

IL FONDO SUPINO OGGI. PROSPETTIVE DI RICERCA A PARTIRE DALLE TESTIMONIANZE FOTOGRAFICHE DI SCULTURA PISANA DEL TRECENTO DI ALINARI E AMMAGLIATI

Giulia Calanna

Igino Benvenuto Supino, personalità di spicco nel panorama italiano tra Otto e Novecento, è stato uno dei padri fondatori della disciplina storico-artistica basata sulla ricerca documentaria e sull'uso, all'epoca assai precoce, della fotografia come mezzo di studio¹ (fig. 1). Nel 1907, quando lo studioso pisano approda a Bologna per ricoprire la prima cattedra di storia dell'arte dell'Università, ha alle spalle una pluriennale esperienza come conservatore e direttore museale. Aveva infatti lavorato prima a Pisa, sua città natale, dove aveva fondato il Museo civico e curato il relativo catalogo pubblicato nel 1894², poi a Firenze dove dal 1896 al 1906 ha diretto il Museo Nazionale del Bargello³.

L'attenzione di Supino verso la documentazione fotografica a supporto della didattica e della ricerca storico-artistica contraddistingue il suo trentennale magistero all'Università di Bologna. La consapevolezza dell'utilità delle testimonianze fotografiche manifestata da Supino è in linea con il suo metodo di ricerca, consolidato alla scuola di Alessandro d'Ancona e basato soprattutto sull'analisi di fonti e documenti⁴. In occasione del X Congresso

¹ Per una nota biografica si veda ILARIA CRISTALLINI, *Igino Benvenuto Supino. Nota biografica e storica*, in *Igino Benvenuto Supino 1858-1940. Omaggio a un padre fondatore*, a cura di Paola Bassani Pacht, Firenze, Edizioni Polistampa, 2006, pp. 27-37.

² IGINO BENVENUTO SUPINO, *Catalogo del Museo Civico di Pisa*, Pisa, Tipografia T. Nistri, 1894. Come si sa il Museo civico di Pisa, oggi Museo Nazionale di San Matteo, fu trasferito dal convento di S. Francesco al convento di S. Matteo in Soarta nel 1949. Sulla sua attività di conservatore a Pisa si vedano ANTONELLA GIOLI, *Igino Benvenuto Supino e il museo Civico di Pisa*, in *I Supino. Una dinastia di ebrei pisani fra mercatura, arte, politica e diritto (secoli XVI-XX)*, a cura di Franco Angiolini e Monica Baldassarri, Società Storica Pisana, Biblioteca del «Bollettino Storico Pisano», Pisa, Pacini Editore (Collana arte, 3), 2015, pp. 131-146; EADEM in questo numero di Intrecci d'arte-Dossier.

³ Per ricordare Supino direttore del Bargello è stata realizzata la mostra *Il metodo e il talento. Igino Benvenuto Supino primo direttore del Bargello (1896-1906)*, a cura di Beatrice Paolozzi Strozzi e Silvio Balloni, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 5 marzo-6 giugno 2010), Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2010. Sull'attività di Supino presso il museo si veda anche GRAZIA BADINO, *Igino Benvenuto Supino: gli anni del Bargello nelle carte dell'archivio delle Gallerie fiorentine*, in *Igino Benvenuto Supino 1858-1940 cit.*, pp. 167-193.

⁴ Su questioni di metodo, interessi storico artistici e pubblicazioni dello studioso pisano hanno riflettuto MARINELLA PIGOZZI, *Igino Benvenuto Supino e l'occhio della memoria storica*, in *Igino Benvenuto Supino 1858-1940 cit.*, pp. 59-70; EADEM, *L'opera d'arte e la sua riproduzione fotografica. Doni e acquisizioni della Fototeca del Dipartimento delle Arti Visive. Dalla disattenzione*

Internazionale di Storia dell'Arte di Roma del 1912, presieduto da Adolfo Venturi, si discusse sulle metodologie e gli strumenti più utili per l'insegnamento della storia dell'arte. Iginò Supino oltre alle tavole illustrate annoverava tra i nuovi mezzi utili alla didattica anche le diapositive:

Io e il collega Toesca a Torino non facciamo che seguire il metodo da lui [Adolfo Venturi] inaugurato presso l'Università di Roma, e che consiste nel presentare agli studenti riprodotti in tante tavole i capolavori dell'arte; ciò che permette loro, quando l'insegnante illustra l'opera d'arte con notizie storico-artistiche, di vedere lo sviluppo della forma attraverso i tempi, o il carattere che l'artista prende sotto varie influenze. Inoltre affinché il giovane possa educarsi l'occhio alla visione dei caratteri e dello stile dei singoli artisti, quando se ne fa l'illustrazione, si fanno vedere a mezzo di proiezioni le loro opere principali⁵.

A questa importante testimonianza di Supino segue un'intensa attività volta a reperire fotografie e diapositive per incrementare la Fototeca universitaria da lui istituita. Lo studioso si adopera per commissionare e acquistare in maniera sistematica fotografie a scopo didattico e di ricerca, ricevendo anche importanti doni. A tal proposito ricordo la donazione del 1919 da parte del Ministero della Pubblica Istruzione di un nucleo di 4.800 fototipi appartenuti a Pasquale Nerino Ferri, fondatore e primo direttore del Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi, che aveva lavorato con Iginò Supino presso l'Ufficio Esportazione di Firenze, nel periodo della sua direzione del Museo Nazionale del Bargello (*fig. 2*)⁶.

Il fondo fotografico appartenuto a Iginò Supino è costituito da oltre 8.000 fototipi e rappresenta il nucleo più antico della Fototeca del Dipartimento delle Arti, con sede a Bologna nell'ex convento di Santa Cristina, che custodisce oltre 107.000 unità tra positivi fotografici, diapositive e negativi suddivisi in cinque distinti fondi archivistici. La Fototeca è stata sottoposta ad un primo censimento nell'ambito del "Progetto di valorizzazione dei

al prelude, in «Acta Photographica», III, 2008, n. 1, pp. 99-118; GIANNI CARLO SCIOLLA, *Iginò Benvenuto Supino e la storiografia artistica in Italia tra Ottocento e Novecento*, in *Iginò Benvenuto Supino 1858-1940 cit.*, pp. 71-80 e MASSIMO FERRETTI, *Iginò Benvenuto Supino: frammenti di uno specchio*, in *Iginò Benvenuto Supino 1858-1940 cit.*, pp. 48-58. Gli anni bolognesi sono ricordati anche da ANNA MARIA MATTEUCCI ARMANDI, *Iginò Benvenuto Supino a Bologna*, in *Iginò Benvenuto Supino 1858-1940 cit.*, pp. 81-92, riedito in *Il metodo e il talento cit.*, pp. 223-233.

⁵ *L'Italia e l'arte straniera*, atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma (Roma, 16-21 ottobre 1912), Roma 1922, p. 33.

