli, una cronaca locale che nel suo stratificarsi quotidiano lungo alcuni decenni diviene anche storia di una collettività in anni, peraltro, fortemente segnati da tensioni sociali e politiche. Minoli è conosciuto anche per le sue aerofotografie, conservate oggi presso la Fondazione Cassa di Risparmio di Biella.

Analogamente legate all'attività professionale sono le immagini donate dall'ing. Federico Maggia (1901-2003), ultimo discendente di una famiglia di architetti attivi a Biella sin dalla fine del Settecento, il quale ha lasciato alla Fondazione oltre ai documenti della sua attività di architetto anche un migliaio di immagini, in parte di documentazione professionale e in parte legate agli aspetti di costume e di vita quotidiana colti da Maggia in occasione dei suoi viaggi in tutto il mondo.

Di segno totalmente diverso sono le immagini, circa 300, confluite grazie alla donazione di Sergio Ferrarotti (1922-1998), fotografie le sue capaci di approdare ad un linguaggio artistico mai pedissequamente imitativo delle esperienze artistiche a lui contemporanee, ma al contrario di rivaleggiare con le innovazioni estetiche di quegli anni grazie ad una inventiva originale, legata soprattutto alla fase di stampa e di post stampa con fotomontaggi o *collage*. Una serie molto interessante è dedicata a Parigi, città in cui rimase diversi mesi del 1979 proprio per portare a termine questa indagine, "futurista" come la definì lo stesso Ferrarotti, della capitale francese.

Tutti i fondi sono riordinati, conservati ed elencati. Sono catalogati e inventariati analiticamente i fondi di Mario Piacenza, Erminio Sella, Franco Bogge, Luigi Borsetti e del Duca degli Abruzzi. In corso di catalogazione e di acquisizione digitale è il fondo Rossetti. Del fondo Ferrari sono state catalogate oltre 10.000 fotografie con il programma *Guarini* della Regione Piemonte.

Ovviamente un lavoro di maggiore cura è stato prestato alle fotografie di Vittorio Sella, le cui pellicole, al nitrato di cellulosa,

sono conservate in un luogo climatizzato, mentre ogni singola lastra di vetro si trova all'interno di una busta di carta antiacida. Tutti i negativi di Vittorio Sella sono in corso di acquisizione digitale, così come lo sono le stampe. Queste ultime, suddivise per regioni montuose e geografiche, sono conservate in scatole, ogni stampa è protetta in una busta di poliestere. Molte di queste, in particolare quelle esposte in mostre, sono state restaurate in laboratori specializzati e ora sono conservate in cornice e/o *passee-partout*.

La Fondazione Sella continua questo lavoro di conservazione e di valorizzazione della memoria e della storia che essa custodisce, in particolare favorendo mostre e pubblicazioni sia in Italia che all'estero.

Associazione Archivio Storico Olivetti

ANNA MARIA VIOTTO - EUGENIO PACCHIOLI

L'Associazione Archivio Storico Olivetti, costituita a Ivrea nel 1998 su iniziativa della Società Olivetti e con la partecipazione di importanti soci pubblici e privati, svolge un'attività di recupero, schedatura, riordino, inventariazione, conservazione e valorizzazione del vastissimo patrimonio archivistico riguardante la storia della Società Olivetti e delle personalità legate alla Famiglia Olivetti. Prosegue in tal modo il lavoro avviato dall'Archivio Storico Olivetti, costituito nel 1986, a cui la Società Olivetti e la Fondazione Adriano Olivetti avevano affidato la conservazione dei rispettivi patrimoni documentali.

La parte più cospicua del patrimonio archivistico oggi conservato dall'Associazione è quella proveniente dalla Società Olivetti, costituita da documenti, brevetti, corrispondenza, campagne pubblicitarie, manifesti, libri, giornali, periodici, disegni, fotografie, filmati, registrazioni audio, prodotti, prototipi e plastici. Questo materiale, che ha una consistenza di circa 7.300 metri lineari, di cui oltre 3.700 inventariati, è oggetto di un sistematico lavoro di schedatura informatica e di digitalizzazione a fini conservativi e di valorizzazione.

Su deposito della Fondazione Adriano Olivetti, l'associazione conserva anche l'archivio che raccoglie la corrispondenza aziendale e privata di Camillo, Adriano ed altri membri della Famiglia Olivetti, l'archivio del Movimento Comunità e delle Edizioni di Comunità, l'archivio e la biblioteca personale di Ludovico Quaroni e l'archivio di Friedrich George Friedman.

L'attività dell'Associazione non si esaurisce con l'impegno archivistico ma comprende l'attività di assistenza e consulenza nei confronti di studiosi e ricercatori, di promozione di ricerche, di

collaborazione con iniziative culturali di enti privati e pubblici, di realizzazione di mostre, filmati, conferenze, studi, ricerche e pubblicazioni finalizzate a promuovere e approfondire la conoscenza della storia e dei valori olivettiani. Nel 2009 l'archivio ha aperto, presso la casa editrice *il Mulino*, la *Collana di Studi e Ricerche dell'Associazione Archivio Storico Olivetti*. In questi anni sono stati pubblicati tre volumi con approfondite ricerche su vicende importanti della storia olivettiana riguardanti il Consiglio di Gestione, la programmazione economica, il passaggio dalla catena di montaggio alle Unità Montaggio Integrato (UMI).

La fotografia in Olivetti

Nel campo della fotografia l'azienda Olivetti è sempre stata un importante committente: per la letteratura illustrativa e promozionale di nuovi prodotti, per la creazione di messaggi pubblicitari, per tutte le necessità di documentazione legate a una presenza industriale e commerciale estesa a livello mondiale. Dalle origini dell'azienda (1908) e poi nel corso dei decenni, in maniera sempre più sistematica, l'azienda ha documentato attraverso il mezzo fotografico gli edifici, siano essi fabbriche, uffici, scuole, ecc., i cicli di produzione, le tecnologie, i prodotti, le aree di vendita, le fiere, le mostre, gli avvenimenti speciali ed ogni manifestazione della vita aziendale; più raramente le persone. L'indagine fotografica ha quindi contribuito a raggiungere e soddisfare una serie di scopi: documentazione interna, documentazione per l'esterno, riviste aziendali, rapporti annuali, libri del bilancio, pubblicazioni sulla storia dell'azienda, pubblicazioni d'arte, pubblicazioni tecniche, riviste e libri specializzati.

I fotografi

La Olivetti ha scelto "i suoi" fotografi tra le firme più prestigiose presenti in campo internazionale. Artisti chiamati ad esprimere

e rappresentare, nella massima libertà creativa, la filosofia della Società Olivetti.

Tra i molti nomi ricordiamo: Pino Abbrescia, Aldo Ballo, Gabriele Basilico, Ruy Bastos, Gianni Berengo Gardin, J.L. Bloch Lainé, Romano Cagnoni, Mario Carrieri, Henry Cartier Bresson, Roca Català, Giorgio e Ugo Colombo, Alberto Fioravanti, Ezio Frea, Erich Hartmann, Sergie Larrain, Libistzewski, Jonh Maltby, Paolo Monti, Davide Mosconi, Mario e Ugo Mulas, Hans Namuth, Tommaso Pellegrini, Enzo Ragazzini, Fulvio Roiter, Emil Schultess, Lord Snowdon, Ezra Stoller, Studio Casali, Studio Crabb, Tony Thorimbert, Roberto Zabban, Andrea Zani.

Tutti questi fotografi, le cui opere sono conservate presso l'Archivio, hanno lavorato come professionisti esterni incaricati di uno o più servizi. Per alcuni di essi si è trattato di collaborazioni durate anche parecchi decenni (per esempio Mulas e Berengo Gardin). In Olivetti esisteva anche un servizio fotografico interno, sia di tipo tecnico (per la documentazione delle macchine) sia per la pubblicità.

Nella storia della fotografia industriale, la Olivetti è promotrice di numerose iniziative che si sono rivelate veri e propri *progetti* andati oltre la normale committenza. Basta citare le mostre fotografiche e i relativi cataloghi che la Olivetti ha realizzato (ad esempio quelle dedicate a Romano Cagnoni e a John Phillips). Non si possono dimenticare i lavori di Gianni Berengo Gardin, Enzo Ragazzini, Gabriele Basilico, Fulvio Roiter sull'architettura industriale, ed ancora il reportage di Ugo Mulas sul tema «la donna nella fabbrica» oppure di Erich Hartmann sugli insediamenti Olivetti in Brasile e in Argentina; o d'altro tipo, come per certe pubblicazioni promozionali realizzate con fotografie di Berengo Gardin e Roiter (*Ivrea*), di Lord Snowdon (*Una immagine di Venezia*) oppure Hans Namuth (*Early American Tools*) e molti altri.



Erik Hartmann, Negozio Olivetti di New York con alle pareti le sculture di Costantino Nivola, 1954. Fondo Lodovichi (V-E-H-2-7 UA 2 Sua 27)

La Fototeca dell'Associazione Archivio Storico Olivetti

Una collezione ricchissima di immagini firmate da *grandi autori* che attraverso la loro pluralità di linguaggi sono stati chiamati a testimoniare e rappresentare quel modo di fare industria che il giornale svizzero «Weltwoche», per primo, nel 1952, definisce lo *stile Olivetti*; immagini di prodotti con una tecnologia d'avanguardia, disegnati da grandi designer, costruiti in fabbriche sparse in tutto il mondo pensate da illustri architetti dove lavorano operai che hanno a disposizione, mense, asili, colonie, biblioteche di fabbrica. Operai ed impiegati che nella pausa mensa assistono alle conferenze di Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia o al concerto di un giovanissimo Gaber. Una collezione che attraverso le immagini comunicano una realtà aziendale unica al mondo.

La fototeca comprende una collezione di circa 450.000 immagini e ha una consistenza inventariata di 170 metri lineari; gli estremi cronologici vanno dal 1908 al 1997¹.

Tra i vari fondi vale la pena di soffermarsi, per la ricchezza e varietà di immagine, sul Fondo Renzo Zorzi perché è quello che meglio rappresenta l'attività della Società Olivetti.

Fondo Renzo Zorzi

Renzo Zorzi (1921-2010), intellettuale veronese, è stato uno dei collaboratori di Adriano Olivetti. Zorzi incontra l'ingegnere di

¹ I fondi fotografici dell'Associazione Archivio storico Olivetti sono: Diapositive varie di prodotti ed eventi; Renzo Zorzi; Colonie, Asili Nido e Scuole Materne Olivetti; Movimento Comunità; Copertine Periodici Gruppo Olivetti; Direzione Servizio Formazione; Galeazzi-Architetture; Saetta; Impianti, Officine, Reparti, Forni e Carrelli John Phillips; Doppioni; Giorgio Soavi; Laboratorio Marxer; Miscellanea Foto Personaggi, attività, Canavese et al.; Planimetrie Edifici; Prodotti Olivetti; Servizio Centrale Formazione Addestramento Personale Industriale; Servizio Tecnico Assistenza Clienti; Servizi Culturali Olivetti; Stabilimenti consociate; Stabilimenti Olivetti; Direzione Comunicazione Ufficio Stampa; Miscellanea Foto storiche; Ufficio Progetti Unità Periferiche; Visite Ufficiali all'Olivetti; Scuola CFM (Centro Formazione Meccanici); Lastre fotografiche; Olivetti Synthesis.

Ivrea nel 1947, ma la sua collaborazione inizia nel 1952, quando subentra a Giorgio Soavi nella direzione della rivista «Comunità»; dal 1955-1956 dirige anche le Edizioni di Comunità. Entra in Olivetti nel 1965, divenendo responsabile della comunicazione, attività culturali e disegno industriale. Progetta e organizza grandi mostre internazionali, promuove iniziative di restauro e conservazione del patrimonio artistico italiano, contribuisce alla realizzazione di cataloghi d'arte, di libri stenna e calendari Olivetti; ha un ruolo di grande importanza nella realizzazione di nuovi stabilimenti all'estero affidati alla progettazione di famosi architetti. Contribuisce in modo decisivo alla valorizzazione della *corporate image* olivettiana. Dall'ottobre del 1986 diventa consulente per le attività culturali dell'Olivetti.

Nel fondo sono conservate le seguenti raccolte fotografiche:

- Prodotti. Un catalogo dei prodotti della Società firmato dai grandi fotografi. I prodotti antecedenti al 1958 sono invece conservati in altri fondi. Consistenza: 50.744 fotografie e 20.000 diapositive; estremi cronologici dal 1958 al 1992
- Restauri e mostre. Comprende la documentazione fotografica dei restauri e delle grandi mostre ad opera della Olivetti. Della raccolta fanno parte, ad esempio, *Da Giotto a Pontormo* (1968-1971) restauro e mostra degli affreschi recuperati dopo l'alluvione di Firenze, fotografata da Hyman; *I cavalli di San Marco* (1979-1982) documentata da Berengo Gardin e Colombo; *L'ultima cena di Leonardo* (1982-1999) immortalata da Berengo Gardin e Ballo. Il fondo ha una consistenza di 5.745 fotografie e 12.922 diapositive; estremi cronologici dal 1950 al 1993
- Architetture. Immagini che ben esprimono la filosofia di Adriano Olivetti; architetture industriali capaci di integrare la funzionalità della fabbrica con la bellezza estetica e il rispetto ambientale; luoghi del lavoro pensati a misura d'uomo, ma compatibili con le esigenze economiche e produttive; piani urbanistici, quartieri



Fernandel e le Olivetti Lexicon 80. Fotografia sul set del film *Il nemico pubblico* N.I., 1953. Fondo Foto Storiche (V-E-C-I-3 Ua I SUA I4)



Utilizzo della Programma 101 per l'elaborazione dei dati elettorali durante le elezioni presidenziali francesi del giugno 1969. Fondo Foto Storiche (V-C-A-5-3 UAI Sua 21)



Negozio Olivetti di Barcellona, 1964. Fondo Renzo Zorzi (V-C-A-4-6 UA I Sua 6)

residenziali, biblioteche, servizi sociali, pensati e costruiti per fare di un'area industriale un territorio dove la vita dell'uomo non sia sacrificata solo agli scopi della produzione ma rispetti anche le esigenze delle persone e della società. Consistenza: 10.724 fotografie; estremi cronologici dal 1943 al 1984

Henry Cartier Bresson

All'interno del fondo Zorzi – Architetture è conservata la collezione di fotografie sulla fabbrica Olivetti di Pozzuoli firmata da Henry Cartier Bresson nel 1958. Si tratta di 40 immagini in bianco e nero che ritraggono lo stabilimento Olivetti, la città di Pozzuoli e la sua gente. L'obbiettivo di Cartier Bresson si sofferma sulla vita in fabbrica ma anche sulla vita articolata e vivace della città.

Adriano Olivetti inaugura nel 1955 lo stabilimento sul mare. Una realizzazione prestigiosa e originale che costituì uno dei primi interventi dell'industria privata in favore dell'industrializzazione del Meridione. E in effetti Luigi Cosenza aveva raggiunto il suo scopo: realizzare un ambiente di lavoro favorevole all'uomo, in accordo con l'ambiente circostante, dove il contatto con il paesaggio fosse immediato e continuo. Un grande risultato industriale unito ad un'importante serie di opere sociali (le case per i dipendenti) che segnarono il distacco da un'economia arretrata e povera basata sulla pesca, l'agricoltura e l'artigianato.

John Phillips

All'interno del fondo Renzo Zorzi – Eventi è conservata la collezione di fotografie di John Phillips.

La Olivetti negli anni Ottanta ha dedicato alla grande arte fotografica dell'inglese John Phillips (1914-1996), considerato uno dei tre principali reporter del '900 insieme a Cartier-Bresson e Robert Capa, numerose esposizioni ospitate in molte città.

Il Fondo comprende 25 stampe fotografiche realizzate da John Phillips tra l'11 e il 25 giugno del 1946 che testimoniano uno dei

periodi cerniera dell'Italia post-bellica. Una serie di significativi ritratti colgono molti ministri in attesa che Alcide De Gasperi torni dal Quirinale dove si è recato per comunicare al re l'affermazione della Repubblica. Mentre altre immagini testimoniano l'apertura dell'Assemblea Costituente.

Fanno parte del fondo anche le 120 stampe in bianco e nero della mostra organizzata da Olivetti «Testimone del secolo: John Phillips. Fotografie 1936-1982». Il “testimone del secolo” è lo stesso Phillips, che nell'arco di cinquant'anni come reporter di *Life* ha immortalato con il suo obiettivo i grandi della terra, come la foto storica del Convegno di Teheran dove Stalin e Roosevelt e Churchill sono seduti su tre sedie di diversa altezza, quasi un presagio di quello che sarà l'assetto del mondo dopo quell'incontro del 1943.

Progetti speciali in Piemonte

Il progetto dell'Archivio fotografico «Angelo Frontoni» presso il Museo Nazionale del Cinema

ROBERTA BASANO

Nessun fotografo si è avvicinato all'universo femminile con l'amore prorompente, la genialità della comprensione, l'esaltazione dei sensi e dello spirito che caratterizzano i suoi ritratti femminili. Questo Olimpo di donne-dee ... ci lascia nella mente e nel cuore il ricordo delle emozioni profonde che si provano nella vita per un viaggio straordinario. Chi dimenticherà più la Cardinale, la Andress, la Loren, la Lollobrigida, la Gardner, la Kinsky per non citarne che alcune fortunatissime... per non parlare della Shields, della Rampling... Dio mio, e quante altre ancora che credevamo di conoscere fin nelle più recondite luci della loro bellezza e che invece ritornano come nuove rivelazioni, come antiche scoperte della nostra attenzione? (Franco Zeffirelli)¹.

Figura di spicco della fotografia italiana, Angelo Frontoni è soprattutto conosciuto come il “fotografo delle dive” e, proprio per la sua sensibilità verso l'universo femminile, fu scelto da Alberto Lattuada per scattare i primi provini fotografici delle adolescenti Nastassja Kinski e Catherine Spaak e da Luchino Visconti per quelli di Claudia Cardinale (*Il Gattopardo*) e di Romy Schneider (*Boccaccio '70*). Le stesse attrici (Ursula Andress, Sophia Loren, Claudia Cardinale, Virna Lisi...) affidarono la propria immagine all'abile obiettivo del fotografo romano che le ritrasse non solo per occasioni professionali ma anche nella vita privata come testimoniano due icone del cinema italiano:

¹ ANGELO FRONTONI, *Le mie dive*, Gremese Editore, Roma, 1989, pp. 7-8.

Credo di aver conosciuto Angelo da sempre, lui mi ha seguito nei momenti più belli e più importanti della mia carriera... (Virna Lisi)

Angelo ha sempre fatto parte della mia vita, mi ha fatto delle foto straordinarie. Quando il set era blindato si nascondeva, come successe a Los Angeles, dietro un cespuglio o si spacciava per mio fratello... (Claudia Cardinale)

Il suo archivio è stato acquisito nel 2004 dal Museo Nazionale del Cinema e dalla Cineteca Nazionale del Centro Sperimentale di Cinematografia grazie al contributo della Regione Piemonte e della Compagnia di San Paolo. Un'acquisizione di grande importanza nata dalla volontà delle due istituzioni di assicurare l'integrità e la salvaguardia di un patrimonio unico di immagini e testimonianze sulla memoria del cinema e del costume nazionale. La sinergia tra le due istituzioni ha impedito infatti lo smembramento della collezione in aste o vendite mirate prevalentemente al profitto, garantendone così non solo la conservazione ma anche l'accessibilità. Grazie infatti al progetto di catalogazione e digitalizzazione dell'archivio, finanziato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali e dalla Regione Piemonte, tra breve il patrimonio di questo grande artista della fotografia italiana sarà reso disponibile agli appassionati, agli storici e ai ricercatori.

Angelo Frontoni

Nato a Roma nel 1929, Angelo Frontoni inizia a lavorare come fotografo nel 1957: una professione che svolgerà sino al 2000, due anni prima della sua prematura scomparsa. Autodidatta («mi sono fatto il mio stile da solo»), esordisce scattando alcuni ritratti di Gina Lollobrigida nella villa dell'attrice sull'Appia Antica. Di lì in avanti, riprenderà i protagonisti del jet set internazionale e le giovani starlette che si rivolgono a lui per realizzare i book da presentare alle case di produzione: proprio per la sua abilità nel realizzare i ritratti, è considerato dalle giovani attrici un vero e proprio talent

scout le cui immagini costituiscono un lasciapassare per sfondare nel mondo del cinema. Lavorerà anche per i maggiori stilisti del made in Italy (le sorelle Fontana, Armani, Valentino, ecc.) e frequenterà i principali set cinematografici come freelance realizzando straordinari reportage.

Le sue fotografie saranno pubblicate su numerose riviste italiane e su celebri testate internazionali come «Stern», «Paris Match», «Sunday Times», «Photo» e «Playboy» che ospiteranno i suoi servizi su Sylva Koscina, Ursula Andress, Amanda Lear, Edwige Fenech, Ornella Muti, ecc.

Ed è proprio l'universo femminile a costituire il mondo creativo di Angelo Frontoni: la fisicità della donna, la sua bellezza, è esaltata dall'obiettivo del fotografo che riesce a trasformare qualsiasi donna in icona da ammirare e imitare. Un'abilità che va al di là delle semplici doti tecniche: negli scatti di Frontoni è percepibile un'atmosfera fatta di complicità e corteggiamento che attrae lo spettatore. Un gioco di seduzione costituito da sfumature diverse che traducono le differenti personalità delle donne ritratte o, più semplicemente, esprimono l'interpretazione del fotografo. Il rapporto di seduzione e complicità che si stabilisce con lo spettatore è amplificato da un'impostazione molto studiata sia nella composizione dell'immagine sia nella scelta della luce. Nessun elemento della fotografia è infatti lasciato al caso: la posa della modella, gli elementi d'arredo presenti sul set e, nel caso delle immagini a colori, i valori cromatici, sono scelti con attenzione e concorrono alla creazione di foto patinate che lo hanno reso celebre in tutto il mondo. Elemento fondamentale del suo stile è inoltre l'utilizzo della luce mista, naturale e insieme artificiale, che avvolge il soggetto e ne amplifica la bellezza e sensualità.

Si tratta quindi di fotografie molto ricercate (e oggi anche di grande interesse per la storia del costume) che riflettono gli stereotipi dell'epoca: in un mondo delle immagini ormai caratterizzato

dall'omologazione estetica, l'universo visivo di Frontoni mette in luce le diversità dei personaggi ritratti, evidenziando i gusti e le atmosfere tipiche del periodo in cui sono ripresi. Ed è proprio questa diversità ad apportare ricchezza alla fotografia che racchiude in sé l'irripetibilità e la sacralità dello scatto.

Questa stessa sacralità e ricercatezza emergono non solo nei ritratti, nelle foto di nudo o nei servizi di moda ma anche nelle fotografie di scena e di lavorazione scattate sui set cinematografici.

Angelo Frontoni non è stato infatti solo un grande ritrattista ma anche un abile fotografo di cinema nonostante non sia mai stato considerato un fotografo di scena (e forse per questo a volte ignorato dai colleghi). Frequentava i set solo alcuni giorni, sovente per realizzare servizi da vendere ai giornali. Ma le immagini scattate durante le riprese dei film evidenziano la sua capacità nel narrare visivamente con uno stile non convenzionale l'ambiente del set e i suoi protagonisti. Nel ritrarre il "cinema al lavoro", il fotografo predilige le immagini centrate più sul lavoro di regia che sul film stesso; l'obiettivo si sofferma su attori, registi, tecnici, li segue durante le riprese e nei momenti di relax; ciò che lo direziona non è tanto la visione d'insieme quanto un dettaglio, una particolare espressione. Ancora una volta, quindi, nulla è lasciato al caso: Frontoni gioca con la geometria degli elementi architettonici, definisce il contrasto cromatico, stabilisce i tagli di luce, sceglie l'inquadratura giusta. In altre parole, è a sua volta un regista che impone il proprio punto di vista e la sua personale idea di messa in scena trasformando lo spazio del set in uno studio fotografico. Spesso poi il backstage e i suoi protagonisti diventano anche gli attori di un nuovo racconto: Sophia Loren e la piccola nipote Alessandra Mussolini, fotografate sul set di *C'era una volta* (F. Rosi, 1967), giocano con gli oggetti di scena, i macchinari, le comparse, trasformando il set in una sorta di luna park dove il contrasto tra il luogo e l'azione rappresentata fa emergere a tutto tondo la fin-

zione del cinema; le fotografie con John Huston, immortalato tra le auliche scenografie del film *La Bibbia* (J. Huston, 1966) mentre mette in scena alcune gags con un cucciolo d'orso, svelano una forte cifra ironica che crea un elemento di rottura rispetto al contesto. Gli scatti possono anche offrire preziosi indizi sul metodo di lavoro dei registi come nel caso del servizio realizzato a Capri durante le riprese de *Il disprezzo* (J.L. Godard, 1963): le fotografie sfatano infatti il mito secondo cui Godard improvvisasse sul set; al contrario, il regista francese è ripreso mentre istruisce Jack Palance su come attraversare una stanza e indica a Brigitte Bardot, con cura quasi maniacale, come appoggiare la gamba sul davanzale della finestra di villa Malaparte. Non si tratta mai però di fotografie di pura documentazione perché Frontoni riesce sempre ad apportare alle immagini un valore di irripetibilità: nell'apparente



John Huston sul set de *La Bibbia* (John Huston, 1966)



Sophia Loren e Alessandra Mussolini sul set di *C'era una volta* (Francesco Rosi, 1967)

immediatezza delle fotografie di set, lontane dallo stile patinato che caratterizza i suoi celebri ritratti, l'artista ricrea un'atmosfera magica trasformando un semplice momento della lavorazione del film in un evento unico.

L'archivio

Angelo Frontoni ha lasciato un archivio integro e ben organizzato che documenta la sua intera produzione (tra il 1957, anno di avvio della carriera e il 2000). Si tratta sicuramente di uno degli archivi italiani fotografici di cinema più completi, anche perché Frontoni gestiva direttamente il suo lavoro e distribuiva da solo le proprie immagini. Un importante archivio non solo per l'ampia quantità dei materiali, che ammontano a 546.300 immagini, ma anche per la sua eterogeneità: sono conservati negativi e diapositive in b/n e a colori 6x6, 6x9 e 35mm e positivi su carta in b/n e a colori di vario formato. I formati professionali 6x6 e 6x9 sono utilizzati dal fotografo soprattutto dagli anni Sessanta sino alla metà degli anni Settanta mentre il formato 35mm caratterizza per lo più gli ultimi trent'anni della sua produzione.

Come di consueto, la scelta di un certo formato è determinata nella creazione dell'immagine fotografica. Nel caso di Frontoni, i formati professionali 6x6 e 6x9 gli offrono la possibilità di realizzare immagini molto curate anche quando si tratta di riprese all'esterno. La pellicola a rullo 35mm, più snella, gli consente invece di produrre con maggiore facilità molti scatti dello stesso soggetto dando vita a fotografie caratterizzate da una maggiore immediatezza.

Migliaia di provini completano infine il fondo: si tratta di materiali di grande interesse perché, grazie alla presenza di note manoscritte o semplici segni grafici, è possibile risalire alle scelte di Frontoni per lo scatto giusto, agli scarti e ai suoi ripensamenti.

Negativi 35mm	235.700	Positivi 13x18	900
Diapositive 35mm	182.000	Diapositive 6x9	500
Diapositive 6x6	61.300	Negativi 9x12	250
Negativi 6x6	27.600	Negativi 13x18	200
Positivi 24x30	18.200	Positivi 30x40	180
Positivi 18x24	15.750	Positivi 6x9	150
Negativi 6x9	2.000	Positivi 40x50	60
Positivi 10x15	1.550		

L'archivio documenta oltre mille personaggi, soprattutto legati al mondo del cinema, anche se vi sono nomi provenienti da altri ambiti come quello musicale² o televisivo: Federico Fellini, Jean-Luc Godard, John Huston, Mario Monicelli, Pier Paolo Pasolini, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Franco Zeffirelli, Ursula Andress, Brigitte Bardot, Monica Bellucci, Jane Fonda, Ava Gardner, Claudia Cardinale, Catherine Deneuve, Sophia Loren, Jayne Mansfield, Ornella Muti, Francesca Neri, Charlotte Rampling, Vanessa Redgrave, Dominique Sanda, Warren Beatty, Raul Bova, Alain Delon, Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni, Renato Salvatori, Peter Sellers, Ugo Tognazzi, Milva, Liza Minelli, Patty Pravo, Ringo Starr, Renato Zero, Renzo Arbore, Raffaella Carrà, le gemelle Kessler, ecc. Accanto ai nomi di personaggi che hanno fatto la storia dello spettacolo e che spesso sono stati fotografati per tutto l'arco della loro carriera, compaiono anche quelli di personalità minori che ritroviamo in alcuni servizi realizzati per i book pubblicitari.

Questo significativo patrimonio di immagini può essere suddiviso nelle seguenti categorie: Arte³, Cinema (Foto di scena, Foto di set), Moda, Nudo, Pubblicità, Teatro, Televisione, Vita mondana

² Frontoni cura, per esempio, nel 1981 la copertina del doppio album di Renato Zero *Artide Antartide*.

³ In questa categoria rientrano, per esempio, i servizi realizzati all'interno di musei.

e Vita privata. Quest'ultima categoria include i servizi realizzati da Frontoni in occasione di avvenimenti privati che mostrano un aspetto meno noto delle dive, ritratte, per esempio, mentre giocano con i figli in giardino o immortalate, come nella migliore tradizione iconografica borghese, in salotto insieme alla famiglia. Vero è però che la realtà riprodotta dal suo obiettivo è fortemente controllata e caratterizzata da quell'alone di glamour tipico di tutta la sua produzione.

Il progetto

Nel gennaio 2006, grazie al finanziamento del Ministero per i Beni e le Attività Culturali (Dipartimento per i Beni Archivistici e Librari – Direzione Generale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali) e della Regione Piemonte – Settore Biblioteche, Archivi e Istituti Culturali, il Museo Nazionale del Cinema e la Cineteca Nazionale hanno avviato il progetto di catalogazione, condizionamento e digitalizzazione dell'archivio. Il progetto, completato nel novembre del 2010, ha previsto la catalogazione seriale e il condizionamento di tutto il fondo, la digitalizzazione e la creazione di metadati di un nucleo di 50.000 fotografie di cui è stata anche effettuata la catalogazione delle singole immagini. Al fine di controllare le varie fasi di lavoro, è stata nominata una commissione, costituita dai rappresentanti delle istituzioni partner del progetto e dal CSI-Piemonte⁴. Il lavoro della commissione è stato fondamentale per lo svolgimento del progetto: oltre alla puntuale verifica della tempistica e del budget, la commissione ha monitorato infatti con grande attenzione la metodologia adottata e, grazie al periodico confronto con l'équipe di lavoro, ha apportato in corso

⁴ La commissione era composta da: Donata Pesenti Campagnoni (Museo Nazionale del Cinema); Sergio Toffetti (CSC-Cineteca Nazionale); Dimitri Brunetti, Gabriella Seratrice (Regione Piemonte); Cecilia Angeletti (Ministero per i Beni e le Attività Culturali); Elisa Fiorio Plà, Guglielmo Gasparini (CSI-Piemonte).

d'opera alcune modifiche al progetto iniziale contribuendo in modo determinate al raggiungimento degli obiettivi.

La catalogazione

Il primo step del progetto aveva l'obiettivo di individuare le differenti tipologie di foto conservate e i relativi quantitativi. Dopo questa fase iniziale, si è proceduto con la catalogazione dell'archivio, effettuata con l'applicativo *Guarini Patrimonio Culturale* e utilizzando la tipologia di scheda F-Fototipo, allineata alle normative ministeriali ICCD⁵. Vista l'ampia quantità dei materiali conservati, si è deciso di catalogare le immagini con criteri seriali, rispecchiando l'organizzazione data da Frontoni: immagini di vario formato raggruppate secondo il nome del personaggio, divenuto la chiave di lettura dell'intero fondo. È stata quindi definita una struttura gerarchica che ha previsto al vertice il nome del personaggio ritratto e, all'interno di tale macro-raggruppamento, una suddivisione per soggetto (titolo di film, book, servizio di moda, ecc.) e una successiva ripartizione per tipologia di foto (positivi-b/n-18x24; diapositive-colore-35mm, ecc.). Nell'impostazione del trattamento per serie, si è sempre tenuto conto che questa attività doveva anche consentire la successiva selezione delle fotografie da digitalizzare: è stata pertanto effettuata con attenzione l'analisi semantica dei soggetti mirata a descrivere in modo chiaro e pertinente i gruppi di immagini; nel caso delle foto di cinema, sono stati inoltre individuati i film di riferimento, operazione non sempre semplice in quanto a volte non esistevano indicazioni del fotografo e i personaggi raffigurati non erano facilmente riconosci-

⁵ La catalogazione è stata effettuata da: Sonia Antoniazzi, Anna Brunazzi, Elena Boux, Marco Carosso, Cinzia Chiarion, Giulia Conte, Laura Figundio, Viviana Goggi, Alice Iemali, Fabio Pezzetti, Monica Ponte, Daniele Roà e Valentina Rossetto. Barbara Bergaglio e Raffaella Isoardi, oltre a catalogare alcuni nuclei di foto, si sono occupate rispettivamente del coordinamento scientifico e organizzativo.

bili⁶. Le schede catalografiche relative alle fotografie di scena e di lavorazione, sono state quindi collegate alle relative schede filmografiche (scheda FLM-Filmografia) che riportano i dati completi dei film di riferimento (titolo, regia, anno, produzione, attori, staff tecnico, ecc.)⁷. Si è invece proceduto con la catalogazione dei singoli fototipi solo per quelli digitalizzati⁸, riportando nel campo «Titolo attribuito» la didascalia che accompagnerà l'immagine digitale. Anche in questo caso, l'analisi semantica dei materiali è stata centrale in quanto elemento fondamentale per garantire un'efficace ricerca dei materiali via web a un'utenza allargata.

