

BENE, DOCUMENTO, FONTE. LA FOTOGRAFIA NEGLI ARCHIVI FOTOGRAFICI DEGLI STORICI DELL'ARTE¹

Francesca Mambelli*

«Photographs, photographs, in our work one can never have enough»². Questa celeberrima frase di Bernard Berenson mi sembra rappresenti un buon inizio per la breve riflessione sugli archivi fotografici di storia dell'arte che propongo in questa occasione. Essa è alla base di quella mentalità e di quel metodo che hanno portato alla costituzione di importanti collezioni analogiche di fotografie di riproduzione del patrimonio culturale. Mi riferisco in particolare alle fototeche degli storici dell'arte e dei conoscitori, archivi di persona fortemente ritagliati sulle figure degli studiosi che li hanno costituiti e ordinati, nati in relazione a specifici percorsi di studio e spesso utilizzati a supporto della pratica attribuzionistica. Le parole di Berenson riassumono infatti la convinzione, propria di quella generazione, che nella storia dell'arte vince chi ha più fotografie, cioè chi è in grado di raccogliere e presentare un maggior numero di fonti visive a supporto delle proprie ipotesi attributive. Tra le collezioni di questo tipo appartenute a studiosi italiani può essere inclusa la Fototeca Supino, al centro dell'interesse di questa giornata di studi. Ma anche la fototeca di Roberto Longhi, la Fototeca Ragghianti, quella di Giuliano Briganti ora a Siena e, naturalmente, la Fototeca Zeri, archivio in cui lavoro da quasi 15 anni.

Invece di elencare gli aspetti più significativi di queste raccolte, già analizzati in altri contesti e da soggetti più autorevoli³, mi sembra utile fare un passo indietro per cercare di evidenziare

*Fondazione Federico Zeri

¹ Questo contributo racchiude considerazioni proposte durante la moderazione della sessione pomeridiana della giornata di studi sulla Fototeca Supino. Esse non hanno alcuna pretesa di originalità o di esaustività. Per una trattazione più approfondita degli stessi temi si rimanda ai miei precedenti contributi e, soprattutto, ai fondamentali testi citati nelle note.

² BERNARD BERENSON, *Italian Picture of the Renaissance. A list of the Principal Artists and their works with an Index of Places*, Oxford, Clarendon Press, 1932, p. X.

³ Vedi in particolare: *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, a cura di Costanza Caraffa, Berlino-Monaco, Deutscher Kunstverlag, 2011; *Archivi fotografici: spazi del sapere, luoghi della ricerca*, a cura di C. Caraffa e Tiziana Serena, Roma, Carocci, 2012; T. SERENA, *L'album e l'archivio fotografico nell'officina dello storico dell'arte: da «outils pratiques» a «outils intellectuels»*, in *Ri-conoscere Michelangelo. La scultura del Buonarroti nella fotografia e nella pittura dall'Ottocento a oggi*, a cura di Monica Maffioli e Silvestra Bietoletti, Firenze-Milano, Giunti, 2014, pp. 62-77; *C'era due volte. Fondi fotografici e patrimonio artistico*, a cura di Corinna Giudici, Argelato, Minerva, 2004; *Gli archivi fotografici delle soprintendenze*, a cura di Anna Maria Spiazzi, Luca Majoli e C. Giudici, atti della giornata di studi (Venezia, 29 ottobre 2008), Crocetta di Montello,

alcune caratteristiche degli oggetti che le compongono che rendono i fototipi, al tempo stesso, beni, documenti e fonti per molteplici settori disciplinari, nel nostro caso - ovviamente - per la storia dell'arte.

Ripercorrerò quindi questioni che riguardano la natura stessa della fotografia e in particolare della fotografia di riproduzione del patrimonio, tematiche approfondite dal dibattito che, soprattutto nell'ultimo decennio, si è aperto intorno alle fototeche d'arte. Queste istanze assumono una speciale valenza se dal singolo fototipo si allarga lo sguardo all'intero archivio, cioè a quella sorta di ecosistema in cui queste immagini si sono via via depositate. Mi sembra interessante capire quale tipo di mediazione culturale queste fonti visive, e le collezioni in cui si sono sedimentate, offrono non solo dei soggetti che documentano ma anche della disciplina a supporto della quale sono nate: che cosa sono in grado di dirci, quindi, non solo della storia dell'arte ma anche della storia della storia dell'arte e della storia della filologia.