⁶ Per il fondo appartenuto a Pasquale Nerino Ferri si vedano GIORGIO PORCHEDDU, *La Fototeca del Dipartimento delle Arti Visive: memoria, ricerca, didattica*, «Acta Photographica», III, 2008, n. 1, pp. 41-54, in particolare pp. 48-49 e GIAN PAOLO BRIZZI, *Iginò Benvenuto Supino: il professore e la fototeca*, in *Iginò Benvenuto Supino 1858-1940 cit.*, pp. 195-213, in particolare p. 206 e pp. 211-213.

materiali fotografici della Fototeca del Dipartimento delle Arti Visive” a cura di Cinzia Frisoni, Giorgio Porcheddu e Rosaria Gioia, ultimato nel 2005, che ha evidenziato la complessa consistenza dei fondi fotografici che la compongono⁷. Si tratta di fotografie di soggetto storico-artistico, articolate in raccolte che portano spesso il nome dei loro costitutori: *Fototeca Supino*, *Archivio Croci*, *Fototeca Volpe*, ed altri nuclei come la *Miscellanea Istituto di Storia dell'Arte* e la *Fototeca Storica*. I fondi della Fototeca rispecchiano l'evoluzione delle attività di ricerca e didattica svolte nell'Istituto di Storia dell'Arte, sono repertori che hanno costituito un vero e proprio archivio da cui gli storici dell'arte hanno potuto attingere per i propri studi e ricerche⁸. Il patrimonio fotografico e librario appartenuto a Iginio Supino, di circa 4.000 tra volumi e opuscoli, è giunto all'Istituto di Storia dell'Arte nel 1952 a seguito della donazione da parte degli eredi all'Università di Bologna, che in quell'occasione ha intitolato l'Istituto proprio a Supino, che ne fu il primo direttore (1923-1933). Sul retro delle fotografie giunte grazie alla donazione della famiglia Supino è stato apposto un timbro ad inchiostro con la scritta “DONAZIONE SUPINO” (fig. 3). Le notizie sul fondo fotografico appartenuto allo storico dell'arte sono molto lacunose, non ci sono riferimenti utili nel suo archivio privato che solo in parte è giunto sino a noi (lo custodisce Valentina Supino, la nipote). Le cause della perdita di molti documenti del suo archivio sono in parte da attribuire al periodo bellico e ai furti subiti all'inizio degli anni Cinquanta⁹. Oggi il fondo fotografico

⁷ *Rilievo della consistenza e dello stato di conservazione dei fondi fotografici del Dipartimento delle Arti Visive*, Università degli Studi di Bologna, a cura di Cinzia Frisoni, Giorgio Porcheddu e Rosaria Gioia, Bologna, 2005. Cinzia Frisoni ha raccontato la sua esperienza di lavoro nel suo contributo *Varia complessità di una fototeca di ateneo*, all'interno di questo numero di Intrecci d'arte-Dossier.

⁸ Per una sintetica ma puntuale descrizione dei fondi della fototeca si veda in numero monografico *Progetto per una fototeca* della rivista «Acta Photographica», III, 2008, n. 1, in particolare il saggio di Giorgio Porcheddu, pp. 41-54. Alcune immagini della Fototeca del Dipartimento delle Arti sono state esposte in occasione di due mostre: *Testimonianze archeologiche nella Fototeca “I. B. Supino”*, organizzata in occasione di Artelibro 2011, a cura di Marinella Pigozzi e Paola Taddia, con la collaborazione dei dottorandi Giacomo Alberto Calogero, Gianluca del Monaco, Elena Marchetti, Ludovica Piazzini, Letizia Sotira, Federica Stevanin e *Iginio Benvenuto Supino e Carlo Volpe in dialogo con le arti*, a cura di Marinella Pigozzi, Piacenza, Edizioni TIP.LE.Co., 2012. Si veda anche IRENE DI PIETRO, *Percorsi digitali per le immagini del Fondo Supino, tra tutela, didattica e critica d'arte*, in «INTRECCI d'arte», n. 3, 2014, pp. 69-75.

⁹ Dopo la promulgazione delle leggi razziali, di cui fu vittima Supino che era di origini ebraiche, e con l'inizio del conflitto mondiale, i suoi familiari furono costretti a lasciare Bologna e a rifugiarsi a Firenze fino alla fine della guerra, lasciando la loro abitazione di via Dante e lo studio di Supino, descritto dalla nipote Valentina come «un'immensa stanza piena di libri ammonticchiati dappertutto: negli scaffali che coprivano interamente le pareti, sulle sedie e perfino per terra». VALENTINA SUPINO, *Il nome delle serpi*, Bari, Laterza, 1995, p. 13. Massimo Ferretti ha ricordato il triste capitolo di storia italiana che riguarda le leggi razziali, che portarono l'allontanamento di Supino dal mondo universitario e museale, era infatti all'epoca direttore onorario del Museo d'Arte Industriale. M. FERRETTI, *Iginio Benvenuto Supino cit.*, pp. 48-58.

appartenuto a Iginio Supino è costituito da due nuclei distinti. Da un lato ci sono le oltre 3.000 fotografie della sezione che è stata denominata “Partizione Antica”, conservate in scatole a norma dal punto di vista della conservazione e catalogate in Sebina¹⁰, dall’altro le oltre 5.000 fotografie legate all’attività di studioso di Supino, conservate ancora nei faldoni originali a piatti rigidi, talvolta corredati da etichette con le indicazioni di soggetti e argomenti (fig. 4).

Nel 1990 una parte del fondo appartenuto al docente pisano, la cosiddetta “Partizione Antica”, è stata prelevata dalla sede dell’Istituto di Palazzo Poggi in via Zamboni, dove si trovava dal momento della donazione, e trasferita presso l’Archivio Storico dell’Università di Bologna¹¹. In tale occasione si procedette al riordino dei materiali, che vennero suddivisi secondo un ordinamento per aree geografiche, e alla schedatura. Soltanto nel 2000 ebbe inizio la seconda fase di studio, riordino, catalogazione e digitalizzazione del fondo fotografico, secondo gli standard ministeriali validi all’epoca, attraverso il software Sebina Multimedia¹². Le fotografie prelevate nel 1990 sono state restituite al Dipartimento nel dicembre 2006 e riunite al corpus della Fototeca. Il fondo denominato “Partizione Antica” è suddiviso in due sezioni: l’Italia e l’estero. L’ordinamento originario era però tutt’altro, le fotografie erano infatti suddivise per argomenti, individuati in occasione del primo riordino (1990-1993), quando si decise di alterare irreversibilmente la suddivisione originaria a favore di un ordinamento geografico, all’epoca scelto per la sua funzionalità. Nella suddivisione originaria del fondo i soggetti erano: arte classica greco-romana, architettura, architettura e archeologia extra europea, scultura, pittura e arti decorative¹³. Le fotografie della “Partizione Antica” sono per lo più stampe all’albumina di grande formato, databili tra la seconda metà dell’Ottocento e l’inizio del Novecento, che documentano scavi e siti archeologici, ma anche monumenti, architetture e opere d’arte italiane e di numerosi paesi stranieri.

