

Adele Milozzi

Tracce del pensiero e dell'impegno civile di Andrea Emiliani nella cultura fotografica di paesaggio degli anni Settanta e Ottanta

Guardando al rapporto di Andrea Emiliani con la fotografia un punto focale è certamente la nota collaborazione amicale intercorsa negli anni Sessanta tra lo storico dell'arte e il fotografo Paolo Monti (1908-1982). Tuttavia l'interesse di Andrea Emiliani per questo *medium* e il suo ruolo nella società va ricercato in tempi più remoti della sua formidabile carriera. Nel 1953 venne assunto a Bologna alla Soprintendenza alle Gallerie ed è in quel contesto, in cui Cesare Gnudi lo coinvolgeva in progetti che lasceranno il segno nella storia dell'arte, che Emiliani si occuperà di un primo lavoro di ambito fotografico:

«[...] intorno al 1955-58, allo scopo di rimpinguare le mie sempre esauste finanze di salariato, anche se già attivo nella sede della Pinacoteca Nazionale e nella segreteria di Cesare Gnudi, io mi affaticai – e non poco – alla redazione e alla ovvia classificazione di un catalogo generale e specifico dell'archivio fotografico Villani, consultabile per 'Autori' e, a proseguire, predisposto anche per la ricerca per 'Luoghi' e per 'Soggetti'»¹.

Contestualizzando nel periodo storico queste poche parole con cui Emiliani liquidava un'esperienza in realtà pregevole per la storia della fotografia, non solo locale, si può fare qualche riflessione sul ruolo ricoperto dagli oggetti fotografici per il giovane studioso in quel lasso di tempo indicato. Appena ventitreenne, benché non ancora laureato, Emiliani si era dimostrato talmente capace e promettente da figurare come collaboratore già nella prima Biennale d'Arte Antica della città di Bologna, che si era svolta nel 1954 all'Archiginnasio ed era stata dedicata a Guido Reni². A lui vennero affidati il regesto, le ricerche archivistiche e bibliografiche della mostra del 1956 sui Carracci, oltre a mansioni operative tra cui la presa in carico di alcuni dipinti³. La collaborazione proseguì negli anni successivi: parallelamente alle ricerche per la tesi di laurea su Simone Cantarese, detto il Pesarese, sotto la direzione di Roberto Longhi, fu impegnato a contribuire alla successiva *Mostra dei Maestri del Seicento emiliano* (1959).

Le Biennali d'Arte Antica di Bologna furono eventi fondativi per i successivi studi sull'arte emiliana, fino ad allora scarsissimi, che nascevano sulla scorta della famosa prolusione al corso di storia dell'arte di Roberto Longhi pronunciata in occasione dell'apertura dell'anno accademico

¹ A. Emiliani, *L'apparizione della fotografia come servizio pubblico e conoscenza tecnico-scientifica del patrimonio artistico*, in *Gli archivi fotografici delle Soprintendenze. Territori veneti e limitrofi*, Atti della giornata di studio (Venezia, 29 ottobre 2008), a cura di A.M. Spiazzi, L. Majoli, C. Giudici, Crocetta del Montello, Terra Ferma, 2010, p. 64.

² *Mostra di Guido Reni*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1.9.1954-31.10.1954), a cura di G. C. Cavalli con la collaborazione di A. Emiliani e L. Puglioli Mandelli, saggio introduttivo di Cesare Gnudi, Bologna, Alfa, 1954.

³ Andrea Emiliani figura tra i curatori del catalogo critico della *mostra dei Carracci* del 1956 insieme a Gian Carlo Cavalli, Francesco Arcangeli e Maurizio Calvesi e Denis Mahon, quest'ultimo presente con una nota [*Mostra dei Carracci*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1.9.1956-31.10.1956), a cura di G. C. Cavalli, F. Arcangeli, A. Emiliani, M. Calvesi con una nota di D. Mahon, Bologna, Alfa, 1956]. Quali furono i suoi compiti specifici nella curatela del catalogo e durante l'organizzazione della mostra è stato spiegato da Emiliani stesso in un'intervista concessa a chi scrive il 13 novembre 2015.

1934-35 all'Università di Bologna⁴. Queste esposizioni ricalcavano, almeno inizialmente, l'impostazione della longhiana *Mostra della pittura bolognese del 300*⁵.

