

FOTOGRAFIA & FOTOGRAFI

a Bologna 1839-1900



-a Bologna
1839 1900

REGIONE EMILIA-ROMAGNA

Assessorato all'Urbanistica, Cultura e Beni Culturali.
Soprintendenza per i Beni Librari e Documentari.

COMUNE DI BOLOGNA

Assessorato alla Cultura. Cineteca Comunale. Biblioteca dell'Archiginnasio. Civico Museo Archeologico. Civico Museo Bibliografico Musicale. Civico Museo del I e II Risorgimento. Museo Aldini-Valeriani.

MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI

Archivio di Stato di Bologna. Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze. Biblioteca Palatina, Parma. Biblioteca Reale, Torino.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA

Archivio e Servizio Fotografico. Dipartimento di Biologia, Istituto di Botanica. Museo del Dipartimento di Fisica.

CASSA DI RISPARMIO IN BOLOGNA

Collezioni d'Arte e di Storia.

Catalogo

Catalogo a cura di Giuseppina Benassati

Ricerche, redazione schede e repertori: Giuseppina Benassati, Roberta Cristofori, Franca Di Valerio, Roberto Spocci, Angela Tromellini.

Le schede della Sezione V sono a cura di Franca Di Valerio, Mara Miniati, Donata Pesenti Campagnoni

Ricerche preliminari: Mariarosa Cesari, Claudia Collina, Giovanna Cocchi, Serena Simoni

Collaborazione redazionale: Antonella Campagna, Paola Casagrande,

Elvira Tonelli (L'immagine ritrovata)

Progetto grafico: Sergio Vezzali

Stampa: Grafis Edizioni, Bologna

Mostra

Art Director: Sergio Vezzali

Progetto espositivo: Cesare Mari PANSTUDIO Architetti

Associati, Bologna *Indagini conservative e consulenza tecnica:* Riccardo Vlahov

Restauro fotografie: Silvia Berselli, con la collaborazione di Maria Rapagnetta e Luciana di Francesco (L'immagine ritrovata)

Restauro strumenti: Paola Basile, Antonio Grilli, Ines M. Pignoni

Restauro volumi: 119 Giallo

Fotografie: Marco Ravenna. Antonio Grilli, Gabriele Mariotti, Franca Principe per la Sezione V. Studio Saporetto per la Raccolta Bertarelli

Trasporti, assistenza organizzativa e spedizioni: Zeno Orlandi

Assistenza all'organizzazione: Antonietta Menetti

Assicurazioni: UNIPOL

Comitato Scientifico:

Giuseppina Benassati, Silvia Berselli, Vittorio Boarini, Pietro Bonfiglioli, Vincenzo Busacchi, Pier Luigi Cervellati, Claudio De Polo Saibanti, Andrea Emiliani, Cristiana Govi Morigi, Danielle Londei, Lino Marini, Valerio Montanari, Nazareno Pisauri, Renzo Renzi, Roberto Spocci, Sandro Toni, Angela Tromellini, Franca Varignana

Con la collaborazione di:

Bibliothèque Albert I.er, Bruxelles

Bibliothèque Nationale, Département des Estampes, Paris

Musée Carnavalet, Paris

Musée de la Photographie, Charleroi

National Museum of Photography Film and Television, Bradford

The Fox Talbot Museum, Lacock

The Metropolitan Museum of Art, Departement of Prints and Photographs, New York

Accademia delle Belle Arti di Bologna

Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna

Archivi Alinari, Firenze

Archivio Antonio Brighetti, Bologna

Archivio della Camera di Commercio di Bologna

Archivio della Curia Arcivescovile di Bologna

Archivio Storico Comunale e Biblioteche Civiche di Parma

Biblioteca e Archivio Storico della Provincia di Bologna

Biblioteca «Famèja Bulgnèisa», Bologna

Biblioteca Poletti, Modena

Biblioteca Saffi, Forlì

Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli», Milano

Club Alpino Italiano, Sezione di Bologna

Collegio S. Luigi, Bologna

Collezione Giorgio Matteuzzi, Bologna

Collezione Giulio Gentili, Bologna

Comitato per Bologna Storico Artistica

Garisenda Libri e Stampe, Bologna

Istituto Clemente Primodì, Bologna

Istituto e Museo di Storia della Scienza, Firenze

Museo Nazionale del Cinema, Torino

Museo Teatrale alla Scala, Milano

L'enorme, avvolgente sapore dell'archivio totale, del vissuto collettivo, che emana dalla fotografia storica, non è ancora riuscito — a tutt'oggi — a invadere adeguatamente la nozione di memoria positiva, e sembra piuttosto limitarsi, ogni volta, al ricordo di costume e alla citazione personale. La grande divulgazione della fotografia, insomma, anziché imporsi come il primo, gigantesco archivio della società moderna (della società posta nell'età transizionale più accelerata della sua intera vicenda), ha finito per agevolare l'uso personale e intimistico dell'informazione. Questo grande strumento, che spazia dalle inchieste progettuali come la Farm Security di Roosevelt fino al fotogramma infilato nella vetrina della credenza in cucina, non possiede ancora, insomma, la potenza evocativa del documento archivistico e storico tradizionale: e forse ciò accade perché la fotografia non impone un giudizio selettivo e definitivo, come appunto il do-

documento, ma anzi riserva, propone ed accumula continue, nuove informazioni. Altri punti di vista. Forse addirittura il giudizio di chi rinuncia alla sentenza e affronta la molteplicità dei punti di vista.

Questo è l'atteggiamento dell'artista, e infatti ogni fotografo dell'età originaria del documento fotografico si considerava un artista. Artisticamente e mutuato dal metodo paesaggistico del XVIII secolo, era il momento in cui egli poggiava il cavalletto di fronte al paesaggio, oppure alla persona «in posa» (e in questo caso, il ritratto rimandava diritto alla nascita del genere, nel Cinquecento). Artistico, nel senso di fortemente interpretativo, era poi il momento dell'elaborazione di sviluppo e di stampa. E qui non ci sono parole capaci di descrivere, oggi ancora, l'ebbrezza creativa della camera oscura, dei suoi acidi misteriosi e delle infinite diversioni di morsura che sono nate tra quelle quattro mura silenziose. Non bisogna aver paura di dire le cose come stanno: questa ebbrezza violenta, questa scoperta della realtà, rinviano con grande emozione alla prima camera oscura della storia dell'uomo, e cioè alla stanza dove l'incisore acquafortista — da Barocci a Rembrandt e a Piranesi — stampava le sue prove. Là sono nate le acidazioni, le morsure replicate, le coperture a cera e la successione estenuante degli «stati» progressivi della stampa. Là l'artista ha imparato a sue spese che ogni tecnica determina attorno a sé un ambiente adeguato e che la forma conseguente a questa tecnica ne deriva inevitabilmente una specie di «voce», dove si scopre che la materia (senza ricorrere alla «pietra put-

tana» degli accademici) contiene in se stessa la propria pre-determinazione formale ed espressiva.

Nella camera dello stampatore, il fotografo ha anche appreso un'altra cosa, che abbiamo citato all'inizio: e cioè che l'incisione su rame o su zinco, e poi su pietra, e infine su celluloidi o pellicola, ultima nata tra le arti moderne, non esibisce né l'aura né la forma del tempo. Un'ac-

quaforte di Rembrandt sembra incisa e stampata da pochi mesi e la sua evoluzione tecnica, nata forse proprio da un grande solitario italiano come Federico Barocci, è tutta compresa entro uno spazio storico breve come l'età moderna ma ancor più breve per la nozione che la tecnica espressiva consente di vedere in azione e in ogni immutato suo aspetto, oggi ancora. Non c'è sovvertimento tecnico nelle avanguardie dell'incisione e della stampa, e il linguaggio del Grechetto, di Odilon Redon e di William Hayter, non muta nel profondo.