La digitalizzazione

L'attività di digitalizzazione è stata preceduta da un'attenta selezione dei materiali che doveva naturalmente prevedere le fotografie più interessanti ma anche consentire di documentare le caratteristiche dell'archivio. Era infatti necessario ricoprire l'arco cronologico di attività del fotografo, includere tutti i differenti supporti e formati utilizzati nonché le diverse tipologie di immagini (foto di cinema, nudi, ritratti, ecc.). Tenendo conto di tutti questi elementi, l'équipe scientifica ha quindi scelto un nucleo di 50.000 fotografie relative a 700 personaggi⁹. Nel caso poi di scatti identici o simili si è data la preferenza alle diapositive e ai negativi che hanno una maggiore resa digitale dei positivi.

⁶ In tal senso è stato fondamentale il lavoro dallo storico del cinema Piero Matteini che è riuscito a individuare la maggior parte dei film e dei personaggi ritratti.

⁷ La scheda è stata creata appositamente dal CSI-Piemonte per il Museo del Cinema. I dati filmografici sono inseriti in un apposito tracciato che, nell'ottica della ricerca integrata dei materiali, costituirà l'elemento di raccordo tra tutti i beni conservati (film, foto, manifesti e materiali pubblicitari, bozzetti, oggetti del set, costumi, ecc.).

⁸ La catalogazione dei singoli fototipi ha inoltre consentito di associare i metadati al singolo oggetto catalografico.

⁹ In realtà il progetto iniziale prevedeva la digitalizzazione di ca. 200.000 fototipi ma, in corso d'opera, ci si è accorti che non era possibile individuare un nucleo così consistente di immagini perché l'archivio presenta molti scatti identici dello stesso soggetto (a volte realizzati su differenti supporti) e numerose fotografie di personaggi oggi per lo più sconosciuti.

Contrariamente infatti ad altri fotografi, Frontoni non curava direttamente la stampa dei positivi che risultano spesso di qualità inferiore rispetto ai materiali di partenza¹⁰.

La digitalizzazione, avviata nel marzo 2009 e completata nell'aprile 2010, è stata affidata per lo più allo staff di collaboratori che si era occupato in precedenza della catalogazione¹¹: la gestione diretta dell'attività¹² ci ha consentito di controllare in prima persona il flusso di lavoro, le tempistiche, la qualità delle differenti tipologie di supporti digitalizzati e, non ultimo, di offrire una continuità lavorativa ai collaboratori coinvolti nel progetto¹³.

L'acquisizione delle immagini, effettuata mediante tre scanner Nikon Is 9000 (per le scansioni dei materiali 6x6 e 6x9) e uno scanner Nikon Is 5000 (per le scansioni dei materiali 35mm), ha comportato la produzione di quattro tipologie di file:

1. *File master (formato TIFF)*
 - formato 35mm: scansioni a 4.000 ppi (peso: ca. 61 Mb)
 - formato 6x6 o 6x9: scansioni a 3.000 ppi (peso: ca. 120 Mb)
 - formato A4: scansioni a 800 ppi (peso: ca. 80 Mb)
2. *File ad alta risoluzione (formato JPEG)*
 - risoluzione 300 ppi formato A4 (peso: tra i 2 e i 4 Mb)
3. *File a bassa risoluzione (formato JPEG)*
 - risoluzione a 72 ppi (peso: ca. 200 Kb)

¹⁰ Per questa ragione è stata effettuata un'attenta analisi tra negativi e positivi al fine di individuare i positivi da digitalizzare di cui non esiste il relativo negativo.

¹¹ Vista l'ampia quantità di materiali da digitalizzare, è stato però necessario integrare l'équipe dei catalogatori con altri collaboratori (Giulia Mariani, Alessio Robino, Arianna Turci, Francesco Vecchia e Dario Vetere).

¹² È stata esternalizzata solo la digitalizzazione dei positivi perché trattandosi di un nucleo ridotto di immagini e, per lo più, di grande formato è risultato meno oneroso affidare l'attività all'esterno.

¹³ La digitalizzazione è stata svolta coerentemente con le indicazioni contenute nel documento *Linee di indirizzo per i progetti di digitalizzazione del materiale fotografico*, ICCU, gennaio 2004, a cura del Gruppo di lavoro sulla digitalizzazione del materiale fotografico. L'attività, monitorata dal fotografo Roberto Goffi, è stata coordinata da Elena Boux.

4. *File ridotto a bassa risoluzione (thumbnail)*

- formato JPEG a 72 ppi inseribile in un quadrato di 200x200 pixel.

Ai file immagini è stato assegnata una denominazione strutturata tale da consentire la ricostruzione dello schema ad albero in fase di abbinamento dell'immagine al record catalogafico.

Per ciascuna fotografia digitalizzata, è stato inoltre creato il relativo file guida XML contenente metadati di tipo descrittivo, strutturale, gestionale e amministrativo secondo lo schema MAG versione 2.0.I; in particolare per i metadati di tipo descrittivo (sezione <bib>) è stato adottato il tracciato di mappatura tra Schema MAG e Scheda F-Fototipo realizzato dal CSI-Piemonte e approvato dall'ICCU, già sperimentato dal Museo Nazionale del Cinema in occasione della campagna di digitalizzazione delle fotografie del cinema muto torinese.



Claudia Cardinale e Angelo Frontoni sul set di *Gesù di Nazareth* (Franco Zeffirelli, 1977)

Il condizionamento

Parallelamente all'attività digitalizzazione, tutti i fototipi sono stati condizionati con materiali idonei alla conservazione dei beni fotografici dotati di certificazione Pat (Photographic Activity Test, standard ISO I4.523). Per poterne consentire la consultazione, evitando la diretta manipolazione, sono state utilizzate buste trasparenti in polipropilene inserite in scatole ad anelli. Prima di condizionare i materiali, si sono dovuti separare i passaportout dalle diapositive a colori formato 6x6 e 6x9 in quanto i fogli in acetato originali danneggiavano l'emulsione¹⁴. Infine, trattandosi di un archivio costituito da materiali eterogenei (positivi su carta b/n, negativi e dia b/n e a colori) che necessitano di essere collocati in ambienti con differenti valori igrotermici, i fototipi sono stati archiviati a seconda del loro supporto in modo da garantire un'adeguata conservazione.

¹⁴ Sono proprio le diapositive e i negativi a colori 6x6 e 6x9 degli anni Sessanta – Settanta a presentare maggiori problemi conservativi: come si verifica frequentemente per i materiali a colori di quegli anni, le immagini mostrano un degrado cromatico caratterizzato da una dominante magenta.

Il fondo «Secondo Pia» della Confraternita del SS. Sudario: una scoperta continua

ANNA BRUNAZZI - VALENTINA MALVICINO

Il fondo Secondo Pia giunge presso la Confraternita del SS. Sudario e l'annesso Museo della Sindone in occasione di alcuni versamenti realizzati a partire dal 1960 dagli eredi del fotografo, i figli Giuseppe e Chiara, che si sono occupati di conservare la memoria paterna. Alla morte di entrambi, nel 1994 con lascito testamentario viene donata alla Confraternita l'ultima parte della produzione del padre ancora conservata.

Pur costituendo un complesso unitario, i materiali sono suddivisibili in quattro nuclei: i fototipi fra cui quelli relativi alla Sindone, le carte dell'archivio personale e di famiglia, la biblioteca e gli oggetti.

Secondo Pia e la sua opera

Secondo Pia nasce ad Asti il 9 settembre 1855, da Giuseppe e Clara Mussi, che muore dandolo alla luce. Viene allevato dal padre, dalla nonna paterna e da Pietro Lodino, amico e amministratore dei beni della famiglia. Cresce in un ambiente benestante nella casa-castello di Mombarone e si laurea in giurisprudenza all'Università di Torino nel luglio 1878. Il 7 settembre 1941 Secondo Pia si spegne a Torino, provato anche dalla perdita della moglie Enrichetta avvenuta l'anno precedente. Nel corso della sua vita è stato avvocato, amministratore pubblico, consigliere comunale, vice-sindaco e infine sindaco di Asti nel 1922¹.

¹ Per un approfondimento sulla vita e l'opera di Secondo Pia si vedano: *Il Piemonte fotografato da Secondo Pia*, a cura di LUCIANO TAMBURINI e MICHELE FALZONE BARBARO, Torino, Daniela Piazza editore, 1981; *Secondo Pia. Fotografie 1886-1927*, a

Nel 1876 riceve in dono dallo zio materno Orazio Mussi il suo primo apparecchio fotografico e per Secondo è amore a prima vista: nasce in lui una passione forte e profonda per la fotografia, arte che imparerà in breve tempo a padroneggiare con abilità e grande tecnica, grazie anche agli insegnamenti dell'amico torinese Virgilio Dematteis e allo studio della chimica e della manualistica.

Le sue prime fotografie riproducono il castello di Mombarone e ritraggono parenti e amici. Ben presto questa sua passione lo porta a realizzare una serie di campagne fotografiche in Piemonte, Valle d'Aosta e Liguria, dove immortala con maestria luoghi, monumenti e opere d'arte.

I primi viaggi hanno inizio già nel 1882; in questo periodo Pia si serve delle tecniche fotografiche del collodio umido e della gelatina-bromuro d'argento, entrambe su lastra di vetro. Nel corso degli anni perfeziona sempre più i metodi di riproduzione fotografica, grazie alla grande precisione e alla notevole sensibilità artistica che caratterizza la sua opera. Dal primo decennio del Novecento si dedicherà anche alla realizzazione di *autochrome*, diapositive a colori su lastra di vetro, servendosi della tecnica appena messa in commercio dai fratelli Lumière.

Nel 1887 partecipa a Firenze alla prima Esposizione Italiana di Fotografia; nel 1890 inizia un rapporto di collaborazione e amicizia con Alessandro Baudi di Vesme, all'epoca direttore della Reale Pinacoteca di Torino; nello stesso anno gli viene assegnata la medaglia d'oro all'Esposizione italiana di Architettura di Torino.

cura di MICHELE FALZONE BARBARÒ e AMANZIO BORIO, Allemandi 1989 (in occasione della mostra presso la Promotrice delle belle arti di Torino); *L'immagine rivelata. 1898. Secondo Pia fotografo della Sindone*, a cura di GIAN MARIA ZACCONE, Confraternita del SS. Sudario, Centro studi piemontesi, 1998 (in occasione della mostra Presso l'Archivio di Stato di Torino); *Secondo Pia fotografo della Sindone. Pioniere itinerante della fotografia. Immagini di Asti e dell'Astigiano*, a cura di GEMMA BOSCHIERO, Comune di Asti, 1998 (in occasione della mostra presso l'Archivio storico comunale).



Secondo Pia, Castello di Mombarone, dimora della famiglia. Positivo, albumina su carta in album «Ricreazioni fotografiche»

La sua passione per la fotografia gli deve inoltre l'appartenenza al Circolo Dilettanti Fotografici, fondato a Torino nel 1890, ed egli stesso, del resto, amava definirsi “fotografo dilettante”.

I riconoscimenti non tardano ad arrivare: nel 1891 viene insignito della medaglia d'oro all'Esposizione di Fotografia tra dilettanti di Venezia e numerosi saranno nel corso di tutta la sua vita i premi ricevuti per la sua abilità e competenza, tra diplomi, medaglie e titoli onorifici.

Egli tutto realizza solo in nome dell'arte, per passione e diletto, senza mai richiedere o pretendere alcuna remunerazione. Il suo interesse artistico lo spinge a prendere parte a numerose società fotografiche; tra le più importanti lo ricordiamo nel 1899 fra i fondatori della Società Fotografica Subalpina, della quale diventerà in seguito anche presidente.

Secondo Pia è conosciuto e viene ricordato soprattutto per essere stato il primo a realizzare le fotografie che hanno svelato l'Uomo della Sindone. In occasione dell'Ostensione del 1898 chiede ed ottiene il permesso di riprodurre la reliquia, assumendosi tutti gli oneri e rinunciando a ogni diritto sulle fotografie. Il 28 maggio 1898 le sue immagini scoprono per la prima volta un ritratto chiaro e definito del volto di Cristo impresso in negativo sul lino. Pia lascia una testimonianza scritta della sua profondissima emozione allo svelarsi sotto i suoi occhi di un'immagine così ben delineata:

Chiuso nella camera oscura, tutto intento al mio lavoro, ho provato una fortissima emozione quando durante lo sviluppo ho visto per la prima volta apparire sulla lastra il Sacro Volto, con tanta evidenza che ne rimasi stupito e anche lieto, perché da quel momento potevo avere la certezza del buon esito della mia impresa.

Dopo aver lasciato le cariche amministrative ed essersi ritirato a vita privata, Secondo Pia dedica gli ultimi anni della vita al riordino e alla sistemazione del proprio archivio fotografico, il lavoro di tutta una vita: oltre tredicimila fotografie, tra negativi su vetro, positivi su carta e diapositive ai quali egli dà un assetto estremamente preciso ed organico. Inoltre, con la meticolosità che lo contraddistingue, registra e annota ogni dettaglio tecnico relativo agli strumenti fotografici e ai soggetti riprodotti, redigendo delle vere e proprie schede catalografiche complete di provini originali.

Secondo Pia lascia un patrimonio di enorme valore e pregio e le sue immagini sono preziose testimonianze di luoghi, edifici e opere d'arte che trovavano riscontro anche nel nascente turismo di fine Ottocento. Le sue fotografie sono suggestioni di un tempo passato, realizzate con la sensibilità di un uomo colto e attento ai dettagli, ma anche con un'abilità tecnica che la complessità della ripresa fotografica di quegli anni rendeva difficile da ottenere.

Pia si dedica principalmente a ritrarre i monumenti architettonici antichi del Piemonte, della Liguria e della Valle d'Aosta, e questo aspetto della sua produzione appare altrettanto importante dell'immagine dell'Uomo della Sindone. Volendo fare un paragone, si potrebbe dire che, come la fotografia del 1898 ha consentito di vedere in modo preciso per la prima volta i segni umani del Sacro Lino, così le immagini realizzate sul territorio hanno permesso di vedere le antiche vestigia artistiche rimaste a lungo nell'oblio. Secondo Pia è il primo autore che realizza una sistematica illustrazione dei monumenti piemontesi, è colui che ha portato alla luce beni artistici conosciuti solo attraverso descrizioni o, nel migliore dei casi, attraverso disegni e schizzi. Lo si può definire l'autore della prima storia dell'arte piemontese per immagini.

Se per i suoi contemporanei le fotografie scattate erano un documento molto importante, inedito e di grande modernità per il mezzo tecnico usato e per le scoperte che portava alla luce, ugualmente anche per gli studiosi del XXI secolo restano un documento fondamentale per ricostruire la situazione storica dei monumenti piemontesi a cavallo fra Ottocento e Novecento. Le immagini di Pia infatti ci restituiscono spesso architetture che con il tempo si sono modificate, per incuria o per mano umana, monumenti che magari non esistono neanche più perché distrutti, oppure talvolta ci mostrano fasi antecedenti a lavori di restauro che hanno cambiato fisionomia al soggetto.

L'archivio fotografico

Il complesso delle opere fotografiche di Secondo Pia presso la Confraternita del SS. Sudario costituisce una raccolta di straordinario interesse, caratterizzata dalla presenza di materiali eterogenei che se analizzati complessivamente permettono di comprendere le caratteristiche, la vastità e l'importanza tecnica, artistica

e di documentazione del suo lavoro, realizzato nell'arco di quasi cinquant'anni. L'Archivio Pia comprende provini, autocromie, lastre negative, diapositive e stampe positive.

I 1.899 provini sono stati suddivisi da Pia in 21 faldoni in base alla zona del Piemonte, della Valle d'Aosta e della Liguria a cui si riferiscono, e ciascun faldone, così come ogni provino, è contraddistinto da una segnatura che permette di individuare la zona di appartenenza e di ordinarli². Un provino è costituito da un cartoncino di dimensioni 25x17 cm, di colore beige o azzurro, sul quale sono poste una o più immagini di formato ridotto, con accanto informazioni relative al soggetto fotografato, al luogo e alla data dello scatto, alle dimensioni della lastra impressionata e alla scatola dove era conservata in origine; talvolta sono inserite indicazioni anche minuziose sulle vicende del luogo, del personaggio o dell'oggetto immortalato.

I provini permettono di comprendere la personalità e gli interessi di Pia più di ogni altro materiale, anche grazie ai commenti di carattere personale che annota, ma soprattutto costituiscono un documento fondamentale per registrare i cambiamenti occorsi nel tempo alle opere. Così, ad esempio, due provini mostrano la facciata della chiesa di San Domenico a Casale Monferrato³ prima e dopo i restauri, consentendoci di capire quali lavori sono stati realizzati, quale era la struttura della facciata prima delle modifiche e anche l'arco cronologico entro cui è avvenuto l'intervento. Un altro esempio è costituito dal provino che mostra l'affresco sindonico

² I gruppi definiti da Pia sono: Torino (due faldoni), Circondario di Torino da Abadia a Pecetto, Circondario di Torino da Pianezza a Usseglio, Pinerolo e circondario – Susa, Circondario di Susa, Ivrea – Aosta e circondari, Novara – Biella e circondari, Pallanza e Baveno, Varallo e circondario, Vercelli e circondario, Alessandria – Acqui e circondari, Asti, Asti e circondario, Casale e circondario, Tortona e circondario, Cuneo e circondario – Alba, Circondario di Alba, Mondovì e circondario, Saluzzo e circondario, Liguria.

³ Faldone 15 *Cartella IV-V Casale e Circondario*, Provini C IV 20 e C IV 21, Schede numero R0423173/025 e R0423173/027 Guarini Patrimonio Culturale.



Secondo Pia, scheda manoscritta con due provini fotografici relativi alle Porte Palatine di Torino, 22 marzo 1901. Positivo, albumina su carta montata su cartoncino

della cappella di Voragno nel comune di Ceres⁴ e che consente di capire quale era lo stato conservativo dell'affresco nel 1891.

Per i complessi architettonici più significativi del territorio, come ad esempio l'Abbazia di Vezzolano e la Chiesa di Sant'Antonio di Ranverso, Pia realizza in modo sistematico vere e proprie campagne fotografiche, in modo da documentare ogni parte della struttura, talvolta addirittura capitello per capitello. In seguito tutte le immagini vengono poi riorganizzate nei provini, fornendo per ognuna di esse una nota esplicativa.

Le lastre conservate sono 619 e possono essere raccolte sulla base della tecnica utilizzata, del soggetto ritratto o dell'argomento. Fra queste devono essere segnalate le sette lastre originali della prima fotografia della Sindone, quella relativa all'Ostensione del 1898, le serie dell'effigie di San Bartolomeo degli Armeni a Genova e del quadro di Nostra Signora Consolata di Torino, le immagini del territorio piemontese, ligure e valdostano, le riproduzioni di opere d'arte e le fotografie di famigliari e della villa di Mombarone.

Appartengono a questo nucleo 55 lastre al collodio realizzate con la prima macchina fotografica ricevuta in dono nel 1876 e che mostrano in prevalenza opere d'arte conservate nella casa di famiglia e ritratti del padre Giuseppe.

Fra le lastre vanno segnalate per importanza tecnica le 119 autocolomie, di cui 90 attribuite con certezza a Secondo Pia e 29 di autore anonimo. Le *Autochrome Lumière* vennero probabilmente realizzate intorno al 1909, a breve distanza dalla prima commercializzazione della tecnica che consentiva di realizzare immagini a colori⁵; il loro

⁴ Faldone 3 *Cartelle II-II bis-III Circ. rio Torino da Abadia a Pectto*, Provino C II 73-74-74 bis, Scheda numero R0423161/047 GPC.

⁵ Il procedimento utilizza come elementi cromatici dei microscopici grani di fecola di patate colorati nei tre colori fondamentali (giallo, rosso, blu), i quali filtrano la luce formando sull'emulsione un'immagine che, opportunamente invertita e fissata, restituisce i colori del soggetto fotografato.

uso dimostra l'attenzione dell'autore verso le innovazioni e la sua voglia di sperimentare anche la fotografia cromatica per la quale scelse come soggetto sia le nature morte di fiori e frutta, sia i paesaggi montani e marittimi, sia i parchi e i giardini delle ville dei suoi conoscenti.

Nel fondo Pia sono conservate anche circa 3.800 stampe positive, la maggior parte delle quali all'albumina, che ritraggono monumenti e luoghi del territorio. Le immagini sono ordinate a seconda del luogo in cui è collocato il bene fotografato e ricostruiscono una vera e propria geografia regionale del Piemonte, della Liguria e della Valle d'Aosta. Accanto ai fototipi sciolti, ci sono due album realizzati direttamente da Pia con una scelta di immagini relative ai monumenti del territorio piemontese.

Fra le albumine più interessanti presenti nel fondo si possono ricordare quelle che documentano la minuziosa opera di ripresa dell'architettura dell'Abbazia di Vezzolano, la serie di immagini che riproducono alcune delle opere d'arte conservate all'epoca presso la Reale Pinacoteca Albertina di Torino, il nucleo che mostra parte del patrimonio documentale conservato presso l'Archivio di Stato di Torino e il gruppo di immagini riferite ai monumenti simbolo della città fra cui la Mole Antonelliana e il Borgo Medievale al Valentino.

Di grandissimo interesse storico sono le fotografie scattate durante l'Esposizione d'Arte Sacra del 1898, che riproducono i vari padiglioni in cui era suddivisa, mostrandoli sia all'esterno che all'interno. Il valore storico di queste immagini è davvero notevole in quanto tutte le strutture architettoniche costruite per l'Esposizione vennero smantellate alla conclusione dell'evento e quindi solo attraverso le fotografie si possono oggi conoscere gli speciali allestimenti realizzati per l'occasione. Di questa serie si conservano anche 21 lastre negative.

La catalogazione del patrimonio fotografico ha preso avvio nel 2003, con la descrizione di circa 2.600 stampe, per poi proseguire a partire dal 2010 con il trattamento dei rimanenti positivi e degli album, dei provini e delle lastre.

L'attento esame dei materiali e lo studio di tutti gli appunti di Secondo Pia hanno permesso di realizzare schede descrittive analitiche con l'indicazione del soggetto ritratto, della data e di tutti gli elementi che ne garantiscono una precisa identificazione. Solo per le lastre, che comprendono anche molti esemplari doppi dello stesso scatto, si è deciso di realizzare una catalogazione seriale in riferimento al soggetto e, all'interno di ogni serie, si sono schedate singolarmente le lastre che avevano annotazioni autografe di Pia, quelle che presentavano soggetti di sicuro riconoscimento e quelle più significative.

L'archivio documentale

L'Archivio di Secondo Pia non ha grandi dimensioni, ma già ad un primo sguardo si rivela di straordinario valore sia per il materiale relativo alla Sindone, sia come testimonianza di una figura sensibile e dai molti interessi. L'intervento di schedatura analitica e di riordino, condotto a partire dal 2010, ha quindi posto l'attenzione su di un archivio personale ricco di testimonianze preziose che in futuro andrà valorizzato.

Suddiviso in quattro sezioni e in 14 scatole, conserva materiali dal Seicento al Novecento. La prima sezione raccoglie le carte della famiglia, con particolare riferimento a Secondo, a suo figlio Giuseppe e al suo prozio Felice, segue la parte rivolta all'attività di fotografo di Secondo Pia, poi la terza sezione dedicata alla fotografia del 1898 alla Sindone e, infine, una miscellanea di documenti sull'astigiano e l'epoca risorgimentale.

La prima parte dell'archivio custodisce i documenti di famiglia, regalandoci un affresco articolato e talvolta commovente di

una parentela unita e legata ai luoghi che ha abitato. Si conserva molta corrispondenza personale, preziose testimonianze per ricostruire i rapporti e gli alberi genealogici della famiglia Pia e di quelle collegate. Insieme a questi si trovano anche appunti più personali, che evidenziano la sua attenzione nel ricordare anniversari lieti o dolorosi della propria vita e riguardanti parenti e amici; un esempio ne sono le parole per descrivere la gioia per la nascita del figlio Giuseppe nel 1908 e le affettuose preoccupazioni per la salute della moglie.

Accanto alle carte di famiglia direttamente ricollegabili a Secondo Pia, ci sono i materiali riferibili al figlio Giuseppe, che si è rivelato un attento studioso e conservatore dell'opera del padre trascrivendone gli appunti⁶. Sono presenti anche i documenti del prozio paterno Felice, personaggio che ebbe un particolare rilievo da un punto di vista storico: nato nel 1800, partecipò come rivoluzionario ai primi moti del 1821 a Torino, fu inoltre impegnato nella vita pubblica e amministrativa della città di Asti diventandone sindaco⁷.

La seconda sezione d'archivio contiene gli appunti e le carte di Pia relativi alla sua attività di fotografo. Si tratta di note e diari che lo mostrano, ad esempio, attento a cogliere i cambiamenti del tempo e delle stagioni, per scegliere con cura il momento migliore per le sue "passeggiate" fotografiche. Ci sono poi precisi resoconti dei suoi viaggi, corredati da numerose annotazioni di carattere storico e artistico e dalla nota delle spese. Si trovano numerose lettere di sindaci e sacerdoti che segnalano monumenti degni di essere riprodotti e ringraziano Pia per il suo prezioso lavoro.

⁶ Si conserva una copia dei tredici quaderni contenenti i resoconti delle campagne fotografiche di Secondo Pia e oggi di proprietà del Museo Nazionale del Cinema nella forma dattiloscritta.

⁷ Una serie di documenti prodotti da Felice Pia sono particolarmente interessanti: si tratta della copiosa corrispondenza relativa alla proposta di erezione nella città di Asti del monumento dedicato alla memoria di Vittorio Alfieri che tuttora esiste nella piazza principale.

La terza sezione è dedicata alla vicenda che ha portato Pia a fotografare la Sindone nel 1898, e al suo costante interesse per la reliquia. Si tratta di materiali prodotti e raccolti da Pia fino al 1938, insieme ad altri provenienti dal barone Manno, presidente del Comitato esecutivo dell'Esposizione di Arte Sacra del 1898 e patrocinatore dello scatto. Il barone venne all'epoca indicato quale destinatario ufficiale di tutta la corrispondenza relativa alla fotografia della Sindone; successivamente questa documentazione è confluita nell'archivio di Secondo Pia per volontà degli eredi del Manno, rendendolo così il più completo per quegli anni sui temi sindonici. Sono di straordinario interesse le carte su cui il fotografo trascrive dettagliatamente tutti i passaggi e i dati tecnici relativi alla realizzazione della fotografia che lo rese così famoso.

L'ultima parte dell'archivio contiene una miscellanea di documenti di carattere storico, probabilmente raccolti da Secondo e da Felice Pia nel contesto della loro attività di amministratori e della loro passione per la ricerca storica. Si tratta di materiali dal XVII secolo alla seconda metà dell'Ottocento fra cui bandi politici e campestri, lettere patenti, editti, documenti religiosi e preziose memorie astigiane. Vi sono poi anche alcuni documenti di particolare interesse e curiosità per la storia risorgimentale quali un'ironica versione dell'inno di Mameli e del Padre Nostro, un inno scritto da Giuseppe Bertoldi e musicato da Michele Novaro (autore anche della musica dell'inno d'Italia), un opuscolo composto in occasione dell'alleanza tra Pinerolo, Canale e Alba per la lotta per l'indipendenza italiana, una raccolta di odi e brani in prosa per il banchetto nazionale del 10 gennaio 1848 che salutano Carlo Alberto come sovrano liberatore dalla dominazione austriaca.

La biblioteca

Per lascito testamentario, anche la parte più interessante della biblioteca di Secondo Pia è stata donata alla Confraternita del SS.

Sudario. Si tratta dei libri di lavoro e di studio grazie ai quali il fotografo si documentava sugli aspetti storico-artistici di una zona prima di visitarla.

Molti volumi sono annotati e la lettura di questi segni permette di identificare collegamenti fra documenti d'archivio e fototipi; buona parte dei libri sono anche contraddistinti da un numero rosso su carta applicata dallo stesso Pia, probabilmente al fine di organizzare per temi la raccolta. Ad oggi la libreria attende ancora una catalogazione analitica e uno studio approfondito delle annotazioni e delle classificazioni.

Il *corpus* è costituito all'incirca da trecento pubblicazioni, che si possono suddividere in tre tipologie:

- libri dedicati alla fotografia, ulteriormente ripartiti in due gruppi fra i testi di teoria e interpretazione della fotografia, pubblicati in Italia e in Francia, e i manuali tecnici di utilizzo di macchine fotografiche e obiettivi⁸;
- testi specifici e guide su alcune aree del territorio piemontese, ligure e valdostano e sulle bellezze storico-artistiche;
- pubblicazioni periodiche di società storiche e fotografiche.

Gli oggetti fotografici e di famiglia

Il fondo Pia comprende anche alcuni oggetti e materiali eterogenei. Innanzitutto la macchina fotografica di grandi dimensioni usata per realizzare le prime immagini del Sacro Lino nel 1898, conservata all'interno dell'attuale allestimento del Museo della Sindone. Poi altre due macchine più piccole utilizzate per le cam-

⁸ Fra questi: VOGEL, *La photographie et la chimie de la lumière*, 1880; NIEWENGLAWSKI, *La photographie et la photochimie*, 1897; GIOVANNI SANTOPONTE, *Fotografia artistica. Regole e consigli pratici per dilettanti*, 1900; RODOLFO NAMIAS, *La fotografia in colori. L'autocromia*, 1916; GIUSEPPE CASTRUCCIO, *Per riuscire in fotografia. Manuale teorico-pratico di fotografia*, 1922. La serie tecnica presenta manuali di utilizzo degli apparecchi fotografici Voigtlander (in italiano) e Rolleiflex (in francese), all'interno dei quali si trovano annotazioni di Secondo Pia.

pagne all'aperto, e parte degli strumenti di corredo necessari per i viaggi fotografici, tra cui alcuni *chassis*, alcuni contenitori per lastre e la cassa in cui venivano riposti questi materiali per essere trasportati da un luogo ad un altro. Infine alcuni oggetti che testimoniano l'attività di Pia, fra cui medaglie, monete e altri di natura familiare.

A questi materiali si aggiunge un piccolo e curioso fondo di oggetti egizi pervenuti in eredità da Virginio Rosa, figlio del primo matrimonio della moglie di Pia, Enrichetta, e assistente di Ernesto Schiaparelli, egittologo di chiara fama, docente di egittologia all'Università di Torino e direttore del Museo Egizio della stessa città fra il 1894 e il 1928. Virginio Rosa aveva partecipato ad una campagna di scavi archeologici in Egitto nel 1911 riportandone alcuni oggetti ricordo, che dopo la sua morte, avvenuta l'anno successivo, rimasero nell'archivio del patrigno⁹.

L'Archivio Pia presso altri Istituti

Le fotografie di Secondo Pia sono conservate in molti istituti, sia perché lo stesso Pia ricavava molte stampe dalle lastre originali, sia a causa della suddivisione dei materiali operata degli eredi.

La Confraternita del SS. Sudario e il Museo Nazionale del Cinema di Torino custodiscono la quasi interezza dei materiali: la Confraternita principalmente l'archivio cartaceo, i provini e i documenti riferiti agli scatti alla Sindone, il Museo le lastre e i fototipi positivi. L'Archivio Storico della Città di Asti detiene una ricca raccolta di copie positive, interamente catalogate, e la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, la Biblioteca Reale di Torino e il Seminario Vescovile di Asti altri materiali in quantità meno rilevante.

Il Museo Nazionale del Cinema di Torino conserva essenzialmente materiale fotografico, donato dai figli di Secondo Pia nel

⁹ Gli oggetti sono stati recentemente riconosciuti, elencati e studiati da Giuseppe Moiso.

1987, oltre alla copia dattiloscritta dal figlio Giuseppe dei 13 quaderni su cui Pia appuntava i resoconti delle sue campagne fotografiche. Il fondo è costituito da un corposo nucleo di fotografie originali, interamente catalogato e digitalizzato, che comprende:

- 8.931 lastre fotografiche originali, di cui 6.722 negativi, 1.968 diapositive, 241 autocromie;
- 4.292 stampe positive, riproduzioni realizzate da Pia a partire dalle lastre originali durante le sue campagne fotografiche.

Il progetto

In occasione dell'Ostensione della Sindone del 2010 è stato avviato un articolato progetto di sistemazione dei fondi Pia promosso dalla Regione Piemonte con l'obiettivo di descrivere analiticamente tutti i materiali, digitalizzare le fotografie e le carte, nonché ricostruire e studiare l'intera produzione in modo coordinato per ricomporre la vasta produzione di Secondo Pia ponendo l'attenzione sulla rappresentazione del territorio.

Il fatto che l'archivio Pia sia conservato a cura di diversi Istituti costituisce un limite significativo alla completa conoscenza della sua opera, e non consente di indagare appieno i legami esistenti fra la sua produzione di fotografie, la documentazione cartacea e la biblioteca tecnica e di studio. In quest'ottica il Museo Nazionale del Cinema ha completato la digitalizzazione dei materiali posseduti, mentre la Confraternita del SS. Sudario ha ripreso i lavori sul fondo con l'intento di giungere alla completa descrizione e, più avanti, alla riproduzione di tutti i materiali documentari e fotografici. La perfetta conoscenza del patrimonio posseduto dalla Confraternita renderà possibile compiere lo studio, l'analisi e il confronto dei materiali conservati presso i due principali enti per riunire in modo virtuale i diversi beni, creando dei collegamenti di significato fra le opere e materiali affini indipendentemente dal luogo della loro conservazione.

Bisogna inoltre ricordare che Pia produceva per ogni soggetto fotografato una serie piuttosto consistente di materiali, sia artistici, sia documentari, che vanno dalle missive per chiedere l'autorizzazione a fotografare ai cartoncini di appunti preliminari sulla storia di un certo monumento, dalle lastre originali degli scatti effettuati ai provini con piccole immagini affiancate a testi esplicativi sul luogo, il soggetto rappresentato e la data di ripresa, dai semplici positivi all'albumina ai cartoni con più immagini riunite insieme e commentate. La sistematicità del suo lavoro ha quindi creato fra i diversi beni dei legami molto stretti, che solamente una volta ricostruiti del tutto permetteranno di rintracciare con precisione i percorsi delle sue campagne fotografiche e di comprendere ogni fase del suo lavoro¹⁰.