In questa occasione interessa rilevare come la decisione del giovane Emiliani di dedicarsi alla catalogazione dell'archivio Villani non sia nata solo dalla necessità di 'far cassa', come ironicamente egli stesso ricordava, quanto piuttosto da un'acquisita sensibilità al valore degli oggetti fotografici e alla necessità della loro accessibilità trasmessa dall'ambiente che ha la fortuna di frequentare⁶. L'iniziativa di Emiliani ha luogo, peraltro, in tempi precoci rispetto al riconoscimento che lo Studio Villani otterrà dallo CSAC (Centro Studi e Archivio della Comunicazione) di Parma con l'acquisizione di parte dell'archivio, soprattutto dei negativi, nel 1977⁷.

Come si è visto in quegli anni Andrea Emiliani interagiva, tra gli altri, con Roberto Longhi, con il quale discusse la tesi di laurea a Firenze nel 1957; e con Federico Zeri, che era stato chiamato in aiuto del Comitato per la mostra del 1956 allo scopo di ottenere l'assenso dei principi Colonna a prestare il *Mangiafagioli* di Annibale Carracci⁸. Non c'è necessità di sottolineare l'importanza della fotografia per Zeri, il cui lascito ha permesso di creare a Bologna la fototeca omonima, oggi punto di riferimento per gli studi di storia dell'arte e della fotografia. Emiliani ricorda d'aver ricevuto una lettera dello storico dell'arte romano con la quale lo pregava di richiedere allo Studio Villani, come sua commissione, una stampa dell'intero archivio di documentazione d'arte da loro prodotto⁹. Anche la relazione di Longhi con la fotografia è nota, certamente influenzata dai suoi maestri, Adolfo Venturi e soprattutto Pietro Toesca¹⁰, che animarono il dibattito del loro tempo sull'opportunità di studiare le opere d'arte mediante le stampe fotografiche¹¹. L'interesse per il dettaglio dello storico dell'arte trovava un mezzo prezioso nella capacità tecnica del *medium* di produrre porzioni del manufatto con una visione ravvicinata. Longhi guardava con interesse anche al fotocolore, nonostante le incertezze e le limitazioni della tecnica nella riproduzione delle opere d'arte; tanto ad esempio da prevedere in un primo momento per il catalogo della sua famosa mostra sul Caravaggio¹², allestita nel 1951 presso il Palazzo Reale di Milano, la quasi totalità di fotorigrazie a colori¹³.

L'iniziativa di Andrea Emiliani sull'archivio Villani nasceva dunque sulla scorta della rigorosa e varia formazione che lo storico dell'arte continuava ad affinare¹⁴. Alle probabili prime influenze,

⁴ R. Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, in «L'Archiginnasio», XXX, 1935, fasc. 1-3; ristampata poi in «Paragone», n. 13 (1962), pp. 44-52; successivamente in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, Sansoni, Firenze 1973, vol. VI, pp. 189-205.

⁵ R. Longhi, *Mostra della pittura bolognese del 300*, catalogo della mostra, (Bologna, Pinacoteca nazionale, maggio-luglio 1950), Bologna, Poligrafica Bodoniana, 1950.

⁶ Lo Studio Villani era tra l'altro incaricato dal Comitato permanente delle Biennali d'Arte Antica di documentare gli allestimenti come anche di realizzare le cartoline illustrate delle opere in vendita all'Archiginnasio.

⁷ *Studio Villani: il lavoro della fotografia*, a cura di P. Barbaro, con un'introduzione di A. C. Quintavalle, Parma, Grafiche Step, 1980.

⁸ La vicenda è ricostruita su base documentaria in un volume collettaneo di prossima pubblicazione a cura di Michela Di Macco e Silvia Ginzburg.

⁹ A. Emiliani, *L'apparizione della fotografia*, cit., p. 64.

¹⁰ P. Callegari, E. Gabrielli (a cura di), *Pietro Toesca e la fotografia: saper vedere*, Milano, Skira, 2009.

¹¹ B. Cestelli Guidi (a cura di), *Heinrich Wölfflin: fotografare la scultura*, Mantova, Tre Lune, pp. 41-67.

¹² R. Longhi, *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1951), Firenze, Sansoni, 1951.

¹³ R. Longhi, *Il critico accanto al fotografo, al fotocolorista e al documentarista*, in «Paragone», a. XV, n. 169, gennaio 1964, pp. 29-32.

