

IL RUOLO DI IGINO BENVENUTO SUPINO PER LA CONOSCENZA, TUTELA E VALORIZZAZIONE DEL PATRIMONIO ARTISTICO ITALIANO

Marinella Pigozzi

Gli storici dell'arte e gli studiosi che già alla fine del secolo XIX si resero conto di quanto la fotografia intesa come laboratorio, occasione d'indagine personale, potesse aiutare la conoscenza del patrimonio artistico e contribuire alla crescita della neonata disciplina Storia dell'arte e dei relativi coinvolgimenti nella ricerca, nella didattica, nel restauro, non furono molti. In Italia, accanto ad Adolfo Venturi e a Corrado Ricci, più volte interlocutori di Supino, possiamo ricordare Luca Beltrami (1854-1933), che aveva iniziato molto presto a raccogliere per i suoi studi e lavori riproduzioni fotografiche di documentazione. Oggi le vediamo nella raccolta del Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco di Milano di cui divennero nel 1926 il nucleo iniziale. Giulio Cantalamessa (1846-1924) fece lo stesso nel 1906 quando, trasferendosi a Roma, decise di donare la propria raccolta fotografica alle Gallerie dell'Accademia di Venezia di cui era stato curatore dal 1894. Nel resto dell'Europa, il Bildarchiv Foto di Marburg vide la sua nascita nel 1913 grazie all'interesse di Richard Hamann (1879-1961)¹. Il Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie a l'Aia aprì al pubblico nel 1932 in seguito alla donazione di più di 100.000 fotografie raccolte durante la sua carriera dallo storico dell'arte olandese Cornelis Hofstede de Groot (1863-1930)². Gli archivi fotografici di William Conway (1856-1937) e di Robert Witt (1872-1952), di Samuel Courtauld e di Arthur Hamilton Lee diedero l'avvio alle famosissime collezioni del Courtauld Institute of Art di Londra. Non rimase estraneo a questo fermento il lituano naturalizzato statunitense Bernard Berenson (1865-1959), conoscitore immerso nella concretezza e nella qualità dell'opera d'arte, consulente, storico e critico, attento sollecitatore di campagne fotografiche in Italia, soprattutto in Veneto³. Nell'ambito della neonata editoria d'arte, Domenico Gnoli, direttore dal 1881 al 1909 della Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II di Roma, e Adolfo Venturi nel 1888 avevano inserito alcune fotografie negli articoli della rivista da loro diretta «Archivio Storico

¹ JOST HERMAND, *Der Kunsthistoriker Richard Hamann. Eine politische Biographie*, Köln, Böhlau, 2009.

² Studioso della pittura olandese e di Rembrandt, pubblica con Wilhelm Bode, *Rembrandt, Catalogue raisonné des œuvres*, voll. 8, Paris, C. Sedelmeyer, 1897-1906, diffuso anche in inglese e in tedesco.

³ RACHEL COHEN, *Bernard Berenson. Da Boston a Firenze*, Milano, Adelphi, 2017; MAURO MINARDI, *Morelli, Berenson, Proust. «The art of connoisseurship»*, «Studi di Memofonte», 2015, n. 14, pp. 211-226.