¹⁰Consultabili all’indirizzo <http://www.archivistorico.unibo.it/it/struttura-organizzativa/sezione-archivio-fotografico/archivi-fotografici-aggregati/fondo-iginio-benvenuto-supino/biografia/?IDFolder=456&LN=IT>

¹¹ Poco dopo il trasferimento presso l’Archivio Storico alcune fotografie sono state presentate in PAOLO COSTANTINI, *Note a margine del fondo fotografico Supino*, in *Il tempo dell’immagine. Fotografi e società a Bologna 1880-1900*, a cura di Andrea Emiliani e Italo Zannier, Edizioni Seat, Torino 1993, pp. 99-115.

¹² Per approfondimenti si rimanda al saggio di Ilaria Cristallini, *Il fondo Supino “Partizione Antica”*: *riordino e catalogazione*, in questo numero di Intrecci d’arte-Dossier.

¹³ *Ivi*. Il sovvertimento dell’ordinamento originario del fondo Supino costituisce una perdita notevole. Conoscere i criteri con cui Supino aveva organizzato la sua fototeca è molto importante per comprendere il metodo di lavoro dello studioso nonché la sua visione della storia dell’arte.



Fig. 1, Iginio Benvenuto Supino nella sua casa di via Dante a Bologna, 1930 ca., collezione privata (da *Il metodo e il talento*, catalogo, p. 224)

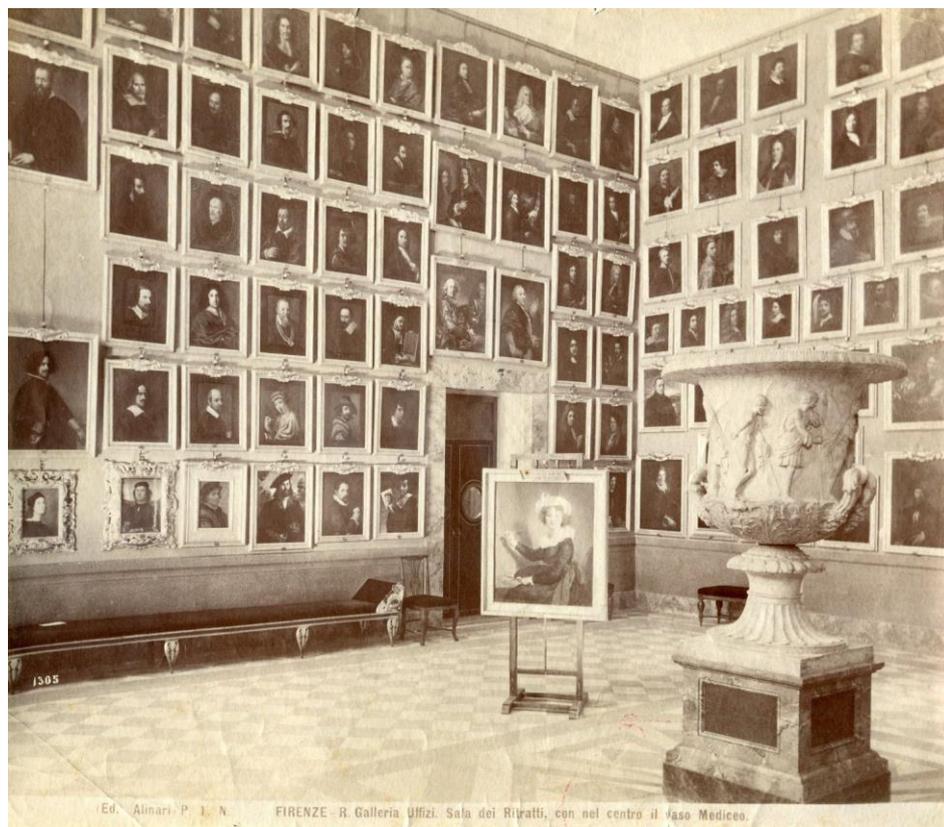


Fig. 2, Alinari, Galleria degli Uffizi, sala dei ritratti con al centro il vaso mediceo, stampa all'albumina, 1890 ca. (raccolta Nerino Ferri)



Fig. 3, Timbro a inchiostro che contrassegna le fotografie del fondo Supino

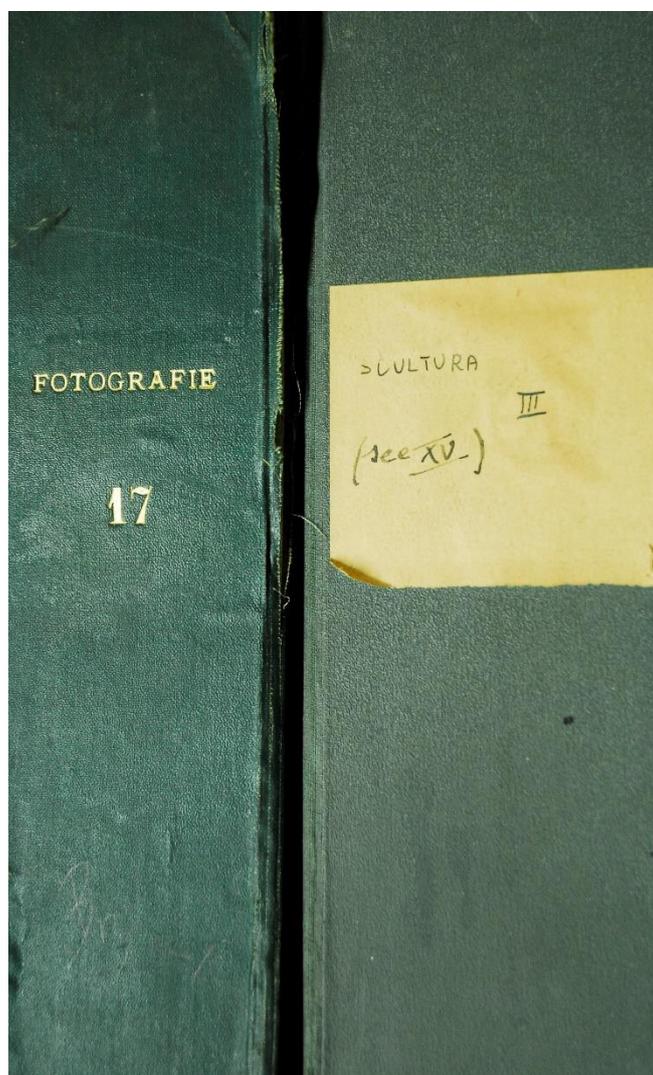


Fig. 4, Faldoni originali del fondo Supino

Particolarmente significativa è la sezione che riguarda i siti archeologici dei paesi del bacino del Mediterraneo come Tunisia, Algeria, Egitto, Grecia e Turchia, in linea con il rinnovato interesse per le scoperte archeologiche diffuso nella seconda metà dell'Ottocento in ambito europeo. Le fotografie sono montate su un supporto secondario di cartoncino e recano sul verso annotazioni manoscritte in lingua inglese, circostanza che ci porta a pensare che la raccolta sia stata acquistata, con la mediazione di Supino, da un unico proprietario, forse uno storico dell'arte o comunque uno studioso di area anglosassone¹⁴.