Ad oggi è stata completata la catalogazione dei fototipi e l'inventariazione dell'archivio, così che l'intero patrimonio risulta descritto. In molti casi l'identificazione dei materiali è stata resa possibile solo dall'interrogazione di fonti diverse: i provini, la corrispondenza, gli appunti delle campagne fotografiche. Lo studio integrato della documentazione e del materiale fotografico si è rivelato fondamentale, ad esempio, nel porre in dubbio la paternità di Pia per alcune autocromie che riportano indicazioni di città come Venezia e Roma, o luoghi della Svizzera e della Savoia. La mancanza totale di riferimenti a questi viaggi nella meticolosa

¹⁰ Dal punto di vista pratico la realizzazione di legami fra i beni è consentita dalla catalogazione completa dei materiali, realizzata dalla Confraternita e dal Museo Nazionale del Cinema con il software regionale Guarini Patrimonio Culturale, che consente di creare dei collegamenti orizzontali (ROZ) fra le diverse schede catalografiche in modo da avvicinare virtualmente oggetti affini. Attraverso questa forma di relazione fra i database dei due istituti si potranno vedere affiancati i provini, con le stampe positive e i cartoni, avendo modo quindi di studiare le diverse tipologie prodotte e di confrontare i dati riportati su ogni supporto. A questo collegamento fra gli oggetti verranno poi aggiunti i legami con i documenti dell'Archivio cartaceo riordinati con l'applicativo Guarini Archivi.



Secondo Pia, Gruppo di fotografi davanti alla chiesa di San Giovanni ai Campi di Piobesi, 10 luglio 1902. Positivo, albumina su carta

documentazione prodotta da Pia per la sua attività di fotografo ha portato a chiedersi se queste autocromie siano veramente state realizzate da Pia o non siano piuttosto opere di altro autore confluite nel suo archivio. Allo stesso modo, utilizzando l'identico metodo di lavoro basato sull'analisi incrociata delle informazioni, si è potuto ad esempio capire che gli scatti relativi ad alcuni dipinti di Macrino d'Alba contenuti in due provini¹¹ erano stati realizzati da Pia in età avanzata, durante una mostra dedicata all'importante

¹¹ Faldone 17 *Cartella VII-X Cunco e Mondovì e circondari*, Provini *Scheda 47-49 Cart VIII e Scheda 48*, Schede numero R0423175/107 e R0423175/108 GPC.

pittore organizzata ad Alba nel 1935¹²; anche in questo caso il riferimento ad un'opera di Macrino conservata a Francoforte sul Meno aveva fatto sorgere dubbi sulla possibilità che il fotografo, ormai ottantenne, avesse potuto fare un viaggio sino in Germania per realizzare direttamente lo scatto; attraverso alcune ricerche si è riusciti a capire che l'autore aveva avuto modo di vedere il quadro di Macrino presso la mostra di Alba e di produrre in quella occasione l'immagine riportata nel provino.

La scelta di condurre uno studio così approfondito per ogni bene deriva dunque sia dall'estrema importanza dei materiali conservati presso la Confraternita del SS. Sudario, sia dalla possibilità di realizzare un'analisi sincronica dei documenti e delle immagini dell'Archivio, proprio come Pia lo aveva strutturato, traendone un maggior numero di informazioni.

¹² Sulla mostra si veda il catalogo di LUIGI BERRA, *Macrino d'Alba e la prima mostra regionale piemontese di arte sacra contemporanea, Alba, 1935*, edito nel 1936. Si veda anche: EDOARDO VILLATA, *Macrino d'Alba*, Alba, Fondazione Ferrero, 2000, p. 31.

Il fondo «Dall'Armi» presso l'Archivio Storico della Città di Torino

ANNA GRAZIA PERULLI

Il fondo Dall'Armi comprende la produzione artistica di Gian Carlo Dall'Armi, fotografo attivo a Torino a partire dal 1909, e della moglie Maria Giovanna Andrate che continua l'attività del marito, morto prematuramente nel 1928, fino al 1958.

Gian Carlo Dall'Armi nasce a Trieste nel 1880 e nel 1906 si trasferisce a Torino dove, nel 1909, aprirà il suo primo studio fotografico in via Accademia Albertina 5. Nello stesso anno Dall'Armi è citato sulle pagine di una delle più importanti riviste del settore dell'epoca «La Fotografia Artistica» e quando riceve due importanti riconoscimenti professionali/artistici: la medaglia d'argento al III Concorso Sociale e la medaglia d'oro al Concorso Internazionale di fotografia di Milano.

Nel 1911 trasferisce il suo studio in via Po 20 e partecipa all'Esposizione Internazionale di Torino, redigendo un ampio reportage dei padiglioni e dei monumenti della mostra.

Già prima degli anni Venti si dedica alla fotografia industriale e nel 1923 partecipa all'Esposizione Internazionale di Arte Fotografica, Ottica e Cinematografica svoltasi a Torino, in cui viene premiato con un Diploma d'Onore.

Nel luglio del 1928, sulle pagine de «Il Corriere Fotografico», viene dato l'annuncio della sua prematura scomparsa.

L'atelier, ormai prestigioso e rinomato, continua la sua attività sotto la guida della seconda moglie, Maria Giovanna Andrate. Lo studio viene trasferito in via Po 37 e cambia ragione sociale: non più *Gian Carlo Dall'Armi* ma *Studio Dall'Armi*.

La produzione artistica dello Studio Dall'Armi continua fino al 1958, anno in cui la Andrate cede lo studio, le attrezzature, la ragione sociale e l'archivio privato ad Ernesto Cagliero¹.

Nel 1993, alla morte di Cagliero, il patrimonio viene smembrato da Vittorina Elia, vedova Cagliero ed unica erede dell'*atelier*, che divide la produzione di Dall'Armi tra entità diverse. Si vengono così a creare tre nuclei distinti:

- i positivi acquistati dal Comune di Torino
- i positivi acquistati della Regione Piemonte
- i negativi acquistati da un collezionista privato

Grazie alla borsa di studio erogata dalla Fondazione Giovanni Gorla e al contributo della Regione Piemonte (oltre che dall'appoggio della Fondazione Tancredi di Barolo e dell'Archivio Storico della Città di Torino) è stato possibile eseguire una prima fase di accorpamento e valorizzazione del patrimonio fotografico lasciato in eredità da Gian Carlo Dall'Armi².

L'intento principale del progetto è stato riunire sia virtualmente sia fisicamente la produzione artistica dello Studio Dall'Armi partendo da una ricognizione ragionata che permettesse così di eseguire le successive fasi di catalogazione informatizzata, digitalizzazione e ricondizionamento delle singole unità. Inoltre la creazione di un'unica banca dati ha consentito un riordinamento del fondo secondo criteri cronologici, geografici, per materia, per tecnica o per formato.

¹ DARIO RETEUNA, *Primario Studio - da Dall'Armi a Cagliero - 60 anni di vita a Torino*, Fondazione Italiana per la Fotografia - Regione Piemonte, Torino, 1999; BARBARA BERGAGLIO, *Torino 1911. Fotografie di Gian Carlo Dall'Armi*, Archivio Storico della Città, Torino, 2011. Ringrazio Barbara Bergaglio per la collaborazione e i preziosi consigli forniti in occasione della stesura di questo contributo.

² L'analisi del fondo Dall'Armi è stata supervisionata dal prof. Piergiorgio Dragone, docente di Storia dell'Arte Contemporanea presso la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Torino e dalla dott.ssa Barbara Bergaglio, storica della fotografia e esperta di banche dati.

La produzione di positivi del fotografo è suddivisa principalmente in due nuclei.

Il primo è costituito da circa 5.000 stampe, realizzati principalmente con le tecniche dell'albumina e della gelatina al bromuro d'argento, acquistato nel 1984 dall'Archivio Storico della Città di Torino. L'ente sta lavorando puntigliosamente dal momento dell'acquisizione procedendo con la catalogazione, la digitalizzazione e il ricondizionamento del materiale (sul sito web della Regione Piemonte è consultabile parte del lavoro svolto fino ad ora dal personale dell'Archivio, incentrato principalmente sulle serie editoriali dedicate al barocco piemontese: Palazzo Paesana, Palazzo Barolo, Palazzo della Borsa Valori, ecc.).

Il secondo nucleo, di minore entità, appartiene alla Regione Piemonte ed è in deposito temporaneo presso l'Archivio Fotografico della Fondazione Torino Musei. Esso è composto da 433 unità, principalmente realizzate con la tecnica della gelatina ai sali d'argento, conservate in quattro scatole. Lo stato di conservazione complessivo è buono. I positivi sono stati catalogati utilizzando il software *Guarini Patrimoni Culturale* e, poiché si è trovata traccia di una precedente catalogazione, nelle schede sono stati riportati anche i numeri relativi oltre ai numeri di inventario attribuiti dall'Archivio Fotografico al momento in cui il materiale è stato collocato nei depositi. I soggetti sono riconducibili alle tematiche tipiche di Dall'Armi: i ritratti (tra i quali quelli dei coniugi Gualino, della Principessa Jolanda, l'album della famiglia Agnelli, ecc.); le opere d'arte (numerose quelle riconducibili a gallerie e musei milanesi); la fotografia industriale (presenti scatti della Fabbrica Proiettili, della Cinzano, della Fabbrica Italiana Cerate). Di notevole interesse è l'album editoriale, datato da Dario Reteuna intorno al 1915, realizzato e prodotto dallo stesso fotografo e intitolato *Illustrazione fotografica d'Arte Antica in Italia. Il Barocco Piemontese. Soggetti Architettonici ricercati e scelti da G.C. Dall'Armi e corredati di notizie storiche e illustrative*, con l'intento di mostrare le bellezze dell'arte

settecentesca piemontese (al suo interno sono numerose le immagini corrispondenti alle lastre conservate presso la fototeca comunale).

Il nucleo di negativi è composto da 3.568 lastre di vetro e 402 pellicole arrivate all'Archivio Storico della Città di Torino nel 2006 da un collezionista privato. Questo corpus – composto principalmente da lastre alla gelatina al bromuro d'argento – non era mai stato oggetto di studio e pertanto si è scelto di dedicare particolare attenzione ai negativi ancora conservati all'interno dei contenitori originali. Si tratta delle scatole nelle quali venivano vendute le lastre vergini: benché non idonee per la conservazione, perchè fabbricate con cartone scadente in pasta di legno, esse recano una ricca varietà di informazioni, oltre alle numerose indicazioni non solo sulla tipologia dei materiali utilizzati, ma



Gian Carlo Dall'Armi, *Torino. Basilica di Superga*, 1911 ca. Gelatina ai sali d'argento su vetro (R0711847)

anche sui soggetti e sulla cronologia. Inoltre alcune scatole recano indicazioni manoscritte, probabilmente eseguite dallo stesso fotografo. Data l'importanza e la ricchezza di informazioni reperibili su questi documenti, la prima fase di lavoro è stata incentrata sulla ricognizione delle scatole dei negativi, procedimento indispensabile per le successive scelte di collocazione, catalogazione, digitalizzazione e archiviazione.

L'inventario era volto a rappresentare un quadro il più possibile completo della quantità complessiva del materiale. Ad ogni scatola è stato attribuito un numero di corda e per ciascuna si è rilevato: dimensioni, quantità dei fototipi contenuti, materia e tecnica, soggetto, iscrizioni sulla scatola, stato di conservazione. È poi stato utilizzato un campo per le note dove, ad esempio, si è segnalata la



Gian Carlo Dall'Armi, Operaia al telaio, 1915 ca. Gelatina ai sali d'argento su vetro (R0711604)

presenza di positivi corrispondenti ai negativi. Infine è stata indicata la collocazione provvisoria delle scatole in fototeca.

All'interno delle scatole molte lastre erano fasciate, il più delle volte singolarmente, da un foglio di carta velina – carta non idonea per la conservazione delle lastre alla gelatina al bromuro d'argento poiché non a ph neutro – il quale reca importanti iscrizioni manoscritte, a penna e/o matita, dello stesso Dall'Armi inerenti il soggetto dello scatto. Su alcune veline, oltre a questi dati, sono presenti precisazioni tecniche, a volte in lingua inglese, circa le operazioni da eseguire in fase di stampa quali: i tempi di trattamento relativi all'esposizione del negativo sulla carta, l'apertura del diaframma, i tempi dei relativi bagni di sviluppo e gli eventuali necessari accorgimenti. Appunti mirati al lavoro in camera oscura. Queste veline sono documenti fondamentali per comprendere il lavoro di Dall'Armi perché permettono di individuare le scelte stilistiche, artistiche e tecniche che ne contraddistinguono l'operato.

Molte lastre sono corredate da una mascherina, inizialmente su lastra poi su pellicola, da utilizzare in fase di stampa e che dota il positivo di informazioni utili. Le iscrizioni presentano: una numerazione (che fa pensare alla possibile esistenza di un registro stilato dallo stesso fotografo), il luogo dello scatto, il soggetto dello scatto, l'autore dell'opera fotografata (nel caso di riproduzioni di opere d'arte o architettoniche), il divieto di riprodurre l'immagine e l'autore. Ad esempio «4. TORINO – Mole Antonelliana – Alessandro Antonelli – Riproduzione interdetta – Dall'Armi – Torino». Purtroppo non viene riportata la data dello scatto.

Dopo la fase di inventariazione, è stata effettuata una selezione di circa mille unità prediligendo i soggetti *Torino, fabbriche e attività produttive* e tralasciando, per questa prima fase, la più nota produzione relativa alla riproduzione di opere d'arte.

La catalogazione, eseguita con l'applicativo *Guarini Patrimonio Culturale* – scheda Fototipo, ha messo in evidenza lo stato di con-

servazione delle singole unità (nel complesso buono) e definito i soggetti e le tematiche, permettendo di valutare la forma stilistica del fotografo torinese. Infatti, lo studio attento di questo lotto ha permesso di rilevare il ruolo fondamentale del ritocco nella definizione dell'immagine di quell'epoca (numerose lastre presentano ritocchi in grafite, in vernice rosa, mascherature di cartoncino, di vetro, veline, ecc.), sottolineando come Dall'Armi sia stato attento alla resa finale della fotografia, con un lavoro tecnico meticoloso effettuato soprattutto in camera oscura più che direttamente in stampa, come riscontrabile dai positivi analizzati.

Le unità selezionate e catalogate hanno subito un processo di digitalizzazione, operazione fondamentale per la valorizzazione e



Gian Carlo Dall'Armi, *La famiglia Migliardi al Monte dei Capuuccini, Torino, 1914*. Gelatina ai sali d'argento su vetro (R0711695)

tutela del patrimonio storico-artistico. Tale fase è stata “modellata” sulla particolarità dei materiali che oltre ad essere disomogenei – lastre e pellicole di vari formati dal 6x6 al 24x30 – sono anche particolarmente delicati a causa dei supporti in vetro, quindi molto fragili, o pellicola, tendente ad incurvarsi con conseguenti modifiche della superficie da riprodurre. Inoltre, diversamente dai positivi digitalizzati per riflessione, i negativi vengono riprodotti per trasparenza e necessitano quindi di uno scanner retroilluminato.

Per le lastre è subentrata un’ulteriore difficoltà: poiché esse non possono essere appoggiate direttamente sul vetro dello scanner per evitare possibili abrasioni, si è dovuto creare mascherine in cartone che fungessero da supporto; questo perché normalmente la casa costruttrice dell’attrezzatura fornisce mascherine di misure definite incompatibili con i formati non standardizzati delle lastre storiche.

Il materiale catalogato e digitalizzato è stato infine ricondizionato e ricollocato. Le scatole originali sono state allocate a parte e al loro interno sono conservate le vecchie veline con il riferimento alla lastra corrispondente.

Il progetto Dall’Armi si è concluso con il completo trattamento, sia fisico sia catalografico, di un primo lotto di lastre; lavoro che ha permesso non solo di assicurarne la sopravvivenza ma anche di portare alla luce notizie e informazioni sull’opera di Gian Carlo Dall’Armi sin’ora sconosciute: si auspica di poterlo terminare con il trattamento della parte restante del fondo e di poter completare così un tassello di conoscenze importanti per la storia di Torino e della fotografia.

La collezione digitale del Censimento degli archivi d'impresa in Piemonte

BARBARA BERGAGLIO

Il progetto di Censimento degli Archivi d'Impresa del Piemonte¹ è nato a seguito dell'accordo stipulato dalla Direzione generale per gli archivi e dalla Regione Piemonte volto alla valorizzazione del patrimonio archivistico aziendale piemontese e al fine di popolare il portale tematico dedicato agli archivi d'impresa all'interno del Sistema Archivistico Nazionale (SAN).

Gli archivi interessati sono stati circa trecentocinquanta, selezionati tra le aziende fondate prima del 1970 e, per quanto possibile, rappresentative dei vari settori merceologici. Nel periodo compreso tra l'ottobre 2009 e il dicembre 2011 sono state eseguite le rilevazioni e redatte le schede di censimento, successivamente elaborate, completate e informatizzate tramite l'applicativo *Guarini Archivi*. Inoltre, per un campione ridotto di imprese particolarmente significative nel panorama aziendale piemontese, sono stati effettuati approfondimenti storici e tematici.

Poiché tra gli scopi del progetto era anche la valorizzazione del patrimonio attraverso la digitalizzazione dei materiali, una parte importante di esso è stata dedicata alla raccolta organizzata di immagini dei prodotti, dei contesti aziendali e, più in generale, del mondo dell'industria e del lavoro.

¹ Per una descrizione completa dell'intero progetto si rimanda a DIMITRI BRUNETTI - BARBARA BERGAGLIO, *La Collezione di immagini del mondo dell'impresa, dell'industria e del lavoro del Piemonte*, in «Digitalia. Rivista del digitale nei beni culturali», Roma, Anno IV, Numero I, 2011, pp. 96-112.

I materiali su cui ci si è concentrati riguardano le aziende: Agudio, Amiantifera Balangero, Aurora, Aviogroup, Borini & Prono, Borsalino, Cinzano, Fabbrica Italiana proiettili, Fiat, Fonderie Subalpine, Gruppo Finanziario Tessile, Lanterna magica, Francesco Lavaggi & Figlio, Lenci, Manifattura di Cuornè, Manifattura Mazzonis, Manzoni arti grafiche e cartotecniche, Marco Antonetto Farmaceutici, Mazzetti d'Altavilla, Michelotti Design, Microtecnica, Montanaro Torino, Musso Clemente, Officine Savigliano, Olivetti, Pastiglie Leone, Paracchi 190I, Pastore, Piatino Pianoforti, Pfatisch, RIV SKF, Widemann, SALP, Superga, Talmone-Venchi Unica, UTET, Varvello.

A tale elenco occorre aggiungere la Fondazione Istituto Piemontese Antonio Gramsci che ha conferito 355 immagini di interesse in quanto documento della memoria del lavoro benché non sempre ricollegabili all'azienda di appartenenza.

Poiché alcune imprese hanno cessato l'attività, le loro raccolte sono conservate da archivi di concentrazione, anch'essi partner del progetto: Archivio del cinema d'impresa di Ivrea, Archivio di Stato di Torino, Archivio Storico della Città di Torino, Archivio storico Fiat, Associazione Archivio Storico Olivetti, Biblioteca civica di Alessandria, Comune di San Germano Chisone, Fondazione Vera Nocentini, Museo della meccanica e del cuscinetto, Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino.

Il lavoro di censimento ha messo in luce la grande presenza di piccole realtà produttive, spesso anche d'innovazione, nella nostra regione e ha permesso di scoprire e valorizzare documenti di notevole interesse.

Una volta definito l'accordo di collaborazione (visita per l'illustrazione del progetto, definizione delle modalità di lavoro e firma della liberatoria), si è proceduto alla selezione dei materiali.

Le imprese aderenti al progetto hanno messo a disposizione gli oggetti più disparati. Anzitutto i materiali pubblicitari – locan-

dine, cataloghi, brochure, manifesti – che in tutti i casi costituiscono testimonianza importante delle attività e delle politiche aziendali ma anche di storia della singola impresa. Un esempio può essere l'Associazione Archivio Storico Olivetti che ha prestato una parte del corposo patrimonio di manifesti pubblicitari realizzati da firme importanti della grafica e del design italiano e internazionale come Jean Michel Folon, Costantino Nivola e Giovanni Pintori. Naturalmente anche le fotografie hanno costituito una parte consistente della collezione: immagini degli ambienti di lavoro, dei procedimenti produttivi, delle sedi attuali e storiche, dei danni subiti nel periodo bellico, dei prodotti e del personale. Tra questi, ad esempio, le immagini moderne realizzate nello stabilimento Piatino durante la costruzione di un pianoforte o gli scatti che ritraggono lo staff degli architetti-scultori-decoratori della ditta Musso Clemente all'interno del cantiere della Mole Antonelliana.

Tra i materiali, tutti allo stesso modo interessanti, i più curiosi si sono rivelati, tuttavia, i prodotti stessi che spesso costituiscono il vero e proprio archivio di riferimento per l'impresa. Infatti, pur non avendo un *archivio di prodotto* organizzato in quanto tale, è evidente che le imprese considerano la collezione dei campioni e dei prototipi il più significativo documento della loro storia e della strada percorsa. Naturalmente non tutte le situazioni sono uguali. Ci si è dovuti confrontare con una pluralità di realtà differenti in cui talune aziende, ancora gestite dal fondatore o dalla sua famiglia, conservano più facilmente materiale storico perché questo si unisce alla storia privata in un'unica grande raccolta di memorie familiari, mentre altre con una storia più movimentata, dove vi sono stati passaggi di proprietà, accorpamenti, acquisizioni, non sempre conservano traccia documentale e iconografica della propria attività. Tra i prodotti, ricordiamo le carte di caramelle custodite dalla ditta Pastiglie Leone ma anche quelle forniteci dalla Manzoni arti grafiche e cartotecniche che ha archiviato,

come in uno specialissimo campionario, le prove di stampa degli svariati clienti. O ancora i lucidi preparatori del film *La freccia azzurra* realizzati dalla società di produzione Lanterna Magica.

Al termine della selezione, ci si è posti il problema di tenere uniti i dati relativi a materiali tanto differenti sia per coerenza con le finalità del progetto, sia per rendere fruibili tali informazioni. Si è scelto quindi di formare una Collezione digitale. A tale scopo si è sfruttata la potenzialità della scheda ministeriale F che consente di catalogare non solo immagini analogiche ma anche immagini native digitali. Si è dunque proceduto alla riproduzione di tutti gli oggetti ove possibile adottando scanner piani di differenti formati messi a disposizione dal laboratorio fotografico dell'Archivio Storico della Città di Torino; altrimenti ci si è avvalsi della collaborazione di fotografi professionisti che hanno fornito scatti di altissima qualità.



L'asilo aziendale della Talmone, 1930 ca. Gelatina ai sali d'argento su carta (R0647902.051)

Le immagini digitali di tutti gli oggetti sono quindi state catalogate in un'unica base dati, indipendentemente dalla natura degli oggetti stessi. L'interesse a mantenere unito l'insieme degli oggetti riprodotti è quindi stato prevalente rispetto alle differenti tipologie di materiali con cui si è lavorato. Inoltre, se per alcuni di essi sono disponibili altri modelli di scheda, come ad esempio la scheda S (stampa) per i materiali a stampa, per altri oggetti non esistono tracciati specifici: si pensi ad esempio ai campionari o al *packaging*. Si tratta infatti di beni non classificabili con i profili ministeriali dedicati al patrimonio culturale, nonostante tali oggetti si possano ormai annoverare a ragione tra i beni da tutelare, dati la loro unicità e il loro valore storico.

L'applicativo *Guarini Patrimonio Culturale* è stato utilizzato per la schedatura, mentre la digitalizzazione ha seguito le linee guida della Biblioteca digitale italiana e del Sistema archivistico nazionale (SAN). Seguendo gli standard della BDI, si sono quindi realizzati, in RGB, i tre formati indicati: un formato TIFF non compresso per la conservazione, un formato JPEG con risoluzione medio-alta (200 dpi), un formato JPEG a bassa risoluzione (*thumbnail*). Inoltre, per rendere compatibili le immagini digitali con il Portale degli Archivi d'impresa, si è proceduto a generare un ulteriore formato JPEG con risoluzione 100 dpi e del peso massimo di un megabyte. Ancora, è stato prodotto uno speciale formato JPEG ad alta definizione, derivato dalla sola conversione delle immagini TIFF distribuito alle aziende e gli archivi di concentrazione che hanno conferito i materiali. Infine la filigrana con la scritta «archivi d'impresa in Piemonte» è stata inserita nelle immagini di formato JPEG medie e *thumbnail* distribuendola in maniera uniforme su tutta la superficie.

La realizzazione di immagini digitali coerenti con le linee guida ministeriali ha comportato la dotazione di ciascuna di esse di metadati che in questo caso hanno compreso, oltre alle informazioni

tecniche sull'immagine stessa, anche notizie di tipo descrittivo, strutturale, gestionale e amministrativo. Per la *Collezione digitale* si è scelto di uniformarsi sia alle linee guida della BDI sia a quelle del SAN, anche in questo aspetto del progetto di digitalizzazione. Sono quindi stati generati metadati MAG in linguaggio .xml, seguendo le indicazioni BDI, e metadati METS organizzati in un articolato file .xls, seguendo le indicazioni SAN. Nel corso del lavoro, infatti, la Direzione Generale degli Archivi si è pronunciata in favore di quest'ultimo formato di metadati, ritenuto più idoneo alla descrizione delle immagini in oggetto. Il recepire tale orientamento ha fatto sì che la *Collezione digitale di immagini di archivi d'impresa in Piemonte* abbia costituito la prima sperimentazione nazionale per la generazione dei metadati archivistici a norma SAN.



Pubblicità Borsalino, 1968. Gelatina ai sali d'argento su carta (R0649581)



Stabilimento R.I.V. di Villar Perosa (To), *Collaudo ralle nel reparto grandi dimensioni*, 1950 ca. Gelatina su carta (R0649685)

Al termine del lavoro, si è proceduto alla pubblicazione dei risultati del censimento su diversi siti internet.

Anzitutto, le schede di rilevazione sono state caricate sul Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche, noto con l'acronimo SIUSA. Esso vuole essere un luogo di raccolta dati relativo al patrimonio archivistico pubblico e privato conservato al di fuori degli Archivi di Stato quindi sede ideale per ospitare i risultati di un progetto come il Censimento degli Archivi d'Impresa del Piemonte.

Per quanto riguarda la *Collezione digitale*, invece, essa è stata ritenuta di rilevante interesse e quindi pubblicata su due siti: *Internet Culturale* e *Archivi d'Impresa*. Il primo è un portale dell'Istituto

Centrale del Catalogo Unico (ICCU) dedicato ai cataloghi e alle collezioni digitali delle biblioteche italiane. Tale raccolta ospita anche progetti particolari organizzati per temi di raggruppamento: la *Collezione digitale* è stata inserita nel tema Economia. Il secondo nasce come sezione tematica dedicata agli archivi d'impresa all'interno del Portale del Sistema Archivistico Nazionale (SAN) ed elenca tra le proprie finalità la salvaguardia di tali archivi e la promozione della ricerca in questo settore. Esso è quindi stato lo sbocco naturale del progetto di Censimento degli Archivi d'Impresa del Piemonte.

L'Archivio Fotografico Storico «La Stampa»

FRANCESCO CERCHIO

«La Stampa» di Torino è uno dei maggiori quotidiani italiani e uno dei più longevi. Fu fondato il 9 febbraio 1867 con la testata «Gazzetta Piemontese», per diventare poi «La Stampa» nel 1895. Il giornale nel corso degli anni ha avuto varie vicissitudini, diventando nel 1926 definitivamente di proprietà della FIAT. Nel dopoguerra divenne «La Nuova Stampa» per segnare la discontinuità con il periodo in cui si dovette allineare al regime, per poi riprendere il nome «La Stampa» nel 1959.

Durante la seconda guerra mondiale gran parte degli archivi del giornale andarono perduti. Si salvarono la collezione delle copie del giornale e parte dell'archivio fotografico che conserva immagini a partire dagli anni Trenta.

A partire dalla fine degli anni Novanta «La Stampa» cominciò a pensare ad un progetto di digitalizzazione dei propri fondi custoditi dal Centro di documentazione interno. Le prime attività furono quelle di analisi e di stima dei formati e dei quantitativi di documenti accumulati durante l'attività della testata.

Il progetto di digitalizzazione dell'Archivio fotografico storico «La Stampa» fa parte del più ampio progetto di digitalizzazione delle Collezioni archivistiche del giornale, portato avanti dal Comitato per la Biblioteca Digitale dell'Informazione Giornalistica (CBDIG). Il Comitato, appositamente formato per gestire il progetto, è formato dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, dalla Compagnia di San Paolo, dalla Regione Piemonte e dall'Editrice «La Stampa». Il progetto della Biblioteca Digitale fa parte della Biblioteca Digitale Regionale che mette a disposizione del pubblico gratuitamente i documenti digitalizzati.

La digitalizzazione è cominciata nel 2006 a seguito di un bando di gara europeo per l'assegnazione dei lavori, ed è terminato nel 2010 con la messa on-line dell'intera collezione di tutte le edizioni de «La Stampa» dal 1867 al 2005. Primo archivio di un quotidiano nazionale ad essere completamente digitalizzato, è disponibile all'indirizzo www.archiviola stampa.it, dove si possono cercare e vedere circa 1.800.000 pagine e leggere gli articoli pubblicati in 138 anni, in maniera libera e gratuita.

L'Archivio fotografico storico sul web consiste nella digitalizzazione del nucleo storico dell'archivio iconografico del quotidiano, che comprende oltre 360.000 immagini fotografiche e ritagli di giornali, organizzati tematicamente e conservati dal Centro di documentazione interno.

Centro di documentazione

Il Centro di documentazione de «La Stampa» storica è organizzato per offrire supporto alla redazione quotidiana del giornale, fornendo ai giornalisti sia documentazione testuale per la stesura degli articoli, sia fotografie e immagini per la loro illustrazione.

L'organizzazione dei materiali all'interno degli archivi risponde all'esigenza della massima velocità di accesso, privilegiando i documenti più recenti. A questo scopo, il Centro di documentazione è da anni completamente informatizzato e integrato con il sistema editoriale che viene utilizzato ogni giorno per produrre il giornale.

Dal punto di vista documentalistico, il complesso dei materiali presenti nel Centro si può considerare un deposito frutto di sedimentazioni successive, piuttosto che un archivio vero e proprio, almeno fino ai processi di informatizzazione iniziati a metà degli anni Ottanta: infatti, mentre le informazioni più recenti (dati digitali) sono governate da criteri documentalistici espliciti e coerenti, le informazioni più datate (su supporto cartaceo) sono state

accumulate e governate secondo criteri differenti succedutisi nel tempo, dettati da praticità e buon senso del personale.

Va in ogni caso tenuto presente che il Centro, anche in anni lontani, è sempre stato esclusivamente una struttura di supporto per la pubblicazione di informazioni: per questo, tutti i materiali conservati lo sono stati in quanto pubblicabili o almeno pubblici (cioè già pubblicati dall'Editrice o da altri).

I materiali conservati su supporto cartaceo, quanto alla loro distribuzione storica, risentono anche dell'evoluzione del giornale al cui servizio sono stati. Ciò vale soprattutto per le fotografie.

Ad esempio, fino ai primi anni del '900, il giornale aveva fogliazioni basse (4/8 pagine) e faceva scarso uso di immagini: perciò, i materiali iconografici dell'epoca sono scarsi. Sempre in merito alle immagini, c'è da tener conto che, anche in anni più recenti, una parte importante delle informazioni di attualità pubblicate e documentate direttamente da «La Stampa» riguardava la cronaca locale di Torino: per questo vi è un'abbondante copertura di fatti anche minuti relativi alla città (incidenti stradali, rapine, ecc.), ed una copertura assai minore per fatti non torinesi (spesso già allora documentati con l'uso di immagini di agenzia di cui si acquisivano solo diritti di pubblicazione limitati).

L'influsso dell'evoluzione tecnologica del giornale si riscontra anche per quanto concerne le tipologie del materiale: fino alla fine degli anni Novanta, le fotografie sono pressoché tutte in bianco e nero, poiché il quotidiano non utilizzava la stampa a colori. Per contro, oggi le fotografie che vengono inserite quotidianamente nel sistema informatico sono esclusivamente a colori e solo in rarissimi casi vengono pubblicate le immagini in bianco e nero appartenenti all'Archivio.

Circa lo stato di conservazione dei supporti cartacei, la situazione non è uniforme. In generale si può parlare di un discreto stato di conservazione, poiché i materiali sono conservati in buste a loro volta inserite in cassette metallici chiusi, al riparo dalla luce.

Va però tenuto presente il degrado comunque legato al tempo (soprattutto per gli effetti a lungo termine degli acidi contenuti nella carta o conseguenti al processo di stampa e fissaggio delle fotografie): in questo senso, interventi di tipo conservativo e di restauro sono stati effettuati soltanto per le collezioni rilegate de «La Stampa» conservate in emeroteca.