Vorrei partire da tre domande fondamentali che emergono in maniera naturale quando ci si avvicina a una fototeca d'arte con un minimo di consapevolezza: che tipo di bene è la fotografia? Che tipo di documento è la fotografia? Che tipo di fonte è la fotografia in rapporto alla pratica storico artistica? Nel rispondere a questi interrogativi mi servirò di alcuni esempi, in gran parte tratti dalla Fototeca Zeri.

La fotografia è un oggetto caratterizzato innanzitutto dal binomio referenzialità/materia. E cioè è allo stesso tempo 'documento', fonte per lo studio di oggetti altro da sé, e 'monumento', bene culturale in sé stesso, meritevole di adeguate politiche di conservazione, studio, valorizzazione. Questo aspetto appare oggi definitivamente acquisito, a 20 anni dal riconoscimento ufficiale della fotografia come bene culturale (d.lgs. 490/99), e in seguito ai numerosi interventi e convegni che recentemente sono stati dedicati ai «photo objects», alla materialità dell'oggetto fotografico, alla 'cosalità' dei fototipi⁴. Tuttavia c'è voluto tempo perché questo riconoscimento si trasformasse da generica sensibilità a principio guida nei progetti catalografici rivolti a fototeche d'arte. Gli interventi di schedatura di queste raccolte, infatti, hanno dato vita a cataloghi spesso completamente sbilanciati sul contenuto semantico

Terra Ferma, 2010; *I colori del bianco e nero. Fotografie storiche nella Fototeca Zeri 1870-1920*, a cura di Andrea Bacchi et. al, Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2014.

⁴ Vedi il recente convegno *Photo-Objects. On the Materiality of Photographs and Photo-Archives in the Humanities and Sciences*, a cura di C. Caraffa e J. Bärnighausen, Firenze, 15-17 febbraio 2017.

delle fotografie (cioè le opere documentate), che ignorano o forniscono solo pochissime indicazioni sugli oggetti fotografici nella loro fisicità e specificità⁵.

La figura 2 mostra l'esempio di due banche dati di istituti di ricerca storico-artistica: nel primo (fototeca dell'Albertina di Vienna) la fotografia è descritta come opera in sé stessa. L'autore riportato è quindi il fotografo, i dati tecnici riguardano il fototipo, mentre il soggetto è menzionato solo nel titolo. Nell'altro esempio invece, tratto dal ricchissimo catalogo online dell'Istituto olandese di storia dell'arte (RKD), la fotografia, che pure è una foto analogica digitalizzata, con una sua storia archivistica e fisica, è trattata come puro referente del dipinto documentato e i dati forniti riguardano esclusivamente il suo soggetto.

In certi casi può essere più facile riconoscere il valore della fotografia in quanto bene, come davanti a fototipi particolarmente antichi o caratterizzati da indubbe qualità estetiche. Tra queste le stampe al carbone di grande formato presenti in molte raccolte di storia dell'arte in percentuale straordinariamente maggiore rispetto ad altre tipologie di raccolte fotografiche (fig. 3). Questi positivi, pressoché inalterabili, erano realizzati da professionisti e atelier per essere venduti a istituzioni culturali, studiosi, turisti o amatori d'arte non solo come fonti di studio ma anche come oggetti da collezione. Lo testimoniano gli speciali montaggi che a volte ricordano incorniciature o la battuta delle incisioni.

La ricerca della perfetta finitura mi sembra una caratteristica peculiare della fotografia di riproduzione del patrimonio e testimonia come non solo la fotografia abbia profondamente influenzato la storia dell'arte ma anche, viceversa, come la storia dell'arte abbia influito sulla fotografia. Le esigenze espresse dagli studiosi hanno contribuito all'evolversi dei mezzi tecnici accelerando la ricerca di emulsioni sempre più sensibili, di filtri che permettessero una traduzione coerente della gamma cromatica di opere policrome in differenti toni di grigio, di pigmenti che rendessero le immagini sempre più stabili e gradevoli.