L'ARCHIVIO TOTALE DELLA CITTÀ

Andrea Emiliani

Forse la ragione di questa transizione senza rivoluzione sta proprio nel fatto che la fotografia è subentrata alla stampa seguendo a gestirne l'ambito tecnico, a comportarsi come lei, fino ad annullare il senso del trascorrere temporale. Probabilmente, sarà il supporto elettronico che nei prossimi anni toglierà di mezzo la vecchia eredità della stampa. Per ora, la fotografia è un modello prospettico e, per giunta, non ha mutato che esteriormente la scoperta brunelleschiana. La sua restituzione avviene sulla carta, proprio come l'impronta della mano dell'uomo sull'argilla.

Il metodo più divertente per attivare la molteplicità della fisiologia fotografica, e per studiarne la storica potenza creativa, sta nel proiettarla sul grande schermo e studiarla così. Può servire anche un grande muro bianco, l'estate. Certo, ritornano su di noi le forti immagini del cinema in bianco e nero, le arene estive con le immagini dentro i cortili e le case, e, più lontana ancora, una lanterna magica. L'immagine proiettata si stampa sul fondo con forza. La luce ne sprema valori articolati su di una gamma molto vasta, la sommarietà entra anch'essa a far parte del bagaglio atletico dell'immagine. L'assetto prospettico ha una tenuta straordinaria, avvincente: e questa è una soddisfazione grande per chi, afferrato da quel vissuto, voglia davvero muovere i suoi passi dentro quelle strade, percorrere quelle piazze, vivere quelle stanze.

C'è di più, la forza prospettica è così consistente che queste immagini divengono di fatto silenziose. Nei dipinti cinquecenteschi, sensorial-

mente molto forti, come saranno ancora nel barocco mediterraneo, le voci si sentono e i rumori accompagnano la *Deposizione di Cristo* di Tiziano come anche *Las Lanzas* di Vélazquez. Magari sono solo rumori d'acqua e di laguna, come nel primo caso; e tuttavia si sente che la vittoria dell'occhio non è ancora totale. Che la secolarizzazione non ha ancora liberato il soggetto dalla sua grande vischiosità emblematica, allegorica o liturgica. Che il senso del processo creativo è ancora contenuto dentro un bozzolo globale: e che dunque i segmenti diversi, intersecati, tecnici, di cui l'opera d'arte è composta non si sono ancora distaccati tra loro. La foto è silenziosa, invece, proprio come una *Natura morta* di Chardin, o come un *Paesaggio urbano* di Vanvitelli. La foto scevera la realtà come solo la letteratura scientifica aveva fatto di fronte alla natura nuda dell'Aldrovandi o del Redi. La foto ha la forza laica che penetra il nascente fenomeno metropolitano e che si sospende tra i primi acquarelli parigini di Hugo, le pagine di Baudelaire e le incisioni di Meryon. Nel silenzio moderno della fotografia

sono cresciute la forza inaudita del nuovo mondo, dietro l'obiettivo di Sullivan, e la sua bulimia intimistica, personale, individuale, inventata da Marcel Proust. La foto non ha più confini, essa ha già detto tutto e tuttavia sembra che essa debba ancora parlare. Quanto invece alla sua strumentalità, al suo eloquio, essi devono ancora cominciare a darci, se sollecitati, i loro frutti. Si parla molto, ad esempio, di tutela, di conservazione dell'ambiente urbano e territoriale e si giunge a intravedere in questo modello non certo — come rozzamente si faceva fino a qualche anno fa — un intralcio al «progresso» ma semmai, al contrario, un punto forte, qualificante della cosiddetta qualità della vita. Quest'ultima, crediamo, risiede una volta ancora in un adeguato, equilibrato rapporto tra uomo e natura. E proprio in questa Bologna, che con la sua antica riforma del «naturale», condotta dai Carracci e dagli Incamminati, ha aperto le porte alla pittura occidentale moderna, non sembra enfatico ricordare che a quel rapporto la città stessa, il suo modo di essere, le «arti per via» e la sua consumata esperienza commerciale — e mille altre cose ancora — hanno dato un contributo fondamentale.