Questi i nuclei principali di documenti conservati:

- Le collezioni del Centro di documentazione. Il Centro conserva le collezioni delle pubblicazioni dell'Editrice, dal 1867 («Gazzetta Piemontese») a oggi. Le testate principali («Gazzetta Piemontese» / «La Stampa»; «Stampa Sera») sono anche integralmente disponibili in microfilm 35mm negativo, di cui il Centro dispone anche dei master. Vi sono anche alcune collezioni (non complete) di microfilm da altre testate, sia in 35mm che in 16mm. La Collezione fino alla fine del 2005 è stata completamente digitalizzata ed è disponibile in libera consultazione gratuita su Internet: www.archiviola stampa.it
- Archivio fotografico storico, composto da stampe fotografiche tratte da fotografie scattate tra il 1930 e il 1970, attualmente di uso sporadico
- Archivio fotografico redazionale in uso, contiene immagini realizzate tra il 1970 e la fine degli anni Novanta, custodite nei locali operativi del Centro di documentazione
- I negativi, tutti prodotti da fotografi dipendenti dall'Editrice, dal 1959 al 1993 (anno dal quale l'Editrice non ha più avuto fotografi dipendenti)
- Le diapositive di proprietà dell'Editrice
- Biblioteca, che contiene prevalentemente opere di consultazione (dizionari, enciclopedie, libri fotografici)
- Emeroteca, che contiene le collezioni rilegate delle pubblicazioni dell'Editrice, e le collezioni rilegate dei principali giornali e periodici italiani

L'Archivio fotografico del Centro di documentazione

Il Centro di documentazione de «La Stampa» conserva i materiali cartacei suddivisi in due tipologie: fotografie e ritagli, all'interno di buste, a loro volta riposte in cassette metallici.

Ogni busta è identificata da un lemma, cioè da una combinazione di parole stampata su un'etichetta posta sul fronte della busta per renderne individuabile il contenuto. Tutti i lemmi sono dattiloscritti in lettere maiuscole sull'angolo in alto a destra della busta.

Nell'estate del 2002, un gruppo di ricercatori dell'Università di Torino ha condotto una ricognizione sui materiali utilizzando strumenti statistici per determinare i quantitativi. La loro ricerca ha stimato la presenza di 303.853 buste nei cassette del Centro. A queste vanno aggiunte circa 120.000 buste denominate Archivio Storico, di meno frequente consultazione, conservate in locali/deposito al primo piano sotterraneo; le buste di questo deposito non hanno indicazione di lemma, essendo identificate da numeri che rimandano ad uno schedario alfabetico di soggetti segnati su cartellini simili a quelli usati in passato dalle biblioteche.

Si può quindi stimare un patrimonio di circa 500.000 buste. Il contenuto delle singole buste è variabile: può andare da un solo oggetto (foto o ritaglio) ad alcune decine, spesso suddivise per tipologia (foto o ritagli). In base ai dati della ricerca universitaria citata, si può stimare una media di 7 foto per busta. Non esistono stime precise sui ritagli, che sono comunque in numero significativamente inferiore.

Prudenzialmente, si può assumere il dato medio di 1 ritaglio per busta. I materiali complessivi possono essere dunque così stimati:

- Fotografie: 2.840.000;
- Ritagli: 420.000
- Oggetti totali: 3.260.000

L'Archivio fotografico redazionale, è quello conservato nei locali del Centro di documentazione, costituito dalle stampe fotografiche

contenute nelle buste che coprono l'arco temporale tra il 1970 e la fine degli anni Novanta, che conserva i materiali cartacei (fotografie e ritagli) all'interno di cassette metalliche contenuti in armadi.

Le buste sono conservate nei cassetti di 318 armadi metallici e suddivise in otto macrocategorie: Personaggi (636 cassette), Geografia (176 cassette), Torino (79 cassette), Vaticano (8 cassette), Guerre (25 cassette), Sport (76 cassette), Film (44 cassette), Varie (176 cassette)

I formati delle stampe in bianco e nero sono variabili, da un minimo di 4,5 x 6 cm, ad un massimo di 20x25 cm.

Al momento della scelta di quali materiali fotografici digitalizzare l'Archivio redazionale non è stato preso in considerazione dal progetto. La quantità di materiali e la loro eterogeneità avrebbe richiesto un lavoro minuzioso, lungo e costoso di selezione all'interno delle singole buste, in modo da scegliere le immagini di sicura



Vivianne Hulten, campionessa pattinatrice svedese, 1937 (file 04550_00010F)

proprietà dell'Editrice o ormai fuori diritto, per poterle pubblicare. I tempi e i costi di una tale operazione non erano compatibili con il budget a disposizione del CBDIG.

Di questo archivio sono state digitalizzate le immagini di alcune buste selezionate perché di importanza storica. Nella pratica sono state selezionate le buste relative ai personaggi storici principali del '900, che nel corso degli anni erano state tenute a disposizione della redazione perché di utilizzo più frequente rispetto a quelle dell'Archivio fotografico storico.

I negativi

L'archivio dei negativi è costituito da una serie di servizi effettuati dai fotografi interni al giornale. Si tratta di materiale relativo prevalentemente alla cronaca cittadina o del circondario, di cui esistono copie stampate all'interno dell'archivio delle stampe. I formati sono diversi, dal 9x13 cm al 6x9 cm al 6x6 cm (la maggioranza) per finire con i più recenti in 35mm.

I servizi fotografici sono registrati su appositi brogliacci, registri compilati a mano sui quali si è tenuta traccia di tutti i servizi effettuati dagli operatori del giornale dal 28/10/1959 al 1982. Su questi registri, quasi sempre singoli per ciascun anno (ma per alcune annate ne esistono due), sono riportati la data, il numero del servizio, l'argomento e il nome dell'operatore. I servizi realizzati tra il 1982 e il 1993 sono archiviati su una lista contenuta in un CD ROM. Fisicamente i negativi dei servizi fotografici effettuati sono conservati in scatole numerate per anno in alcuni armadi o cassette del Centro di documentazione. Per ogni anno esistono una serie di scatole numerate (per esempio: 1968-1, 1968-2, ecc.) in cui trovano spazio i servizi realizzati a partire dal 1° gennaio di quell'anno in poi, per questo motivo i negativi degli ultimi mesi dell'anno si troveranno molto probabilmente nelle ultime scatole relative a quell'annata.

Purtroppo non esiste alcuna corrispondenza tra i servizi indicati su questi registri dei fotografi del giornale ed il contenuto

delle buste. Infatti il fotografo indicava la via o il motivo del servizio fotografico, mentre le buste normalmente si riferiscono ad un personaggio famoso o no della cronaca.

I negativi dei servizi memorizzati su CD si trovano ordinati in alcuni cassette. Ogni cassetto è contrassegnato dall'anno di riferimento e dall'intervallo numerico dei servizi lì contenuti, in modo da sveltire la ricerca. Dal 1993 si decise di non conservare più i negativi, ma soltanto le fotografie. Volendo effettuare la ricerca di un negativo è necessario conoscere l'anno, per sapere quale strumento utilizzare: i registri o i CD ed eventualmente quale registro scegliere.

Meglio se si è a conoscenza anche della data esatta, altrimenti l'operazione di ricerca risulta abbastanza lunga e problematica, poiché bisognerebbe sfogliare pazientemente tutte le pagine leggendo tutte le descrizioni, fino a quando non si trova ciò che si stava cercando. Conoscendo la data esatta, invece, si risale velocemente al numero del servizio; si va dunque a cercare nella scatola relativa a quell'anno il pacchetto di negativi corrispondente a quel numero e poi, guardando su visore la pellicola, si sceglie l'immagine che si desidera. Per ogni annata ci sono in media tra le 32 e le 36 scatole.

Nella pratica si è deciso di non procedere al momento alla digitalizzazione di questo archivio, per la difficoltà estrema nella selezione delle immagini da digitalizzare, che potrebbero essere già presenti nelle buste delle stampe, senza alcuna possibilità di farne una verifica preliminare.

L'Archivio fotografico storico

I primi documenti ancora esistenti all'interno dell' Archivio storico risalgono agli anni Trenta del secolo scorso, le fotografie dell'epoca precedente sono andate distrutte durante i bombardamenti della sede storica di via Roma. Le fotografie, miste a ritagli di giornale, sono inserite in buste di carta in questa sezione, posizionata in un locale al piano sotterraneo. All'interno dell'Ar-

chivio, sono presenti una serie di cassette numerati, entro i quali sono conservate numerose buste di piccolo formato (25x18 cm) contenenti foto raffiguranti per lo più personaggi della cronaca meno famosi di quelli che man mano sono stati trasferiti all'interno dell'Archivio redazionale nel Centro di documentazione.

Sul dorso delle buste ci sono dei numeri che corrispondono a quelli dei cartellini disposti in ordine alfabetico e conservati in uno schedario al piano ammezzato.

Quando dalla redazione viene richiesta una foto relativa ad un personaggio nato agli inizi del XX secolo, che non è presente nei cassette dei bustoni dell'Archivio redazionale, si procede con la ricerca nell'Archivio storico.

Non essendoci alcun supporto digitale di appoggio per questa sezione, nella ricerca si è sempre proceduto con la consultazione



Iva Zanicchi e Alberto Bevilacqua con Gian Carlo Bertelli, ospiti della trasmissione televisiva Milledischi (file 82527_00001F)

dello schedario alfabetico, al fine di trovare il cartellino con il nome del personaggio in questione e una breve descrizione; una volta recuperata questa schedina, si prosegue cercando nei cassettei del piano sotterraneo la busta con il numero corrispondente a quello segnalato sul cartellino.

Finché non si consulta la busta, il contenuto rimane ignoto; può quindi capitare che le foto recuperate non rispondano appieno alla richiesta della ricerca. Qualora il contenuto della busta sia particolarmente rilevante o semplicemente esista un'altra busta relativa allo stesso personaggio, ma catalogata nell'archivio cartaceo posizionato al piano ammezzato, gli addetti al Centro di documentazione sono autorizzati a trasferire il contenuto della busta più datata nell'altra busta più recente, eliminando il cartellino corrispondente dallo schedario; in questo modo si riduce la dispersione del materiale.

In questo archivio sono anche conservate in altri 12 armadi con 3 cassettei ciascuno, in ordine più o meno alfabetico, tutte le buste che sono state eliminate dall'Archivio fotografico cartaceo del piano superiore per problemi di spazio e tutte le foto e telefoto non archiviate nel cartaceo o non digitalizzate perché non rilevanti o copie di altre, contenute in buste titolate. Non tutte trovano spazio nei cassettei per cui molte (2.630) sono posizionate in semplici scaffali a giorno. I lemmi sul retro di queste buste sono compresi nel sistema di indicizzazione elettronico valido per l'archivio cartaceo più recente, per cui sottoponendo una query al Doc Center, quest'ultimo rileva la presenza di buste contenenti foto di quell'argomento; non dicendo però dove sono collocate, se nell'archivio al piano ammezzato o in quello al piano sotterraneo; occorre procedere manualmente alla verifica.

Questo archivio è stato completamente digitalizzato perché costituisce un corpus definito, che il tempo ha selezionato naturalmente per sedimentazione. Qui sono rimaste infatti molte immagini di personaggi minori o comunque di utilizzo molto raro nelle edizioni del giornale.

Per la digitalizzazione di un fondo che comprende circa 90.000 buste, con una media stimata di circa 3 fotografie per ogni busta si è dovuto studiare un sistema che utilizzasse ogni possibilità di automatizzare il processo per renderlo veloce ed economico con l'intervento degli operatori ridotto al minimo.

Di fatto l'intervento umano è stato limitato alle operazioni di apertura delle buste, di selezione del materiale, ove necessario (buste con molti ritagli di giornale), di introduzione nel vassoio di scanner ad alimentazione automatica fronte-retro, e il riposizionamento delle immagini all'interno delle buste originali.

La presenza di un soggettario cartaceo che contiene i dati principali di ogni busta, rende relativamente semplice, digitalizzando tutti i cartellini che lo compongono, ottenere un sistema di soggettazione e ricerca elementare ma efficace. Infatti grazie all'OCR sui cartellini il soggettario viene ricavato in modo automatico, praticamente senza attività di catalogazione da parte di operatori specializzati.

Digitalizzazione del soggettario

La prima fase del progetto di digitalizzazione dell'Archivio fotografico storico è stata la digitalizzazione dei 90.000 cartellini dei soggetti, che sono stati utilizzati per indicizzare in modo semplice e rapido tutte le fotografie contenute nell'archivio. I lavori di scansione sono stati eseguiti nei locali messi a disposizione dall'Editrice «La Stampa». Gli originali sono stati giornalmente trasportati dai locali del Centro di documentazione al locale assegnato per la lavorazione. I cartellini sono stati suddivisi in lotti di lavorazione e riportati presso la loro sede di conservazione a cura del personale del Fornitore, sotto la supervisione del personale del Centro di documentazione. La scansione è stata fatta utilizzando scanner industriali con alimentatore automatico, in bianco e nero per massimizzare la velocità di acquisizione e facilitare la successiva fase di OCR e data entry manuale.

I cartellini sono contenuti in 16 cassette metalliche divisi in 4 scompartimenti lunghi circa 65 cm. Sono tutti di cartoncino della misura 8,7x12 cm. Il materiale non è dello stesso colore, né dello stesso spessore, ma si tratta di originali omogenei tra loro per formato e dimensioni. Ogni cartellino riporta le seguenti informazioni:

1. Logo «La Stampa» in alto a sinistra
2. Iniziale del lemma, prime tre lettere del cognome o nome, riportate in ordine alfabetico, in alto a destra
3. Soggetto delle immagini contenute nella busta, solitamente cognome e nome del soggetto
4. Qualifica del soggetto, ruolo ufficiale o evento collegato (ss. Ambasciatore, Omicidio), in alcuni casi è riportata anche la data di morte, apposta a timbro o manoscritta, preceduta da una croce
5. Area Foto: riporta il numero della busta che contiene le immagini del soggetto, è timbrato in inchiostro blu o viola (raramente nero)
6. Area Clichés: a volte contiene un numero che è spesso sbarrato e non serve (in passato serviva a recuperare un cliché già pronto)
7. Area Biografia: riporta il numero della busta che contiene le immagini del soggetto, è timbrato in inchiostro blu o viola (raramente nero)
8. In alcuni casi al posto del numero è riportato il rimando ad un altro soggetto contenuto in un altro cartellino (es. vedi Redesdale, Lord)

Tutte le immagini prodotte durante la digitalizzazione sono state convertite in testo attraverso un procedimento di OCR con un livello di precisione minimo del 99%. Per ogni cartellino è stato ricavato un file di testo da OCR. Ogni file di testo ha un nome file corrispondente a quello del file immagine del cartellino da cui è stato estratto.

Il testo dell'OCR è ordinato secondo l'ordine di lettura e la struttura originale del testo all'interno del cartellino. Le singole

informazioni contenute nel cartellino sono chiaramente separate tra loro.

Il sistema utilizzato dovrà essere in grado di riconoscere e restituire, oltre ai caratteri delle lingue europee occidentali, quelli delle lingue europee orientali e quelli di altri alfabeti che siano eventualmente presenti nei cartellini.

In caso non sia stato possibile convertire il testo mediante procedimento OCR, come per i cartellini manoscritti (che costituiscono circa un terzo del totale) il testo ha dovuto essere trascritto manualmente e salvato all'interno di un file/record avente caratteristiche uguali a quelli risultanti dall'OCR.

Tutti i testi prodotti dalla digitalizzazione del soggetto sono poi stati riversati in una base dati Access che ne consente la ricerca e il trasferimento su sistemi di visualizzazione che sono previsti nelle fasi successive del progetto.

Digitalizzazione delle immagini

La seconda fase della digitalizzazione dell'Archivio fotografico è stata la riproduzione delle immagini contenute nelle buste.

Le buste hanno contenuto variabile. Possono avere da un'immagine singola a decine di fotografie e ritagli di giornale, di formati diversi, anche ritagliati, mischiati tra loro senza alcun ordine.

Aperta ogni busta i materiali devono essere selezionati per l'acquisizione, che avviene utilizzando scanner a doppia alimentazione, automatica tramite feeder a rulli e piano di scansione per gli originali più difficili o con forme irregolari.

Tutte le immagini sono state acquisite a 600 dpi in scala di grigi, in fronte e retro con unico passaggio nello scanner in modo da acquisire l'immagine e tutte le indicazioni riportate sul retro, come le didascalie scritte a mano sul soggetto o gli utilizzi della fotografia, etichette con le indicazioni dell'agenzia di provenienza, timbri di copyright, annotazioni per i grafici.

In questo modo si evita di catalogare in modo esteso ogni singola immagine, ma nello stesso tempo si forniscono tutte le informazioni esistenti, quelle riportate sull'immagine stessa.

Sono stati individuati alcuni criteri per la selezione e la scansione delle fotografie e dei ritagli contenuti in ogni busta. Il primo è stato quello di acquisire tutte le immagini fotografiche e un massimo di 5 ritagli di giornale per ogni busta. Tra i ritagli, quando presenti in numero superiore a tre privilegiare quelli di dimensioni regolari.

Per ovviare alle problematiche di alimentazione automatica delle didascalie stampate su veline o etichette di carta e parzialmente attaccate sul retro delle fotografie il personale è stato dotato di adesivi trasparenti per fissare le etichette in modo da evitare piegature e acquisizioni parziali.

Grazie al soggetto trasferito su base dati sono stati generati e stampati dei cartelli in formato A5 con un codice a barre e il nome del soggetto della busta e il codice numerico di riferimento (es. file 82852_00001_S) denominati «testa-pacchi». Questi fogli, posizionati come prima scansione di ogni busta sono serviti a delimitare in modo automatico tutte le immagini contenute in ogni busta e ad abbinarle al corretto soggetto.

Il software di scansione esegue anche un ritaglio automatico dell'immagine mediante sensori di formato, previa alimentazione nel verso corretto (verticale o orizzontale).

In seguito all'acquisizione, grazie al «testa-pacco» si abbina ogni busta, tramite il codice a barre al soggetto nel database, per creare i metadati amministrativi e gestionali in formato MAG.

Il progetto è in fase di completamento nel corso del 2012 con lo studio e la realizzazione di un apposito software di visualizzazione multimediale, studiato per la fruizione delle immagini.

Archivio storico, illustri dimenticati

L'archivio fotografico di un giornale è sempre stato uno strumento operativo al servizio della pubblicazione. Le fotografie

sono presenti nell'archivio perché servite o in previsione di una loro futura impaginazione a corredo di un articolo. I tempi di lavorazione, sempre molto compressi, portano ad usare le stampe archiviate nel processo di composizione della pagina. Così molte immagini sono scontornate, ritagliate, segnate a pennarello per evidenziare i tagli, annotate, elaborate a matita, ritoccate. E poi nuovamente archiviate, a testimonianza del loro utilizzo.

Nell'Archivio fotografico storico sono contenute le immagini relative a personaggi della cronaca, che durante il corso degli anni non sono più stati utilizzati se non sporadicamente. I quasi 90.000 soggetti che compongono questo archivio sono vari e diversificati tra loro. Molti sono personaggi della cronaca locale spicciola, protagonisti di fatti anche minori, episodi di violenza, prostituzione, incidenti, omicidi, rapine, furti, scandali, truffe, ma anche molti, banalissimi indicati come "Varie". Altri sono personaggi arrivati alla notorietà per una visita ufficiale, una presentazione, un incontro e poi mai più saliti alla ribalta delle cronache.

Ecco una carrellata delle qualifiche, non tutte, ma significative, che accompagnano il nome e cognome di questi personaggi, presi senza ordine dal soggettario dell'Archivio storico, ci consentono di capirne la varietà e nello stesso tempo l'appartenenza ad alcune categorie di notizie: Politico del Kenia, Fugge da casa, Regina e re del Sinai, Capitano pilota tedesco, Colonizzatore in Etiopia, Teste al processo, Titolare pellicceria rapinata, Astronauta, Drogato, Ladro, Calciatore, Ciclista, Socialista, Politico tedesco est, Schermitrice austriaca, Ragazza fuggita di casa, Accoltellato, "Corriere della Morte", Sondrio dinamitardo, Metronotte, Morte misteriosa, Pazzo feritore, Figlio del conte di Parigi pretendente al trono di Francia, Gioielliere costruttore corona Carlo d'Inghilterra, Arrestato per minacce, Processo di beatificazione, Ballerina cantante, Generale romeno, Cosa Nostra gangster, Assassino, Senatore americano, Nazista americano, Politico del Guatemala, Calciatore russo, Direttore cinema Ideal, Tentato omicidio della

moglie prostituta, Vice ispettore del manicomio di Collegno, Atti immorali, Politico vietnamita, Meccanico automobilista, Capo polizia vietnamita, Teste reticente, Giornalista francese, Stazione radio televisiva privata, Napoli vittima, Musicista rapinato, Testimone accoltellamento, Acrobata, Nobildonna, Ladro d'auto, Avventuriero, Ex legionario omicida, Attrice indiana, Diplomatico coreano, Prete alpinista, Miss universo 1962, Celebre poeta giapponese, Suora, ladra, Aggredito al Luna Park, Governatore del Nebraska, Violinista, Ratto di minore, Interrogato sulle trame nere, Matematico sovietico, Cavallo galoppatore, Tratta delle bianche, Eroe francese, Segretaria assunta per fare l'amor, Ex nazista arrestato, Regina di parigi notte, Smemorato di Collegno, Cardiologo di Bruxelles, Spie sovietiche, Pubblicazioni oscene, Femminista, Uxoricidio, Squillo olandese, Sommergibile, Partigiano, Carabiniere ferito, Campionessa di «Scommettiamo», Barone, Bimba nata in provetta, Politico mancese, Scomparso, Svaligiatore, Tennista australiana, Missionario, Segretario generale dei minatori inglesi, Premio Nobel, Costruttore d'aereoplani, Aggredita da un bruto, Finanziere extraparlamentare, Industriale, Fidanzata, Cuoca, Deputata di New York, Principe tedesco, Complesso Punk, Moglie accondiscendente, Ex chimico sacerdote, Tranviere disonesto, Pistard, Addetto navale russo, Ex regina ora ballerina, Grassone, Tenutaria casa squillo, Noto carrozziere, Amante indiziato, Umorista, Fantino, Modella, Criminale nazista, Neofascista, Personalità inglese, Ciclista nonagenario.

Beni fotografici in Italia

Gli archivi fotografici dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione¹

MARIA LUCIA CAVALLO

L'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione² (Iccd) ha significativamente incrementato negli anni il proprio patrimonio fotografico attraverso acquisti, donazioni e nuove campagne fotografiche effettuate dal proprio Laboratorio. L'archivio iniziale, costituito dall'eredità del Gabinetto fotografico nazionale, si è così progressivamente trasformato fino ad arrivare a quella che oggi possiamo considerare una delle "sedimentazioni" più ricche in Italia di archivi di fotografia storica.

Su questo patrimonio l'Istituto esercita le funzioni di tutela e valorizzazione attraverso quell'insieme di attività necessarie per una corretta gestione fotografica degli archivi e delle collezioni.

E proprio a fronte di un patrimonio qualitativamente e quantitativamente significativo, da una anno almeno a questa parte si

¹ Al presente contributo hanno collaborato, ciascuno per il proprio settore di competenza: Clemente Marsicola e Daniela Palazzi per la tutela; Elena Berardi per la fruizione; Maria Rosaria Palombi per la valorizzazione; Elizabeth Jane Shepherd per l'Aerofototeca; Maria Lucia Cavallo per il Museo. Su aspetti più particolari, inoltre: Anna Perugini per l'inventariazione; Maria Letizia Mancinelli per la catalogazione; Fabio Carapacchio e Stefano Valentini per la scheda SAGID e la digitalizzazione. Maria Lucia Cavallo ha redatto nella forma attuale il testo, armonizzando il più possibile contenuti e toni dei diversi contributi.

² L'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione opera all'interno del Ministero per i beni e le attività culturali. Come indica la sua stessa denominazione, persegue 2 obiettivi fondamentali: 1) catalogare il patrimonio culturale italiano acquisendo e raccogliendo, attraverso il Sistema informativo generale del catalogo (Sigec), i dati elaborati dalle Soprintendenze diffuse sul territorio nazionale e da altre istituzioni (Regioni, Università, enti ecclesiastici) in un sistema di gestione integrata che contribuisce a diffonderne la conoscenza; 2) documentare questo patrimonio attraverso campagne fotografiche e l'incremento delle proprie collezioni di immagini con acquisti e donazioni.

è avvertita l'esigenza di un'analisi più approfondita dei processi in cui queste attività si esplicano per farne emergere gli anelli deboli e per avviare su questi una riflessione condivisa al fine di trovare delle possibili soluzioni.

Il non sufficiente coordinamento fra i diversi settori in cui era tradizionalmente organizzata l'area fotografica dell'Iccd e la frammentarietà delle attività intraprese in passato da ciascun settore hanno infatti determinato una molteplicità ma anche una dispersione di iniziative avviate e a volte non concluse. Situazione che di fatto, a fronte del tempo, delle energie e dell'impegno profusi, ha reso non particolarmente efficace ed efficiente l'azione dell'Istituto in tema di tutela e valorizzazione delle proprie collezioni fotografiche. Come diretta conseguenza, la rilevanza esterna dell'Istituto non ha visto quel processo di crescita che sarebbe logico aspettarsi da un centro unico in Italia per vastità e rilevanza di patrimonio fotografico storico conservato da un'istituzione pubblica.

Riscontrate ed esaminate dunque queste criticità, è emersa sempre più forte la convinzione che fosse necessario rivedere alcuni dei modelli organizzativi finora adottati e, dentro questi, alcuni processi e procedure, al fine di ottimizzare il lavoro di ciascuno e massimizzare i risultati da raggiungere.

Il passo ulteriore è stato un ripensamento complessivo dell'intero assetto dell'area fotografica. Finora quest'ultima s'era caratterizzata come area per la raccolta, la conservazione e la produzione della documentazione catalografica e fotografica – sia storica che corrente – articolata nei seguenti servizi e laboratori:

- Fototeca nazionale, erede del Gabinetto fotografico nazionale fondato negli anni 1892-93;
- Aerofototeca nazionale, la cui origine risale al 1959;
- Laboratorio per la fotografia, il braccio operativo della Fototeca originaria;
- Museo archivio di fotografia storica (Mafos), ultimo nato, costituito nel 1996.

Tali servizi hanno provveduto finora a svolgere le varie attività richieste dalla gestione di archivi fotografici: dall'inventariazione alla catalogazione, dalla digitalizzazione all'organizzazione e archiviazione delle raccolte, dall'attività di conservazione e di restauro delle stesse a quella di loro conoscenza e di studio, fino al loro incremento attraverso nuove acquisizioni (acquisti o donazioni) e anche attraverso nuove campagne fotografiche realizzate dall'Istituto.

Ripensare l'organizzazione dei servizi dell'Iccd che si occupano di fotografia ha portato, così, a ipotizzare uno schema logico-concettuale entro il quale sistematizzare tutte le attività sopra esposte.



Torino, Palazzo Madama, Casaforte degli Acaja, esterno, Cerimonia reale, 1898. Sul palco da sinistra la duchessa madre Elisabetta di Genova, la principessa Elena di Montenegro, la regina Margherita, il re Umberto I in alta uniforme. Iccd, Fondo Casa Savoia (inv. 96)

Il punto di partenza di questo nuovo modello organizzativo è stato individuato, inevitabilmente, nel *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, che individua con chiarezza tre aree di azione: tutela, fruizione, valorizzazione del patrimonio culturale.

Ed è proprio sulla base di queste tre macrofunzioni che l'area fotografica dell'Iccd è stata rimodulata al proprio interno e le attività dei suoi settori/servizi riorganizzate trasversalmente e ricollocate nell'una o nell'altra sezione di questa tripartizione. Tutte le attività dell'Istituto relative alle collezioni fotografiche sono state ricondotte ad una o più delle tre grandi funzioni in cui il *Codice* articola e delinea l'intera azione del Ministero: Gabinetto fotografico nazionale – Servizio tutela; Gabinetto fotografico nazionale – Servizio fruizione; Gabinetto fotografico nazionale – Servizio valorizzazione, dove le collezioni fotografiche (positivi e negativi) finora afferenti alla Fototeca, al Laboratorio fotografico e al Mafos – Museo archivio di fotografia storica, vengono sussunte sotto il nome complessivo di «Gabinetto fotografico nazionale», in continuità con la storia fondativa dell'Istituto, e fatte oggetto, nei rispettivi servizi/settori, delle attività relative a ciascuno di questi ultimi³. A questo assetto organizzativo si aggiunge l'Aerofototeca nazionale e il Museo di fotografia storica di cui si dirà più avanti.

Si è trattato di un processo graduale ma costante attraverso tappe successive che nel passaggio tra vecchia e nuova organizzazione ha visto, come fase intermedia, l'individuazione di figure trasversali responsabili delle varie attività comuni ai diversi settori (conservazione preventiva, restauro, inventariazione, digitalizzazione, catalogazione) che aveva già generato procedure unificate, sia pure a uno stato embrionale.

³ Su quante e quali siano le collezioni fotografiche Iccd, si rinvia al sito web istituzionale www.iccd.beniculturali.it dove è una lista delle stesse, con una descrizione sommaria di ciascuna in termini di consistenza, di tipologia di materiale, di temi rappresentati.

Non è questa la sede per dare conto degli aspetti più tecnici delle attività che ciascuno di questi obiettivi-funzione comporta. Ci limitiamo perciò, qui di seguito, a riportare a grandi linee ciò che si sta facendo per ciascuna delle tre macroattività.

Tutela

Il servizio cura, con l'apporto del Laboratorio fotografico, l'organizzazione archivistica del patrimonio, la conservazione preventiva e le attività di conservazione e restauro delle collezioni. Una consapevolezza e una sensibilità nuove verso tutti i problemi relativi alla conservazione hanno portato a un processo di indagine globale con l'intervento coordinato di tutte le professionalità e le competenze necessarie appartenenti sia all'amministrazione dei beni culturali sia al mondo dei privati. In particolare, la strategia di conservazione dei manufatti fotografici punta ad azioni di conservazione preventiva, necessarie per rallentare i processi di degradazione dei materiali, allo scopo di garantirne la conservazione a lungo termine. Un approccio di tale tipo è necessariamente multidisciplinare, dovendo prendere in considerazione fattori di natura chimica, fisica e biologica relativi sia ai locali di conservazione sia alla tipologia e allo stato di conservazione dei materiali.

È stata così avviata sulle immagini, e sugli ambienti, una campagna permanente di indagini di carattere chimico (per verificare l'eventuale degradazione delle fotografie, in particolare dei negativi su pellicola, e la qualità dell'aria nei locali), di carattere fisico-ambientale (sia con la realizzazione di un impianto di monitoraggio microclimatico negli archivi dell'Aerofototeca, nell'archivio negativi del Gabinetto fotografico nazionale (GFN) e nell'archivio dei collodi, sia mediante datalogger, in tutti gli spazi che custodiscono le fotografie per verificarne la compatibilità con la buona conservazione dei materiali), di carattere biologico sia sugli ambienti sia sui materiali, con l'apporto di professionalità

tecnico-scientifiche dell'Istituto superiore per la conservazione e il restauro e dell'Istituto centrale per la conservazione del patrimonio archivistico e librario.

L'indagine si estenderà a campione anche sul vastissimo Fondo GFN, che insieme con il fondo fotografico proveniente dal Ministero della pubblica istruzione (Fondo MPI), costituisce la parte più consistente degli archivi dell'Iccd e che, uniti, rappresentano, dal punto di vista storico-documentario, il nucleo attorno al quale si sono sviluppate le successive raccolte.

È in corso anche uno studio di fattibilità per la determinazione dei requisiti impiantistici per il corretto condizionamento degli ambienti ai fini della conservazione migliore dei materiali.

Tutte queste operazioni consentiranno non solo un'azione preventiva di importanza cruciale ma anche di individuare e selezionare in maniera puntuale e consapevole le priorità di intervento nell'azione di restauro vero e proprio dei materiali, perché da esse scaturirà la segnalazione delle urgenze e delle emergenze cui dare seguito.

Il resoconto di tutte queste indagini costituirà un punto importante da cui ripartire per una più corretta conservazione.

Fruizione

Il servizio assicura la fruizione delle collezioni fotografiche attraverso un duplice fronte: l'attività preliminare e necessaria di inventariazione, catalogazione e digitalizzazione del patrimonio e l'erogazione di servizi per il pubblico (consultazione in sede e riproduzione delle immagini).

In questi mesi è in corso la riunificazione fisica delle collezioni, tradizionalmente divise tra la Fototeca nazionale e il Mafos, in un unico spazio di ricerca e di consultazione. Questo ricongiungimento risulta più funzionale sotto il profilo gestionale, data la riduzione sempre crescente degli organici, e appare decisamente

meno disorientante per l'utenza. Ma questa scelta risponde anche, anzi, soprattutto, all'idea-guida di voler ricondurre a unità un patrimonio che, per quanto diverso quanto a origine, tempi e modi di costituzione, afferisce pur sempre a una stessa realtà istituzionale.

Le acquisizioni che si sono succedute nel tempo hanno determinato infatti la costituzione di un patrimonio di grande rilevanza, rappresentato oltre che dalle collezioni di fotografia anche dalle raccolte di macchine e attrezzature, pervenute in larga misura contestualmente ai fondi fotografici (e utilizzate dagli stessi fotografi del GFN), e dalla biblioteca specializzata in fotografia, consultabile in rete nel catalogo online Sbn (Servizio bibliotecario nazionale). In particolare, le collezioni fotografiche conservate (alcuni milioni di immagini), possono essere considerate nella loro complessità come un insieme di grande valore archivistico, documentario e storico-artistico. Esse comprendono congrui nuclei a testimonianza dell'evoluzione della fotografia, sia dal punto di vista tecnico che espressivo (dai dagherrotipi, calotipi, ecc. a tutta la successiva evoluzione della tecnica fotografica fino al XX secolo).

Buona parte delle collezioni conservate si configurano, fin dalla nascita dello Stato post-unitario, come preziosa testimonianza del patrimonio culturale italiano, a dimostrazione del ruolo centrale che la documentazione fotografica ha svolto non solo nel processo di tutela ma anche, e soprattutto, in quello di scoperta e valorizzazione del patrimonio storico e culturale italiano.