In altri casi la percezione della fotografia come bene rischia di perdersi, come di fronte a fotografie, brutte, recenti, molto seriali o all'apparenza puramente strumentali che popolano le fototeche. Tuttavia, nell'ambito di un progetto catalografico, qualunque intervento che selezioni i fototipi sulla base della loro antichità, della bellezza o della presunta 'importanza' appare pericoloso. Le fotografie infatti si schedano perché si ritrovano nell'archivio, per il valore culturale di cui sono portatrici, indipendentemente dalla loro qualità di esecuzione. La fotografia è un bene complesso che ha più autori e più biografie. Anche questo concetto,

⁵ Sugli aspetti gestionali e catalografici di queste raccolte segnalo: F. MAMBELLI, *Tra referenzialità e materia. Note sulla catalogazione delle fototeche d'arte*, «Luk», XXIII, 2017, pp. 83-90.

più volte sottolineato dalla recente letteratura scientifica, mi sembra degno di essere approfondito con un esempio (*fig. 4*). Nel nucleo *Scultura italiana* della fototeca Zeri si conserva un'imponente campagna fotografica sulle opere di Donatello commissionata dallo studioso ungherese Jenő Lányi alla ditta Brogi nel 1934⁶. Gli scatti furono eseguiti nel 1935 da Gino Malenotti, all'epoca operatore di Brogi. I positivi posseduti dalla Fondazione Zeri, di cui la figura 4 mostra un particolare del gruppo *Giuditta e Oloferne*, sono stati realizzati probabilmente attorno al 1958, quando Federico Zeri lavorava per Vittorio Cini, allora presidente della Società Fratelli Alinari che aveva appena acquisito 50.000 negativi da Brogi. Lo studioso aiutò a catalogare i materiali identificando i soggetti e ricevette in cambio una copia delle stampe. Da questa descrizione emerge la quantità di personalità, con differenti ruoli, che sono intervenuti nell'esecuzione di questo fototipo. Innanzitutto commissionando l'immagine (Lányi), poi condizionando la scelta dell'inquadratura e il tipo di illuminazione (Malenotti, Brogi), ancora scegliendo il formato e la tecnica di esecuzione (Cini, Alinari), infine determinando l'aspetto attuale del positivo, con le iscrizioni che reca sul retro (Cini, Zeri). Conosciamo molti di loro ma paradossalmente non lo stampatore, in fondo il vero autore dell'oggetto fotografico conservato da Zeri.

Il meccanismo negativo/positivo con cui sono ottenute le stampe di cui di solito si compongono le fototeche degli storici dell'arte determina sempre una doppia cronologia. Se la data di stampa, cioè la datazione del fototipo che abbiamo in mano, è l'unico dato obbligatorio, ad esempio, per una scheda F di livello inventariale, la data di scatto rappresenta forse l'elemento più importante per gli studiosi perché aiuta a collocare sul piano temporale le informazioni che la fonte visiva restituisce degli oggetti delle loro ricerche.

Riuscire a ricostruire questa complessa biografia, individuando differenti cronologie e autorialità, rappresenta un passo importante per la comprensione del bene fotografico, nei diversi aspetti di referenzialità e materia. Proprio per i meccanismi di produzione con cui è ottenuta, la fotografia è poi caratterizzata allo stesso tempo da serialità: possiamo avere un numero infinito di esemplari tratti dallo stesso negativo; la fotografia può essere parte di campagne o serie editoriali avvicinati alle edizioni dei libri. Ma anche dall'unicità: anche in caso di positivi dallo stesso negativo, le stampe possono essere ottenute con tecniche e in momenti diversi, presentare segni o annotazioni differenti e, naturalmente, essere classificate diversamente nei vari sistemi archivistici (*fig. 5*).

⁶ Sulla campagna si veda ALESSANDRA SARCHI, *Sulle tracce di Lányi e Malenotti*, in *Photo Archives* cit., pp. 227-239.