dell'Arte», mentre prevalevano ancora le riproduzioni di disegni e d'incisioni. Supino incontra Venturi in occasione del soggiorno a Roma nel 1888 e nel 1889. Sulla rivista di Gnoli e Venturi inizia a pubblicare sin dal 1888; nel 1892, vi scrive di Giovanni Pisano e pubblica la fotografia con la sua proposta di ricostruzione del pergamo nel duomo di Pisa⁴, dopo averlo pulito dalle incrostazioni delle precedenti proposte. L'anno seguente a Pisa è istituito il Museo Civico, allestito nell'ex convento di San Francesco con la guida di Supino⁵. Nel 1896 è fra i primi a pubblicare con gli Alinari alcune foto nel suo volume su *Il Camposanto di Pisa*, immagini di straordinaria importanza e di grande ausilio nei recenti restauri dell'edificio resi necessari dal grave incendio del 1944. Il recupero, iniziato dieci anni fa, è ora in fase di conclusione. Su questo tema Supino era intervenuto già nel 1894 sulle pagine dell'«Archivio Storico dell'Arte». Tre anni dopo farà seguire con gli Alinari la monografia ricca di foto su *Beato Angelico*, quindi quelle su *Sandro Botticelli*, su *Filippo Lippi*, pubblicate anche in lingua francese, testi dimostranti la pluralità dei suoi interessi arricchenti il suo percorso intellettuale e professionale. Poco dopo Marcel Reymond tra il 1897 e il 1900 pubblica con gli Alinari in quattro volumi *La Sculpture florentine* e *Les Della Robbia* nel 1897 e in queste pubblicazioni gli Alinari adottarono riproduzioni zincografiche utilizzando per i cliché le stampe fotografiche messe a disposizione dello studioso francese da Supino, tutte albumine montate su supporto secondario per esigenze di conservazione⁶. Seguirà di Reymond la monografia *Donatello* con immagini sempre provenienti dalla già ricca raccolta privata del pisano. Inizia con questi testi il dialogo di Supino con il francese esperto di scultura, l'ambito che in quegli anni lo interessava particolarmente, anche per il coinvolgimento nel fiorentino Museo del Bargello, il tempio della scultura rinascimentale che Supino continuerà ad arricchire⁷. Il pisano era giunto a Firenze a

⁴ IGINO BENVENUTO SUPINO, *Il pergamo di Giovanni Pisano nel duomo di Pisa*, «Archivio Storico dell'Arte», V, II, 1892, pp. 65-94. Lo ricorda Massimo Ferretti, *Frammenti di uno specchio: dalla persecuzione razziale agli esordi di Supino storico dell'arte*, in *Il Metodo e il talento. Iginio Benvenuto Supino primo direttore del Bargello (1896-1906)*, a cura di B. Paolozzi Strozzi, S. Balloni, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2010, pp.125-145 (p. 134). Si legga nelle pagine seguenti l'intervento di Antonella Gioli.

⁵ Da San Francesco la collezione sarà trasferita nel 1949 nella sede di San Matteo in Soarte diventando proprietà dello Stato e caratterizzandosi per le opere di provenienza ecclesiastica, le monumentali croci dipinte, le tavole a fondo oro, le sculture in legno e in marmo, i codici miniati.

⁶ PAOLO GIULIANI, *Marcel Reymond e La Sculpture Florentine. La fotografia al servizio della storiografia artistica. Intrecci tra materiale librario e fotografico*, «Art Italies», 18, 2012, pp.86-97.

⁷ Gustavo Frizzoni e Adolfo Venturi, il primo sull'«Archivio Storico dell'Arte» e il secondo sulle pagine de «L'Arte», con critiche di quest'ultimo per le non condivise attribuzioni di Reymond, ricordano con accenti positivi le riproduzioni zincografiche messe a disposizione da Supino. A queste date sono ancora poche le pubblicazioni e le riviste che utilizzano fotografie, ricordo in Germania la «Zeitschrift für bildende Kunst». Per gli arricchimenti non solo scultorei promossi da Supino durante la direzione al Bargello: BEATRICE PAOLOZZI STROZZI, *Per un illustre predecessore*, in *Il Metodo e il talento. Iginio*