Accanto a questi nuclei, che potremmo per brevità definire di documentazione, anche se in realtà si tratta di archivi fortemente stratificati con una molteplicità di valori e possibilità di lettura⁴,

⁴ Esemplificativo al riguardo è il fondo «MPI - Ministero della Pubblica Istruzione» che si costituì nell'arco di un secolo, dal 1870 in avanti, con le consegne al Ministero delle copie d'obbligo da parte di ditte/enti/fotografi. Molto potenziato e valorizzato da Corrado Ricci nella sua veste di direttore generale per le Antichità e le Belle Arti dal 1906 al 1919, conta oltre mezzo milione di positivi di varia provenienza relativi al patrimonio culturale italiano (opere d'arte, monumenti, architetture e insiemi

si sono affiancati nel tempo nuclei collezionistici di grande rilevanza⁵ nonché archivi di importanti fotografi⁶. Le collezioni conservate vengono periodicamente arricchite dall'attività del Laboratorio fotografico che assicura, attraverso mirate campagne fotografiche, un incremento, anche qualitativamente significativo dal punto di vista professionale, di quella parte del patrimonio dell'Istituto costituita dalla documentazione contemporanea sui beni oggetto di tutela.

Valorizzazione

Le attività di valorizzazione, se non precedute da una chiara e "spessa" conoscenza del patrimonio e se non spinte da una lucida politica culturale, rischiano di divenire occasioni fini a se stesse che non apportano nulla a soggetti e oggetti. È per questo motivo che si è dovuto prendere atto di una sorta di "opacità" che ha caratterizzato negli ultimi anni la percezione esterna dell'Iccd nonostante la realizzazione di iniziative di promozione e comunicazione.

Nell'ambito della complessiva revisione dei modelli organizzativi dell'Istituto, anche nel settore della valorizzazione è stata creata una struttura di servizio, permanente e trasversale a tutti i servizi, che oltre ad essere di supporto alla Direzione nella definizione di programmi a breve/medio termine più aderenti alle linee strategiche dell'Istituto, svolge la cruciale funzione di coordina-

paesaggistici, ecc.) e testimonia l'operatività della pubblica amministrazione italiana fino al 1975, quando venne istituito il Ministero per i beni culturali e ambientali. Con l'istituzione del nuovo Ministero si provvide ad assegnare l'intero archivio fotografico dell'ex Direzione Generale per le Antichità e le Belle Arti del MPI alla Fototeca nazionale, incrementando così i fondi del Gabinetto fotografico nazionale già operante dal 1892.

⁵ Si veda ad esempio la collezione Piero Becchetti, di enorme importanza per la conoscenza della fotografia in Italia, acquistata negli anni Novanta del Novecento insieme con una rilevante biblioteca appartenuta allo stesso Becchetti.

⁶ Si vedano ad esempio gli archivi dei fotografi Mario Nunes Vais, Luciano Morpurgo, Oscar Savio, Sebastiana Papa.

mento tra i vari servizi coinvolti, nel rispetto delle competenze di ciascuno, garantendo loro lo scambio di informazioni nelle varie fasi attuative dei singoli progetti. Una scheda-progetto che definisce passo dopo passo gli elementi organizzativi per la realizzazione di questi ultimi è lo strumento approntato che, oltre a individuare i vari referenti (responsabile del progetto, comitato scientifico, servizi e staff interno coinvolti, risorse finanziarie, eventuali partner esterni e sponsor, cronoprogramma, ecc.), consente anche un maggiore controllo nei vari passaggi della loro attuazione, riducendo in parte quella casualità e quel pressappochismo che spesso caratterizzano i flussi di un lavoro comune a più soggetti, evitando duplicazioni e sovrapposizioni. A conclusione di ogni singola iniziativa, se ne verificano i risultati per rimediare alle criticità e potenziare le positività riscontrate.

Il servizio, inoltre, cura l'inserimento dell'Istituto e delle sue collezioni fotografiche nel circuito degli eventi nazionali e internazionali, prende contatti con le varie istituzioni pubbliche e private; valuta la possibilità di partecipare ai bandi nazionali e/o europei, collaborando alla formulazione di progetti mirati per accedere ai fondi messi a disposizione; redige il calendario annuale o pluriennale di valorizzazione del patrimonio fotografico dell'Istituto, proponendo gli obiettivi sulla base delle linee strategiche indicate dalla Direzione, delle proposte dei servizi e delle eventuali sollecitazioni di soggetti esterni qualificati.

È in questo quadro che, per aprirsi a iniziative congiunte con enti e soggetti esterni, pubblici e privati, l'Istituto nel 2011 ha aderito a «Memorandum – Festival della fotografia storica» per rilanciarlo su scala nazionale, attraverso una partnership con la Fondazione Cassa di Risparmio di Biella e l'associazione Stilelibero, al fine di valorizzare la fotografia come patrimonio culturale e memoria storica collettiva e far conoscere al grande pubblico le collezioni degli archivi fotografici italiani e internazionali. L'impegno dell'IcCD

è quello di espandere e radicare «Memorandum» sul territorio nazionale, così da diventare un momento di confronto periodico sullo stato della conoscenza, della tutela e della valorizzazione degli archivi di fotografia storica.

Aerofototeca Nazionale

Ad arricchire il multiforme patrimonio di immagini dell'Iccd, vi è l'ingente *corpus* dell'Aerofototeca nazionale che, nata nel 1959 come struttura di raccolta e di studio dell'aerofotografia relativa al territorio italiano, occupa uno spazio a sé rispetto agli altri settori per la tipologia dei materiali che conserva e la specificità dei problemi che pone. L'Aerofototeca Nazionale conserva numerosi fondi aerofotografici storici, tra i quali spiccano quelli prodotti dalle forze armate alleate durante la seconda guerra mondiale, tra 1943 e 1945: il fondo Raf, in deposito dalla British School at Rome, e il fondo Usaaf, donato allo Stato italiano dall'American Academy in



Castel del Monte, veduta aerea, 1962. Iccd, Fondo Fotocielo (inv. I62871)

Rome. I due fondi contengono, oltre ad alcuni milioni di foto del territorio italiano, anche una cospicua quantità di materiale cartaceo strettamente collegato all'uso delle foto per gli originari motivi strategici. Si tratta di grafici tecnici (piani di volo, tracciati di volo, grafici di strisciate), relazioni tattiche, cartografie, manuali militari, che forniscono un utilissimo completamento per la consultazione e la valorizzazione dei fondi.

La quantità delle immagini, la differenza e la varietà dei materiali, le diverse condizioni di conservazione con cui i fondi sono giunti in Iccd hanno determinato una molteplicità di problematiche conservative. L'Iccd si è da tempo rivolto agli Istituti istituzionalmente competenti in materia, l'Istituto superiore per la conservazione e il restauro e l'Istituto centrale per la conservazione del patrimonio archivistico e librario, realizzando congiuntamente un importante progetto di conservazione preventiva presentato al Salone di Ferrara 2010. Se la conoscenza degli ambienti dedicati alla conservazione e dei materiali in essi contenuti è importante per comprenderne la risposta alle condizioni ambientali e i meccanismi di degrado, è altrettanto vero che esiste anche una via storica ed archivistica di approccio alla conservazione che va ugualmente osservata. Per questo si è contattato l'Archivio di Stato di Roma, che da tempo sta curando gli aspetti legati alla conservazione indiretta degli archivi, nel rispetto del metodo storico e della pubblica consultazione. Inoltre, l'ambito militare in cui furono prodotte le foto aeree in questione – impiegate anche in seguito per il controllo e la gestione del territorio – rende necessario estendere l'attenzione conservativa anche alle grandi collezioni aerofotografiche e cartografiche militari italiane.

Museo della fotografia storica

In questo ultimo anno l'Istituto ha avviato una riflessione sul ruolo e sulla fisionomia del Museo della fotografia storica al fine di un suo rilancio per il futuro.

Tale riflessione si snoda a partire da due modelli, per il momento ancora entrambi in corso di valutazione.

Un primo modello è rappresentato dall'idea di un museo con protagonista la fotografia in Italia dalle origini al secondo dopoguerra, con i suoi strumenti, i suoi attori, le sue tecniche, i suoi usi, i suoi fruitori, la sua diffusione. Dando per il momento per acquisito che con questi termini cronologici si possa definire storica la fotografia (questione del tutto aperta alla discussione), questo modello dovrebbe rappresentare il primo museo pubblico italiano specificamente dedicato alla fotografia storica che avrà come completamento le altre realtà già esistenti sulla fotografia contemporanea. Un museo all'interno del quale la fotografia assumerà la valenza di un documento che testimonia snodi cruciali e paradigmatici della sua storia ma anche della storia sociale e culturale da cui scaturisce. Una storia che si svolgerà attraverso temi di ampio respiro, selezionati tra quelli che hanno edificato la storia della fotografia e che siano presenti nelle collezioni dell'Icdd, all'interno di una continua, incisiva e non banalizzante opera di storicizzazione anche attraverso l'utilizzo di materiale documentario di varia natura, non esclusivamente fotografico. Una narrazione cronologica e tematica che nel mettere a fuoco figure e svolte che rappresentino, senza forzature, altrettanti snodi significativi nella storia della fotografia, sappia restituire al visitatore il contesto di tutti gli elementi che vanno a comporre la realtà del museo: gli oggetti, cioè gli apparecchi fotografici; le opere, cioè le fotografie; gli autori delle opere, cioè i fotografi. Tutti questi elementi saranno legati da un nesso che mira a ricostruire il *milieu* culturale nel quale sono stati prodotti gli apparecchi, le fotografie, gli stessi fotografi, pur sempre figli del proprio tempo.

Il percorso cronologico e narrativo lungo il quale si snoderà l'esposizione dei pezzi non potrà, ovviamente, che includere le tecniche. La tecnica è basilare, è da lì che si parte. Se non si possiede quella, non esiste neanche il prodotto, l'opera. Ma il discorso sulle

tecniche, e sul loro evolversi nel tempo, non va mai disgiunto dal discorso sui contenuti e dallo sguardo che trapela e si esprime attraverso quelle tecniche.

I contenuti significano allora ricostruire intorno a quelle tecniche, a quelle immagini, a quegli sguardi, una storia sociale e culturale, collettiva e individuale della fotografia.

Il secondo modello, del tutto diverso dal primo, potrebbe essere riassunto nell'idea di un museo "instabile", flessibile, con confini aperti, non rigidi, non precostituiti, non predeterminati, ma coerenti comunque con la funzione di uno spazio pubblico che offre un servizio culturale. Un museo che risponda di più allo spirito contemporaneo, dove tutto sembra avere carattere e criteri di non permanenza e di non staticità. Si tratterà, allora, di pensare a un modello che non sia semplicemente uno spazio espositivo inteso come una sequenza di sale che formano una narrazione, quanto piuttosto un luogo dove sia possibile costruire e ricostruire infinite narrazioni. Questo significherà costruire un luogo fortemente "interattivo" inteso come laboratorio permanente in cui ad ogni visita sia possibile costruire e mettere a fuoco un tassello della storia della fotografia, della sua percezione, del suo ruolo nel panorama culturale e sociale. Un museo, inoltre, dove poter porre a nudo l'anima di un'istituzione pubblica che è, o dovrebbe essere, per sua natura in continua evoluzione: comprendere il senso dell'attività di tutela, conoscerne gli strumenti, apprezzarne gli esiti.

In questi mesi è in corso l'allestimento di nuovi spazi polivalenti dove poter svolgere un primo programma di iniziative che dovrebbero contribuire a sedimentare, insieme ai fruitori, un modello di museo effettivamente contemporaneo.

La gestione dei materiali

Al confine tra tutela e fruizione (ma investendo anche l'ambito della valorizzazione) si colloca una serie di attività quali l'inventa-

riazione, la catalogazione, la digitalizzazione sulle quali è opportuno soffermarsi per dare conto di ciò che è in atto in ciascuno dei loro ambiti.

Inventariazione

Riguardo all'inventariazione, operazione preliminare ad ogni altra, in questi ultimi tre anni l'Iccd sta portando avanti un impegnativo lavoro di revisione degli inventari patrimoniali dei propri archivi fotografici. In questo ambito si è quindi provveduto ad informatizzare i processi di inventariazione patrimoniale, ad aggiornare le stime, a definire criteri univoci di valutazione cui ricorrere per l'immissione in patrimonio di nuovi fondi fotografici. Tutto questo lavoro si colloca all'interno di una nuova visione del patrimonio storico dell'Istituto e si attua con i nuovi strumenti di gestione dei dati finalizzati ad un vantaggio sia per chi lavora all'interno sia per chi consulta, come utente, le collezioni fotografiche dell'Istituto.

Tra gli strumenti di controllo e verifica patrimoniale in corso di realizzazione, c'è il sistema di gestione inventariale del patrimonio e connessioni con il sistema RFID (Radio Frequency Identification) che a distanza fornisce un'identificazione certa di ogni contenitore e scaffale nei magazzini e consente di leggere le informazioni relative agli oggetti (cioè le fotografie) in essi contenuti.

La riflessione sui valori patrimoniali dei fondi fotografici ha evidenziato quelle che sono le caratteristiche peculiari che influiscono sul processo di dichiarazione del loro valore. Per tale ragione, è stata predisposta una scheda di rivalutazione patrimoniale che tenga conto di vari parametri quali l'autore, la consistenza effettiva, la presenza di eccellenze nelle tecniche, la completezza del fondo, la sua conoscenza, la presenza di negativi originali o, in alternativa, di stampe d'autore. Tutti questi sono risultati essere elementi che concorrono a modificare sostanzialmente il valore di una raccolta fotografica.

Allo scopo di raccogliere la più completa documentazione sulle acquisizioni dei fondi è stato necessario procedere anche allo spoglio delle carte d'archivio ed alla loro riunificazione con i fondi di riferimento. Non sono mancate alcune sorprendenti scoperte. Una fra tutte, la lettera con cui nel 1906 la Direzione Generale delle Arti del Ministero dell'Istruzione autorizza il pagamento di L. 1.000 per l'acquisto del fondo Tuminello che costituisce uno dei nuclei più rari conservati in un'istituzione pubblica trattandosi di una raccolta di oltre 600 calotipi, uno dei primi esempi di negativo (su carta, in questo caso) dell'intera storia della fotografia⁷.

Lo sforzo su cui si sta continuando a lavorare è quello di arrivare ad avere una procedura agile che possa consentire di attribuire il valore dei fondi fotografici, a volte indicati con stime ad oggi assolutamente inadeguate, in maniera congruente con il valore attuale del materiale.

Catalogazione

Riguardo alla catalogazione, che costituisce l'altra fondamentale linea di attività dell'Istituto, è stata ripresa la riflessione già avviata in passato con le istituzioni che tradizionalmente conservano materiali fotografici, sulla scheda «FF, Fondo fotografico», al fine di mettere a fattor comune esperienze maturate nei differenti ambiti disciplinari.

Un nuovo punto di vista, quello di descrivere i fondi fotografici nel loro insieme, che si affianca alla descrizione puntiforme, esemplare per esemplare, attuabile con la scheda «F, Fotografia», già ampiamente sperimentata da alcuni anni e utilizzata non solo in ambito storico-artistico ma anche in quello bibliotecario ed archivistico.

⁷ Cfr. *L'immagine di Roma, 1848-1895, la città, l'archeologia, il Medioevo nei calotipi del fondo Tuminello*, a cura di SERENA ROMANO e PIERO BECCHETTI, Napoli, Electa, 1994, catalogo della mostra omonima che funge anche da catalogo a stampa dell'intero fondo.

I risvolti positivi nell'applicazione della nuova scheda sono numerosi, primo fra tutti quello di offrire a chi la consulta un insieme di informazioni utili ad inquadrarne immediatamente il contesto filologico: dagli autori ai soggetti, dalla cronologia alle circostanze che hanno determinato l'esistenza dello stesso fondo, alla descrizione dello stato di conservazione.

Ma al tempo stesso la scheda «Fondo» riassume in sé tutti gli elementi utili per programmare interventi mirati al restauro, alla catalogazione, alla digitalizzazione, laddove grandi quantità di esemplari scoraggerebbero dall'intraprendere iniziative a tappeto spesso insostenibilmente costose.

La scheda Fondo fotografico sarà, inoltre, tra le prime normative ad essere proposta all'attenzione degli addetti ai lavori in una rinnovata impostazione metodologica.

Sul fronte catalografico, infatti, accanto alla prosecuzione del lavoro sugli standard descrittivi delle diverse tipologie di beni, è prevista a breve la pubblicazione sul sito www.iccd.beniculturali.it di una normativa "trasversale" (già pubblicata nell'area di «sperimentazione»), volta a ricomporre, attraverso i paragrafi comuni alle singole normative già esistenti, l'unità storica e culturale del nostro patrimonio, rendendo disponibili in un quadro organico le informazioni che lo riguardano, spesso acquisite in maniera frazionata ed asincrona.

Questa logica unitaria, indirizzata alla maggiore convergenza possibile dei modelli descrittivi e delle serie di tratti informativi comuni alle varie tipologie di beni, al di là degli specifici attributi che richiedono apposite analisi disciplinari, tende a valorizzare, nel caso di un bene complesso, la rete dei rapporti che intercorrono tra l'entità catalografica in esame, gli altri beni culturali cui è connessa per motivi di varia natura e lo stesso territorio di riferimento che spesso rappresenta, a sua volta, un bene culturale analizzabile con strumenti analoghi.

Digitalizzazione

In questo nuovo quadro, l'attività del Laboratorio per la fotografia dell'Iccd sul suo patrimonio digitale acquista un ruolo ancora più strategico. Essendo la digitalizzazione un'operazione fondamentale ai fini della tutela e della conservazione delle collezioni ma anche della loro fruizione e valorizzazione, l'Iccd ha di recente adottato uno strumento integrato di gestione, conservazione e diffusione delle immagini, nel duplice intento di riorganizzare i materiali e razionalizzarne l'archiviazione, da una parte, e garantirne una corretta conservazione e facilitarne l'accesso ai fini della fruizione, dall'altra.

Grazie ad un accordo con l'Università di Bologna, Dipartimento di archeologia, Laboratorio di tecniche multimediali, l'Iccd si è dotato di uno strumento, il Sagid (Sistema di archiviazione e gestione delle immagini digitali), gemello di quello esistente presso l'ateneo bolognese che ha sviluppato un software con applicazione di procedure per l'acquisizione, l'archiviazione e la gestione dei dati (testi e immagini) e che affronta tutti gli aspetti relativi alla gestione del materiale digitale, alle tecniche di conservazione, di riversamento e di acquisizione, ai supporti e agli strumenti più idonei e sicuri per l'archiviazione.

Coerente con gli indirizzi e le linee strategiche dell'Ente nazionale per la digitalizzazione della Pubblica Amministrazione (DigitPA), riguardo soprattutto a trasparenza, accessibilità, utilizzabilità ed economicità del patrimonio informativo, Sagid è finalizzato alla riorganizzazione dei sistemi informativi dell'Istituto e, più in generale, alla costruzione di un sistema informativo unitario, integrato ed efficiente del Ministero per i beni e le attività culturali. Il progetto Sagid ha l'essenziale compito di armonizzare gradualmente tra loro i vari strumenti di gestione del patrimonio di immagini dell'Iccd, interagendo anche con il Sigec. La digitalizzazione delle immagini in Sagid implica il recupero del pregresso e l'omogeneizzazione dei dati presenti in database diversi accumulatisi e stratificatisi nel tempo con modalità di acquisizione (e di fruizione)

diverse, legate all'evolversi delle tecnologie utilizzabili di volta in volta in quel momento. Il lavoro di ricognizione (e quantificazione) dei file digitali presenti in ciascun database ha consentito anche di avere un quadro chiaro delle lacune che rimangono ancora da colmare. L'obiettivo è ricondurre a unità almeno gli archivi afferenti a Fototeca, Laboratorio, Mafos (data la tipologia del tutto peculiare degli archivi dell'Aerofototeca), convertendoli in uno stesso formato, e farli confluire in un unico macroarchivio con evidenti vantaggi in termini di tempo per l'utente interno ed esterno. Al fine di ottenere un'unica scheda cui uniformare dati e campi della descrizione dei vari fondi occorre innanzitutto confrontare dati e campi di ciascun database e omogeneizzare questi ultimi in modo da non perdere le informazioni acquisite, frutto di lavoro di decenni.

La completa attuazione del progetto prevede la digitalizzazione di tutto il patrimonio in un tempo di realizzazione di circa un anno. Sarà quindi necessario organizzare una o più campagne di acquisizione digitale delle immagini, subordinate ad un'indagine specifica per l'individuazione dei tempi e degli strumenti più idonei, ma soprattutto subordinate al reperimento di fondi dedicati.

A fronte di un quadro così ricco e articolato, non è semplice e "automatico" per l'Iccd coniugare e gestire in modo sempre coerente tutte le tematiche connesse alla conoscenza, alla tutela e alla valorizzazione della fotografia storica. Si tratta piuttosto di un'azione che presuppone continui "riposizionamenti" e messe a fuoco. E, soprattutto, non è facile ottenere un saldo sempre in attivo da questa gestione. È per raggiungere dei risultati in tempi più certi e più brevi che l'Iccd ha riconfigurato i propri servizi secondo criteri più agili e razionali di intervento sui beni posseduti, al fine di ottimizzare al massimo le risorse esistenti e di consentirne la più ampia fruizione. Di qui, l'esigenza di una gestione che abbia chiare le ragioni e gli scopi del suo esercizio. Riconoscimenti isolati, legati a singole iniziative, contribuiscono infatti solo in minima parte a rafforzare

il peso culturale che l'Istituto potrebbe e dovrebbe avere in campo fotografico. Negli intendimenti, questa riorganizzazione articolata in attività trasversali a più settori/servizi che operano, coordinati, in stretta univocità di indirizzi e programmi intersettoriali anche in rapporto alle attività svolte dalle altre sue aree, dovrebbe portare a una maggiore solidità e rilevanza istituzionale, rinnovando con contributi nuovi e attuali la grande eredità culturale del Gabinetto fotografico nazionale e dell'Aerofototeca nazionale.

Su tali premesse si intende promuovere un programma pluriennale, aperto al concorso dei principali soggetti pubblici e privati interessati a vario titolo alla fotografia, così da concretizzare quella condivisione necessaria perché davvero si realizzi la diffusione pubblica delle conoscenze sul comune patrimonio culturale.



Gioacchino Altobelli, Roma. Assalto alle barricate ed alla breccia di Porta Pia, 20 settembre 1870. Iccd, Fondo Collezione Becchetti (inv. 7781)

Il Dipartimento di fotografia dell'Istituto Nazionale per la Grafica

MARIA FRANCESCA BONETTI

Funzioni, attività, prospettive

A partire dal 1975, con la creazione dell'Istituto Nazionale per la Grafica (ING), contestualmente alla nascita del Ministero per i Beni culturali e ambientali, e il riconoscimento della fotografia come bene storico artistico, nonché come medium espressivo in stretta connessione con l'incisione – con la quale, fin dalle origini, il nuovo mezzo ha condiviso le più classiche funzioni riproduttive e divulgative, mutuandone anche finalità e modalità operative – i tradizionali compiti di tutela precedentemente assunti dalla Direzione delle Antichità e Belle Arti del Ministero della Istruzione Pubblica nei confronti delle opere grafiche, sono stati estesi anche al patrimonio fotografico¹.

Di conseguenza, l'impegno prioritario della neonata istituzione per assolvere al ruolo, del tutto inedito in Italia, che le veniva assegnato, è stato innanzi tutto quello di avviare e promuovere una serie di importanti campagne di acquisizione per la costituzione di una sezione specificamente dedicata alla fotografia².

¹ Il D.P.R. 3 dicembre 1975, n. 805 (*Organizzazione del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali*), all'art. 29, comma I, unificava due antiche e prestigiose istituzioni romane – la Calcografia Nazionale e il Gabinetto Nazionale dei Disegni e delle Stampe – e istituiva la nuova struttura museale con competenze, di livello nazionale, relative alla «salvaguardia, catalogazione e divulgazione dei beni concernenti la produzione grafica e fotografica».

² Ideata da Carlo Bertelli – principale promotore dell'attuale configurazione e della nuova missione assegnata all'Istituto – e affidata alle cure di Marina Miraglia, che ne ha avuto la direzione fino al 1999, la sezione delle Collezioni fotografiche ha assunto nel

Nel definire il profilo della nuova sezione che l'Istituto iniziava così a costituire, obiettivo primario è stato il recupero di opere che – a differenza di quelle da tempo già entrate a far parte di altre collezioni pubbliche per mirate esigenze di studio o d'uso pratico (ad esempio, fototeche storico-artistiche e altre raccolte museali o raccolte librerie dedicate a specifiche discipline) – permettessero di ricostruire, nelle sue grandi linee, la storia stessa della fotografia, considerata nella sua originalità e autonomia linguistica, quale strumento di comunicazione ed espressione oltre che per la sua funzione storico-documentaria.

D'altra parte, già verso la fine dell'Ottocento, e proprio in seguito alla progressiva affermazione della fotografia come mezzo di riproduzione, la Calcografia aveva cominciato a mettere a fuoco i suoi diversi interessi linguistici nei confronti dell'incisione, assumendo sempre più il ruolo di centro di riferimento per le nuove elaborazioni grafiche e luogo privilegiato di sperimentazione per gli artisti.

Contestualmente, il passaggio delle tradizionali funzioni didattive e divulgative dalla grafica alla fotografia, operatosi gradualmente nel corso della seconda metà dell'Ottocento, soprattutto dall'epoca del collodio e poi con l'introduzione della gelatina bromuro d'argento, fu segnato in Calcografia anche dalla sperimentazione delle tecniche della fotoincisione che, negli anni 1886-1894 circa, evidenziarono con particolare forza la crisi definitiva dell'incisione "di traduzione".

Il Laboratorio di fotoincisione, sotto la responsabilità dell'ingegner Giovanni Gargioli, si affermò sempre di più all'interno

tempo il carattere di un Dipartimento, per la polivalenza delle attività svolte, la varietà delle competenze e delle responsabilità, l'articolazione delle funzioni nei vari ambiti della conservazione, della ricerca, della fruizione e valorizzazione, della formazione e della didattica, fino alla diretta gestione della sezione di Fotografia della più generale Biblioteca di Istituto.

dell'istituzione romana, il cui direttore Alberto Maso Gilli giunse a lamentare il grado di autonomia raggiunta dal laboratorio stesso, anche grazie al ricorso alla collaborazione con noti fotoincisori, come lo stesso Karl Klic di Vienna o i fratelli Danesi di Roma. La protesta, emblematica della querelle ormai da diverso tempo in corso tra tecniche grafiche manuali e tecniche di riproduzione meccanica (e sempre più a carattere "industriale"), sfociò quindi nella creazione del Gabinetto Fotografico Nazionale (nel 1892), alla cui direzione fu chiamato lo stesso Gargioli. Questa nuova struttura assunse allora definitivamente il compito della documentazione del patrimonio storico artistico³, segnando allo stesso tempo il nuovo corso della Calcografia e l'attribuzione ad essa di una nuova missione, a carattere prevalentemente museale. In questa direzione, appunto, la Calcografia cominciò ad acquisire una maggiore consapevolezza nei confronti dei problemi conservativi e delle pratiche di intervento per la salvaguardia dei beni e concentrò progressivamente i propri interessi verso una riflessione storico-critica sui diversi linguaggi grafici, nell'intento di comprenderne e promuoverne anche le più moderne ed attuali istanze espressive.

Contestualmente, quindi, e in continuità con quanto realizzato nel campo della grafica, fin dalla sua creazione, l'ING si è distinto e qualificato – rispetto ad altre istituzioni che pure da tempo si

³ Passato successivamente (1907) alla Divisione dei Musei, Scavi e Monumenti della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero della Istruzione Pubblica, il GFN ebbe il compito di creare un archivio unitario e centrale che fosse di supporto al Catalogo generale dei beni storico-artistici che contemporaneamente andava costituendosi con l'istituzione degli Uffici per l'inventario e il catalogo dei monumenti e delle opere di interesse storico, archeologico ed artistico, nonché dell'Ufficio centrale per il catalogo (1969), fino alla creazione, nel 1975, dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (cfr. FRANCESCO NEGRI ARNOLDI, *Il catalogo dei beni culturali e ambientali. Principi e tecniche di indagine*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1981). Ereditando, oltre che i materiali, anche le funzioni del GFN, come dell'Aerofototeca, l'ICCD ha continuato ad eseguire e ad implementare la documentazione fotografica del patrimonio artistico italiano, giungendo poi in tempi più recenti (1996) ad istituire presso la propria sede il MAFOS-Museo Archivio della Fotografia Storica.

occupano di fotografia sotto profili diversi – attraverso una serie di iniziative volte a far acquisire una piena consapevolezza del ruolo svolto dalla fotografia nell’ambito più vasto e complesso dei diversi linguaggi visivi, a promuovere una maggiore sensibilità verso le qualità tecnico formali del mezzo e una migliore conoscenza dei procedimenti e delle pratiche messe in atto dagli autori, a valorizzare in particolare il percorso della fotografia italiana, con un’attenzione sempre più rivolta anche alla produzione contemporanea. Sono state così condotte varie attività di ricerca, di studio e di valorizzazione del patrimonio fotografico italiano finalizzate ad una sua maggiore conoscenza, sia da parte delle altre istituzioni, sia da parte del pubblico, promuovendo e realizzando mostre, pubblicazioni, attività didattiche e seminariali, dedicate a fondi, ad autori o a momenti di particolare importanza della storia della fotografia e significativi dell’evoluzione della fotografia italiana, soprattutto nelle sue relazioni con quella internazionale⁴.

⁴ Non essendo possibile ricostruire in questa sede tutta l’attività di ricerca e di valorizzazione del patrimonio fotografico svolta dall’Istituto, a partire dalla sua fondazione nel 1975, si rimanda alla sintesi già a suo tempo offerta in MARIA FRANCESCA BONETTI, *La Fotografia all’Istituto Nazionale per la Grafica*, in TIZIANA SERENA (a cura di), *Per Paolo Costantini. Vol. II. Indagine sulle raccolte fotografiche*, «Quaderni del Centro di Ricerche Informatiche per i beni Culturali», IX, 1999, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1999, pp. 237-247. Per il periodo successivo, si ricordano qui soltanto alcune delle iniziative intraprese dall’Istituto, per il carattere di centralità degli studi storico-filologici ad esse sottesi, o anche per l’importante posizione di riferimento assunta in alcuni casi nei confronti di altre istituzioni, come in occasione della mostra *L’Italia d’argento. 1839-1859. Storia del dagherrotipo in Italia* (Firenze, Palazzo Vecchio e Roma, ING; catalogo a cura di MARIA FRANCESCA BONETTI e MONICA MAFFIOLI, Firenze, Alinari, 2003), cui ha fatto seguito l’impegno scientifico dell’Istituto per la mostra *Éloge du négatif. Les débuts de la photographie sur papier en Italie (1846-1862)* (Parigi, Petit Palais e Firenze, Museo Nazionale Alinari della Fotografia, Firenze, Fratelli Alinari-Fondazione per la Storia della Fotografia, 2010) e, più recentemente, il contributo alla cura scientifica e all’organizzazione della mostra *Arte in Italia dopo la Fotografia. 1850-2000* (Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, catalogo a cura di MARIA ANTONELLA FUSCO e MARIA VITTORIA MARINI CLARELLI, Milano, Electa, 2011). Si segnalano inoltre: la collaborazione con la Fondazione Pitti Immagine Discovery e la DARC-Direzione generale per l’architettura e l’arte contemporanea per il volume a cura di MARIA LUISA FRISA, con FRANCESCO BONAMI

In analogia con lo studio e le metodologie di approccio analitico e critico, nonché con le metodologie di intervento relative alle diverse tipologie di opere grafiche, sono state messe a fuoco le principali problematiche relative alla gestione, alla conservazione, alla catalogazione e alla fruizione dei beni fotografici, sollecitando poi e contribuendo anche direttamente a definire una serie di pratiche, di norme e di linee guida, per la salvaguardia e la cura del patrimonio fotografico, riconosciute ormai a livello nazionale.

L'esperienza già condotta in questo senso sui beni grafici è stata di importanza primaria, in quanto, sia per analogie fisico-strutturali dei supporti o dei contesti conservativi, sia per la loro comune natura di beni seriali e riproducibili, quanto per la continuità e la sopravvivenza di alcune modalità produttive, come di analoghi sistemi di diffusione e commercializzazione (si pensi ad esempio all'esistenza delle diverse edizioni e tirature, alla relazione tra matrice/negativo e stampa/positivo, o alla problematicità della definizione teorica dell'opera "originale", alla compresenza di diverse responsabilità autoriali, ecc.), si è potuto procedere con maggior consapevolezza ad individuare specificità e peculiarità intrinseche alle diverse tipologie di opere fotografiche, sia storiche che contemporanee.

Valga, per tutti, l'esempio della definizione della Scheda di catalogo dei Beni fotografici, normata a livello nazionale e centrale (Scheda F), che molto deve, per la sua struttura generale, alla tradizione catalografica delle stampe e delle matrici incise, oltre che a

e ANNA MATTIROLO, *Lo sguardo italiano. Fotografie italiane di moda dal 1951 a oggi*, Milano, Fondazione Pitti Immagine Discovery-Charta, 2005; la cura e l'organizzazione delle mostre *Roma 1840-1870. La fotografia, il collezionista e lo storico* (a cura di MARIA FRANCESCA BONETTI, con CHIARA DALL'OLIO e ALBERTO PRANDI), Roma-ING e Modena-Fotomuseo Giuseppe Panini, Roma, Peliti Associati, 2008; *La Persia Qajar. Fotografi italiani in Iran 1848-1864* (a cura di MARIA FRANCESCA BONETTI e ALBERTO PRANDI), Roma-ING e Modena-Fotomuseo Giuseppe Panini, Roma, Peliti Associati, 2010. Tra le varie mostre dedicate ad autori contemporanei, sia italiani che stranieri, si segnalano ad esempio quelle di Giorgia Fiorio (*Il dono*, 2009), di Armin Linke (*Immaginario nucleare*, 2009), di Mario Cresci (*Forse fotografia. Attraverso la traccia*, 2011), di Samuel Fosso (2004), di Araki (2007-2008), di Adi Nes (2010).

quella dei materiali librari, con i quali spesso la fotografia è associata nei contesti biblioteconomici. Proprio sulla base della lunga esperienza condotta all'interno dell'Istituto per l'individuazione di una metodologia specifica di studio e di analisi dei beni fotografici, oltre che per il preciso compito della catalogazione affidato all'Istituto al momento della sua costituzione, questo è stato particolarmente impegnato all'interno della Commissione nominata dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione per lo studio e la redazione del tracciato di scheda e della normativa per la catalogazione dei materiali fotografici⁵.