Fig. 1, La Fototeca Zerri nei locali della Fondazione a Bologna, convento di Santa Cristina

MONUMENTO | DOCUMENTO

NEUE SUCHE Deutsch English Hilfe ALBERTINA

ALBERTINA Sammlungen Online

1 Treffer Seite 1 von 1

Klassifizierung
Königlich preussische Meißelbildanstalt (Berlin, Deutschland, geg. 1885, 1921 in Staatliche Bildstelle umbenannt)

Land / Regionen
Deutschland

Titel
Trier: Das "Rote Haus" Auf dem Markt Petrusbrunnen und Markkreuz zu originale Bildunterschrift aus dem Buch, das größte Haus am Platz nennt sich "Steige", links davon steht das "Rote Haus"

Serie / Zyklen
(Grosse) Bürgerbauten aus vier Jahrhunderten deutscher Vergangenheit (Buchpublikation)

Publizierung
1901

Objektbeschreibung
Fotografie

Technik / Bildträger
Silberplattenepapier, Retuschen, auf Untersatzkarton

Masse
40,6 x 29,9 cm auf Untersatzkarton (49,9 x 49,1 cm)

Inventarnummer
FotoLS20001763

Weitere Informationen

Beschreibungen / Beschreibung
Auf Untersatzkarton u. a. Größen- und Beschriftungen, Geometrischeschema, Retuschenanweisungen (Zelle 4 Fahnenstangen von den Dächern), Die 7 Figuren an den beiden / Frontseiten des „Roten Hauses“ (Eckhaus) / recht

collapse all share print download

64 / 137 next

Object information

Object category painting

Support/medium panel (oak), oil paint

Shape/dimensions rectangle (portrait format) 16,5 x 14 cm

Current attribution Petrus Christus II
Friedländer 1967-1976 en cat. Berlin 1996
see after Jan van Eyck

Date c. 1450 (1448 - 1452)
cat. Berlin 1996

Subject

Title Maria met Kind, de H. Barbara en Jan Vos

Other (former) title Exeter-Madonna

Keywords virgin and child, donor portrait, man's portrait, full-length portrait, kneeling, head to the right, female saint, interior view, background view of landscape, saint

Iconclass code 11FF4122
Mary standing (or half-length), the Christ-child sitting on her arm-FF - the Christ-child to Mary's right
11F711
Christ-child making speaking or blessing gestures - Madonna-representations
11F824101
the virgin martyr Barbara, possible attributes: book, cannon(ball), crown, cross, chalice with water, discourses (heathen, sword, torches, mason's tools, tower

Suggested searches in RKDimages

- Artists name Eyck, Jan van
- Abbreviated literature Friedländer 1967-1976
- Location collection Berlin
- Collection Gemäldegalerie (Staatliche Museen zu

Fig. 2, Schermate a confronto dai cataloghi online della fototeca dell'Albertina e dell'RKD