seguito del decreto ministeriale del 21 maggio 1896 che lo nominava Vice ispettore nei Musei, nelle Gallerie e negli scavi di antichità presso il Bargello. Ne diventerà direttore nel 1904⁸. Pubblicato già nel 1898 il completo inventario delle raccolte nel *Catalogo del R. Museo Nazionale di Firenze (Palazzo del Podestà)*, edito a Roma, Supino affronta il riordino espositivo nelle sale del museo apportando maggior coerenza cronologica alle testimonianze esposte e scelte qualitative. Accresce le collezioni con donazioni e acquisti, anche giovandosi del suo incarico all'Ufficio dei permessi di esportazione al fianco di Pasquale Nerino Ferri. Lo prova il dono di un *Piatto istoriato* in maiolica graffita, di manifattura padovana del XV secolo. Lo offrì Wilhelm Bode, il direttore dei musei berlinesi, non riuscendo ad esportarlo⁹. Arriva nel 1903, per acquisto dall'antiquario Stefano Bardini, il gruppo in marmo di Carrara dei *Tre accoliti con turibolo, navicella, ampolla*, proveniente dall'*Arca di San Domenico*, sepolcro e reliquario del santo nella omonima chiesa bolognese, opera di Nicola Pisano con Arnolfo di Cambio attivo all'interno della bottega¹⁰. Alla fine del suo periodo fiorentino, Supino nel 1906 riesce a far arrivare al Bargello dalla Galleria antiquaria Sangiorgi di Roma l'*Annunciazione* di Nicola da Guardiagrele, riuscendo a trattenere il marmo in Italia nonostante le forti pressioni economiche per l'acquisto da parte di Isabella Stewart Gardner.

Igino Benvenuto Supino ha fatto largo uso della nuova tecnica d'impressione delle immagini, sia fotografando di persona, sia nelle pubblicazioni¹¹, sia durante la direzione al

Benvenuto Supino primo direttore del Bargello (1896-1906), a cura di B. Paolozzi Strozzi, S. Balloni, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2010, pp.15-26.

⁸ Lo ricorda GRAZIA BADINO, *Igino Benvenuto Supino: gli anni del Bargello nelle carte dell'Archivio delle Gallerie fiorentine*, in *Il metodo e il talento*, cit. pp. 169-195 (pp. 170 e 186), con bibliografia precedente.

⁹ G. BADINO, *ivi*, p. 174.

¹⁰ Lo argomenta, con i corretti riferimenti a Cesare Gnudi e al suo scritto *Nicola Alfonso Lapo. L'Arca di San Domenico in Bologna* (Firenze 1948, pp. 99-105), MASSIMO FERRETTI, *Scheda n. 59*, in *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*, a cura di M. Medica con la collaborazione di S. Tumidei, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 217-225.

¹¹ Ricordo i volumi con temi di ambito bolognese dello studioso, sempre ricchi di apparato fotografico: I. B. SUPINO, *La Tomba di Taddeo Pepoli nella Chiesa di San Domenico a Bologna*, Bologna, Zanichelli, 1908; *L'architettura sacra in Bologna nei secoli XIII e XIV*, Bologna, Zanichelli, 1909; *La scultura sacra in Bologna nel secolo XV. Ricerche e studi*, Bologna, Zanichelli, 1909; *Una scultura ignorata di Niccolò dell'Arca*, «Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Romagne», s. IV, III, 1913, pp. 35-37; *Le sculture delle porte di San Petronio in Bologna. Illustrate con documenti inediti da I.B. Supino*, Firenze, Istituto Micrografico Italiano, 1914; *Jacopo Dalla Quercia*, Bologna, Apollo, 1926; *Il Portico dei Servi*, «L'Archiginnasio», XXII, 1927, 3-4, pp. 134-144; *Le chiese di Bologna illustrate*, Bologna, Zanichelli, 1927; *L'arte nelle chiese di Bologna. Secoli VIII-XIV*, Bologna, Zanichelli, 1932; *L'arte nelle chiese di Bologna. Secoli XV-XIV*, Bologna, Zanichelli, 1938. Si veda anche per la consistenza della sua biblioteca: PAOLA TADDIA, MANUELA VERONESI, *Le Collezioni Supino e Volpe nella biblioteca e fototeca "I.B. Supino"*, in *Igino Benvenuto Supino e Carlo Volpe in dialogo con le arti*, a cura di M. Pigozzi, Piacenza, Tip. Le.Co, 2012, pp. 19-25.