La fotografia è la sola esperienza conoscitiva che può guidare perfino

sensorialmente il ritorno della città ai suoi vitali equilibri, alla sua fisiologia più vera. Una città di ricchi e di anziani, di forte terziario diurno e di violento spopolamento notturno, sulla via di spiantare anche gli ultimi residui dell'equilibrio intimamente urbanistico che era invece giustamente famoso, e di distruggere insomma, con «il lattaiolo all'angolo», le ragioni stesse della sua difesa architettonica, deve sapere che oggi la

trincea dove si difende l'integrità del vivere, la sua qualità, il rapporto corretto tra uomo e natura, non è più quella estetica, ma è invece quella dell'uso. Una città ben conservata può infatti far crescere suolo e affitti, all'inverosimile: è al contrario nell'uso che si fa della città che si difende tanto la qualità dell'intervento conservativo che il destino della città stessa.

In questo senso, e per questo difficilissimo fine, la conoscenza storica che la fotografia ci consente di attivare, si dimostra ricca per giunta della sua intensa totalità sensoriale e non ha paragone in nessun'altra esperienza critica e storica. Per noi, le parole degli studiosi che affrontano il giudizio sulla grande e



sulla piccola architettura, quelle che essi rivolgono alla città figurativa e alla fecondità dei pittori e degli scultori, altro non sono se non adornamenti di un meccanismo più profondo, che l'urbanistica ci ha insegnato a meglio distinguere pur non essendo, neppure lei — da sola —, capace di contenerne il profondo e totale significato. La città italiana è il capolavoro della nostra storia, ed insieme continua ad esserne il palcoscenico vitale. Di questa sua grande, grandissima dimensione — anche nel più piccolo dei casi periferici — proprio la fotografia ci ha consegnato la completa, insostituibile immagine.

La ricognizione fotografica, condotta sul corpo complesso e variato della città — e dunque delle strade, delle piazze, delle chiese e degli interni — è il solo strumento che gli ultimi anni ci hanno messo in mano. E tuttavia, che grandioso inutilizzato strumento! Mentre l'onnivora presenza della fotografia, per giunta ubiquitaria e distribuita in ogni occasione, continua a proporsi utile e fondamentale, noi seguitiamo a trattenerla oggi ancora nel vuoto delle occasioni mancate, dei documenti affascinati, oppure di inutile compiacimento e di gratificazione. Si studia, la fotografia, solo in poche occasioni. Si usa, la memoria fotografica, solo per usi personali e momentanei. Un bravo assessore all'urbanistica do-

Anonimo, Bologna, Veduta di via Saragozza, albumina, 1890 ca.

vrebbe avere al contrario un archivio fotografico continuamente attivo sul suo tavolo, capace di restituire immagini ad ogni sollecitazione. E perché? Ma per garantire alla città non solo i dati della qualità che derivano da una buona conservazione, da un equilibrato rapporto con l'irruzione smodata, quasi sempre speculativa, della odierna realtà: ma soprattutto per mantenere quel grande corpo amatissimo, quel capolavoro italiano che oggi ci consente ancora di vivere meglio d'ogni altra popolazione del mondo, affidato nell'intimo ad una vera capacità di tramando, di trasmissione controllata, attenta, economica e prudente. Basta riflettere un attimo soltanto alle modificazioni dei flussi commerciali all'interno del corpo vivo di una grande città, per ricorrere alla fotografia — nessuno strumento è più agile e immediato — ed impedire che, in una strada dove si affacciavano cinquanta negozi, dilaghi la morte del terziario di grande privilegio: l'agenzia turistica, la filiale bancaria, la rappresentanza automobilistica, i luoghi del fast-food e dello stilismo. Costoro hanno assunto la città come vetrina, e come