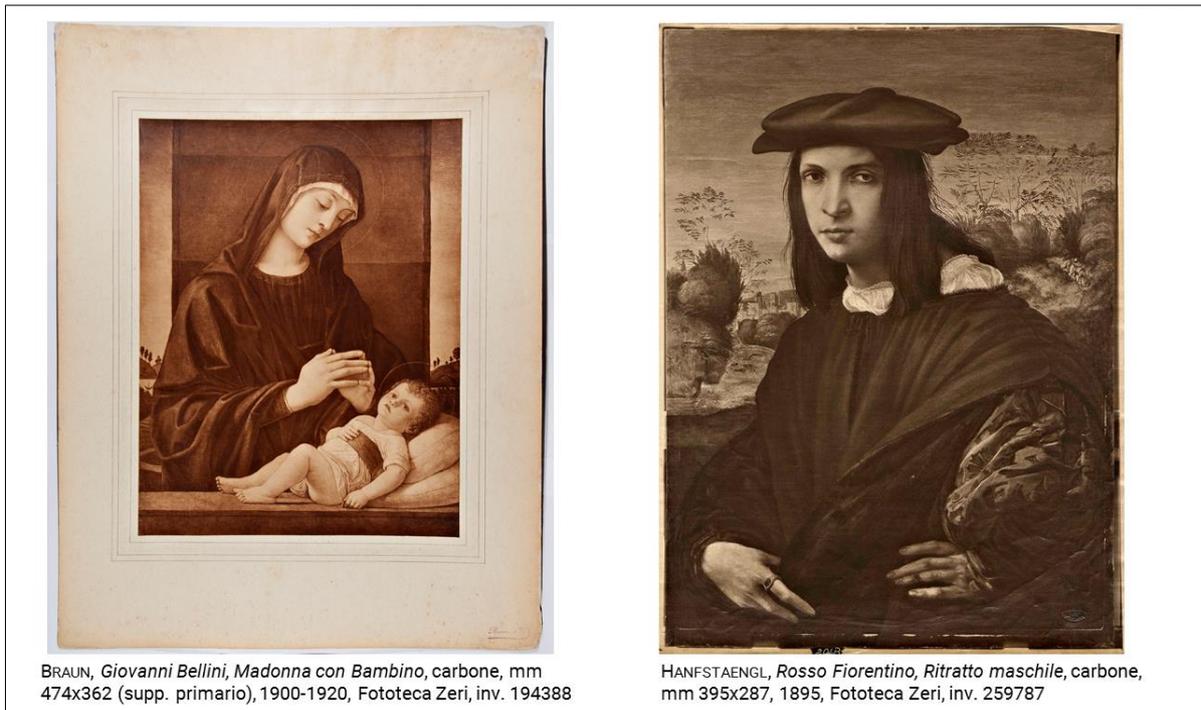


Fig. 3, Stampe al carbone di grande formato conservate presso la Fototeca Zeri



Fig. 4, Gino Malenotti (per Brogi), *Testa di Giuditta*, dettaglio del gruppo scultoreo di Donatello oggi in Palazzo Vecchio a Firenze, gelatina ai sali d'argento, 1958 ca., mm 254x197. Fototeca Zeri, inv. 143274

Sottolineo come la serialità, lungi dall'essere un aspetto solo negativo, sminuente del valore del bene/documento, è stata invece la caratteristica del linguaggio fotografico che ne ha decretato successo e che, nell'ambito della nostra disciplina, ha reso la fotografia la base per i confronti a distanza e per il dibattito tra gli storici dell'arte.

È interessante notare come in certi periodi storici o contesti culturali, nelle lettere tra studiosi e all'interno di monografie e cataloghi compaiano, accanto ai rimandi bibliografici, anche i riferimenti ai fotografi che hanno documentato l'opera e il numero di negativo di scatti specifici (Es: Anderson 28.625). Ciò permette a qualsiasi storico dell'arte, in qualunque parte del mondo si trovi a lavorare, di confrontare le proprie foto con quelle citate avendo la garanzia che si tratti della stessa immagine.

La figura 6 dimostra come Zeri abbia raccolto le fotografie relative a un dossale conservato nel museo di Pisa citate da Garrison nel suo *Italian Romanesque Panel Painting*⁷, segnando in rosso a matita quelle che di cui era riuscito ad entrare in possesso e che abbiamo ritrovato nella sua fototeca. Sulla base di queste immagini Zeri assegna la tavola al Maestro di San Martino, invece che a Ranieri di Ugolino, come proposto da Garrison. La riproducibilità della fotografia dà modo a tutti gli studiosi quindi di ricostruire un ragionamento che porta ad un atto critico qual è l'attribuzione avendo davanti sostanzialmente le stesse fonti.

Tornando all'altro termine del binomio, cioè l'unicità, è bene ricordare come la fotografia, in quanto oggetto composto da immagine e materia, è allo stesso tempo una fonte storicamente determinata e come tale irripetibile. La realizzazione delle fotografie dipende dalla cultura visiva dell'operatore (specie nel campo della riproduzione di architettura e scultura) ma anche dai mezzi di ripresa/stampa che sono a disposizione in un dato periodo. Ogni fototipo, anche se ottenuto dallo stesso negativo, è unico e fornisce dell'opera d'arte una 'traduzione' diversa, fortemente influenzata dalla tecnica, dall'epoca o dalla perizia con cui è stato prodotto. Tenere a mente questa caratteristica diventa molto importante nel caso di opere disperse che ci sono note solo attraverso fotografie, come nel caso di una pala d'altare di Raffaello Botticini distrutta da un bombardamento nel 1944 documentata nella Fototeca Zeri da tre positivi.