È per gli stessi motivi e con gli stessi presupposti che, anche nell'ambito della recente e nuova Legge sul Deposito legale⁶, l'ING è stato individuato quale unico referente ed ente depositario a livello nazionale per la fotografia, come per la grafica d'arte e il video d'artista, sottolineando così la sua particolare e unitaria funzione museale nei confronti di beni tipologicamente affini, riconosciuti nella loro specifica natura storico-artistica, e non soltanto nella loro valenza documentaria e culturale.

Nel perseguire, per le finalità di tutela attribuitegli nei settori della grafica e della fotografia, l'incremento delle proprie collezioni, il Dipartimento di fotografia ha tra i suoi obiettivi principali la proposta di acquisto di nuclei specifici di opere fotografiche, sia storiche che contemporanee, di notevole valore artistico e culturale, nell'intenzione di garantire alle collezioni del museo opere particolarmente esclusive e prestigiose, rappresentative, anche a livello internazionale, della fotografia italiana, in tutte le diverse declinazioni di generi e ambiti espressivi (dalla documentazione dell'opera

⁵ Cfr. Ministero per i Beni e le Attività Culturali-Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Istituto Nazionale per la Grafica, Istituto Centrale per il Catalogo Unico, Archivio Centrale dello Stato, *Strutturazione dei dati delle schede di catalogo. Beni artistici e storici. Scheda F / prima parte*, Roma, ICCD, 1999.

⁶ Legge 15 aprile 2004, n. 106 e DPR n. 252 del 3 maggio 2006.

d'arte e il reportage, alla fotografia di paesaggio e alla fotografia artistica, dal ritratto e il costume in studio, alla fotografia di moda, dalla ricerca e la documentazione sociale-antropologica, alle ricerche e alle sperimentazioni formali e concettuali, ecc.).

Gli acquisti, come le donazioni, le committenze e i depositi temporanei, definiti sempre attraverso una selezione che corrisponde agli obiettivi e all'identità museale dell'Istituto, come alle esigenze di qualità e di rappresentatività sia degli artisti che delle collezioni, intendono inoltre colmare alcune importanti e gravi lacune nelle raccolte museali italiane e costituiscono l'elemento essenziale di continuità con l'attività di valorizzazione e promozione che l'Istituto svolge, anche attraverso l'attività espositiva, nei confronti del patrimonio e della cultura fotografica, specialmente – ma non soltanto – italiana.

Le collezioni

La raccolta fotografica dell'Istituto Nazionale per la Grafica ha il suo nucleo originario in un gruppo di stampe all'albumina o al carbone acquisite dalla Regia Calcografia negli anni Settanta-Ottanta dell'Ottocento, epoca in cui, per una maggiore oggettività rappresentativa, veniva fatto obbligo a disegnatori e incisori di avvalersi della fotografia come modello e supporto nell'opera di "traduzione"; queste stampe, tra cui si distinguono esemplari in grande formato di alcuni tra i professionisti più noti nella riproduzione dell'opera d'arte, come Braun, Anderson e Alinari, documentano dipinti e affreschi dei grandi maestri del Rinascimento e del Classicismo romano e non a caso furono all'epoca inventariate insieme ai disegni preparatori per le incisioni commissionate e pubblicate dalla Calcografia⁷.

⁷ Cfr. MARINA MIRAGLIA, "Invenzione" e "traduzione" nei disegni della Calcografia Camerale e Regia, in MARINA MIRAGLIA (a cura di), *I disegni della Calcografia 1785-1910*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato/Libreria dello Stato, 1995, 2 voll., I, pp. 1-18.

Le collezioni fotografiche, grazie ad incrementi successivi e tuttora in corso, attraverso acquisti proposti dall'Istituto e alcuni doni dovuti alla sensibilità e alla generosità di fotografi e collezionisti, costituiscono attualmente un insieme di oltre 16.000 immagini (tra negativi, positivi, dagherrotipi, ecc.) che, per la sua varietà, seppure con i limiti dovuti al ritardo con cui si è manifestato in Italia l'interesse collezionistico, sia pubblico che privato, nei confronti della fotografia, risulta emblematicamente rappresentativo del duplice interesse – artistico e documentario – con il quale i fotografi hanno storicamente operato, e comprende firme di eccellenti professionisti dell'Ottocento e del primo Novecento, di notevoli *amateurs* vicini alle tendenze pittorialiste, nonché quelle di diversi autori tra i più rappresentativi della fotografia italiana contemporanea.

Per quanto riguarda il versante del professionismo ottocentesco, interessato prevalentemente alla documentazione, occorre segnalare per la sua peculiarità il corpus di oltre 5.000 lastre dello Studio Vasari, attivo a Roma fin dal 1870 circa, il cui nucleo storico è giunto all'ING quasi integralmente e nel quale emerge l'interesse per il paesaggio urbano e la riproduzione dell'opera d'arte a Roma; un repertorio di immagini che, con la sistematica documentazione di palazzi, chiese, monumenti e opere nei maggiori musei e gallerie, ripercorre le principali tappe del tradizionale viaggio in Italia e manifesta esemplarmente il legame esistente all'origine tra incisione calcografica e fotografia, per la coincidenza delle scelte iconografiche e l'individuazione dei soggetti di volta in volta trattati. Rappresentativi dello stesso genere di interessi sono anche altri nuclei di immagini, donati all'Istituto da collezionisti privati, e consistenti in stampe realizzate da vari autori di diverso impegno e qualità, tra i quali spiccano alcuni fotografi attivi a Venezia intorno alla metà dell'Ottocento, quali Bresolin, Ponti, Naya, Salviati (nel fondo donato da Alberto e Costanza Di Capua) e alcuni dei maggiori professionisti dell'Ottocento,

con studi in diverse città italiane – come Bernoud, Sommer, Rive, Luswergh, Ansigliani, ecc. – presenti nel fondo donato da Otello Rossi, con vedute stereoscopiche di luoghi, monumenti, e opere d'arte dell'antichità, particolarmente noti e cari al pubblico dei viaggiatori. Analogamente, un nucleo piuttosto rilevante, è quello costituito dalle fotografie in grande formato del fondo Albertini-Carandini, nel quale si ritrovano riproduzioni degli affreschi michelangioleschi della Cappella Sistina (dei Fratelli Alinari), stampe al carbone della ditta Adolphe Braun & C. e quelle della ditta spagnola J. Laurent y C.ia, raffiguranti opere di grandi maestri nei maggiori musei d'Europa (Louvre, Ermitage, Prado, ecc.), accanto alla rara fotografia del Cenacolo di Leonardo, eseguita nel 1895 da Achille Ferrario, che documenta lo stato dell'affresco prima degli interventi di restauro condotti all'inizio del secolo da Luigi Cavenaghi.

Ancora nel campo della documentazione si colloca infine il fondo Coppédé, dedicato alle riproduzioni di diverse opere dell'architetto genovese Gino Coppédé (1866-1927) realizzate nei primi anni del Novecento – soprattutto a Genova, ma anche a Roma, a Venezia e in varie altre località della Toscana e della Sicilia – nel quale si contano altre eminenti firme, quali Sciutto e Boselli o Ferdinando Barsotti.

Un diverso e singolare interesse storico riveste il fondo donato da Giulia Coppola Fabrizy che documenta invece, per gli stessi anni di produzione, il genere del ritratto, in una serie di stampe nei più comuni formati ad uso del pubblico borghese (come la *carte-de-visite* e il formato *gabinetto*), provenienti da diversi studi italiani e stranieri, con soggetti legati alla vita e alla carriera di Fabrizio Fabrizy (Palermo 1847-Firenze 1904), unico ufficiale superstite della pirocorvetta Palestro, colpita nella battaglia di Lissa durante la terza Guerra di Indipendenza (20 luglio 1866)⁸.

⁸ Nel fondo sono incluse, ad esempio, anche alcune *cartes-de-visite* di Alphonse Bernoud che possono forse essere riferite alla rara serie *Battaglia di Lissa*, che meritò una medaglia di

Nel costituire le proprie collezioni, l'Istituto ha mirato inoltre a un recupero dei più rari materiali storici delle origini, acquisendo ad esempio una collezione di dagherrotipi, ambrotipi, ferrotipi e autocromie che, seppure non rilevanti dal punto di vista dell'autorialità, costituiscono un'efficace esemplificazione delle tipologie tecniche, utile soprattutto per fini didattici (fondo Lanfiuti-Baldi). Di più recente acquisizione, è invece una stampa da calotipo di William Henry Fox Talbot, eseguita probabilmente intorno al 1844-1845 nel laboratorio di Reading, la cui presenza nella collezione colma finalmente un'importante lacuna sul fronte della produzione storico-fotografica delle origini⁹.

Un'attenzione particolare è stata rivolta però, soprattutto all'inizio, al primo Novecento – periodo che ha segnato il passag-

bronzio all'Esposizione Universale di Parigi del 1867, e che veniva annunciata in una pubblicità sul giornale napoletano *L'Indipendente* (6 marzo 1867) insieme all'*Album delle battaglie, de' combattimenti ed altri fatti memorabili dell'Indipendenza Italiana dal 1859 al 1866. Opera dedicata a S. M. Vittorio Emanuele II re d'Italia* (cfr. MARINA MIRAGLIA, *Die Helden zeigen, wie sie wirklich sind. Die Photographie und das Risorgimento, in Italien sehen und Sterben. Photographien der zeit des Risorgimento (1845-1870)*, catalogo della mostra a cura di BODO VON DEWITZ, DIETMAR SIEGERT, KARIN SCHULLER-PROCOPOVICI, Heidelberg, Braus, 1994, pp. 18-24 (p. 23), e la monografia *Alphonse Bernoud. Napoli all'Esposizione Universale*, con testi del 1867 di Adolfo Gouyon, Cava dei Tirreni-Roma, Le Edizioni del Calotipo, 1987).

⁹ L'immagine, una delle varie *Table set for tea* (Tavola apparecchiata con servizio da the), di cui si conserva ancora il negativo cerato (del 1841-42, proveniente da Lacock Abbey ed ora al National Media Museum di Bradford, The Talbot Collection, n. 1937-2520), è nota anche attraverso una stampa, conservata presso lo stesso museo inglese e proveniente dalle collezioni della Royal Photographic Society, un tempo esposta allo Science Museum di Londra. Un altro esemplare è apparso nel catalogo della Galleria Hans P. Kraus (New York) nel 2006, con il numero 2826 del catalogo generale delle opere di William Henry Fox Talbot, a cura di Larry Schaaf (cfr. LARRY J. SCHAAF, *Sun Pictures. Catalogue Fifteen. From Talbot to Turner*, New York, Hans P. Kraus, Jr., Inc., 2006, cat. 9, pp. 22-23). Si fa presente che quest'opera costituisce uno dei pochi incunaboli della storia della fotografia all'interno delle collezioni dell'ING, tra le quali l'epoca della calotipia è rappresentata in particolare dal deposito temporaneo, effettuato nel 1996 per motivi conservativi, del fondo di Luigi Sacchi (1805-1861) di proprietà dell'Accademia di Belle Arti di Milano, Brera (al quale l'ING aveva dedicato la mostra, a cura di MARINA MIRAGLIA, *Alle origini della fotografia. Luigi Sacchi lucigrafo a Milano 1805-1861*, Milano, Federico Motta editore, 1996).

gio da una fotografia essenzialmente mirata alla documentazione ad una fotografia tesa invece ad affermare e a far riconoscere le proprie potenzialità linguistiche, più consapevolmente in dialogo con gli altri linguaggi visivi, in grado anche di suggerire agli artisti idee e soluzioni formali nuove. Vari sono stati così i recuperi di nuclei fotografici provenienti dall'attività professionale o amatoriale di alcuni rappresentanti del pittorialismo italiano, o comunque del passaggio dal pittorialismo al modernismo.

Un ruolo particolare occupano, nella specificità assunta dalla raccolta, i fondi fotografici di alcuni artisti che, più impegnati in altri campi dell'espressione, hanno utilizzato e praticato la fotografia soprattutto come supporto per le proprie ricerche figurative: si ricordano, in questo genere, l'intera collezione fotografica dell'artista romano Duilio Cambellotti (1876-1960) – figura dai molteplici interessi, che ha intrattenuto con la foto-



Luigi Ghirri, dalla serie *Atelier Morandi* (Bologna), 1989-1990. Stampa fotografica a colori, mm 149x234 (Fondo fotografia contemporanea, inv. FP 6941)



Francesco Paolo Michetti, *Studio per una testa muliebre*, 1881 ca. Stampa su carta al citrato, mm 66x89 (Fondo F. P. Michetti, inv. FP 6860)

grafia un particolare e strettissimo rapporto, praticandola direttamente ma soprattutto collezionandola e utilizzandola anche quale strumento di documentazione sistematica della propria opera artistica; analogamente, il corpus di fotografie realizzate dal pittore austriaco Adolf Hiremy Hirschl (1860-1933) e, tra le più recenti acquisizioni, il fondo di circa 110 stampe originali del pittore-fotografo Francesco Paolo Michetti (1851-1929). A questo interesse per quegli autori in cui meglio si è manifestato il rapporto di interdisciplinarietà tra la fotografia ed altri settori dell'arte, si ricollega, per quanto riguarda l'epoca contemporanea, anche il fondo fotografico di Luigi Di Sarro (1941-1979), medico e artista, impegnato a Roma nelle ricerche sperimentali degli anni Sessanta-Settanta e attivo anche presso il laboratorio

di incisione della Calcografia. La sua attività fotografica, in cui si rilevano evidenti rapporti con il dinamismo filmico o il cine-tismo astratto, offre una interessante chiave di lettura delle più complesse tendenze e ricerche espressive, continuamente al limite tra pittura, grafica, performance e fotografia, tipiche delle tensioni ideologiche-esistenziali di quegli anni.

Rappresentativi delle tendenze pittorialiste sono invece il fondo di Gustavo Bonaventura (1882-1966), ritrattista molto noto a Roma nei primi decenni del Novecento, come i ritratti eseguiti negli atelier romani dall'inglese Eva Barrett e dall'ungherese Ghitta Carell (1899-1972). E inoltre i fondi di Filippo Rocci (1881-1965), di Federico Peliti (1844-1914) e di Francesco Agosti (1883-1971), figure di spicco nel panorama della fotografia amatoriale a cavallo tra Otto e Novecento. Dagli interessi per il paesaggio e per le consuetudini del mondo rurale e pastorale di Filippo Rocci, alla prima documentazione fotografica italiana dei luoghi e dei costumi indiani realizzata all'epoca della regina Vittoria dal piemontese Federico Peliti, alle vedute, ai paesaggi, ai ritratti e alle nature morte di Francesco Agosti, psichiatra di professione attivo a Torino nel primo trentennio del Novecento ed esponente del Gruppo Piemontese per la Fotografia Artistica, è possibile cogliere, attraverso la varietà dei temi, delle proposte figurative, delle tecniche e dei procedimenti utilizzati, il passaggio da una fotografia legata ai modi del pittorialismo a una ricerca espressiva più decisamente orientata verso il purismo e l'oggettività contemporanea.

Un'attenzione al dialogo intrattenuto dalla fotografia con gli altri linguaggi espressivi – che è sempre al centro delle varie attività di studio dell'Istituto, oltre che dei suoi interessi collezionistici¹⁰ – caratterizza

¹⁰ Cfr. ad esempio la recente mostra *Rendering. Traduzione, citazione, contaminazione. Rapporti tra i linguaggi dell'arte visiva* (a cura di ALIDA MOLTEDO), Roma-ING, Roma, Palombi editore, 2010, con una sezione dedicata alla fotografia (MARIA FRANCESCA BONETTI, *Omaggio a Niépce. La fotografia come simulacro, tra riproduzione e appropriazione*, pp. 19-26).



Francesco Agosti, *Orme di vita fra candidi silenzi*, 1927. Stampa alla gelatina bromuro d'argento, mm 280x384 (287x389) (Fondo Francesco Agosti, inv. FP 5910)

soprattutto le acquisizioni di opere fotografiche contemporanee che, avviate dal 1985, con successive campagne di donazioni da parte dei fotografi, hanno avuto nell'ultimo decennio un notevole incremento grazie alla maggiore sensibilità e disponibilità manifestatasi da parte del Ministero nei confronti dell'arte contemporanea. Sollecitate soprattutto in occasione di alcune manifestazioni espositive organizzate dall'Istituto, le acquisizioni di opere contemporanee si avvalgono in particolar modo delle strette relazioni intrattenute con gli artisti stessi, così come delle diverse altre attività che si svolgono in Istituto, miranti a una collaborazione e a una sinergia anche con collezionisti, galleristi o altri enti in grado di sostenere la produzione stessa di opere.

Le collezioni di fotografia contemporanea contano oggi fotografie di Luigi Ghirri, Paolo Gioli, Mario Giacomelli, Gianni Berengo Gardin, Mimmo Iodice, Paola Agosti, Gabriele Basilico, Guido Guidi, Mario Cresci¹¹, Claudio Abate, Olivo Barbieri, Carla Cerati, Roberto Bossaglia, Antonio Biasiucci, Giorgia Fiorio, Francesco Nonino, Albert&Verzone, come di tanti altri, approdati all'Istituto anche grazie all'acquisizione (nel 2009) della raccolta proveniente dall'attività della libro-galleria torinese Agorà (1979-2007). Questa, in particolare, con circa 500 immagini di oltre 130 autori, tra i quali si contano anche alcuni stranieri (William Klein, Martin Parr, Aron Siskind, René Burri, ecc.), documenta in molti suoi aspetti l'evoluzione e il percorso del linguaggio fotografico dal secondo dopoguerra a oggi e offre una straordinaria occasione di studio e di recupero di un'esperienza che, pur nei limiti entro cui si è definita, è stata a suo modo determinante per gli sviluppi successivi di molti autori italiani, oltre che emblematica e significativa nei confronti di quanto più generalmente accaduto nel Paese, nell'ultimo trentennio, nell'ambito della cultura e della produzione fotografica¹².

¹¹ Alle fotografie di Mario Cresci già presenti in Istituto grazie all'acquisto della serie *Il Percorso* (Roma, 1968) e della raccolta di Agorà, si aggiungono quelle recentemente donate dall'autore e specificamente realizzate in occasione della mostra a lui dedicata, *Mario Cresci. Forse fotografia* (2010-2011), che ha visto l'Istituto, insieme alla Pinacoteca di Bologna e alla Soprintendenza di Matera, come protagonista di una delle tre edizioni in cui si è articolato il progetto espositivo ideato da Luigi Ficacci (per l'edizione romana, dal sottotitolo *Attraverso la traccia*, cfr. il pieghevole della mostra, Roma, ING, 2011; per l'intero percorso della mostra si rimanda al volume, a cura di LUIGI FICACCI, MARTA RAGOZZINO, *Mario Cresci. Forse fotografia*, Torino, Umberto Allemandi, 2012).

¹² Si segnala inoltre che è in corso di formalizzazione un ulteriore importante acquisto relativo ad un significativo nucleo di stampe di Letizia Battaglia.

Cenni storici sull'Archivio Fotografico LUCE

ANDREA AMATISTE

L'Istituto Luce¹ viene fondato tramite Regio Decreto, il 5 novembre 1925, con il compito di diffondere la cultura popolare e l'istruzione generale «per mezzo delle visioni cinematografiche»². Nel corso degli anni, per volontà di Mussolini, il carattere scientifico lascia il posto a quello propagandistico, ed il compito principale dell'Istituto diviene quello di illustrare sistematicamente, attraverso i documentari, i «Cinegiornali Luce»³ e le fotografie, l'attualità della vita italiana.

Così come dichiarato dai primi dirigenti Luce: «i due servizi, cinematografico e fotografico, appaiono egualmente importanti, perché sono ambedue indispensabili e si completano a vicenda. Chè se il film per l'azione immediata esercita sulle folle, riesce un potentissimo strumento di propaganda attiva, la fotografia, oltre ad offrire nel giornale e nel libro un utile sussidio alla parola scritta, penetra e rimane dovunque con un'efficacia spesso più intima e durevole»⁴.

¹ Sulla esatta denominazione permangono per anni incertezze, anche negli atti ufficiali, e dall'iniziale «L'Unione Cinematografica Educativa» si arriverà alla forma acronima di «Istituto Luce». Oggi l'Archivio Storico Luce è incorporato nel nuovo soggetto Cinecittà Luce S.p.A. Cfr. E. G. LAURA, *L'Istituto Luce e la sua storia*, pp. 38-39, in *L'Istituto Luce nel Regime fascista. Un confronto tra le cinematografie europee*, a cura di F. ANANIA, P. MELOGRANI, Istituto Luce, Roma, 2006. Per la storia completa dell'Istituto Luce, cfr. E. G. LAURA, *Le stagioni dell'aquila, Storia dell'Istituto Luce*, Istituto Luce, Roma, 2002.

² Cfr. «Raccolta Ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia», Regio Decreto legge n. 1985 del 5 novembre 1925, Anno 1925, volume IX, pp. 8982-8988, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Emeroteca.

³ I «Cinegiornali Luce», prodotti e distribuiti a partire dal 1927 in edizione settimanale, vengono proiettati in tutte le sale del Regno.

⁴ G. PUCCI, in *Foto "Luce"*, *Lo Schermo*, Roma, a. II, n. 7, luglio 1936.

La prima “foto Luce” risale al marzo del 1927 e, se all’inizio il reparto Attualità funziona «con mezzi assai modesti e per poche riprese, tutte a Roma»⁵, in seguito viene fornito di un ottimo corredo di macchine e di un reparto di lavorazione attrezzato.

Il reparto Attualità si reca con le proprie attrezzature tecniche per riprendere gli avvenimenti più importanti. La fotografia inaugurata dal Luce viene chiamata a documentare una realtà «fascistizzata», mentre il reale viene sistematicamente occultato. Il suo intento è quello di mostrare, sia agli italiani sia agli stranieri, la poderosa forza del fascismo. Le immagini vengono distribuite ai maggiori quotidiani nazionali («Il Popolo d’Italia» con cui si era stipulata una convenzione *ad hoc*, «Corriere della Sera», «La Stampa», «Il Messaggero») ed a importanti settimanali illustrati dell’epoca come la «Domenica del Corriere» e «L’Illustrazione Italiana».

Nel 1929, l’Istituto Luce viene dichiarato l’«unico organo fotografico dello Stato, per la documentazione ufficiale degli avvenimenti nazionali»⁶ e diviene pertanto la struttura tecnica di tutti i singoli ministeri, del Partito Nazionale Fascista e di tutti quegli Enti che sono posti sotto il controllo statale.

Il reparto Attualità si configura quindi come una vera e propria agenzia di fotocronaca, che monopolizza il settore giornalistico. Alla fine degli anni Venti esistevano ancora le grandi agenzie private, ma a queste viene progressivamente sottratta la gestione delle immagini “ufficiali” o meglio, possono continuare a produrle, ma devono sottostare al benessere del Ministero per la loro divulgazione e comunque la precedenza di pubblicazione viene data al Luce.

⁵ Ibidem.

⁶ Cfr. «Raccolta Ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d’Italia», Regio Decreto legge n. 122 del 24 gennaio 1929, Anno 1929, volume II, pp. 1892-1901, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Emeroteca.

Nel 1929, allo scopo di facilitare la ricerca degli avvenimenti fotografati, all'interno del Luce, viene realizzato un archivio, sia per i negativi, sia per i positivi, dove «i negativi sono numerati progressivamente e per ordine cronologico. I positivi, recanti il riferimento ai corrispondenti negativi, sono raggruppati e catalogati per avvenimento, su appositi cartoni, contenenti ciascuno le indicazioni necessarie per rendere immediata la ricerca. Analoga disposizione è osservata per il *réportage* estero»⁷.

La crescita del Servizio fotografico di Attualità comporta però una rilevante spesa per l'Istituto; viene così creato «un servizio abbonamenti per la stampa nazionale a mite canone per quelle fotografie che rappresentano per i periodici un valore di varietà che non potrebbero direttamente procurarsi se non a prezzo rilevantissimo, e che contribuiscono a dare interesse ai vari giornali». Le fotografie di propaganda riprese solo dall'Istituto Luce, per il diritto di esclusività conferitogli dalla legge, vengono inviate gratuitamente, mentre alla stampa estera si continuano ad inviare senza spese le fotografie dell'una e dell'altra specie⁸. Queste direttive tengono conto della collaborazione della stampa nazionale, che accoglie prontamente le limitazioni imposte dal governo.

Il «Fondo Attualità» oggi conservato presso l'Archivio Storico Luce comprende 155.000 negativi circa. La tipologia dei negativi è, come per quasi tutti gli altri fondi prodotti direttamente dal Luce, composta da lastre di vetro alla gelatina di bromuro d'argento, pellicole di nitrato di cellulosa, pellicole d'acetato di cellulosa, con formati che vanno dal 24x36mm al 13x18. Ogni avvenimento è corredato di cataloghi cartacei originali e d'album di stampe (su carta alla gelatina bromuro d'argento, formato 18x24).

Negli anni immediatamente successivi alla sua creazione, perseguito la nascita di «un'importante raccolta di documentazione

⁷ A. SARDI, *Cinque anni di vita dell'Istituto Nazionale L.U.C.E.*, cit., pp. 94-95.

⁸ Ivi, p. 96.

retrospettiva», l'Istituto prima costituisce l'Archivio Fotografico Nazionale⁹ delle bellezze artistiche e naturali italiane («Fondo Serie L»¹⁰), e poi acquisisce alcune migliaia di scatti di Porry-Pastorel¹¹ («Fondo Pastorel»), riguardanti avvenimenti che celebravano le origini del fascismo.

Il Luce entra così in possesso degli scatti del fotografo *free-lance* Adolfo Porry Pastorel, relativi ad avvenimenti (politici, storici, mondani e culturali) inerenti al periodo che va dal 1919 al 1924. Le immagini, «si tratta di circa 25.000 fotografie, acquistate al prezzo di Lire 2.000»¹², riguardano nello specifico la documentazione degli scioperi, lo «sgoverno pre-fascista», la Marcia su Roma, alcuni fatti di cronaca ed i primi atti compiuti dal governo fascista. Tutti questi avvenimenti, fondamentali nell'iconografia fascista, erano mancanti nell'archivio fotografico Luce, per il fatto che l'Istituto era nato cinque anni dopo l'ascesa al potere del fascismo. Il regime, bisognoso di auto-glorificarsi, li raccoglie e li inserisce nella storia della «nuova Italia».

Negli anni Trenta, nell'ambito della riorganizzazione generale del Luce messa in atto dal presidente Paolucci de Calboli¹³, si

⁹ G. PUCCI nell'articolo *Foto "Luce"*, in «Lo Schermo», cit. La costituzione dell'Archivio Fotografico Nazionale risale al 1928 e riunisce in origine «la ricchissima raccolta di negativi» appartenenti alla Direzione Generale delle Belle Arti e le immagini prodotte dal Servizio Fotografico Luce.

¹⁰ Ad oggi l'archivio conserva solo le 8.000 immagini circa realizzate dai propri fotografi. I materiali che erano stati concessi in deposito dallo Stato e di proprietà delle Belle Arti sono stati restituiti alla Fototeca Nazionale.

¹¹ Adolfo Porry-Pastorel (1888-1960) è considerato il padre spirituale dei fotografi romani di cronaca. Cfr. W. SETTIMELLI, *Non mancò mai un evento importante. Adolfo Porry Pastorel e il fascino della cronaca*, in W. SETTIMELLI, B. TOSO (a cura di), *Senza Riverenze. Fotogiornalismo a Roma dal dopoguerra agli anni ottanta*, Editore F&M, Roma, 2001.

¹² Il dato è tratto dai verbali delle sedute del Consiglio di amministrazione del 31 gennaio 1931, Anno IX. Cfr. Archivio di Stato di Forlì-Cesena, Fondo Giacomo Paulucci di Calboli Barone 1887-1961, Istituto Luce, cit., in S. AMADORI, *Archivio Paulucci Di Calboli*, cit., p. 117. Ad oggi l'Archivio Storico Luce conserva 1.600 immagini circa che vanno dal 1919 al 1923.

¹³ Giacomo Barone è presidente dell'Istituto Nazionale Luce dall'agosto 1933 al febbraio 1940. Cfr. M. MARINO, *Gli uomini del Luce: profili biografici e fonti*, p. 480, in *Fonti*

costituisce l'Ufficio Collegamento e Stampa, con il compito di fornire precise direttive per tutte le riprese di "attualità"¹⁴. Viene inoltre predisposto che le fotografie, prima di essere divulgate, ricevano il «visto delle Superiori Autorità»¹⁵.

A volte è lo stesso Mussolini che controlla gli scatti¹⁶, apponendo con una matita sul retro della stampa un «no» per quelle immagini che non potevano essere divulgate, ed un «si» per quelle ritenute pubblicabili, siglandole tutte con una grande «M».

Le immagini censurate sono denominate «riservate» e vengono destinate all'oblio anche per motivi banali, per insignificanti particolari di ordine estetico, o magari solo per il fatto che lo scatto non è riuscito dal punto di vista tecnico; altre volte i motivi appaiono incomprensibili e dipendono dalla valutazione dello scatto data sul momento dagli organi preposti o da Mussolini stesso.

Per le foto in cui è ritratto il Duce in persona, la bocciatura riguarda indifferentemente situazioni private e cerimonie ufficiali, in cui la figura del Capo del Governo si può prestare a derisione o a commento critico, per il suo atteggiamento insolitamente bonario o per il fatto che non è ben in evidenza¹⁷.

d'Archivio per la storia del L.U.C.E. 1925-1945, a cura di M. PIZZO, G. D'AUTILIA, Istituto Luce, Roma 2004.

¹⁴ L'ordine di servizio n. 12, 24 agosto 1933 – XI ricorda ai dipendenti dell'Istituto Luce che «è necessario scegliere con cautela quanto merita di essere ripreso e fatto conoscere». Cfr. Archivio di Stato di Forlì-Cesena, Fondo Giacomo Paulucci di Calboli Barone 1887-1961, Istituto Luce, b. 250 bis, Ordini di servizi e comunicati 1933-1938, vol. I.

¹⁵ Le immagini che non ottengono l'approvazione sono raccolte in cataloghi contraddistinti dalla «lettera R (riservato)».

¹⁶ Da notare che Mussolini controlla anche la produzione cinematografica del Luce, tanto che all'interno della sua residenza romana presso Villa Torlonia, viene allestita una saletta cinema ove vengono proiettati in forma privata i cinegiornali ed i documentari.

¹⁷ Riporta Quinto Navarra che erano considerate da eliminare quelle fotografie raffiguranti «un gruppo di gerarchi in mezzo ai quali Mussolini non fosse ben visibile e in primo piano». Cfr. Q. NAVARRA, *Memorie del cameriere di Mussolini*, cit. pp. 148-149.



Lido di Roma, Vita balneare, Veduta dello stabilimento «Roma», 19 giugno 1932 (A38858)

L'ordine di servizio n. 12 del 1933¹⁸, ricorda ai dipendenti che la vita stessa dell'Istituto Luce, insieme elemento di propaganda e documentazione, consiste nell'essere presente in ogni momento ed in ogni luogo in cui si compia un evento degno di essere rivelato. La vita della nazione deve essere seguita ora per ora, ma «è necessario scegliere con cautela quanto merita di essere ripreso e fatto conoscere: tale accortezza deve consentire di evitare dimenticanze che potrebbero essere nocive»¹⁹.

Le fotografie prodotte dal Luce sono quindi il prodotto di una precisa committenza. Tutto viene sottoposto a controllo.

¹⁸ Ordine di servizio n. 12, 24 agosto 1933 – XI. Cfr. Archivio di Stato di Forlì-Cesena, Fondo Giacomo Paulucci di Calboli Barone 1887-1961, Istituto Luce, b. 250 bis, Ordini di servizi e comunicati 1933-1938, vol. I.

¹⁹ Ibidem.



Il Duce posa la prima pietra per la costruzione della nuova sede dell'Istituto Nazionale Luce, Roma, 10 novembre 1937 (A77507)

Ogni dipendente dell'Istituto, al momento dell'assunzione, firma un «Giuramento», in cui dichiara «di uniformare» la condotta e di «ispirare» le azioni «alla disciplina ed ai principi dello Stato Fascista». Viene valutata la sua vita professionale attraverso la redazione di pagelle e quella privata attraverso rapporti della Regia Questura di Roma²⁰.

La “fotografia di regime” viene innalzata ad un più alto livello estetico, solo grazie ai servizi prodotti dalla GIL degli anni Quaranta: i giovani fotografi, influenzati dal modello formalistico di Leni Riefenstahl, immortalano le manifestazioni ginniche, celebrando l'eleganza dei movimenti corali, la bellezza dei corpi degli atleti tesi nello

²⁰ I documenti relativi alle cartelle personali dei dipendenti dell'Istituto Luce sono conservati presso la sede dell'Istituto stesso.

sforzo agonistico ed arrivano a raffigurare l'uomo come un eroe dell'antica Grecia.