¹⁴ Una sistemazione organica di parte dell'archivio fotografico in questione venne successivamente organizzata nel 1981, sempre sotto l'egida di Emiliani, da Simonetta Bondoni per l'Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna: S. M. Bondoni (a cura di), *Il patrimonio fotografico storico: musei, palazzi, chiese bolognesi nell'archivio dei fotografi Villani*, Bologna, Istituto per i beni culturali della Regione Emilia-Romagna, 1981.

anche indirette, dei propri maestri, si aggiunsero le occasionali frequentazioni negli anni Sessanta del bar Jamaica, punto di ritrovo di artisti e intellettuali nel quartiere Brera, caro ai fotografi milanesi¹⁵, dove ebbe modo di conoscere, tra gli altri, Ugo Mulas e Paolo Monti¹⁶. Come Emiliani ha raccontato in più occasioni, con quest'ultimo la conoscenza si approfondì a partire dal 1965 nei locali della casa editrice Garzanti, dove entrambi prestavano la propria opera. Monti vi era infatti chiamato a collaborare alla realizzazione dell'apparato iconografico della *Storia della Letteratura Italiana* diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno. Emiliani, che apprezzò precocemente il lavoro di Monti e il rigore della sua preparazione, lo chiamò in seguito per diverse collaborazioni sul territorio emiliano-romagnolo: «La scelta del fotografo si lega indissolubilmente alla conoscenza dell'uomo, lettore e viaggiatore attento, le attività che più si addicono a chi lavora con l'occhio»¹⁷.

Il *trait d'union* maggiormente capace di creare un interesse proficuo di Andrea Emiliani per la fotografia è stato infatti il paesaggio, sia urbano sia rurale; un valore coltivato sin dalla giovinezza passata ad Urbino:

«[...] il paesaggio intenso del Montefeltro è opera d'arte non di natura. Le porte del Montefeltro e della Marca roveresca, si sono aperte nel tempo e sono divenute più praticabili che non fossero nel passato ... i fotografi si sono spesso avventurati a discendere e a salire le strade che legano l'alto e ombroso profilo del Montefeltro e la più dolce, scorciata natura di quella provincia che vorremmo chiamare roveresca; e l'hanno fatto proprio per seguire il passo che insieme alla storia discendeva i sentieri»¹⁸.

A fine anni Sessanta Monti è a Bologna per due fruttuose imprese; l'avvio delle campagne di rilevamento dei beni culturali sul territorio, condotte tra il 1968 e il 1971¹⁹, e il progetto guidato da Pier Luigi Cervellati su *Bologna centro storico*. La prima indagine fotografica, nel 1968, venne dedicata al territorio di Porretta Terme; nel 1969 ci si occupa del versante orientale della Valle del Reno e l'anno successivo di quello occidentale. Nel 1970 infine viene esplorata anche la Valle del Santerno, mentre una quarta campagna sarà condotta nel 1971 nell'Appennino imolese. Il lavoro di Monti viene subito e per sempre inteso da Emiliani come lontano dalla mera catalogazione:

«Per l'obiettivo del ricognitore fotografo, questo piegarsi ai movimenti consueti delle comunità è fondamentale quanto modellarsi sulle movenze formali e di tradizione del paesaggio. Il quale non è mai un risultato astratto o solamente concettuale, ma il più nobile concentrarsi secolare di condizioni fisiche e di volontà umane, fino ad esprimersi in un *Kunstwollen*, in una volontà creativa, che tiene il luogo della deliberazione artistica»²⁰.

¹⁵ U. Lucas, T. Agliani (a cura di), *Jamaica: arte e vita nel cuore di Brera*, Milano, Rizzoli, 2012.

¹⁶ G. Mangani (a cura di), B. Pasquinelli (note), *Via Belle Arti 56: Andrea Emiliani: conversazione-autobiografia*, Ancona, Il lavoro editoriale, 2011, pp. 103-104.

¹⁷ A. Emiliani, M. Foschi, *Il volto della città nelle foto di Paolo Monti*, in «Studi Romagnoli», LXVIII, Atti del convegno (Mercato Saraceno, 21-22 e 28-29 settembre 2017), a cura della Società di Studi Romagnoli, Cesena, Stilgraf, 2018, p. 757.