Nella figura 7 essi sono inseriti in ordine cronologico di realizzazione. Il primo e l'ultimo sono ottenuti dallo stesso negativo ma in momenti e con tecniche di stampa differenti. Vediamo come ogni fototipo presenti una sua tonalità, una diversa definizione, una differente trasposizione della gamma coloristica nei toni del grigio. Queste variazioni, seppure minime,

⁷ EDWARD B. GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting*, Firenze, Olschki, 1949.

non sono ininfluenti nella valutazione dello stile di un artista e per la conoscenza delle modalità esecutive dell'opera o del suo stato conservativo. Avere presenti le caratteristiche del linguaggio fotografico aiuta a considerare il tipo di filtro che esse determinano nella lettura del soggetto e a valutare la qualità della fonte dalla quale, come in ogni disciplina scientifica, dipende la qualità della ricerca.

Ancora, la fotografia è un oggetto naturalmente predisposto alla pluralità, a costituirsi in serie, in sedimentazioni e in strati di aggregazione. È una fonte naturalmente connessa ad altre fonti. Ciò vale sia per le altre fotografie che compongono le stesse unità archivistiche, sia per i documenti cartacei che frequentemente si ritrovano allegati alle foto o in loro prossimità. Per evidenziare le relazioni che intercorrono tra questi materiali riporto l'esempio di un gruppo di fototipi che raffigurano una *Madonna con Bambino* attribuita a Filippo Lippi (fig. 8).

Essi documentano la tavola in diversi momenti della sua storia, dal 1928 al 1995, e permettono di apprezzare i cambiamenti che ha subito nel tempo in seguito ai restauri, alla rimozione delle ridipinture, all'inserimento in diverse cornici. Le foto sono incluse nella cartella *Filippo Lippi, Tavole formato piccolo I* dell'Archivio Zeri, le cui fotografie sono in relazione con questo gruppo in quanto rappresentano opere simili dal punto di vista tipologico. Il fascicolo include anche una perizia autografa di Federico Zeri relativa al dipinto, un vero e proprio piccolo saggio inedito che lo studioso ha prodotto su sollecitazione dell'allora proprietario.

All'interno dell'expertise e sul retro delle fotografie troviamo rimandi bibliografici a testi conservati nella biblioteca Zeri, sistemata nei locali immediatamente adiacenti a quelli dell'archivio. Ancora, la raccolta dei cataloghi d'asta della Fondazione, descritta in OPAC e in una speciale banca dati, include un volume del 1995 in cui è riprodotta la fotografia più recente e in cui la scheda dell'opera aggiunge ulteriori informazioni sulla tavola.

Uno dei principi che possono rendere i cataloghi di archivi di storia dell'arte veri strumenti di ricerca mi sembra quindi la capacità di valorizzare non solo il singolo fototipo ma anche i nessi esistenti tra le fotografie, e le relazioni che le legano, a documenti di diversa natura i cui contenuti rimandano alle opere d'arte raffigurate.

Mi auguro che il nuovo progetto di valorizzazione della Fototeca Supino possa tenere conto di queste sollecitazioni. Spero anche che queste note, con cui ho voluto semplicemente richiamare alcune delle tematiche al centro dell'attuale riflessione scientifica sulle fototeche d'arte, risultino utili a chi, da qui in avanti, avrà la responsabilità di gestirlo.