sfruttamento: senza tradizione, né continuità, tutti afferrano e abbandonano, in una risacca che fa della strada, della piazza, del quartiere l'ambito indifferenziato dove si distruggono i valori qualitativi della comunità. Ecco, dunque, dietro il sapore di dolce memoria della foto ingiallita, dietro le pagine accanitamente commemorative (e talora anche un po' dementi) degli storici del campanile, dietro il mortorio conservativo che fa della città (città ricca, città spesso in prima fila nelle statistiche della qualità del vivere) un florido elenco di necrosi in atto o in immediata prospettiva di decadenze cimiteriali, lussuose ma ingessate, restaurate ma svuotate; dietro la scena della difesa di alto bordo estetico-storico, delle associazioni invecchiate e compromesse, e delle imprese di gratificazione pubblica (l'adulterio inutile delle piazze, anzitutto), sta la necessità di parlare seriamente di storia, di società, di comunità. E gli strumenti di questa, che è ormai una necessaria opera di ricostruzione, sono quelli della ricerca conoscitiva, dello studio e delle infinite possibilità che oggi conoscenza e analisi hanno a disposizione. Credo che tra queste possibilità, l'enorme proliferazione del documento fotografico sia la più pulsante, immediata e produttiva. Questa mostra ha davanti a sé una serie numerosa di obiettivi e di finalità, e noi ne abbiamo scelto

e privilegiato uno tra tutti, quello urbanistico e ambientale: ma esso è pur sempre il luogo del «vissuto» antropologico ed esistenziale, dotato di uno spessore di straordinario valore e di una vorace capacità di registrazione (e di restituzione). Questa caratteristica vale a rappresentare nel modo più pieno anche le altre apparizioni della fotografia, dall'arte al ritratto, dalla foto pubblicitaria a quella industriale, e alla cosiddetta istan-

tanea con dentro ogni suo variato genere.

Uno tra i temi fondamentali, è dunque proprio quello dell'intimo legame che connette i patrimoni fotografici locali alla loro effettiva capacità di illuminare dappresso quella penetrazione opportuna di conoscenza, quella vitalità informativa, quel lavoro insomma di restituzione conoscitiva e storica che tutti riconosciamo all'immagine fotografica e che qualche volta abbiamo invece stolidamente dimenticato fra il clamore di strumenti critici tanto più fallaci quanto più sonori. In realtà, la capacità che la fotografia possiede di aggredire a tutti i livelli la realtà, si riscatta e riemerge come straordinaria allorché la cultura

si ritrova a tentare le strade di una tensione che soltanto la «scienza del vissuto», e per di più concentrata nell'attimo bruciante di un frammento esistenziale, si può provare a riscoprire. Ma dobbiamo insistere a lungo e ancora su quella potenziale e ancora inespressa capacità che la fotografia possiede di interpretare la realtà ad ogni livello: è attraverso di essa che la modernità dello strumento si esalta, in forza insomma di questa simultaneità di suggerimenti, che genera poi un panottico metodologico. Chi infatti dicesse che esiste un solo modo di guardare all'opera fotografica, farebbe affermazione stolta. Ed è vero che il campo è ricoperto di sciocchezze, più o meno ardimentose, più o meno sincere. Ma dobbiamo pur stare al sodo.

La proposta mira diritto all'organizzazione del materiale e alla conservazione delle immagini, così negative che positive. Il modello adottato è quello di un catalogo che sappia penetrare in direzioni molteplici e diverse la quantità e la qualità di quello spessore simultaneo di cui si diceva dianzi. La ricchezza dei suggerimenti, la frequenza delle illuminazioni, procedono di pari passo con l'indagine minuziosa sul «vissuto» e proprio sull'arco breve, sempre più breve dell'istante raffigurato, fermato

e garantito in tal modo ad una vita storica. È nel catalogo che le sapienti istanze dei conservatori dei convegni e delle tavole rotonde possono abbandonare l'enfasi per acquistare — se mai la possiedono — la fragranza di un atto finalmente pragmatico, finalmente operativo. È proprio nel catalogo, infine, che la sonda della microstoria mette a punto le sue possibilità, offrendosi al futuro. Il punto qualificante è l'avvicinamento, l'adesione sostanziale che la fotografia realizza con la vita del luogo: il suo incardinamento dunque nello spazio dei servizi culturali della comunità.