La seconda sezione del fondo Supino, quella più cospicua, di circa 5.000 unità, si trova ancora in parte conservata nei faldoni originali a piatti rigidi e suddivisa secondo l'ordinamento per soggetti predisposto da Supino. Il fondo è costituito da materiali eterogenei: stampe fotografiche di formati e tecniche diverse, appunti, opuscoli, cataloghi delle principali ditte fotografiche attive tra Ottocento e Novecento. Si tratta di materiali che Supino ha raccolto personalmente e utilizzato per le sue pubblicazioni e i suoi studi. Le foto sono suddivise per argomenti, anche se non sempre con omogeneità, che riguardano principalmente Scultura, Architettura, Arti Decorative e in minor misura la Pittura, ambiti che rispecchiano gli interessi storico-artistici di Iginò Supino. Per quanto riguarda le tecniche fotografiche rappresentate, oltre alle numerose albumine troviamo anche stampe alla gelatina a sviluppo, aristotipi, collotipi e altre tipologie di stampe fotomeccaniche. Gli autori delle immagini maggiormente rappresentati sono i fotografi delle principali ditte attive sul territorio italiano tra la seconda metà dell'Ottocento agli inizi del Novecento come Alinari, Brogi e Anderson. Non mancano però testimonianze significative attribuite ad altri fotografi ugualmente impegnati nella riproduzione delle opere d'arte del territorio italiano¹⁵. Questa parte del fondo, legata all'attività di studioso di Iginò Supino e ai suoi interessi storico-artistici, non è stata ancora inventariata, né catalogata. Si tratta di materiale documentario di grande rilievo per le numerose testimonianze di opere d'arte, monumenti, edifici civili ed ecclesiastici delle più importanti città italiane, specialmente quelle in cui visse e operò

¹⁴ Gian Paolo Brizzi ipotizza che il proprietario fosse uno storico dell'arte inglese o statunitense in relazione con la Arundel Society, nata in Inghilterra nel 1848 con l'obiettivo di promuovere la conoscenza dell'arte europea, anche attraverso la pubblicazione di cromolitografie di opere d'arte, soprattutto italiane. G.P. BRIZZI, *Iginò Benvenuto Supino* cit., p. 211. Sull'attività della Arundel Society si veda T. HARROD LEDGER, *A Study of the Arundel Society 1848-1897*, tesi di dottorato, Università di Oxford, 1978.

¹⁵ Tra questi ricordo Paolo Lombardi (Siena), Gabriele Carloforti (Roma), Enrico Van Lint e Huguet (Pisa), Luigi Ricci (Ravenna), Philpot & Jackson (Firenze), Orlandini (Modena), Pietro Poppi (Bologna), Croci (Bologna), Romualdo Moscioni (Roma), Sommer & Behles (Napoli).

Supino: Pisa prima, poi Firenze, e infine Bologna. Supino, tra i primi sostenitori in Italia dell'uso della documentazione fotografica in ambito editoriale, didattico e di ricerca, ha studiato in modo capillare il patrimonio artistico del Medioevo e del primo Rinascimento, soprattutto tra Toscana ed Emilia-Romagna. Le opere e i monumenti indagati dallo studioso nelle sue pubblicazioni sono ampiamente documentati nel suo fondo, particolarmente importante per le testimonianze relative alla scultura romanica e gotica. Alcune fotografie del fondo su cui mi voglio soffermare sono state utilizzate da Supino per illustrare le sue pubblicazioni, altre testimoniano la sua collaborazione con storici dell'arte e fotografi, in particolare con gli studi fotografici di Alinari e Ammagliati.

La prima tappa di questo percorso fotografico è la città di Pisa, rappresentata dall'immagine scelta per la locandina della giornata di studio dedicata a Supino: una foto ottocentesca della lunetta del portale d'ingresso del Battistero di Pisa con le statue di Giovanni Pisano del 1306: al centro la Madonna con bambino, ai lati San Giovanni Battista con committente, e San Giovanni Evangelista (*figg. 5-6*). L'angolazione della ripresa, di sottinsù, ci fa apprezzare la magnifica decorazione, ancora bizantineggiante, del sottarco. Al centro l'*Agnus Dei* e i 24 *Vegliardi dell'Apocalisse* e poi ghiere con rosoni e foglie d'acanto. Le statue della lunetta si trovano oggi nel Museo dell'Opera del Duomo di Pisa, dove furono collocate in occasione del restauro ottocentesco del Battistero¹⁶. Oggi all'interno della lunetta possiamo vedere soltanto la copia della Madonna di Giovanni Pisano. Alla sua città Supino ha dedicato due importanti monografie, riccamente illustrate da fotografie che ne riproducono i monumenti, le chiese e le opere d'arte. Mi riferisco ai volumi *Arte Pisana*, edito dai Fratelli Alinari nel 1904, e *Pisa* del 1905, che fa parte della collana di monografie illustrate "Italia Artistica" (n. 16), diretta da Corrado Ricci, con cui con sistematicità lo studioso rimase in dialogo. Molte immagini utilizzate a corredo del volume *Arte Pisana*, che Supino ha dedicato alla memoria del padre¹⁷, sono tratte da fotografie, quasi tutte stampe all'albumina oggi conservate nel suo fondo.

¹⁶ I lavori del grande cantiere come si sa, iniziarono sotto l'operaio Bruno Scorzi nel 1835 e si protrassero dal 1841 al 1856 sotto Vincenzo Carmignani.

¹⁷ Sul frontespizio leggiamo: "Alla memoria di mio padre Moisè Supino, che molto amò e m'insegnò ad amare l'antica arte pisana". Moisè Supino fu un raffinato intellettuale e collezionista, soprattutto di sigilli, monete e medaglie medievali e rinascimentali. Donò al Museo civico di Pisa il medagliere che porta il suo nome.