L'intervento è riportato anche in <<https://ibc.regione.emilia-romagna.it/istituto/andrea-emiliani/cartella-pubblicazioni/la-fotografia/il-volto-della-citta.pdf/@@download/file/il%20volto%20della%20citta%CC%80.pdf>>.

¹⁸ G. Mangani (a cura di), *Via Belle Arti 56: Andrea Emiliani: conversazione-autobiografia*, Ancona, Il lavoro editoriale, 2011, pp. 23-24.

¹⁹ G. Agostini, C. Mari, P. Orlandi (a cura di); introduzioni di P.L. Cervellati e A. Emiliani, *L'esperienza sul campo: per un'analisi del paesaggio appenninico: le campagne di rilevamento dei beni culturali della provincia di Bologna (1968-1971) e l'opera di Paolo Monti*, Bologna, Alfa, 1981.

Consultabile on line: < https://ibc.regione.emilia-romagna.it/istituto/andrea-emiliani/cartella-pubblicazioni/le-campagne-di-rilevamento/lesperienzасulcampo_removed.pdf/@@download/file/lesperienzасulcampo_removed.pdf >.

²⁰ G. Mangani (a cura di), B. Pasquinelli (note), *Via Belle Arti 56*, cit., p. 26.

Con le campagne di rilevamento per la prima volta veniva scardinato il concetto di bene culturale nelle sue accezioni più limitative e si guardava al paesaggio rurale con uno spirito nuovo, in cui la fotografia non era un supporto ma una protagonista:

«[...] non possiamo se non insistere per l'attuazione di un rilevamento fotografico il più vasto, ampio e coinvolgente possibile. Le amministrazioni locali devono urgentemente prevedere nel proprio bilancio la spesa, non altissima, di una buona documentazione fotografica dei propri centri storici e dell'architettura rurale circostante. Il lavoro di Paolo Monti per il centro storico di Bologna e per la valle del Reno ha già fruttato altri risultati degni di rilievo a Pieve di Cento, a Monzuno, a Forlì, a Rimini. Lo Stato, a sua volta, sta da anni fotografando a ritmo sostenuto gli oggetti mobili (quadri, affreschi, oggetti liturgici e strumenti musicali) dell'intera giurisdizione. Il catalogo dei beni culturali è certamente il primo fondamento di una cosciente e corretta amministrazione, tanto statale quanto regionale»²¹.

Tra i meriti della presenza del fotografo ossolano nelle campagne di rilevamento vi è anche di aver sollecitato l'attività di altri fotografi locali, alcuni dei quali sarebbero poi stati presenze stabili dell'Istituto dei Beni Culturali. La pagina delle referenze fotografiche riportate nel catalogo del 1981, *L'esperienza sul campo*, segnala, oltre a Paolo Monti e Antonio Guerra per lo Studio Villani, anche Marco Baldassarri, Corrado Fanti, Cesare Mari, Piero Orlandi, Riccardo Vlahov e Augusto Viggiano²². Fanti e Vlahov saranno protagonisti, con altri fotografi afferenti all'IBC, di un rinnovato interesse per le campagne di rilevazione di Emiliani e Monti che produrrà, nel 2010, il volume *Ritorno sull'Appennino* curato da Piero Orlandi e Andrea Zanelli, perfettamente in linea con la convinzione di Emiliani secondo cui

«allo scadere di ogni età generazionale dovrebbe essere programmata una campagna fotografica condotta, possibilmente, da un operatore di vera personalità interpretativa. Analisi come quelle di Paolo Monti su Bologna (1968-1972) e su altre città emiliano-romagnole, da Modena a Ferrara, a Cesena, hanno già assunto il valore di un potente discrimine sul reale dinamismo degli anni intercorsi e istituito possibile un criterio estetico e funzionale di qualità. Un'altra forma intelligente di analisi dei *topoi* della campagna e delle situazioni rimarchevoli, i cosiddetti "iconemi" del paesaggio lombardo, è stata eseguita nel 1998 da Mimmo Jodice in modo esemplare»²³.

Quando Paolo Monti conobbe Andrea Emiliani era già un fotografo affermato che poteva scegliere i progetti che più lo interessavano. Bisogna tener presente questo dato pensando ad alcuni incarichi che possono sembrare a primo acchito di minore importanza o monotoni, ma che evidentemente

²¹ A. Emiliani (a cura di), *Una strada nella storia: le comunicazioni sul versante orientale della valle del Reno: 2. campagna di rilevamento dei beni artistici e culturali dell'Appennino: diario di lavoro: 12-15 giugno 1969*, Bologna, Alfa, 1970, p. 54.