Un tema centrale della costituzione di nuclei fotografici presso i servizi culturali — biblioteche o musei — degli enti locali, è certo quello della loro buona conservazione. Ma il tema non si allontana neanche di un filo da quello, ormai davvero tecnico, della più efficace e opportuna tutela e conservazione di tutti i beni culturali. Certo, ai materiali fotografici dovrà essere assegnata un'attenzione specifica e di precisa immagine tecnologica. Ma come dire che ciò non si conviene anche per materiali come il disegno o addirittura la tavola dipinta? L'opera di tutela, insieme alla più corretta strumentazione degli interventi, rappresenta il cammino più solido da individuare e da percorrere anche con la necessaria durezza e con tutta la possibile severità; e ciò vale per tutto l'arco gigantesco, polimorfo del patrimonio culturale. Dimenticare tutto ciò, equivarrebbe a tornare a dare un ben triste contributo alla tradizionale separazione fra le tipologie espressive, a tutto vantaggio di una frattura nella quale nuotano felici soltanto i burocrati oppure gli ideologi delle nozioni carenti, delle tecnocrazie illusorie.

Le comunità locali, forse per l'ultima volta prima della grande massificazione e prima certo dell'accentramento urbanistico e industriale degli ultimi decenni, hanno consegnato la loro immagine attraverso la fotografia: come avevano fatto nella storia e tuttavia attraverso un'arte più alta e solenne, quella delle case e delle chiese, della pittura è dell'immagine urbana. La fotografia, ultima nata fra le arti, figlia di quella grafica che è anch'essa la più recente fra le espressioni, si è ripartita su forze diverse, perfino su società ed economie inedite nel mondo delle comunicazioni artistiche. Dilettanti, borghesi, ex pittori, commercianti, hanno trovato nella camera oscura il fascino indicibile della creazione, ma-

gari attraversato anche, sul fondo, da qualche modo alchemico (già ben noto del resto all'incisore acquafortista) che spetta a tutte le mediazioni di laboratorio e alle iterazioni degli originali. Città, insediamenti, società, materiali, attività commerciali o riti festivi, sono stati investiti dal fotografo dilettante con una vitalità ignota alla stessa pittura, e che pure dalla pittura ha tratto sovente tanti insegnamenti. L'ansia del censimento, della classificazione, dell'attimo eternato in una serie organizzata e memorabile, ha investito tutti gli operatori delle prime età del mezzo fotografico. Ogni pioniere della fotografia non ha mai cessato di trattare fra le sue principali, anche se occulte, intenzioni il seme del documento: inconscio ma positivo testimone dei tempi, eppure talvolta intenzionale e incisivo protagonista di una vicenda storica colta nell'attimo del suo declino, o nell'abbrivio di una sua diversa e tanto più difficile avventura. Non esiste paese di questa difficile Italia che non abbia consegnato un'immagine complessa di sé e della propria intima, verisimile storia al fragile diaframma della fotografia. Non esiste possibilità diversa, per lo storico dell'immagine (come per ogni altro genere di lettore dello spessore esistenziale) per dare interpretazione opportuna, ravvicinata e calorosa ad un tempo e ad un luogo, che non sia quella di riflettere sulle immagini fotografiche reperite negli infiniti, spesso difficili e privati luoghi della sua conservazione. Sono anche le stesse raccolte pubbliche, le biblioteche e gli archivi oppure i musei, a detenere fin dai primi albori della nuova creatività sociale brani consistenti, intere collezioni, albums preziosi e insostituibili per la costituzione di un repertorio delle immagini.

Questa la verità, seria ed irreprensibile, di una condizione che può ben dirsi italiana oltre che europea. È un nuovo dovere che si aggiunge ai tanti già presenti ed attivi, quello di raccogliere e conservare nel modo opportuno questi documenti d'arte e di storia? Non v'è dubbio alcuno che il dovere della tutela e della conservazione fotografica affianchi oggi i doveri già impegnativi postici innanzi dal patrimonio culturale nella sua interezza. Resecarne il valore o abbandonarne l'intrinseca validità qualitativa, equivarrebbe a tralasciare il documento forse più importante e impegnativo per una storia nuova, diversa.

Da: Fotografia & fotografi a Bologna, 1839-1900, p. 9-12