Bargello, sia quale supporto visivo nell'insegnamento della Storia dell'Arte al momento del suo arrivo all'Università di Bologna nel 1907¹². Notevole, vario per provenienza e soggetti, non omogeneo, è il repertorio fotografico che acquista o che scambia con altri studiosi (Ogetti, Ricci, Venturi, Ferri, sono i più frequenti), che dona. È il caso del dono a Francesco Malaguzzi Valeri fra il 1915 e il 1918 di ben 500 fotografie per il costituendo Archivio Fotografico dell'allora Regia Pinacoteca di Bologna¹³, è il caso delle ricordate foto che ha offerto a Marcel Reymond per le sue pubblicazioni sulla scultura fiorentina del Rinascimento e sulla ceramica invetriata dei Della Robbia. Risulta chiaro che nel suo metodo di studio l'importanza dell'opera e la verità documentale della fotografia vanno oltre l'importanza del soggetto, oltre il punto di vista del fotografo o il suo legame con la tradizione pittorica. Le foto sono un documento del patrimonio, un suo racconto visivo. Arrivato a Bologna, risaltano subito sia il suo distacco da Enrico Panzacchi, docente di Estetica e Storia dell'arte moderna all'Accademia di Belle Arti, sia la non condivisione con l'operato di Alfonso Rubbiani restauratore, l'uno e l'altro lontani dal riconoscere valore culturale alla storia. Occorre individuare, scrive Supino a proposito del restauro, «il confine tra il riconoscere per conservare razionalmente e l'interpretare, l'integrare, il supplire, il ricreare in una parola; il confine divide lo storico, il quale considera quei limiti insuperabili e degni di assoluto rispetto, dall'artista», libero di creare di nuovo¹⁴. L'insegnamento a Pisa di Alessandro D'Ancona, la sua metodologia partecipe del fiorire della scuola storica e l'attenzione all'opera di Gaetano Milanese, di Cesare Guasti, di Giuseppe Campori, l'accompagneranno sempre e manterrà vivi il loro ricordo negli scritti e in tutti i numerosi incarichi che a Bologna lo coinvolgeranno nei musei, nell'Accademia di Belle Arti, nel Liceo Artistico, oltre che in Ateneo¹⁵. Per documenti storici egli intendeva non solo quelli

¹² Una prima attenzione pubblica alla Fototeca e ai relativi problemi di catalogazione, digitalizzazione e messa on-line si ebbe il 23 maggio 2007 con la giornata di studio *Il progetto per la Fototeca del Dipartimento delle Arti Visive*, in palazzo Saraceni, sede della Fondazione Carisbo. Gli atti sono stati pubblicati in «Acta Photographica», III, n. 1, 2008. Il ruolo conoscitivo e conservativo di un archivio fotografico era stato segnalato già da SILVIA BERSELLI - LAURA GASPARI, *L'archivio fotografico: manuale per la conservazione e la gestione della fotografia antica e moderna*, Bologna, Zanichelli, 2000.

¹³ P. GIULIANI, *Igino Benvenuto Supino e la fotografia. Immagini per la storiografia artistica*, Bologna, GiulyArs, 2010; Irene Di Pietro, *Percorsi digitali per le immagini del fondo Supino, tra tutela, didattica e critica d'arte*, «Intrecci d'arte», n. 3, 2014, pp. 69-75.

¹⁴ I. B. SUPINO, *Alfonso Rubbiani: commemorazione*, Bologna, Stabilimento Poligrafico Emiliano, 1914, p. 200.