Quella del Luce rimane però, nella sua gran parte, una fotografia prettamente cronachistica del regime, generata da un lavoro collettivo e (quasi) anonimo in cui a nessuno è dato emergere. Pressoché assenti dalla produzione Luce sono i servizi di documentazione antropologica, sociale o di pura ricerca estetica e artistica. Il fotografo Luce non deve vendere i suoi servizi alle testate giornalistiche e pertanto non ha preoccupazioni formalistiche: è la coreografia stessa delle grandi adunate a dare risalto stilistico alle sue immagini. Egli deve fornire inquadrature semplici ed efficaci, in grado di superare vagli e censure ed è per questo motivo che, oggi, i suoi scatti possono apparire un lavoro mediocre o privo di originalità²¹.

La volontà del regime, e quindi dell'Istituto, di oscurare le diverse individualità degli operatori è testimoniata dal fatto che le notizie sui singoli fotografi sono scarse: tutto è teso alla costruzione, tramite un unico «sguardo» ufficiale, di un universo iconografico il più uniforme possibile²².

Negli anni del consenso, il Servizio Fotografico, oltre a proseguire la sua principale attività con le riprese di attualità, accompagna le iniziative coloniali italiane in Africa («Fondo A.O.I.»²³) e

²¹ Cfr. C. BERTELLI, *La fedeltà incostante*, in *Storia d'Italia, Annali*, 2. *L'immagine fotografica 1845-1945*, cit., pp. 176-178.

²² Sono qui riportati in rigoroso ordine alfabetico i nomi di alcuni fotografi che sono stati dipendenti dell'Istituto Luce nel corso degli anni. Le indicazioni degli autori degli scatti sono riportate sul retro delle stampe, con un timbro, altre sono state rilevate dai documenti conservati presso l'Istituto Luce e l'Archivio di Stato di Forlì-Cesena. Tra gli altri ci sono: Spartaco Appetiti, Ottavio Berard, Pietro Canton, Renato Cartoni, Maceo Casadei, Salvatore Chisari, Cleri, Cesare Colò, Edoardo D'Accurso, De Martinis, Filippini, Gavotta, Guido Giovanazzi, Ugo Isgro, Mandolesi, Mantovani, Masfidda, Remo Nassi, Sallustri, Pario, Scavo, Guido Ungaro, Vitrotti, Claudio Zagnoli, Luigi Zavagli.

²³ I negativi del fondo sono circa 10.000 e coprono un arco cronologico che va dal 1935 al 1938.



Inaugurazione della Mostra Quadriennale d'Arte del 1935, Roma, 5 febbraio 1935 (A58922)

in Albania («Fondo Albania»²⁴) e dal 1940 segue con un reparto creato *ad hoc* anche le vicende delle truppe impegnate sui fronti bellici della Seconda Guerra Mondiale («Fondo Reparto Guerra»²⁵). Da notare che in questi fondi sono presenti, per la prima volta in maniera cospicua, negativi su pellicola (e non più in vetro) e di formati ridotti (6x6cm, 35mm) che permettono l'utilizzo di attrezzature fotografiche più leggere e maneggevoli, lasciando al cosiddetto *fotografo-soldato* una maggiore libertà di movimento.

Con il conflitto, però, la distanza tra l'Italia rappresentata dalle «foto Luce» e quella reale diviene incolmabile: il Servizio Fotografico prosegue la sua produzione ma oramai l'opinione pubblica non può

²⁴ L'archivio conserva 7.600 negativi circa prodotti in un arco cronologico che va dal 1939 al 1943.

²⁵ Il fondo «Reparto Guerra» è costituito da 71.000 negativi circa.

essere più manipolata attraverso le immagini. Nel 1943, l'Istituto segue le sorti della Repubblica Sociale Italiana e si trasferisce a Venezia, fino alla dissoluzione del regime fascista²⁶.

Con la fine della guerra la sede dell'Istituto torna a Roma ma la produzione di materiale foto-cinematografico, privata della finalità propagandistica voluta dal fascismo, subisce un forte rallentamento fino alla totale battuta d'arresto.

Dopo qualche anno di incertezza, l'Istituto Luce si fa carico del suo nuovo ruolo di archivio «di notevole interesse storico»²⁷ e procede ad un lavoro di accurato e documentato riordino dei propri materiali.

L'archivio fotografico arricchisce la propria collezione con l'acquisizione di fondi d'agenzie foto-giornalistiche che operavano a Roma nel dopoguerra²⁸: DIAL Press²⁹, Foto V.E.D.O.³⁰ e MasterPhoto Service³¹. Gli avvenimenti ripresi si riferiscono generalmente alla cronaca, mondana, nera, politica, cinema e sport.

L'archivio cinematografico si arricchisce invece delle più importanti testate cine-giornalistiche dell'Italia Repubblicana, prima fra tutte «La

²⁶ Nell'occasione del trasferimento a Venezia e del successivo trasloco a Roma, molti materiali sono andati persi, ed altri sono stati preda bellica delle Forze Armate Americane e recuperati solo dopo la fine della guerra.

²⁷ La Soprintendenza Archivistica notifica, il 9 luglio 1997, all'archivio dell'Istituto Luce, la dichiarazione di notevole interesse storico, ai sensi del d.p.r. n. 1409 del 30 settembre 1963.

²⁸ I diversi fondi hanno una comune tipologia di negativi (pellicole di nitrato di cellulosa, pellicole di acetato di cellulosa, con formati 6x6 cm, 24x36 mm) e sono tutti corredati di registri con didascalie.

²⁹ Il fondo «DIAL» è costituito da 250.000 negativi circa, e copre un arco cronologico che va dal 1958 al 1962.

³⁰ L'Agenzia Foto V.E.D.O. (acronimo di Visioni Editoriali Diffuse Ovunque) viene fondata nel 1908 da Porry-Pastorel, e tra i suoi fotografi annovera anche Tazio Secchiaroli. Il fondo acquisito nel 2001 è costituito da 255.000 circa negativi, e copre gli anni dal 1948 al 1965.

³¹ Le fotografie dell'Agenzia MasterPhoto Service, fondata dal fotografo Bruno Bruni, documentano il periodo che va dagli anni Settanta agli anni Novanta. Il fondo comprende 1.800.000 circa negativi (tra cui anche pellicole e diapositive colore).

Settimana Incom», e di preziose collezioni di attualità come «Mondo Libero», «Cronache dal Mondo», «Orizzonte Cinematografico», «Radar», «Sette G», le varie testate «Ciac», oltre ai «Combat Film».

Tutti i materiali fotografici, sia quelli prodotti dal Luce, sia quelli acquisiti successivamente, trovano all'interno dell'Archivio una loro collocazione ed un ordinamento che seguono i criteri originali con cui sono giunti a noi, con una suddivisione tematica in fondi distinti – *Attualità, Reparto Guerra, Africa Orientale Italiana*, ecc. – al cui interno gli avvenimenti documentati seguono un ordine cronologico, ed ogni singola immagine possiede un numero di inventario progressivo e univoco.

Per rendere maggiormente fruibile questo enorme patrimonio audiovisivo (3 milioni di fotografie, 12.000 cinegiornali³², 6.000 documentari³³), nel 1996 è stato avviato un processo di digitalizzazione e catalogazione dei materiali allo scopo di creare un'unica banca dati.

L'integrazione di questi due sottoinsiemi informativi (cinematografico e fotografico) riflette la stretta complementarietà dei due archivi documentali contigui sia per l'arco temporale coperto, sia per gli argomenti trattati.

L'impostazione generale della piattaforma archivistica digitale è stata modellata prevedendo la strutturazione in fondi autonomi ma con la condivisione degli *authority files* da parte di entrambi gli aggregati informativi e la descrizione testuale di ogni singolo documento, sia fotografico sia filmico.

³² Il Fondo «Cinegiornali» comprende sia il nucleo originario prodotto e distribuito durante il ventennio che i materiali acquisiti successivamente.

³³ Il Fondo «Documentari» comprende i soggetti appartenenti al genere “non-fiction”, muti e sonori, in b/n e a colori, di lunghezza variabile (corto, medio e lungometraggi), che sono stati prodotti dall'Istituto Luce durante il ventennio e poi durante il secondo dopoguerra, nonché alcune acquisizioni più recenti. Il ricco patrimonio filmico comprende anche 8000 rulli di “Repertorio” delle diverse testate cine-giornalistiche. Si tratta del materiale girato selezionato, tagliato o scartato, nella fase di montaggio del prodotto finale.

Per quanto riguarda il patrimonio fotografico catalogato (300 mila immagini aventi singola scheda di contenuto), è stato creato un sistema descrittivo che ha adattato le linee tracciate dalla Scheda Ministeriale per la Fotografia (Scheda F) e dagli standard dell'ICCD alla specificità dei materiali Luce.

La piattaforma archivistica digitale raccoglie pertanto sia le immagini che i contenuti, rendendo così fruibile all'utenza un'unica interfaccia di ricerca e di navigazione, consultabile gratuitamente sul sito dell'Archivio dell'Istituto Luce.

L'Archivio fotografico della Società Geografica Italiana e le fotografie piemontesi

NADIA FUSCO

L'Archivio fotografico della Società Geografica Italiana rappresenta uno dei giacimenti culturali di maggior pregio nello scenario nazionale. Il suo valore, inevitabilmente associato alla considerevole quantità dei fototipi custoditi, circa 200.000 unità (tra positivi, negativi, diapositive e cartoline), trova tuttavia la con-naturale giustificazione in un ambito di analisi di tipo qualitativo. Si tratta per lo più di materiali rari, spesso inediti, relativi a contesti molto diversificati e inclusivi. L'arco temporale di riferimento è di circa 150 anni, poiché la collezione più antica (resoconto fotografico di una spedizione francese nella valle del Mekong)¹ risale al 1866, mentre i fotoreportage di Franco Lubrani, tra le acquisizioni più recenti, raccontano la contemporaneità²; allo stesso tempo, la vasta gamma dei contenuti consente di trovare significativi rimandi non solo all'Italia ma anche a ciascuno dei cinque continenti e anche la tipologia delle fotografie spazia da quelle paesaggistiche a quelle antropometriche, dalla ritrattistica alle immagini che documentano i resoconti degli esploratori o degli scienziati inviati in missione³.

¹ La spedizione (1866-1868) era stata affidata a Ernest Doudart de Lagrée, ma dopo la sua morte fu Francis Garnier, il secondo in comando, ad assumerne la guida. Nel corso della missione, il fotografo Emile Gsell effettuò le fotografie del sito di Angkor, scoperto pochi anni prima, raccolte poi in un album (in totale le fotografie sono 131).

² Franco Lubrani è nato a Roma nel 1940. Nel 2005, ha sottoscritto un accordo con la SGI per l'istituzione di un fondo a lui intitolato presso l'A.f. che attualmente conta circa 40.000 fototipi (tra positive, negative, diapositive).

³ Essenziali riferimenti bibliografici riguardo la storia e la struttura dell'A.f. sono i due volumi realizzati da Maria Mancini, che fino all'estate del 2008 ne è stata la

All'interno di questo patrimonio così complesso e articolato, occupano uno spazio significativo le immagini riferibili al territorio piemontese, che assommano complessivamente a un migliaio di esemplari (tra fotografie e cartoline). Gli autori delle fotografie sono alcuni dei più importanti geografi italiani, Giotto Dainelli (1868-1968), Elio Migliorini (1902-1988) e Mario Fondi (nato nel 1923), le cui vicende si sono in vario modo intrecciate con quelle dell'A.f.

Riflettere sulla presenza delle loro fotografie nell'A.f., vuol dire risalire alle ragioni che l'hanno determinata, nonché ricostruire il significato e il peso che esse assumono all'interno della struttura. Seguendo questo ragionamento, s'impone la necessità di prendere in esame la storia dell'A.f., ricomponendola in rapporto a quella della struttura da cui esso dipende, ossia la Società Geografica Italiana (d'ora in poi SGI); contestualmente, è necessario far emergere le vicende che hanno portato alla costituzione delle macro-divisioni che attualmente caratterizzano l'A.f., all'interno delle quali trovano la loro collocazione le fotografie piemontesi.

Al momento della nascita della SGI, ufficializzata a Firenze il 12 maggio 1867, non vi era la volontà di costituire anche un archivio fotografico⁴; alle fotografie si cominciò a pensare in un

responsabile: MARIA MANCINI (a cura di), *Obiettivo sul mondo. Viaggi ed esplorazioni nelle immagini dell'Archivio fotografico della Società Geografica Italiana (1866-1956)*, SGI, 1996; MARIA MANCINI, *L'Archivio Fotografico della Società Geografica Italiana. Un secolo di immagini tra Ottocento e Novecento*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 2002.

⁴ Furono 163 i soci che sottoscrissero davanti al notaio l'atto di nascita ufficiale del sodalizio. Molti sono i titoli che compendiano la storia della SGI; tra i più significativi possiamo citare: GIUSEPPE DALLA VEDOVA, *La Società geografica italiana e l'opera sua nel secolo XIX*, Roma, SGI, 1904; Enrico De Agostini, *La Reale Società geografica Italiana e la sua opera dalla fondazione ad oggi (1867-1936)*, Roma, SGI, 1937; MARIA CARAZZI, *La Società geografica italiana e l'esplorazione in Africa (1867-1900)*, Firenze, La Nuova Italia, 1972; CLAUDIO CERRETI, *Della Società geografica italiana e della sua vicenda storica*, Roma, SGI, 2000; DANIELE NATILI, *Un programma coloniale. La Società Geografica Italiana e le origini dell'espansione in Etiopia (1867-1884)*, Roma, Gangemi, 2008.



Elio Migliorini, *Veduta panoramica (Oulx-Valnontey)*, 1936



Mario Fonti, *Alpe Cortevocchio*, agosto 1955

momento successivo, quando la loro presenza s'impose all'interno della sede sociale attraverso i canali più disparati, in particolare come lascito materiale delle numerose missioni esplorative organizzate dalla SGI, molto spesso in accordo con l'apparato governativo. Oltre ai documenti relativi alle fasi preparatorie e di svolgimento delle missioni (un numero via via crescente di lettere di autorizzazione; richieste di patrocinio; diari, resoconti ufficiali, carte geografiche, primo nucleo dell'Archivio storico e, in parte, di quello amministrativo), cominciarono ad accumularsi anche le prime testimonianze fotografiche dei viaggi. Esse si moltiplicarono in breve tempo, per effetto dell'aumento delle spedizioni, sollecitate non soltanto dall'alto, ossia dal governo, ma anche dal basso, vale a dire dai tanti aspiranti viaggiatori che per diletto o vocazione (studiosi, missionari, militari, appassionati viaggiatori o semplici avventurieri) si rivolgevano alla SGI con l'obiettivo di essere sostenuti (soprattutto economicamente) nei loro desideri⁵.

Coerentemente con le scelte adottate in tema di destinazioni delle spedizioni, sono i territori africani (soprattutto Africa settentrionale e orientale) a essere più rappresentati nel nucleo di queste prime collezioni fotografiche, ma non mancano i riferimenti ad altri ambiti territoriali (Asia, Estremo Oriente).

Anche il maggior credito acquisito dal Sodalizio fu uno dei fattori che incise sull'aumento dei flussi in entrata del patrimonio materiale della SGI: ci si riferisce all'accresciuta incisività dell'attività di scambio portata avanti con le altre istituzioni geografiche e non solo, così da incrementare l'acquisizione di documentazione, in verità soprattutto bibliografica. Più importante per le fotogra-

⁵ Molto accurata e ricca di spunti la ricerca condotta a questo proposito negli archivi della SGI da Claudio Cerreti. Vedi CLAUDIO CERRETI, *Non-viaggiatori italiani in Africa. Spunti per un'antropologia degli aspiranti alla "missione civilizzatrice"*, in GRAZIELLA GALLIANO (a cura di), *Rappresentazioni e pratiche dello spazio in una prospettiva storico-geografica*, Atti del Convegno (San Faustino-Massa Martana, 27-30 Settembre 1995), Genova, Brigati, 1997, pp. 375-381.

fie è stato invece il crescente numero di donazioni, fatte come segno di riconoscimento del prestigio della SGI: un numero significativo di collezioni è arrivato proprio grazie a questo canale.

La tragedia della battaglia di Adua (1896), pur implicando un ridimensionamento dell'attività esplorativa, non compromise l'autorità e la fama della SGI; essa rimase il riferimento più autorevole per i viaggiatori, ai quali cominciò a venir offerta con sempre maggiore frequenza la possibilità di illustrare le proprie esperienze "esotiche" nel corso di conferenze tenute nella sede sociale⁶, sempre molto frequentate dai personaggi politici più influenti, esponenti dell'aristocrazia, compresi i membri della famiglia reale, ambasciatori, scienziati, uomini di cultura.

L'interesse nei confronti del continente africano ritornò al centro dell'attenzione della SGI nel periodo successivo alla prima guerra mondiale, con l'avvento del fascismo; l'Africa non era più semplicemente da esplorare, ma doveva essere studiata nella prospettiva coloniale. Di conseguenza, mutò anche il profilo di coloro, non molti in verità, che ebbero il supporto della Società per l'organizzazione dei viaggi: non più spavaldi esploratori o romantici viaggiatori, ma scienziati inviati in missioni di studio in Eritrea, Somalia e soprattutto Libia, anche grazie ai contributi garantiti dal governo fascista, che ebbe nei confronti della SGI un atteggiamento particolarmente invasivo⁷.

La fine del secondo conflitto mondiale aprì per il Sodalizio un periodo in cui il "glorioso" passato era sempre più solo un pallido ricordo: il suo prestigio venne meno, anche per effetto del declino del sistema politico con il quale si erano stabilite innegabili con-

⁶ Nel 1892, essa era nuovamente cambiata: dal Collegio Romano si era passati a Palazzo Grazioli, in via del Plebiscito.

⁷ Nel luglio del 1928, il Ministero dell'educazione nazionale sciolse il Consiglio direttivo della SGI; da allora, e fino al momento della liberazione di Roma, la SGI fu commissariata.



Torino. Corso S. Maurizio e Mole Antonelliana, 1950 ca.



Domodossola. Panorama, 1940 ca.

nivenze nel corso del Ventennio. Le conseguenze furono evidenti in tutte le attività sociali, costrette a un brusco ridimensionamento: la SGI si caratterizzò sempre più in maniera esclusiva come un centro di documentazione e, anche se in maniera limitata, di divulgazione. Null'altro. A simboleggiare la situazione del sodalizio concorreva lo stato di abbandono in cui versava la sede, dal 1925 trasferita nell'attuale residenza di Palazzetto Mattei in Villa Celimontana.

Ritenute scomode testimonianze di una storia che si voleva a tutti i costi dimenticare, le raccolte fotografiche furono completamente abbandonate: terminata qualsiasi attività di valorizzazione; impensabile ancor più pensare di impegnare energie per catalogare le fotografie o studiarle. Anche il flusso di nuove collezioni cessò. Unica, importantissima eccezione, il lascito deciso da Giotto Dainelli⁸: nel 1951, egli fece dono alla SGI di tutte i suoi negativi fotografici (circa 18.000), che confluirono in un fondo a lui dedicato. Si tratta di materiali molto importanti non solo dal punto di vista della documentazione scientifica; essi sono unici anche per la qualità degli scatti. Secondo il parere dell'allora presidente della SGI, Orazio Toraldo di Francia⁹, la raccolta fotografica sarebbe

⁸ Giotto Dainelli nacque a Firenze nel 1878. Dopo la laurea in Scienze Naturali all'Istituto Superiore di Firenze (stessa facoltà e stessa sede di Olinto Marinelli), insegnò Geografia a Pisa e Geologia prima a Napoli e poi, dal 1924, a Firenze. Conservò l'incarico nella sede fiorentina fino al 1944 quando, nominato direttore dell'Accademia d'Italia, seguì Mussolini a Salò. Dopo la guerra riprese l'insegnamento conservandolo fino al compimento dei 75 anni (1953). Morì a Firenze nel 1968. La sua produzione scientifica e divulgativa comprende circa 600 titoli; un dettagliato resoconto è in «Bollettino della Società Geografica Italiana», Roma, 1954, pp. 167-251 e 1969, pp. 1-4. Riferendosi alla sua attività, Dainelli così si esprimeva in una lettera indirizzata il 30 dicembre 1966 al suo fidato amico Giuseppe Vedovato: «ho chiuso la mia lunga giornata di lavoro (circa 40.000 pagine stampate, orribile solo a pensarci!)». Cit. in GIUSEPPE VEDOVATO, *Giotto Dainelli tra scienza e politica*, in «Rivista di Studi Politici Internazionali», Roma, n. 3, 2009, pp. 381-421.

⁹ Lasciato il servizio per sopraggiunti limiti d'età con il grado di tenente generale, Toraldo (nato a Tropea nel 1884) assunse la presidenza del sodalizio nel 1945 e la mantenne per i dieci anni successivi.

certamente stata utile «agli studiosi che vi potranno attingere elementi di utilità molto grande, ma essa rimarrà più che altro a testimoniare davanti ai posteri la multiforme attività di geografo, esploratore ed artista di Giotto Dainelli»¹⁰. I contenuti degli scatti sono molto eterogenei, sebbene sia possibile individuare tre tematiche principali e ricorrenti: l’Africa (Dainelli si recò in Marocco nel 1901; in Eritrea nel 1905-1906 e in Etiopia nel 1936-1937), le grandi regioni montuose asiatiche, in particolare il Karakorum (il primo viaggio in questa regione risale al 1914-1915; il secondo al 1930) e, infine, i paesaggi italiani. Al Piemonte sono dedicate circa 230 immagini, realizzate a più riprese in un arco di tempo che va dal 1899 al 1927.

Quanto donato da Dainelli subì la sorte dell’intera documentazione fotografica dell’A.f.: dimenticata in attesa di poter risorgere a nuova vita. Il “periodo buio” è durato fino alla fine degli anni Ottanta, quando si è avuta l’elezione a presidente della SGI di Gaetano Ferro (1987). Nel corso della sua prima visita ai locali della sede egli fu colpito da «un notevole numero di cassette, scatole, scatoloni e vari contenitori [...] nei quali si trovavano lastre, pellicole fotografiche e loro spezzoni, fotografie di vario formato e cartoline»¹¹; impressionato dallo stato di abbandono in cui versava questo materiale, il nuovo presidente si attivò per consentirne il recupero. Fu dato avvio alle operazioni di riordino, sistemazione e parziale catalogazione dei fototipi: tutto ciò che si era accumulato nel corso del periodo d’oro della SGI (i primi ottant’anni) è stato collocato all’interno di un unico grande fondo, definito Fondo Storico, accuratamente suddiviso in piccole sezioni denominate lotti e identificate con un numero di riferimento.

¹⁰ Archivio della SGI, Fondo Giotto Dainelli, Corrispondenza con Orazio Toraldo di Francia, lettera del 6/12/1951.

¹¹ Questo ricordo è inserito all’interno della *Presentazione* anteposta al volume di MARIA MANCINI, (a cura di), *Obiettivo sul mondo...*, op. cit.

Secondo lo stesso metodo sono stati suddivisi in lotti anche il Fondo Giotto Dainelli e un terzo fondo, Fondo Elio Migliorini, costituitosi grazie alla donazione fatta dalla famiglia dello studioso nel 1992, qualche anno dopo la sua scomparsa¹². Si tratta di un patrimonio di circa 7.500 fototipi (in gran parte negativi): vi sono raccolte le fotografie eseguite dallo stesso Migliorini in alcuni possedimenti coloniali italiani (soprattutto in Libia) e in Italia; quelle relative al Piemonte, circa 300, risalgono al 1936. Molto più diversificati sono i soggetti del materiale iconografico raccolto da Migliorini nel corso del periodo in cui ha lavorato per il *Bollettino* della SGI, prima come redattore responsabile, nel 1929, e poi come direttore tra il 1930 e il 1947. Durante questo ventennio, egli ha avuto modo di mettere insieme tutte le fotografie che giungevano in redazione a corredo degli articoli.

Anche le fotografie di Mario Fondi¹³ sono state acquisite dall'A.f. grazie a una donazione, ufficializzata nel 2010. Di tali

¹² Elio Migliorini, nato a Rovigo nel 1902, conseguì nel 1924 la laurea in giurisprudenza presso l'Università di Roma. L'incontro con Roberto Almagià, uno dei caposcuola della Geografia italiana, lo indusse a mutare i suoi interessi verso questa disciplina, per la quale conseguì la libera docenza nel 1935. Ebbe dapprima incarichi d'insegnamento di Geografia nelle Università di Roma (dal 1938, al posto di Almagià, allontanato dalle leggi razziali) e successivamente di Firenze; nel 1942, vinse il concorso per la cattedra di geografia politica ed economica nell'Istituto universitario orientale di Napoli. Migliorini rientrò a Roma solo nel 1966, dove insegnò ancora per circa un decennio. Si spense in questa città nel 1988.

¹³ Nato il 17 luglio del 1923 a Pistoia, dopo un'esperienza tra i partigiani durante le fasi finali della seconda guerra mondiale, si laureò a Firenze nel 1951, con tesi in geografia diretta dal prof. Renato Biasutti. Trascorsi altri due anni come ricercatore sotto la guida di Biasutti (specializzandosi soprattutto nelle ricerche sulla casa rurale), dal 1956 iniziò la sua carriera universitaria, svoltesi tra il 1957 e il 1998 quasi interamente in Campania tra le università di Napoli e di Salerno, con un breve ritorno a Firenze e una parentesi a Lecce alla fine degli anni Sessanta. Tra le molteplici cariche ricoperte al di là del magistero universitario, Fondi è stato Segretario nazionale dell'Associazione Italiana Insegnanti di Geografia, dal 1957 al 1967; Presidente della sezione Campania della stessa Associazione, dal 1982 al 1984; Direttore dell'Istituto di Geografia dell'Università di Napoli dal 1968 a fine carriera; consigliere vicepresidente della Società di Studi Geografici di Firenze dal 1991 al 1997. A coronamento di tanto impegno è stato eletto, nel 2002, socio corrispondente della S.G.I.

immagini, solo una minima parte riguarda i paesaggi alpini oltre frontiera e gli Stati dei Balcani, poichè l'oggetto principale del suo interesse è stato il territorio italiano. Particolarmente significative sono le immagini relative al Piemonte, circa un centinaio, risalenti in gran parte al 1953 e al 1968, anche se uno spazio maggiore è riservato alle regioni meridionali, soprattutto la Campania, il Molise e l'Abruzzo.

Tutti e tre gli autori hanno percorso il territorio piemontese e ne hanno fotografato le realtà per loro più rilevanti, legati ai propri interessi accademici. Per questa ragione, il loro sguardo si è soffermato soprattutto sugli insediamenti rurali e sugli aspetti paesaggistici. Prevalgono le fotografie delle valli piemontesi e sono molto rare le realtà urbane; anche l'uomo occupa un posto molto limitato e quando è inserito nello scatto è semplicemente parte del paesaggio e non rilevante per una sua specifica funzione. Al di là di queste valutazioni, preme sottolineare la loro funzione comune di restituzione della memoria storica dei soggetti rappresentati. Si tratta di una caratteristica che ritroviamo anche nelle cartoline, che sono circa 350. Esse sono tipiche riproduzioni che colgono gli aspetti più caratteristici e pittoreschi del territorio e qui la realtà urbana è fortemente rappresentata.

Nel complesso, dunque, è possibile affermare il particolare valore della raccolta piemontese presente nell'A.f., sia sotto l'aspetto quantitativo, sia per le sue caratteristiche qualitative.

L'archivio delle immagini di Regione Lombardia

RENATA MEAZZA

Mi piacerebbe un giorno ripercorrere la storia che ha portato alla costituzione dei preziosi archivi audiovisivi che oggi fanno parte del patrimonio di Regione Lombardia.

Mi sarebbe possibile perché ho partecipato, in ruoli differenti, alla loro nascita, alla loro evoluzione, ai loro problemi, e a tutto quello che è difficile trasmettere se non anche attraverso il racconto della propria vicenda autobiografica.

Personalmente non mi sono occupata nello specifico di fotografia, se non partecipando attivamente ad alcune campagne fotografiche, ma ho vissuto, insieme a Enzo Minervini, che invece ha ricoperto il ruolo di curatore dell'Archivio AIM sino al 2011, la nascita dell'Archivio di Etnografia e Storia Sociale di cui l'Archivio fotografico è parte e di cui attualmente curo la gestione complessiva.

Il mio punto di vista, che non è quindi specialistico rispetto alla fotografia, cercherà di indicare alcuni spunti che hanno accompagnato il dibattito in merito al compito che la fotografia poteva e può assolvere nella politica culturale regionale. La fotografia come riflessione sul passato e sul mutamento dei contesti, ma anche come svelatrice di realtà a volte scomode, la fotografia che contribuisce alla formazione della memoria collettiva, la fotografia come bene da conservare, tutelare, valorizzare.

Ciò che mi pare ancora oggi importante ricordare è il Convegno nazionale "Cinema, fotografia e videotape nella ricerca etnografica in Italia", organizzato dall'Istituto Superiore Regionale Etnografico a Nuoro nell'ottobre del 1977, che ha messo per la prima volta a confronto le varie esperienze italiane in questo

settore, seguito dall'incontro di Modena del 1978 che segna una tappa fondamentale nel percorso di rivalutazione della fotografia in Italia, aprendo il dibattito sul valore della fotografia come bene culturale e quindi anticipando quel processo legislativo che porterà al suo riconoscimento come parte del patrimonio nazionale.

Se infatti, fin dal secolo scorso, la pubblica committenza, soprattutto all'estero con esempi importanti in Francia e negli Stati Uniti, ha utilizzato la fotografia con l'affidamento di incarichi per lo svolgimento di campagne fotografiche principalmente con l'intento di documentare realtà sociali, con un approccio ottimistico, ma forse anche un po' ingenuo, e per dirla con le parole di Diego Carpitella «nel pensare che una realtà potesse cambiare grazie a una documentazione fotografica "oggettiva", "realistica" e "contestativa"», è recente l'interesse della fotografia da parte delle pubbliche amministrazioni e degli istituti culturali in quanto bene culturale. E questo è certamente dovuto al preminente ruolo che la fotografia ha assunto nella cultura contemporanea, mantenendo il suo valore di testimonianza della realtà ma assumendo sempre più frequentemente anche quello di opera artistica, opera dell'ingegno, un bene culturale da tutelare, con il rischio, purtroppo scarsamente avvertito, di farne un'operazione da specialisti in elencazioni, classificazioni, da dissezionatori di tecniche e contenuti, lontano da una realtà che vede la fotografia sempre più mixata con altri mezzi artistici e comunicativi.

L'archivio delle immagini di Regione Lombardia conserva fondi e collezioni fotografiche prodotte o raccolte a partire dal 1974, in linea con la politica di affidamento di campagne fotografiche, e la sua storia è strettamente connessa agli indirizzi culturali dell'Assessorato alla Cultura di Regione Lombardia nell'ambito del servizio per la «Cultura del mondo popolare».

Il servizio ha svolto un'attività di studio e di ricerca delle realtà sociali del territorio lombardo che ha utilizzato ampiamente

tutti gli strumenti di documentazione messi a disposizione dalla tecnologia, dal video alla fotografia, dal cinema alla registrazione sonora. E che ha portato negli anni Novanta alla costituzione dell'Archivio di Etnografia e Storia Sociale organizzato nei settori AIM (Archivio immagini) ACO (Archivio comunicazione orale) AVI (Archivio video cinematografico), ATI (Archivio testi). Oggi è presente anche una Biblioteca specializzata.

Le indagini fotografiche, commissionate o acquisite da fondi privati, sono state quindi parte fondamentale nella scoperta e comprensione delle molteplici forme di cultura che hanno attraversato e sono oggi presenti sul territorio, sia esso urbano o rurale, in uno stretto rapporto con la ricerca di campo.

Ma come può essere usata la fotografia nella ricerca?

Le prime campagne di rilevazione, della fine degli anni Settanta, che comportavano in molti casi l'uso contemporaneo della fotografia e della registrazione sonora, sono state realizzate nell'ambito delle attività di documentazione etnografica, che ha rivolto la sua attenzione a testimoni, eventi rituali, pratiche agricole o artigianali che si pensava sarebbero di lì a pochi anni scomparsi. Immagini che hanno rivelato una realtà diversa dagli stereotipi prevalenti, sia quelli della falsificazione folklorica che quelli della rappresentazione industrial progressista: «non crediamo alla ricerca di folklore come archeologia e riteniamo che sia il presente che illumina il passato e non già, secondo un vecchio e non sradicato luogo comune, il contrario». Così scriveva Roberto Leydi alla prefazione della prima Mostra *Dai campi e dalle officine* realizzata dal Servizio Mondo Popolare con fotografie d'archivio e campagne fotografiche svolte su commissione, e ancora «Troppo facile è cedere al gusto del perduto e del "caratteristico", del "pittoresco" e del "dimenticato". Tutti sappiamo il fascino indiscreto delle vecchie fotografie, testimonianze certo essenziali per la conoscenza, ma anche seduzioni a letture estetiche o, peggio, a patetismi para-sociologici» parole

che mettono in guardia da un prevalente uso nostalgico della fotografia.

Da queste parole si evince anche quella che sarà una caratteristica costante del lavoro di ricerca fotografica sia essa campagna di rilevazione commissionata a professionisti che ricerca d'immagini d'archivio: uno sguardo fotografico non passatista ma "documentario" rivolto all'attualità, con un rifiuto netto dell'arcaico, del caratteristico, del marginale, atteggiamento riconfermato dall'uso spesso sperimentale di tecniche audiovisive multimediali.