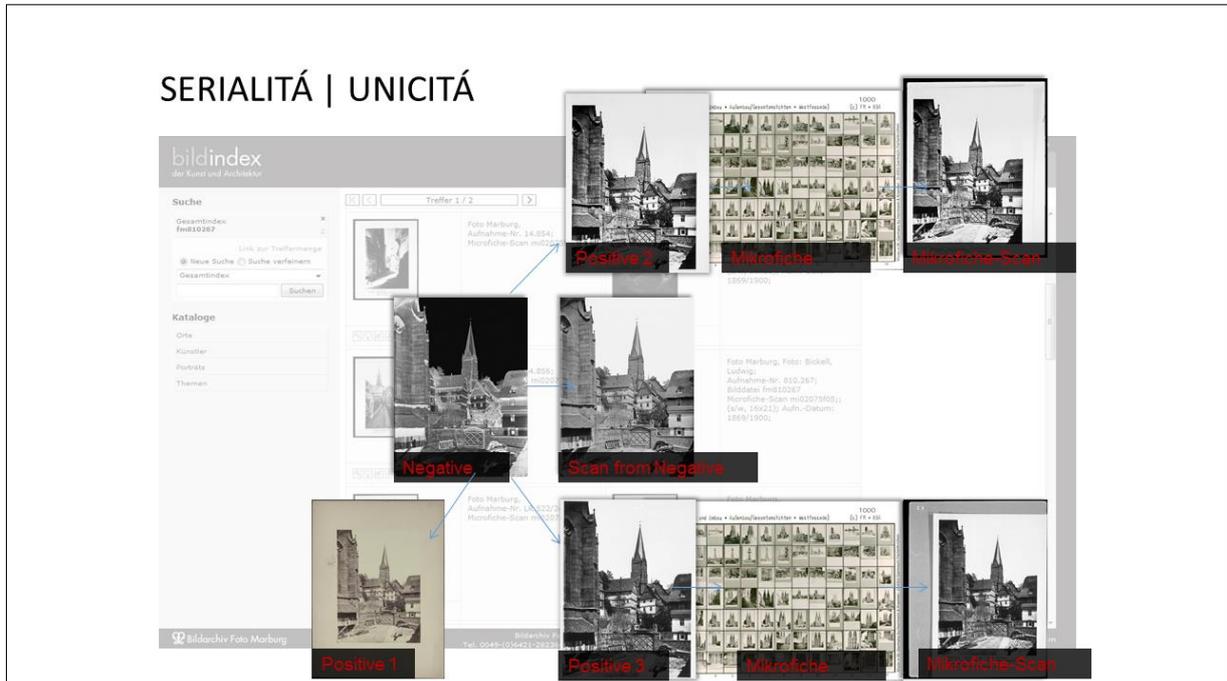


Fig. 5, Oggetti fotografici, analogici e digitali, presenti nel Bildindex

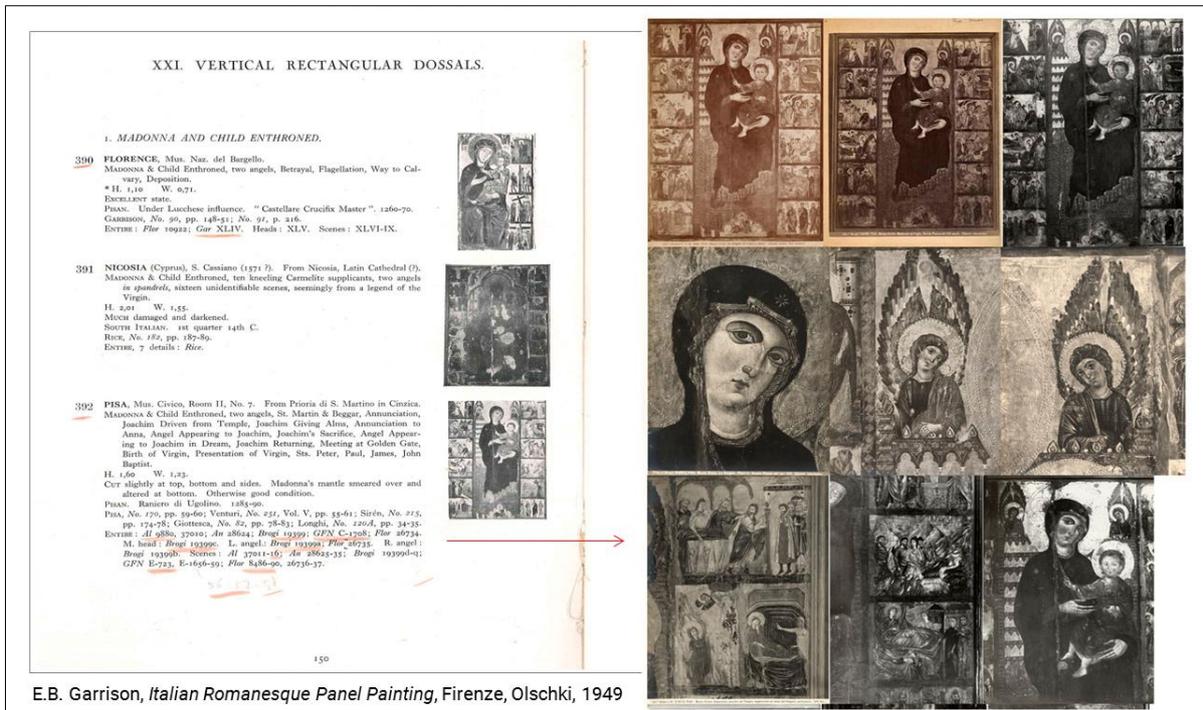


Fig. 6, Il volume di Garrison e le fotografie citate nel testo raccolte da Zeri

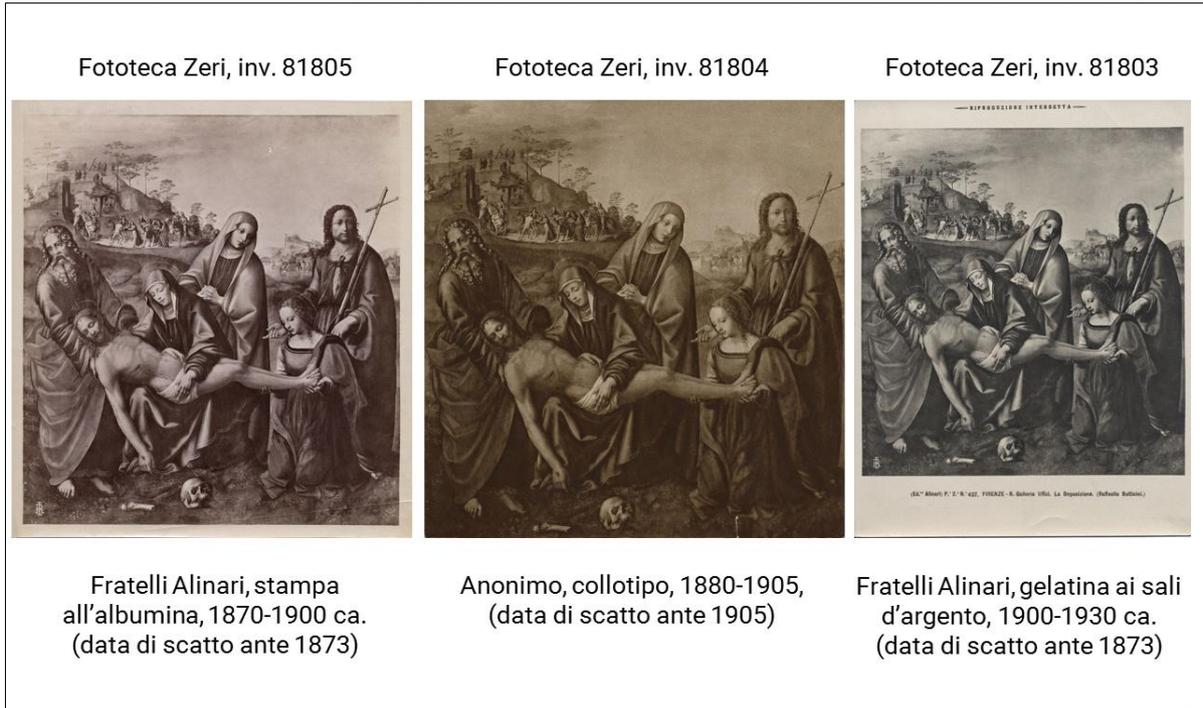


Fig. 7, Serie di positivi relativi a Raffaello Botticini, *Compianto su Cristo morto* (opera distrutta nel 1944)



Fig. 8, Interazione tra materiali documentari conservati presso la Fondazione Zeri

Copyright immagini

Per le figg.1, 3, 4, 6, 7, 8: Bologna, Fondazione Federico Zeri

Per le figg. 2, 5: Immagini dell'autore, rilasciate in CC-BY