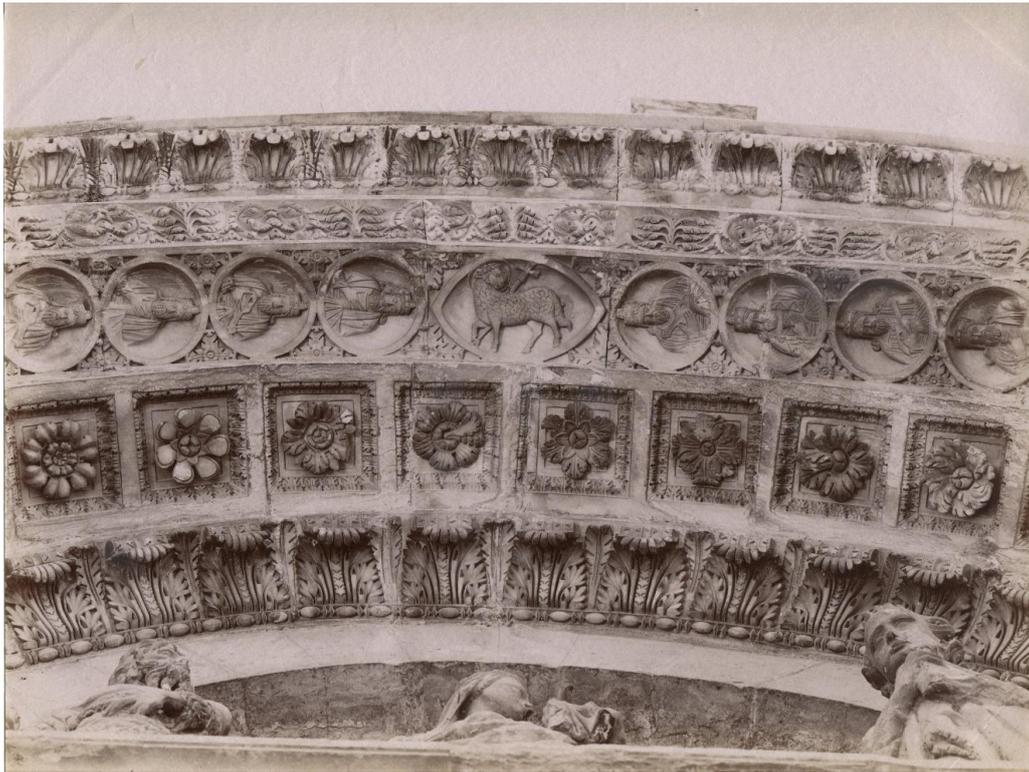


Fig. 5, *Lunetta del portale*, Battistero di S. Giovanni, Pisa, stampa all'albumina, ante 1846.



Fig. 6, *S. Giovanni Battista*, lunetta del portale, Battistero di S. Giovanni, Pisa, stampa all'albumina, ante 1846.

Nel capitolo dedicato a Giovanni Pisano, artista che «infondendo una specie di sentimento romantico nell'arte, già non più classica, del padre, sviluppò le qualità drammatiche della scultura gotica»¹⁸, troviamo un'altra fotografia della lunetta del battistero. Questa volta è una ripresa frontale, con le statue che abbiamo visto poc'anzi¹⁹ (fig. 7). Montate sullo stesso cartoncino ritroviamo due interessanti fotografie, una dell'ambone del Duomo di Pisa secondo la proposta di ricomposizione avanzata da Supino, su cui lo studioso era già intervenuto nel 1892 sulle pagine dell'*Archivio Storico dell'Arte*²⁰. La seconda è una riproduzione fotografica del leggio del pulpito (figg. 8a-b), oggi nella Collezione di sculture e arte bizantina dei Musei nazionali di Berlino che, come testimonia lo stesso studioso, gli è stata inviata da Wilhelm von Bode²¹. Il tabernacolo centrale della facciata della chiesa di S. Maria in Borgo con la Vergine con il bambino e due santi ai lati è invece ritenuto da Supino opera di un allievo di Giovanni Pisano (fig. 9)²². Poco più avanti troviamo la foto di una *Madonna con Bambino* (fig. 10), già nell'oratorio della chiesa di S. Maria della Spina ma collocata nel Museo civico di Pisa all'epoca in cui scrive Supino, che lo studioso attribuisce a Nino Pisano: «La figura non ha il solito movimento contorto e un po' esagerato, così caratteristico delle Madonne di scuola pisana: è ben proporzionata e di un fare largo e disinvolto»²³. Nel capitolo dedicato a Nino e Tommaso Pisano troviamo anche il *Monumento dei conti della Gherardesca* del Camposanto di Pisa (fig. 11), come appariva prima dell'incendio che nel 1944 colpì il soffitto dell'edificio arrecando seri danni a opere e monumenti conservati all'interno, tra cui il monumento funerario già ricordato²⁴. A conclusione della rassegna pisana mi voglio soffermare sulla fotografia del *Cristo in pietà* di Santa Cecilia (fig. 12), già nella chiesa di S. Francesco collocato sopra il bassorilievo nuziale con gli sposi della Gherardesca e Upezighi, oggi conservato in Camposanto. Supino attribuisce a Nino Pisano il Cristo in marmo a mezza

¹⁸ I.B. SUPINO, *Arte Pisana*, Firenze, Fratelli Alinari Editori, 1904, p. 127.

¹⁹ *Ivi*, p. 139.

²⁰ I.B. SUPINO, *Giovanni Pisano*, «Archivio storico dell'Arte», VIII, 1-2, 1895, pp. 43-69 (in particolare p. 65). Sul pulpito pisano si veda ID., *Il Pergamo di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa*, «Archivio Storico dell'Arte», V, 2, 1892, pp. 65-94.

²¹ I.B. SUPINO, *Giovanni Pisano*, «Archivio storico dell'Arte», VIII, 1-2, 1895, pp. 43-69 (in particolare p. 63). Si veda anche EADEM, *Arte Pisana* cit., p. 159.

²² I.B. SUPINO, *Arte Pisana* cit., p. 117.

²³ *Ivi*, p. 222.