Nel recente volume, pubblicato nel 2010, dedicato alla ricerca linguistica e fotografica di Paul Scheuermeier sul lavoro artigiano e contadino in Lombardia tra il 1905 e il 1919, riguardo alla fotografia di studio e ricerca, ritroviamo le osservazioni di un grande fotografo, Ferdinando Scianna, che ripropone parole usate dallo stesso Scheuermeier «la fotografia propone l'immagine di una realtà non ritoccata, ma spesso condizionata dal caso e dalla necessità, collega l'oggetto al suo mondo, mostra lo strumento nelle mani dell'uomo, rendendone chiaramente visibile il modo d'impiego e le dimensioni. Le fotografie fanno parte a se quasi come un film muto». Una fotografia che mostra non dimostra quindi come la ricerca sembrerebbe far credere. Un concetto che propone la singolarità dell'immagine e dello sguardo fotografico e che viene ripreso da Enzo Minervini nel saggio di presentazione della mostra fotografica del 1992 dedicata a Ernesto Fazioli, fotografo a Cremona tra il 1900 e il 1955, «nell'immagine fotografica il tempo è quello congelato nei pochi centesimi di secondo necessari a impressionare il negativo. La fotografia ci restituisce un quadratino di carta nella quale è congelata una "sottile fetta di spazio e di tempo", come scrive Susan Sontag, sulla quale tutti noi possiamo trasferire i nostri temi di osservazione, il nostro differente interesse, i nostri differenti modi di guardare. E quando il fotografo è bravo ogni immagine rappresenta la sintesi di un evento e accostando serie di immagini è possibile ricostruire storie di fatti, di luoghi e di persone».

Riguardo invece a ciò che si sta facendo oggi per la fotografia è con piacere, e anche con un sentimento di speranza, che annuncio la nascita della Rete per la valorizzazione della Fotografia.

In un momento di grande interesse per essa, ma anche di grande crisi delle finanze pubbliche da destinare alla tutela e la valorizzazione dei patrimoni culturali, diversi soggetti che a vario titolo si occupano di fotografia, dalla produzione alla conservazione e valorizzazione, hanno sentito la necessità di unire le loro forze e costituire Rete Fotografia, un organismo di raccordo che persegue l'obiettivo di trovare soluzione a problemi comuni e sviluppare servizi in collaborazione. La Rete è una struttura aperta, possono accedervi realtà pubbliche e private, con o senza scopo di lucro, non omogenee per tipologia istituzionale o ambito di specializzazione, purché operanti nel campo della fotografia o interessate a sostenerne iniziative di valorizzazione. La pluralità delle voci presenti nella Rete costituisce una opportunità per uno scambio più ricco, articolato e stimolante.

Nel 2011 si è svolto il primo incontro di Rete Fotografia rivolto principalmente agli operatori del settore, incontro che si intende ripetere annualmente.

I fondi fotografici regionali

Fornirò di seguito un quadro di alcune delle più significative collezioni fotografiche depositate presso gli Archivi di Regione Lombardia, attualmente composto da circa un milione di fotografie di proprietà regionale o affidate in deposito, organizzate in fondi fotografici.

Con l'acquisizione di importanti fondi fotografici privati, che costituiscono oggi la parte più consistente dell'Archivio, l'attenzione è stata posta anche ai problemi della conservazione e della catalogazione del patrimonio fotografico.

Nel 1999 è stato elaborato, sul tracciato ICCD per la schedatura dei beni fotografici, un software che permette la catalogazione



Fondo Scrocci, *Arco della Pace e casello daziario*, Milano, 1900-1924

dei fondi fotografici e la schedatura dei singoli fototipi con la schedatura dei contenitori e sub contenitori originali. Due sono i livelli descrittivi uno per la scheda immagine e l'altro per la scheda supporto, le schede sono collegate tra loro e con un authority file degli autori. Nel 2005 è stato elaborato un nuovo software che perfeziona le funzionalità e le relazioni tra le schede.

I fondi fotografici sono suddivisi in Archivi professionali (AP) e Raccolte e collezioni (RC).

Fondo Simone Magnolini (AP)

Consistenza 22.500 negativi su lastra e circa 10.000 negativi su pellicola (1919-1970 ca.). Acquistato nel 1979.

Tutte le fotografie che compongono il fondo sono state realizzate da Simone Magnolini che ha operato in provincia di Brescia

e prevalentemente in Valle Camonica. Soggetti: paesaggi, ritratti, documentazione industriale, lavori agricoli.

Fondo Studio Tollini (AP)

Consistenza: 30.000 negativi su vetro e altrettanti su pellicola (1940 ca.-1980 ca.). Acquisito in deposito nel 1990 dallo Studio inside.

Luciano Tollini (1875-1958) e il figlio Enzo (1901-1988) furono importanti ritrattisti che operarono a Milano dal 1901 al 1984. Soggetti: Ritratti in studio.

Fondo Federico Patellani (AP)

Consistenza: 600.000 negativi su pellicola bianco e nero e colore, 15.000 stampe in bianco e nero originali, materiale bibliografico e documentario (1935-1976). Acquisito in comodato d'uso ventennale.

Soggetti: ricostruzione e vita sociale nel secondo dopoguerra, mondo contadino del sud, concorsi di bellezza, cinema.

Fondo Arno Hammacher (AP)

Consistenza: circa 90.000 (lastre negative in vetro, pellicole, diapositive, fogli con provini a contatto), materiale bibliografico e documentario (1946-1992). Acquisito nel 1992.

Nato nel 1927 all'Aja, ha vissuto molti anni a Milano. Soggetti: paesaggio, oggetti d'arte, architettura, cultura materiale, coltivazioni agricole, produzione industriale.

Fondo Paul Scheuermeier (AP)

Consistenza: 755 immagini e disegni, I diario di viaggio, 279 pagine di lettere redatte dallo stesso ricercatore, 81 pagine di descrizioni inerenti gli informatori, 82 pagine di materiali linguistici e annotazioni fonetiche, 25 pagine di osservazioni linguistiche generali, tre approfondimenti etnografici (1919-1935). Acquisito in copia digitale nel 2007 dall'Archivio del Seminario di Romanistica dell'Università di Berna.

I viaggi dello zurighese Paul Scheuermeier in Italia, per le rilevazioni dell'Atlante linguistico ed etnografico Italo-Svizzero (AIS), ci hanno lasciato l'archivio più ricco e completo di dati coerenti e sistematici sulla lingua e sulle tecniche di lavoro agricolo negli anni 1919-1935. Soggetti: lavoro contadino e artigiano, attrezzi di lavoro.

Fondo Fazioli (AP)

Consistenza: 386 fotografie, 25 stampe; 3 album foto 10x15 ca.; circa 200 provini incollati a schede cartacee. (1919-1955).

Il fondo raccoglie stampe originali e stampe da matrice originale di fotografie prodotte da Ernesto Fazioli in gran parte stampate dalla figlia Elvira, prima collaboratrice del fotografo, poi dal 1955 titolare del Fotostudio Fazioli. Soggetti: Organizzazioni sociali, manifestazioni artistiche e propagandistiche legate al Regime ed alla figura del gerarca Roberto Farinacci nella città di Cremona.



Federico Patellani, *Bagnanti domenicali sul Canale Villoresi, Milano, 1948*

Fondo Klaus Zaugg (AP)

Consistenza: 28.000 negativi, 31.369 diapositive, 3.592 stampe su diverso supporto. (1958 ca.-1994). Acquisito in convenzione di deposito.

Soggetti: campagne pubblicitarie, ritratti di personaggi del cinema, cultura.

Fondo Scrocchi (AP)

Consistenza: circa 10.000 supporti tra stampe, negativi su vetro, negativi su pellicola. Presenti numerose lastre di grande formato (fino a cm 100x70) e stampe panoramiche (fino a cm 240x100 ca.). (fine Ottocento-2000). Acquisito dalla Regione Lombardia nel 2004 in seguito a donazione del sig. Pierino Beretta.

Sono presenti nel fondo materiali realizzati con tutte le principali tecniche del tardo ottocento e dei primi decenni del Novecento.

Fondo mondo popolare (RC)

Consistenza: circa 4.000 supporti fotografici, 406 stampe 30x40, 1152 stampe 24x30, 880 stampe 18x24, 201 stampe 13x18, 5 stampe 9x12, 3 stampe 10x15, 43 stampe 20x20, 500 ca. diapositive 24x36 (1974-1999). Produttore: commissione di AESS – Regione Lombardia.

Soggetti: Documentazione etnografica e storico - sociale sulla Lombardia. Lavoro e trasformazioni sociali; condizione rurale; lavoro operaio; immigrazione (comunità eritrea, comunità cinese, zingari, immigrazione meridionale e veneta); feste popolari (canto in cascina), festa dell'Unità; murales anni Settanta; carnevale ambrosiano; cerimonie e culti religiosi; mestieri e lavorazioni artigianali; moda; lavoratori frontalieri; cave di marmo; cantieri per la metropolitana e il passante ferroviario; sistemi di coltivazione; manifestazioni operaie, periferia milanese, centrali elettriche e idroelettriche, gruppi di aggregazione giovanile, paesaggi.

Fondo Observer (RC)

Consistenza: 975 stampe alla gelatina bromuro d'argento in bianco e nero (formati da 100x150 a 10x12), n. 161 provini su carta e n. 168 file digitali a colori (1997-2004). Produttore: commissione di D.G. Agricoltura – Regione Lombardia

Il Fondo fotografico è legato al Progetto Osserva.Te.R. (Osservatorio del Territorio Rurale), avviato dalla Direzione Generale Agricoltura della Regione Lombardia e da URBIM nel 1997. Il progetto intende esaminare e documentare il paesaggio della pianura lombarda e le sue trasformazioni: le acque, il suolo, le coltivazioni, le cascine, gli animali, la vegetazione, la presenza dell'uomo. Nell'ambito del progetto le analisi di studiosi ed esperti, con i relativi saggi, sono completate da una campagna fotografica commissionata a importanti fotografi. Il progetto si è concluso nel 2004 ed i materiali della ricerca sono stati oggetto di alcune pubblicazioni a cura della Regione Lombardia.

Fondo Cima (RC)

Consistenza: 1754 stampe fotografiche su carta politenata nel formato 18x24 cm. (1870-1958) Produttori del fondo: Alberto Cima (stampatore 1983-1985)

Il Fondo fotografico originario è composto da 2.146 stampe fotografiche su carta politenata, nel formato 18x24 cm, prodotte da Alberto Cima tra marzo ed agosto 1984. Le stampe sono state ottenute dai negativi, nel formato 24x36, dalle riproduzioni fotografiche di immagini conservate nelle collezioni familiari della Valle Imagna (BG). Terzi (BG). Delle 2.146 stampe fotografiche raccolte da Alberto Cima la Regione Lombardia ha acquistato 1.754 riproduzioni negli anni 1984-1985. Soggetti: vita delle valli, paesaggi, lavoro, emigrazione, guerra

Fondo Eugenio Goglio (RC)

Consistenza: 57 stampe (1890-1926). Conservatore: Provincia di Bergamo.

Soggetti: Valle Brembana: paesaggi, ritratti, cerimonie, lavoro

Fondo Acquisizioni d'archivio (RC)

Consistenza: Il Fondo si compone di 522 supporti fotografici (1860 ca.-1950). Produttori del fondo: Regione Lombardia – Ufficio Cultura del Mondo Popolare (post 1976)

Il Fondo raccoglie stampe fotografiche realizzate a partire dal 1976 da negativi originali databili tra il XIX e la metà del XX secolo. Vi sono compresi: la raccolta Nadile, una serie di immagini di immigrati valtelinesi in Australia, acquisita nel 1994; le fotografie di Torquato Zambelli, acquisite nel 1990-1991 dal Fotostudio Puerari di Cremona; le fotografie dei moti del 1898 e delle lotte sociali dei primi del Novecento fino agli anni Venti, provenienti dalla Biblioteca Comunale di Milano e dalla Fototeca A. Gilardi di Milano; immagini dell'Archivio Falk di Schilpario, cartoline di Cremona e fotografie di Bormio. Le fotografie del Fondo sono state acquisite ed esposte nella mostra *Dai campi e dalle officine* tenutasi nel 1976. Le fotografie dei prigionieri austriaci del 1915-1918 (9 stampe 24x30 e 1 stampa 30x40) e le fotografie utilizzate da Antonio Tiraboschi nel 1865 ca. per i suoi acquerelli, sono state invece acquisite nel 1977. Successive acquisizioni sono legate alle campagne di ricerca promosse dalla Regione Lombardia per la pubblicazione dei volumi della collana «Mondo popolare in Lombardia».

Fondo Acquisizioni archivio contemporaneo (RC)

Consistenza: Il Fondo si compone di 497 stampe su carta baritata di diverso formato (1950-1990 ca.). Produttori del fondo: Regione Lombardia – Settore Cultura (post 1975)

Il servizio di Nocera, realizzato sulla Pirelli a Milano negli anni '70 (100 stampe 30x40), acquisito nel 1990; Gorgoni 1988a, realizzato a Bernareggio (Milano) sul funerale di uno zingaro, datato 3 giugno 1988 (26 stampe 24x30), entrato nel 1990 ca. (ibidem); Montini 1974a, realizzato a Bienna (BS) nel 1974 sull'artigianato del ferro (23 stampe 18x24), entrato nel 1975 (ibidem); autore non identificato 1977a, realizzato a Parre (BG) nel 1865 sulle acconciature e i

costumi tradizionali del luogo e acquisito dalla Regione Lombardia sotto forma di riproduzioni (7 stampe 10x15) nel 1977 (ibidem); Talamazzini 1945a e Anonimo, realizzato a Cremona sui renaioli del Po e le lavandaie tra il 1945 e il 1970 (22 stampe 13x18), entrato nel 1978 (ibidem); Cerchioli 1990, realizzato a Milano nel 1990 sul cinema e il suo pubblico (26 stampe 24x30), entrato nel 1990-1991 (ibidem). Inoltre nel Fondo confluiscono 4 stampe originali di Ulderico De Natale realizzate nel 1960 ed aventi come soggetto il Grattacielo Pirelli di Milano.

Collezione Lanfranco Colombo (RC)

Consistenza: 38.000 ca. pezzi presenti nel fondo (ad esclusione di calendari, cartoline, litografie, cromolitografie, duplicati di diapositive, riproduzioni di stampe in stampa fotografica o in negativo fotografico, provini) (1966 ca.- 1996 ca.). Produttori del fondo: Lanfranco Colombo (gallerista; direttore editoriale).

Il Fondo Colombo nasce dalla donazione da parte di Lanfranco Colombo alla Regione Lombardia di una parte consistente del suo archivio fotografico; la complessità ed eterogeneità del fondo rispecchia i diversi interessi e ruoli di Colombo: gallerista de Il Diaframma (galleria attiva dal 1967 fino a metà anni Novanta), collezionista, organizzatore di esposizioni fotografiche nazionali (Sicof di Milano, Expo-arte di Bari, Fiera d'Oltremare di Napoli tra le più rilevanti), responsabile editoriale dal 1966 della rivista *Popular Photography Italiana* (poi *Il Diaframma – Fotografia Italiana*). Rispecchia l'intera gamma dei generi fotografici: fotoreportage, produzione fotoamatoriale, ricerca artistica, fotografia storica sotto forma di riproduzione, fotografia pubblicitaria e commerciale, di moda, di sport, di cronaca, still life.

I fondi fotografici e l'attività di catalogazione, conservazione e valorizzazione della fotografia della Regione Emilia-Romagna

GIUSEPPINA BENASSATI

Le istituzioni culturali della Regione Emilia-Romagna custodiscono numerosi, e corposi, fondi e raccolte fotografiche: biblioteche, archivi, musei, teatri, centri di documentazione, e complessi documentari noti come “archivi culturali”, sono miniere di immagini, storiche e contemporanee, artistiche e documentarie, fonti per la storia del medium e per la storia tout-court. Il censimento delle collezioni e dei fondi – intrapreso dall'Istituto per i Beni Culturali (IBC) da oltre un ventennio – ha registrato una polivalenza di sedimentazioni cui fa da cornice una tradizione di studi e di riflessioni sul medium fotografia che, dalle teorizzazioni degli anni Trenta del Novecento di Carlo Bonaccini e Salvatore Andreola passa alle sperimentazioni artistiche degli anni Settanta – Luigi Ghirri, Franco Vaccari – dopo aver attraversato la stagione del realismo di Enrico Pasquali e del primo Nino Migliori. Fa da sfondo un collezionismo privato attento ed onnivoro, volto alla tesaurizzazione della fotografia prevalentemente concepita come documento di luoghi e tradizioni, come è nel caso, veramente emblematico, del modenese Giuseppe Panini, acquirente di interi studi fotografici. Il tutto avviene sullo sfondo di un “tessuto produttivo” costituito dall'attività di numerosissimi studi presenti in capoluoghi e centri minori, studi e botteghe che, attivi a partire dagli anni Settanta del diciannovesimo secolo sino a pochi decenni fa, hanno dato vita ad una sorta di immensa documentazione storica, storico-artistica ed anche antropologica su paesaggi urbani e naturali, su usi costumi, riti, mestieri, tradizioni di una terra assai vasta,

storicamente diversificata ma unificata dallo scorrere del fiume Po. La terra emiliana ha poi contribuito, a partire dalla vivacità del dibattito degli anni Settanta, alla definizione della fotografia come bene culturale; ricordiamo in proposito l'omonimo, storico convegno modenese del 1977, *liet-motiv* dell'attività dell'Istituto per i Beni Artistici Culturali della Regione Emilia-Romagna, dalle sue origini, a tutt'oggi. Vanno letti in tal senso sia gli interventi di carattere operativo sul territorio – censimenti fotografici di centri storici ed attività artigianali proseguiti per oltre un trentennio sulla scorta dell'attività svolta in regione di Paolo Monti dal 1968 sino a tutto il 1981 – sia quelli speculativi in rapporto alla conservazione ed alla catalogazione. È del 1987 *La fotografia I. Problemi di conservazione e tecniche di restauro* (a cura di R. Vlahov, L. Masetti Bitelli) e del 1990 *La fotografia. Manuale di catalogazione*, editi entrambi dall'IBC, strumenti operativi per molte realtà culturali, non soltanto regionali. L'IBC è inoltre autore, sempre nel 1990, del primo modulo di catalogazione realizzato ad hoc nel software di catalogazione Sebina impiegato nelle biblioteche.

Va sottolineato che la quasi totalità della catalogazione effettuata all'interno delle istituzioni culturali della regione è avvenuta, e sta avvenendo, mediante finanziamenti regionali direttamente erogati dall'IBC dapprima mediante la gestione della L.R. 42/86 ed in seguito della L.R. 20/1990.

A partire dal 1999, anno di pubblicazione della scheda ICCD «F», cui l'IBC ha fattivamente contribuito, l'Istituto ha impiegato il modello ministeriale per la catalogazione all'interno delle strutture museali ed ha proseguito l'adozione di quello biblioteconomico del *Manuale* in ambito bibliotecario, realtà nella quale si sono fatti grandi investimenti e prolungati interventi.

Oggi gli Opac dei poli bibliotecari dell'Indice SBN esistenti in regione, ed il catalogo IMAGO dell'IBC, gestiscono informazioni bibliografiche ed archivi digitali relativi all'80% del patrimonio pubblico regionale. Una mole di dati approssimativamente stima-



Licinio Farini (1840-1917), *Natura morta con fiori*, Fondo fotografico «Licinio Farini», Biblioteca Comunale di Russi, accessibile dall'OPAC del Polo Bibliotecario di Ravenna e S. Marino

bile in oltre cinque milioni di informazioni. Questo dato evidenzia come la catalogazione abbia reso, e renda, un servizio al cittadino facilitato all'accesso guidato, alle immagini del passato, ma non solo. È del 2011 infatti la presentazione al pubblico dell'importante archivio di fotografia contemporanea dell'associazione «Linea di Confine» di Rubiera, nello stesso anno si sono rese accessibili le collezioni della biblioteca intitolata a Cesare Zavattini a Luzzara (fotografie di autori contemporanei e di H. Kingsbury Strand) sono poi in corso, in questo 2012, le catalogazioni del patrimonio di «Savignano fotografia», corpora di dieci anni di produzione delle migliori firme ed stanze della fotografia contemporanea, sedimentate alla Biblioteca di Savignano sul Rubiccone.

Le costanti e poderose campagne di catalogazione scientificamente coordinate dall'IBC hanno reso accessibile all'utenza web

immagini riferite a tutto lo spettro della fotografia, dai “generi” tradizionali del paesaggio, del ritratto, della veduta ma anche della documentazione delle attività produttive, dei riti e delle trasformazioni sociali, del patrimonio storico artistico, del fotogiornalismo, della fotografia d'autore. Nell'impossibilità di descrivere brevemente le caratteristiche dei tanti fondi catalogati si propone, a seguire, una sorta di tavola sinottica dei nuclei più rappresentativi catalogati ed accessibili nelle collezioni pubbliche ed in quelle private, che potranno essere consultati all'indirizzo dei Poli bibliotecari e del catalogo IMAGO in cui risiedono e dove sono accessibili digitalizzazioni e informazioni anche per ricerche e consultazioni.

Fondi e raccolte (suddivisi per provincie e per aggregazioni di catalogo di Polo)

Parma

Centro Studi Archivio della Comunicazione dell'Università degli Studi di Parma, consultabile nell'OPAC del Sistema bibliotecario parmense <<http://opac.unipr.it/SebinaOpac/Opac>>

Roncole Verdi (Busseto)

Archivio «Giovannino Guareschi», accessibile dal catalogo dell'IBC IMAGO <<http://imago.sebina.it/SebinaOpacIMAGO/Opac>>

Salsomaggiore (Parma),

Fondo «Crovini», Biblioteca Comunale

Traversetolo (PR)

Fondo Renato Brozzi (Civico Museo Brozzi), consultabile in IMAGO

Reggio Emilia

Fototeca Biblioteca Panizzi, consultabile dall'OPAC della biblioteca <http://cataloghi.comune.re.it/Cataloghi/Zetesis.ASP?WCI=Generic&WCE=MENU&WCU=html/Foto_i.htm>

Luzzara

Biblioteca Zavattini, consultabile in IMAGO

Rubiera

«Linea di Confine per la fotografia» consultabile in IMAGO

Modena

I fondi e le raccolte fotografiche di: Biblioteca Civica Poletti, Archivio Storico della Provincia di Modena, Centro Etnografico del Comune di Carpi, Biblioteca Comunale di Castelfranco Emilia sono consultabili nell'OPAC del Polo Provinciale Modenese. <<http://opac.cedoc.mo.it/SebinaOpac/Opac>>

I materiali del «Fotomuseo Giuseppe Panini» sono accessibili dal sito del museo. <<http://www.fotomuseo.it/ricerca/ricerca.asp>>

Bologna

I fondi e le raccolte fotografiche di: Biblioteca comunale dell'Archiginnasio; Archivio storico dell'Università degli Studi di Bologna, della Fototeca Carlo Volpe, e del Fondo Rodrigo Pais, del medesimo ateneo, unitamente a quelli della Cineteca Comunale di Bologna sono consultabili dall'OPAC del Polo Unificato Bolognese. <<http://sol.cib.unibo.it/SebinaOpac/Opac>>

Sono accessibili dal medesimo OPAC i dati dei fondi dell'Archivio Storico della CISL «R. Bergamaschi» di Bologna e delle biblioteche comunali di Anzola Emilia, Budrio, Imola, Zola Predosa.

Ferrara

Dall'OPAC del Polo Unificato ferrarese è possibile consultare l'intero Archivio fotografico del Teatro Comunale di Ferrara. <<http://opac.unife.it/SebinaOpac/Opac?sysb>>

Forlì-Cesena, Ravenna, Rimini

Dall'OPAC della rete bibliotecaria di Romagna e San Marino. È possibile consultare i dati sui fondi e le raccolte delle biblioteche: Malatestiana, Cesena; Centro Culturale S. Biagio, Cesena;



Anonimo, *Edipo Re*, 1974, Fondo fotografico del Teatro Comunale di Ferrara, accessibile dall'OPAC del Polo Bibliotecario Unificato Ferrarese



Davide Minghini (1915-1987), *Cattolica*, Fondo fotografico «Davide Minghini», Biblioteca Gambalunga di Rimini, accessibile dall'OPAC del Polo Bibliotecario di Ravenna e S. Marino

Gambalunga, Rimini; Classense, Ravenna; Comunale di Russi; Comunale di Savignano sul Rubicone; Comunale di Santa Sofia. <<http://opac.provincia.ra.it/SebinaOpac/Opac>>

La ricerca simultanea su tutti i cataloghi sopra menzionati si può effettuare dal Portale per le Arti Grafiche e la fotografia «IMAGO Plus» accessibile dal sito dell'Istituto per i Beni Culturali, alla voce «Portali». <<http://polorer.sebina.it/SebinaOsRER/switchMain.do?sysb-imago>>

La digital library.

La memoria digitale della Regione Sardegna

CONSUELO MELIS

La digital library sarda, inaugurata a Cagliari il 20 aprile 2008, è la memoria digitale della Sardegna, un grande archivio con migliaia di contenuti digitali provenienti dai siti tematici regionali, fra i quali gli archivi di Istituto Luce, Rai, Isre, Esit, Ersat, e da contributi individuali di autori sardi. Un'innovativa modalità di comunicazione e di conservazione che valorizza il patrimonio culturale della Sardegna: pubblicazioni, immagini, video e audio costituiscono preziose testimonianze, tracce identitarie del presente e del passato. Una ricchezza condivisa e interattiva, dove il contributo di ognuno diventa patrimonio di tutti.

L'accesso alla Digital Library avviene attraverso il sito istituzionale della Regione Sardegna. È un archivio, costantemente aggiornato, di contenuti digitali della Regione Sardegna; per la prima volta un'istituzione mette a disposizione online una consistente varietà di documenti multimediali catalogati.

Con il portale Sardegna Digital Library, la Regione prosegue la politica di valorizzazione del patrimonio culturale della Sardegna, che diventa accessibile a tutti: all'amministrazione regionale, alle province, agli enti locali, alle scuole e a tutti gli interessati ovunque nel mondo, inoltre mette a disposizione uno strumento di ricerca e conoscenza del suo inestimabile patrimonio culturale, e allo stesso tempo, grazie alla conoscenza, sensibilizza sull'importanza della tutela e valorizzazione dei nostri beni materiali e immateriali. Il sito tematico «La memoria digitale della Sardegna: Sardegna Digital Library» ha ottenuto diversi premi e riconoscimenti, fra i più importanti: il primo premio del Forum

PA per due anni consecutivi nell'ambito delle iniziative per l'e-government, la segnalazione al COM-PA 2008 nella categoria «comunicazione e innovazione».

Il sito

Il sito presenta cinque sezioni: Video, Immagini, Audio, Testi, Argomenti nonché un veloce motore di ricerca capace di interrogare le sezioni singolarmente.



Le prime 4 sezioni suddividono le risorse per tipologia (video, immagini, audio e testi), mentre l'ultima sezione (argomenti) visualizza per ogni tema le risorse associate (ad es. per l'argomento «lingua sarda» sono presenti 2.675 audio, 522 video, 182 testi e 10 immagini).

Tutti i materiali, audio, video e fotografici, fra cui alcuni molto rari, sono stati digitalizzati e sono fruibili direttamente sul

sito in differenti modalità, sono inoltre scaricabili in modalità podcast in vari formati.

La Digital Library della Sardegna contiene:

- circa 2.300 video suddivisi per categoria e argomento (cortometraggi, film, spot, gare poetiche, ecc.), oltre che per tipologia di archivio (Esit, Isree, Istituto Luce, Rai, ecc.) possono essere visti on line o scaricati sul proprio computer.



- circa 30.300 immagini suddivise per categoria, argomento, titolo e autore.



- circa 4.500 file audio suddivisi per argomento e categoria (musiche, interviste, trasmissioni radiofoniche e gare poetiche). Tutti questi contenuti possono essere ascoltati on line o scaricati e riprodotti sul proprio lettore.
- circa 2.650 pubblicazioni suddivise per categoria, argomento, titolo e autore. I testi possono essere scaricati in formato pdf.

Per ogni sezione è inoltre possibile visualizzare «i più cliccati» dagli utenti del portale.

Ogni risorsa (filmato, file audio, testo e immagine) è accompagnata da una scheda descrittiva che fornisce la descrizione e le informazioni relative all'autore, all'anno di produzione e alla durata, per i filmati e i file audio, alla casa editrice, al luogo e anno di edizione per le pubblicazioni.

La scheda contiene inoltre:

- *Collegamenti alle risorse collegate*, audio e immagini collegate alla scheda visualizzata.
- I *tag (parole chiave)*, associati ad ogni elemento, consentono una ricerca facilitata per autore, data, argomento.
- *Altre informazioni* relative ai formati fruibili, alle dimensioni e alle risoluzioni.

Il motore di ricerca

Un unico grande archivio racchiude e conserva il patrimonio culturale dell'isola. Uno strumento che rende possibile sommare ed integrare i patrimoni di archivi diversi, creando rimandi e connessioni fra supporti e rappresentazioni differenti. Il metodo di consultazione si basa su un motore di ricerca che permette di rintracciare immagini, filmati, testi e audio. I documenti possono essere individuati anche attraverso diversi percorsi di ricerca: per autore, titolo, categoria ed editore.



Tutti i contenuti digitali pubblicati sui siti tematici della Regione Sardegna confluiscono in Sardegna Digital Library, ogni documento è così consultabile trasversalmente e contemporaneamente su più portali. Questo nuovo modo di utilizzare le informazioni, rende accessibile ad ognuno, in ogni momento e in ogni parte del mondo un enorme patrimonio che appartiene a tutti.

Il podcast

Grazie al servizio di podcasting è possibile scaricare dal portale risorse audio o video tramite l'utilizzo di un programma gratuito.

Il podcasting consente all'utente iscritto di avere a disposizione in modo automatico sul proprio computer le risorse audio e video, che possono essere utilizzate o copiate in un lettore portatile.

La notifica della pubblicazione di nuove risorse e la conseguente possibilità che queste vengano rese disponibili per il download, avviene automaticamente tramite un feed RSS scambiato tra il portale e il programma utilizzato dall'utente per il podcasting.

Il file, una volta scaricato, rimane sul computer dell'utente abbonato che potrà utilizzarlo anche off-line; la connessione è necessaria solo per il download.

L'Rss è un formato per la distribuzione, l'esportazione e la condizione di contenuti sul web. Il servizio Rss di SardegnaDigitalLibrary consente all'utente di essere sempre aggiornato sui contenuti del portale relativi alla «Pubblicazione del giorno» e alla «Immagine del giorno». Il servizio è gratuito e non richiede registrazione.

Gli autori

ANDREA AMATISTE – Istituto Luce – Cinecittà srl. Archivio storico

ALDO AUDISIO – Direttore del Museo Nazionale della Montagna

GABRIELLA BALLELIO – Conservatore dell'Archivio Fotografico Valdese

ROBERTA BASANO – Responsabile della Fototeca del Museo Nazionale del Cinema

GIUSEPPINA BENASSATI – Soprintendenza per i beni librari e documentari dell'Ibc della Regione Emilia-Romagna

STEFANO A. BENEDETTO – Direttore dell'Archivio Storico della Città di Torino

BARBARA BERGAGLIO – Esperta di fotografia storica e banche dati

DONATELLA BIFFIGNANDI – Responsabile del Centro di documentazione del Museo Nazionale dell'Automobile

MARIA FRANCESCA BONETTI – Responsabile del Dipartimento di fotografia dell'Istituto Nazionale per la Grafica

ANNA BRUNAZZI – Catalogatrice e archivista presso la Confraternita del SS. Sudario

DIMITRI BRUNETTI – Settore biblioteche, archivi e istituti culturali della Regione Piemonte. Università degli Studi di Torino

MARIA LUCIA CAVALLO – Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione

FRANCESCO CERCHIO – Project manager del progetto di digitalizzazione e messa on-line dell'Archivio Storico «La Stampa»

CATIA COTTONE – Fondazione Vera Nocentini. Ismel

NADIA FUSCO – Responsabile scientifico dell'Archivio Fotografico presso la Società Geografica Italiana

VALENTINA MALVICINO – Catalogatrice presso la Confraternita del SS. Sudario e il Museo Nazionale del Cinema

RENATA MEAZZA – Archivio di Etnografia e Storia Sociale della Regione Lombardia

CONSUELO MELIS – Regione Autonoma della Sardegna. Direzione generale per i beni culturali, informazione, spettacolo e sport

EUGENIO PACCHIOLI – Segretario generale Associazione Archivio Storico Olivetti

RICCARDO PASSONI – Dirigente dell'Archivio Fotografico e Biblioteca d'Arte della Fondazione Torino Musei

ANNA GRAZIA PERULLI – Catalogatrice presso l'Archivio Storico della Città di Torino

EUGENIO PINTORE – Dirigente del Settore biblioteche, archivi e istituti culturali della Regione Piemonte

LAURA PIVETTA – Museo Regionale di Scienze Naturali

ANDREA PIVOTTO – Catalogatore presso la Fondazione Sella

CLAUDIO SALIN – Fondazione Istituto Piemontese Antonio Gramsci. Ismel

RAFFAELA VALIANI – Istituto di Studi Storici Gaetano Salvemini. Ismel

ANNA MARIA VIOTTO – Associazione Archivio Storico Olivetti

Ringraziamenti

Al termine del lungo lavoro che ha portato alla stesura di questo libro, credo sia importante ringraziare le persone che a vario titolo hanno contribuito alla sua realizzazione.

Prima di tutto gli Autori che hanno condiviso la storia e il patrimonio dei propri istituti, il loro lavoro e i loro pensieri nella volontà di testimoniare l'interesse verso la fotografia e la necessità condivisa di tutelare e valorizzare i beni culturali fotografici.

Ringrazio poi Eugenio Pintore che ha creduto in questo progetto editoriale, Albina Malerba che mi ha accompagnato nella realizzazione dell'opera, Barbara Bergaglio che mi è stata di aiuto nella costruzione del libro, Pierangelo Cavanna per l'incoraggiamento.

Infine, rivolgo un ringraziamento speciale a Valentina, che mi ha sostenuto e accompagnato nella stesura del mio contributo e nella cura dell'intero volume, dandomi anche molte buone idee: dedico a lei questo lavoro.

DIMITRI BRUNETTI

Il volume «Beni fotografici
Archivi e collezioni in Piemonte e in Italia»
è stampato su carta Palatina Edizione
Cartiere Miliani di Fabriano

Finito di stampare
il 10 maggio 2012
per i tipi de
L'Artistica Savigliano