¹⁵ Lo riconobbe anche il rettore Alessandro Chigi al momento del pensionamento dello studioso, in *Onoranze al prof. Igino Benvenuto Supino nella occasione del suo collocamento a riposo*, Bologna, Società Tipografica, 1934. E per un attimo lo riconobbe anche Roberto Longhi che a Supino successe sulla cattedra bolognese. Si legga in proposito M. FERRETTI, *Igino Benvenuto Supino: frammenti di uno specchio*, in *Igino Benvenuto Supino*, cit., pp. 50-51. Supino aveva concluso il suo insegnamento con un discorso sulle *Tradizioni e forme nell'arte dei Primitivi Toscani* (Bologna, Tipografia Paolo Neri, 1932).

archivistici o letterari, bensì anche quelli stilistici propri di una geografia artistica e degli orientamenti culturali dei committenti¹⁶. Supino partecipa nel 1912 al *X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, organizzato a Roma in palazzo Corsini, sede dell'Accademia dei Lincei. Adolfo Venturi ha voluto riunirvi per un confronto i protagonisti europei della storia artistica e per una verifica metodologica dopo il dibattito sul metodo morelliano, dopo la consapevolezza del lavoro di Freud¹⁷, dopo le intense esperienze della *Kunstwissenschaft*. Il tema, *L'Italia e l'arte straniera*, era stato proposto da Aby Warburg e accettato da Venturi. Il confronto è a largo raggio e coinvolge, oltre agli studiosi di Francia, di Germania e d'Italia, anche gli storici della Spagna, delle Fiandre, dell'Ungheria, della Svezia, dell'Inghilterra. Si sentiva l'esigenza sia dell'insegnamento della Storia dell'arte nelle Università, sia di percorsi metodologici sostenuti da una ricerca scientifica e filologica. Morelli, Cavalcaselle, Berenson avevano fatto conoscere le loro strategie di conoscitori, partendo dall'analisi diretta delle opere e coinvolgendo poi i confronti fotografici, per stabilirne con certezza l'autore o almeno l'ambito cronologico e geografico di appartenenza. Emergono dal convegno quattro percorsi metodologici praticati dagli studiosi, talora singolarmente, talora integrati:

l'attenzione alla geografia artistica;

il ricorso alla documentazione d'archivio, proprio del pensiero positivista;

l'analisi stilistica;

la ricerca dei temi iconografici.

Appare pressante il tema della tutela del patrimonio messo in continuo pericolo dalla voracità e dalla potenza economica dei musei e dei collezionisti stranieri affascinati dal Rinascimento italiano e desiderosi di riviverne i fasti principeschi, circondandosi di opere del Quattrocento e Cinquecento. Negli anni fiorentini, mentre riordinava il Bargello rispettoso di criteri cronologici e qualitativi secondo i «bisogni della cultura moderna»¹⁸, in quanto commissario dell'Ufficio

I colleghi e gli allievi lo ricordarono con *Miscellanea di Storia dell'arte in onore di Igino Benvenuto Supino*, numero speciale di «Rivista d'arte», 1933.

¹⁶ Lo ricordavo già nel 2006: M. PIGOZZI, *Igino Benvenuto Supino e l'occhio della memoria storica*, in *Igino Benvenuto Supino*, cit., pp. 59-70 (p. 59).

¹⁷ CARLO GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, edito nel 1978, poi in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino, 1986.

¹⁸ Lettera di Supino al lucchese Enrico Ridolfi, direttore delle Gallerie e Musei fiorentini, agosto 1897, citata da Grazia Badino, *Igino Benvenuto Supino: gli anni del Bargello nelle carte dell'archivio delle Gallerie Fiorentine*, in *Il metodo e il talento*, pp. 169-195 (p. 172)