²⁴ *Ivi*, p. 243. Si veda anche ENZO CARLI, *Il monumento Gherardesca nel Camposanto di Pisa*, «Bollettino d'Arte», XXVI, 9, 1933, pp. 408-417.

figura «finamente scolpito e pieno di sentimento»²⁵. L'immagine del Cristo, pubblicata dallo studioso nel volume *Arte Pisana* è opera del fotografo Pietro Ammagliati di Pisa, che aveva il suo studio in via S. Francesco n. 3, a pochi passi dalla chiesa di S. Cecilia. Oggi il *Cristo in pietà* attribuito a Nino Pisano, documentato anche da una foto conservata nella Fototeca Zeri, si trova nel Museo Nazionale di San Matteo²⁶. Come attesta il timbro sul retro della fotografia, l'autore è il fotografo Pietro Ammagliati (*fig. 13*) che, come emerge dalla documentazione fotografica da me ritrovata nella fototeca Supino, fu impegnato su commissione dello studioso nella campagna fotografica di opere e monumenti pisani volta ad illustrare il già citato volume di Supino del 1904. Sull'attività del fotografo rimangono poche notizie, sappiamo che fu attivo a Pisa almeno dagli anni Ottanta dell'Ottocento fino ai primi del Novecento e che era specializzato nella riproduzione di architetture e opere d'arte²⁷. Ammagliati partecipa all'Esposizione italiana di Torino del 1884 nella sezione Belle Arti-Arte Contemporanea, con quattro fotografie della Villa Reale del Gombo nella tenuta di S. Rossore presso Pisa. Nell'indice alfabetico degli artisti espositori che compare nel catalogo, Ammagliati figura tra i "Fotografi architettonici", una preziosa indicazione sulla sua specializzazione²⁸. Un'altra immagine eseguita dal fotografo pisano che ho potuto rintracciare nel fondo Supino riguarda proprio un edificio: la chiesa di Santa Cecilia (*fig. 14*), pesantemente colpita durante i bombardamenti dell'ultima guerra e ampiamente ricostruita successivamente. Supino si affidò alla professionalità di Ammagliati, commissionandogli e acquistando presso di lui molte fotografie. Lo attesta una lettera conservata nel carteggio di Corrado Ricci della Biblioteca Classense di Ravenna.

²⁵ «Socchiusi gli occhi, leggermente aperta la bocca, che mostra i denti piccoli ed eguali, inclinata sull'omero destro la testa, in questo marmo il Redentore ha tale un'espressione di dolorosa pietà, che non è dato facilmente riscontrare in altri lavori della scuola pisana. Il nudo sapientemente inteso, le braccia abilmente modellate, le mani studiate e corrette, riguardano siffattamente la maniera di Nino, che noi crediamo la scultura opera di lui», *ivi*, p. 240.

²⁶ Si veda la relativa fotografia (Bologna, Fototeca Zeri, inv. 203097). Per ulteriori approfondimenti si rimanda a GERT KREYTENBERG, *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*, München, Bruckmann, 1984, p. 189, tavv. 217-219.

²⁷ Accanto al nome del fotografo, il suo cartoncino di montaggio riporta la dicitura "Premiata Fotografia Artistica". Testimonianze riconducibili ad Ammagliati sono conservate nell'Archivio Fotografico Toscano di Prato e nella Raccolta fotografica della Biblioteca Universitaria di Pisa. Ammagliati è anche autore di illustrazioni pubblicate nella rivista «Emporium» (1903).

²⁸ *Esposizione Generale italiana in Torino – 1884, Arte contemporanea, catalogo ufficiale*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1884, pp. 123 e 128.

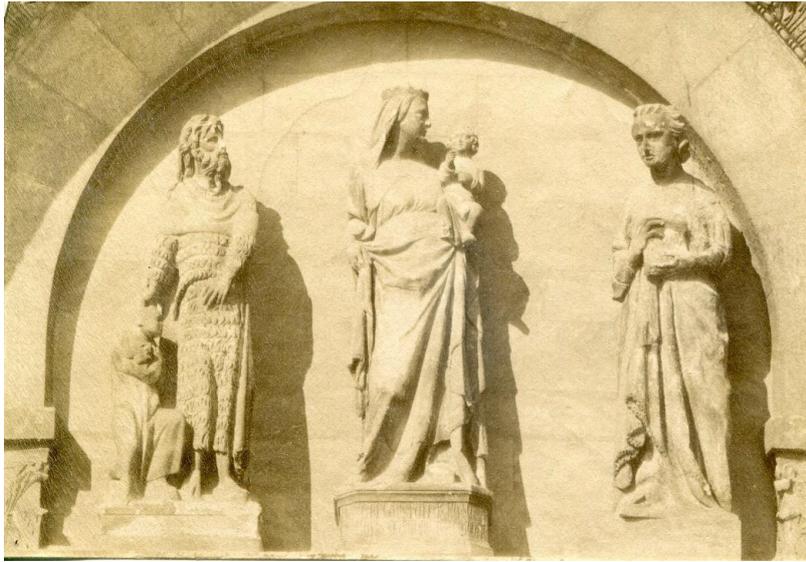


Fig. 7, Giovanni Pisano (attr.), *Madonna con bambino, San Giovanni Battista con committente e San Giovanni Evangelista*, lunetta del portale, Battistero di S. Giovanni, Pisa, stampa all'albumina, ante 1904.



Fig. 8a, I. B. Supino, *Proposta di ricomposizione del pulpito di Giovanni Pisano del Duomo di Pisa*, stampa all'albumina, 1890 ca.

Fig. 8b, *La pietà, leggìo del pulpito di Giovanni Pisano*, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin, stampa all'albumina, 1890 ca.

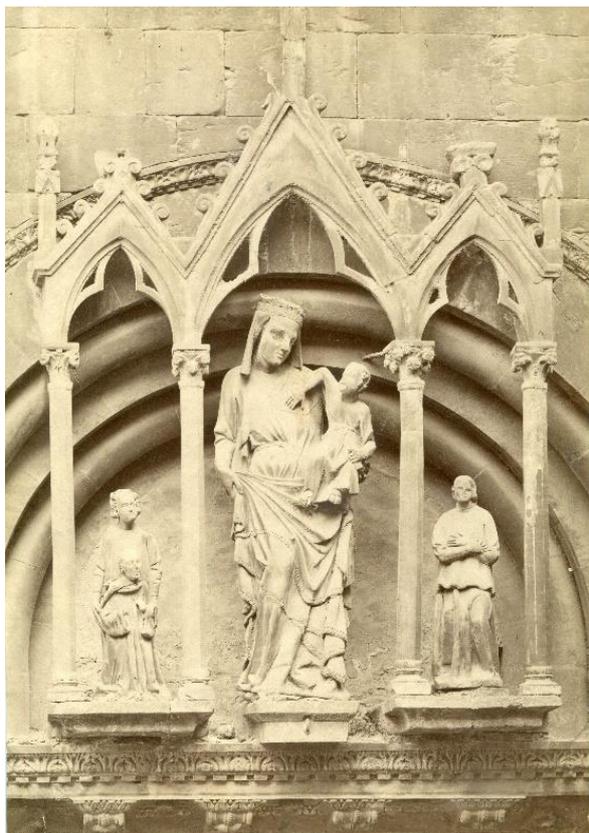


Fig. 9, Giovanni Pisano (seguace), *Madonna con bambino e due santi*, tabernacolo centrale della facciata di S. Maria in Borgo, Pisa, stampa all'albumina, ante 1904.



Fig. 10, Nino Pisano, *Madonna con Bambino*, Museo Nazionale di S. Matteo, già nell'oratorio della chiesa di S. Maria della Spina, Pisa, stampa all'albumina, ante 1904.



Fig. 11, Lupo di Francesco, *Monumento funebre dei conti della Gherardesca*, Camposanto, già nella chiesa di S. Francesco, Pisa, stampa all'albumina, ante 1904.



Fig. 12, Nino Pisano, *Cristo in pietà*, Museo Nazionale di S. Matteo, già chiesa di S. Cecilia e chiesa di S. Francesco, Pisa, 1360-1370 ca., stampa all'albumina, ante 1904.



Fig. 13, Timbro del fotografo Pietro Ammagliati



Fig. 14, *Facciata della chiesa di S. Cecilia*, Pisa, stampa all'albumina, 1880-1900.

Nella lettera, datata 26 novembre 1896, Supino così scrive al collega e amico Ricci:

Caro Ricci, il mio fotografo pisano è Ammagliati, (non ricordo il nome) Via S. Francesco 3; ma poiché io l'ho fatto lavorar molto credo utile avvertirti, nel tuo interesse, che a me fa prezzi eccezionali. Non far dunque complimenti che sarebbe veramente fuori luogo [...] ²⁹

Le fotografie del fondo Supino riconducibili ad Ammagliati e la conferma dello stesso studioso che si evince dalla lettera inviata a Ricci, sono significative perché testimoniano l'inedita collaborazione di Supino con il fotografo suo concittadino e suggeriscono la possibilità di ulteriori approfondimenti sul tema ³⁰.

Ben nota è invece la vivace e proficua collaborazione tra Supino e Vittorio Alinari, editore di undici monografie firmate dallo studioso pisano tra il 1896 e il 1920, nonché di *Miscellanea d'Arte. Rivista mensile di storia dell'arte medievale e moderna* poi semplicemente *Rivista d'Arte*, diretta da Corrado Ricci, Giovanni Poggi e dallo stesso Supino. Come è noto Vittorio, figlio del fondatore Leopoldo, nel 1890 assume la direzione della ditta di famiglia e oltre al settore fotografico si concentra anche su quello editoriale ³¹. Mi sembra significativo ricordare che nel 1915 Supino dona a Francesco Malaguzzi Valeri, direttore della Pinacoteca Nazionale di Bologna, circa 500 stampe fotografiche per il costituendo archivio fotografico della Soprintendenza. Si tratta principalmente di fotografie che riproducono opere pittoriche, e in minor numero sculture, che Supino aveva utilizzato a corredo di saggi e monografie pubblicati dall'editore Alinari. *Beato Angelico* (1898), *Sandro Botticelli* (1900), *Les deux Lippi* (1904), *Arte Pisana* (1904), solo per citarne alcune. L'attenzione di Supino nei confronti del corredo iconografico dei suoi saggi e del rapporto tra il testo e l'immagine è evidenziato da molte fotografie presenti nel suo archivio e da quelle donate a Malaguzzi Valeri. Le immagini presentano numerose annotazioni manoscritte destinate agli editori, nonché ritocchi di vario tipo: le opere riprodotte talvolta sono scontornate e isolate dal

²⁹ Fondo Corrado Ricci, corrispondenza, lettera n. 34998 (Firenze, 29 novembre 1896), Biblioteca Classense, Ravenna.

³⁰ Finora nel fondo Supino ho potuto rintracciare soltanto due fotografie che recano il timbro di Ammagliati, ma non si esclude che procedendo con lo studio e iniziando un'accurata ricognizione non si possano reperire altre immagini utili a ricostruire l'attività del dimenticato fotografo pisano.

³¹ Quando nel 1920 l'azienda di Vittorio viene ceduta ad un gruppo di azionisti divenendo Società anonima Fratelli Alinari I.D.E.A. Istituto di Edizioni Artistiche, Supino si impegna in prima persona diventando azionista della società. Sul rapporto tra Supino e Alinari si vedano MONICA MAFFIOLI, "Affinità elettive", *Igino Benvenuto Supino e Vittorio Alinari*, in *Il metodo e il talento* cit., pp. 215-221 e LUIGI TOMASSINI, *Igino Benvenuto Supino e gli Alinari: appunti per uno studio sui rapporti tra fotografi editori e storici dell'arte*, in *I Supino* cit., pp. 147-156.

contesto attraverso velature realizzate con pennelli e tempere, o ritagliate e incollate su cartoncino³².

Tra le foto appartenute a Supino se ne contano alcune utilizzate per illustrare l'opera di Marcel Reymond *La Sculpture Florentine*, edita in quattro volumi (1897-1900)³³. Si può affermare che Supino abbia fatto da tramite tra i fotografi Alinari e Reymond, con cui fu in contatto anche epistolare, per far avere al collega le riproduzioni fotografiche di suo interesse e talvolta nel sollecitare i fotografi ad effettuare campagne fotografiche mirate. In una breve missiva, finora inedita, inviata a Supino da Reymond il 26 marzo del 1901, quest'ultimo gli ricorda di portare i suoi saluti amichevoli a Vittorio Alinari «et mes regrets de ne pouvoir alles vous serrer la main cette années»³⁴.

Nella prefazione al primo volume lo storico dell'arte francese esordisce con una dichiarazione di stima e con un forte riconoscimento autoriale nei confronti dei fotografi Alinari. Reymond così scrive:

Le nom de M. Alinari doit être inscrit à côté du mien en tête de cet ouvrage. Dan un livre d'art il est encore plus essentiel de montrer les œuvres que d'en parler. Les progrès de la photographie et de la photogravure ont complètement transformé les conditions de la critique d'art et la manière d'editer les livres³⁵.

«On peut affirmer san exagération» – continua Reymond - «que des collections telles que celle de la maison Alinari, qui comprend plus de 30,000 clichés, on été le point de départ et la

³² Paolo Giuliani, che ha studiato il fondo fotografico donato a Malaguzzi Valeri da Supino, ha pubblicato alcune fotografie in PAOLO GIULIANI, *Igino Benvenuto Supino e la fotografia. Immagini per la storiografia artistica*, Bologna, GiulyArs, 2010, pp. 15-37. Si vedano anche M. PIGOZZI, *Francesco Malaguzzi Valeri e Igino Benvenuto Supino, legami e dissonanze* e P. GIULIANI, *Francesco Malaguzzi Valeri e la fotografia. Storie e restituzioni, da Brera alla Romagna tra editoria e storiografia*, in *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928). Tra storiografia artistica, museo e tutela*, atti del convegno di studi (Milano, 19 ottobre 2011; Bologna, 20-21 ottobre 2011) a cura di Alessandro Rovetta e Gianni Carlo Sciolla, Milano 2013, pp. 319-326 e pp. 327-346.

³³ P. GIULIANI, *Marcel Reymond e «La Sculpture Florentine»*. *La fotografia al servizio della storiografia artistica, intrecci tra materiale librario e fotografico*, in «ArtItaliés», 18, 2012, pp. 86-97; M. FERRETTI, *Fra traduzione e riduzione, La fotografia dell'arte come oggetto e come modello*, in *Gli Alinari fotografi a Firenze. 1852-1920*, a cura di Wladimiro Settimelli e Filippo Zevi, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, luglio-ottobre 1977), Firenze 1977, pp. 116-142, in particolare p. 141.