Esportazione, assieme a Pasquale Nerino Ferri, in più occasioni ricorse all'esercizio del diritto di prelazione per acquistare opere in pericolo di esportazione¹⁹. Non meno importante per lo studioso è il tema della conservazione delle opere d'arte, con le conseguenti esigenze di inventariazione²⁰, di catalogazione e restauro. Fra i convenuti, alcuni agivano già nelle loro indagini con l'uso di fotografie, e queste, come abbiamo ricordato, avevano cominciato ad apparire nei libri e nelle riviste d'arte. Fra i presenti le utilizzavano soprattutto Aby Warburg, Corrado Ricci, Adolfo Venturi, Pietro Toesca, Iginio Benvenuto Supino, Antonio Muñoz²¹. Il pisano interviene al Congresso, il 21 ottobre, parlando delle *Relazioni tra l'architettura italiana e la francese*. Appare evidente in questo suo intervento non solo il rapporto con gli studiosi francesi (Henry Barbet de Jouy, Eugène Müntz²², Eugène Plon, Camille Enlart, Marcel Reymond), soprattutto la sua certezza di un dialogo tra le forme d'arte, tutte di uguale valore. Il materiale fotografico da lui raccolto lo conferma. Nella Fototeca "I.B. Supino" si trovano non solo stampe riconducibili alla sua attività di studioso di scultura e di docente, ma anche albumine di soggetti archeologici, di antichi manufatti romani esistenti in diversi paesi dell'area mediterranea. La mancanza di timbri nel recto o di informazioni nel verso, i cataloghi fotografici rari, rendono talora difficile riconoscere gli autori degli scatti, inoltre il diffuso spostamento di collezioni e archivi da un fotografo all'altro rende arduo identificare l'origine autoriale. Perché per lui studioso di cultura toscana e bolognese è stato così importante avere testimonianze di altri territori? Di altre culture? Per Supino, per il suo rigore di studioso, un monumento ha valore storico di memoria e di testimonianza e ha un valore artistico legato al tempo e allo spazio che lo ha visto sorgere, all'autore che lo ha creato, al committente che l'ha voluto e pagato. È continua la sua rivalutazione delle arti minori, sistematica è l'attribuzione di pari dignità alle diverse epoche storiche, l'attenzione diretta ai valori figurativi e visivi precede qualsiasi sua indagine sull'opera d'arte. Supino si confronta con gli scritti di Riegl, di Wölfflin,

¹⁹ G. BADINO, *Iginio Benvenuto Supino*, in *Il metodo e il talento*, pp. 169-195.

²⁰ Per quanto riguarda le norme inventariali del patrimonio e le relative foto, nel Regio Decreto n. 707 del 26 agosto 1907, all'art. 3 si precisava che «il materiale fotografico necessario verrà dato in consegna al Gabinetto Fotografico dipendente dalla Direzione Generale delle Antichità e belle arti», in *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, 11 novembre 1907, n. 266.

²¹ Vedasi *L'Italia e l'arte straniera*, Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'arte in Roma (1912), Roma, Maglione e Strini, 1922. Warburg dal 1900 collaborava alla «Rivista d'arte» diretta da Giovanni Poggi, Iginio Benvenuto Supino e Corrado Ricci. Per le relazioni di studiosi della disciplina storico artistica con la fotografia: MARIA GRAZIA MESSINA, *Scultura e Fotografia*, Firenze, Alinari, 2001.

²² Müntz aveva pubblicato nel 1877 *Les anciennes basiliques et églises de Rome au XV^e siècle* e nel 1885 *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII*; di Plon era conosciuto il *Benvenuto Cellini* del 1883, argomento affrontato dallo stesso Supino nel 1901; di Enlart era noto anche in Italia *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie* del 1894.