³⁴ Il biglietto è stato inviato a Supino da Grenoble (VII.130), lo conserva nel suo archivio Valentina Supino, che ringrazio per avermene concesso una copia.

³⁵ MARCEL REYMOND, *La Sculpture florentine. Les prédécesseurs de l'école florentine et la sculpture florentine au XIV siècle*, Firenze 1897, vol. I, p. 1.

principale cause de ces brillantes études qui dans les dernières années ont renouvelé la critique italienne»³⁶. Oltre alla consapevolezza dell'importanza della fotografia per gli studi di storia dell'arte, nelle parole di Reymond leggiamo anche tutta la sua riconoscenza nei confronti dei fotografi della ditta Alinari per il capillare lavoro di documentazione fotografica di opere d'arte del territorio italiano. Particolarmente prezioso per uno studioso di scultura italiana come lui, che risiedendo in Francia non aveva sempre la possibilità di vedere dal vivo le opere oggetto dei suoi studi. Le fotografie permettono a Reymond di affrontare il tema della scultura italiana rinascimentale attraverso i confronti tra le opere favoriti dalle stampe fotografiche.

Gli Alinari sono anche autori di un cospicuo numero di immagini conservate nel fondo Supino che documentano le opere del Museo Nazionale del Bargello, diretto dallo studioso pisano tra 1896 e il 1906. Negli anni della sua direzione Supino si dedica alla redazione del catalogo delle opere, pubblicato nel 1898 e fondamentale ancora oggi, progetta il nuovo ordinamento delle raccolte, propone nuove acquisizioni per il museo. Nel suo fondo si conservano numerose fotografie che ne documentano le opere: gli stemmi, le sculture in marmo e in bronzo, gli avori, i numerosissimi oggetti d'arte³⁷. Alcune testimonianze fotografiche oggi presenti nel suo fondo probabilmente sono state commissionate dallo stesso Supino per la compilazione del catalogo delle opere del Bargello: la *Galatea* in bronzo di Giambologna (fig. 15) e il *Ritratto di Giovanni de' Medici detto delle Bande Nere* di Francesco da Sangallo (fig. 16). Fotografie che recano sul verso annotazioni manoscritte da Supino³⁸. Altre immagini documentano le importanti acquisizioni volute dallo studioso pisano per il Museo: il bozzetto in terracotta del *Mosè* della Cappella Nicolini in Santa Croce a Firenze (fig. 17), attribuito a Pietro Francavilla, e la *Madonna* lignea trecentesca, di area umbro-marchigiana (fig. 18) presentata da Augusto Dazzi all'Ufficio Esportazione e acquisita nel 1906 con esercizio di prelazione da Supino per 950 lire³⁹.

³⁶ *Ibidem*. Si veda che M. FERRETTI, *Fra traduzione e riduzione. La fotografia dell'arte come oggetto e come modello*, in *Gli Alinari fotografi a Firenze. 1852-1920*, a cura di Wladimiro Settimelli e Filippo Zevi, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, luglio-ottobre 1977), Firenze 1977.

³⁷ Gli avori del Museo del Bargello sono documentati in fototeca da ben 270 immagini (Fondo Supino, busta L2).

³⁸ Le fotografie delle opere del Bargello recano sul verso diverse annotazioni manoscritte tra cui riferimenti numerici progressivi. Alla *Galatea* di Giambologna ad esempio, corrisponde la numerazione "17208", ai ritratti di *Giuliano* e *Giovanni de' Medici*, rispettivamente i numeri "17212" e "17213".

³⁹ L'acquisizione delle opere è già stata ricordata in B. PAOLOZZI STROZZI, *Per un illustre predecessore*, in *Il metodo e il talento* cit., pp. 15-26.

Alla luce delle considerazioni fatte finora e dei materiali illustrati mi pare si possa concludere dicendo che la fototeca appartenuta a Supino custodisce un patrimonio artistico e documentario unico, che è importante indagare e valorizzare attraverso le opportune strategie di catalogazione, affinché venga reso fruibile alla comunità di studiosi.

Copyright immagini

Tutte le riproduzioni fotografiche fanno parte del Fondo Supino, Fototeca “I. B. Supino”, Dipartimento delle Arti, Università di Bologna.



Fig. 15, Giambologna, *Galatea*, bronzo, XVI sec., Museo Nazionale del Bargello, Firenze, stampa all'albumina, 1896-1906 ca.

Fig. 16, Francesco da Sangallo, *Ritratto di Giovanni de' Medici detto delle Bande Nere*, marmo, 1526-1576 ca., Museo Nazionale del Bargello, Firenze, stampa all'albumina, 1896-1906 ca.



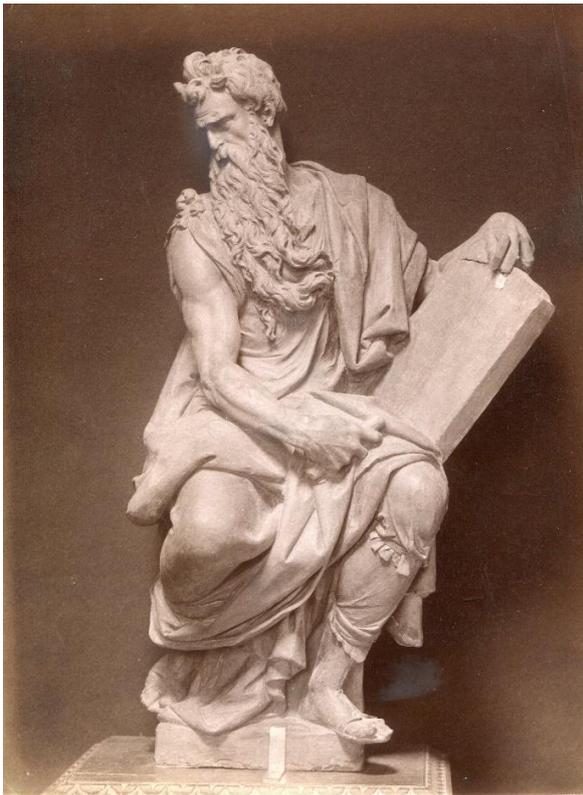


Fig. 17, Pietro Francavilla, *Mosè*, terracotta, Museo Nazionale del Bargello, Firenze, inv. 449S, stampa all'albumina, 1906 ca.

Fig. 18, Autore di area umbro-marchigiana, *Madonna con bambino*, legno policromo, XIV sec., Museo Nazionale del Bargello, Firenze, inv. 12 SL, stampa all'albumina, 1906 ca.