ne ricava la consapevolezza del valore di documento di ogni opera legata al periodo storico che l'ha prodotta. La sua curiosità onnivora gli fa indagare attraverso la fotografia i valori formali in un arco crono-topografico esteso a tutti i paesi che si affacciano sul Mediterraneo, anche all'India. L'opera fotografica dunque come testimonianza dell'uomo in un determinato tempo e in un determinato luogo, inserita in un preciso contesto storico come segno di civiltà. Supino non va sottratto al suo tempo, però in anticipo sugli studi di Focillon, la cui *Vie des Formes* è del 1934, anche se solo a livello embrionale e senza precisazioni teoriche di metodo, il pisano percorre e indaga la via delle forme, ricercandone le connessioni in tutte le sue pubblicazioni, ma soprattutto nelle indagini su Pisa, l'antica repubblica marinara aperta agli scambi non solo commerciali, sul complesso stefaniano bolognese²³. All'analisi stilistica unisce la ricerca documentaria, la rigorosa attività filologica relativa alle fonti letterarie, la contestualizzazione politica, economica, religiosa. Lo accompagna presto un credito internazionale e lo conferma l'invito nel 1921 a far parte fra i soci stranieri dell'Académie de Peinture et de Sculpture de l'Institut de France²⁴. Non possiamo allontanarlo dal suo tempo, di certo nel suo tempo è stato un pioniere nei musei a Pisa, a Firenze, a Bologna, un protagonista nell'insegnamento della Storia dell'arte in Università, un anticipatore nell'editoria d'arte e nella sua apertura ad un pubblico più vasto. Lo rivelano le riviste da lui fondate e dirette, gli scritti sulla scultura trecentesca pisana, sull'architettura gotica, l'attenzione alle arti decorative, l'indagine fotografica a fianco di una nuova disciplina storica rafforzata dall'indagine delle fonti e dagli studi economici. Saranno le generazioni successive a fare dell'ecfrasi stilistica l'elemento portante e narrativo del loro lavoro di critici e di conoscitori²⁵. Sarà soprattutto Roberto Longhi (1890-1970) a dar voce ad una modalità esegetica altrettanto severa, accompagnata 'da voli d'aquila' in scrittura e dalla conferma del ruolo formativo delle fototeche, più valide didatticamente di testi malfidi o sciocchi²⁶.

²³ Cfr. *L'architettura sacra in Bologna nei secoli XIII e XIV* del 1909, *La scultura di Bologna nel secolo XV*, del 1910, e i due volumi de *Le chiese di Bologna illustrate*, pubblicate nel 1927, dedicando il primo tomo alle chiese dall'VIII al XIV secolo, il secondo ai secoli XV e XVI.

²⁴ PAOLA BASSANI PACTH, CATHERINE MONBEIG GOGUEL, *Igino Benvenuto Supino e la critica francese*, in *Igino Benvenuto Supino 1858-1940. Omaggio a un padre fondatore*, a cura di P. Bassani Pacht, Firenze, Edizioni Polistampa, 2006, pp. 13-15; M. PIGOZZI, *Francesco Malaguzzi Valeri e Igino Benvenuto Supino. Legami e dissonanze*, in *Francesco Malaguzzi Valeri*, a cura di A. Rovetta e G.C. Sciolla, Milano, Scalpendi Editore, 2014, pp. 304- 311.

²⁵ M. PIGOZZI, *Igino Benvenuto Supino e l'occhio della memoria storica*, in *Igino Benvenuto Supino*, cit., pp.59-70.

²⁶ ROBERTO LONGHI, GIUSEPPE PREZZOLINI, *Lettere 1909-1927*, a cura di M.C. Bandera, E. Fadda, Parma, Monte Università, 2011, pp. 26-27.

Pensare a questo patrimonio culturale, dagli eredi donato all'Università degli Studi di Bologna assieme alla ricca biblioteca dello studioso nel 1952, il 24 giugno, durante la direzione dell'Istituto di Storia dell'arte di Rodolfo Pallucchini, in termini rievocativi e nostalgici è una scommessa persa, è condannare la cultura che le foto testimoniano alla marginalità. La Fototeca "I. B. Supino" del Dipartimento delle Arti va intesa quale laboratorio di sviluppo di buone prassi di conoscenza, di sviluppo informativo multimediale. Può diventare esempio di metodo gestionale, inventariale, conservativo, una ricchezza che fatta conoscere può testimoniare il ruolo della fotografia intrecciata con le esperienze della ricerca e della didattica nel primo Novecento, una ricchezza di culture tale da accrescere la coscienza civile contemporanea.