Consultabile on line: <<https://ibc.regione.emilia-romagna.it/istituto/andrea-emiliani/cartella-pubblicazioni/le-campagne-di-rilevamento/una-strada-nella-storia.pdf/@@download/file/una%20strada%20nella%20storia.pdf>>.

²² G. Agostini, C. Mari, P. Orlandi (a cura di); introduzioni di P.L. Cervellati e A. Emiliani, *L'esperienza sul campo: per un'analisi del paesaggio appenninico: le campagne di rilevamento dei beni culturali della provincia di Bologna (1968-1971) e l'opera di Paolo Monti*, Bologna, Alfa, 1981, p. 163.

Consultabile on line: <https://ibc.regione.emilia-romagna.it/istituto/andrea-emiliani/cartella-pubblicazioni/le-campagne-di-rilevamento/lesperienzasulcampo_removed.pdf/@@download/file/lesperienzasulcampo_removed.pdf>.

²³ A. Emiliani, M. Baldassarri (fotografie), *Il museo nella città italiana: vicende storiche e problemi attuali: un progetto per Terni*, Milano, Motta; Terni, Comune di Terni, 2004, p. 157.

Consultabile on line: <<https://ibc.regione.emilia-romagna.it/istituto/andrea-emiliani/cartella-pubblicazioni/musei-museologia/un-progetto-per-terni-p-11-181.pdf/@@download/file/Un%20progetto%20per%20terni,%20p%2011-181.pdf>>.

Il riferimento a Jodice di Emiliani è al volume *Gli iconemi: storia e memoria del paesaggio*, Milano, Electa, 2011 con fotografie di Mimmo Jodice e testi di Eugenio Turri e altri.

Monti non considerava tali. Tra gli anni Sessanta e Settanta Gnudi ed Emiliani si preoccuparono di censire i manufatti presenti nelle chiese delle province sottoposte alla giurisdizione della Soprintendenza, preoccupati per la continua scomparsa di oggetti di ogni sorta. Grazie all'appoggio del cardinale di Bologna, Antonio Poma, i due studiosi riuscirono a compiere «il primo censimento che l'organismo statale preposto alla tutela compie dal 1861 sul patrimonio della Chiesa (a parte i quadri in deposito dallo Stato)»; la catalogazione non difetta di immagini fotografiche e «il fotografo è, al solito, l'impeccabile Paolo Monti assistito prima da Andrea Guerra, poi anche da Marco Baldassarri e Corrado Fanti»²⁴.

Contemporaneamente all'avvio delle campagne di rilevamento nei territori extraurbani, Pier Luigi Cervellati coinvolse Paolo Monti nella realizzazione di un progetto fotografico legato al "Piano per la tutela del entro storico" i cui risultati vennero presentati in una preziosa mostra dal titolo *Bologna centro storico* nel 1970²⁵. La sede della mostra era Palazzo d'Accursio, ma la scelta di esporre le tavole fotografiche sotto i portici chiarisce l'intento di coinvolgere tutti i passanti di modo che potessero interrogarsi sul proprio paesaggio urbano e le sue trasformazioni. Il progetto era figlio di una visione politica e sociale in cui la sensibilizzazione dei cittadini alla necessità di limitare il traffico automobilistico era solo un tassello. Cervellati, allora assessore al traffico, all'edilizia pubblica e privata e all'urbanistica, dispose i permessi necessari per sospendere strada per strada l'accesso delle automobili, rimuovere quelle parcheggiate, modificare la segnaletica urbana e la cartellonistica pubblicitaria, consentendo a Monti di riprendere sistematicamente i luoghi sia nella loro condizione ordinaria, sia liberati dell'invasione di queste sovrastrutture, così come prefigurato da una nuova proposta di piano urbanistico. Per l'immediatezza del confronto così proposto, la fotografia si connotava, anche contro il linguaggio o le strategie visive più tipiche di Monti, generalmente distanti dall'idea di un "messaggio", come lo strumento più immediato di persuasione politica, ovvero di conquista del consenso sulle trasformazioni proposte dal piano:

«Dibattiti hanno accompagnato ognuna delle iniziative [le Campagne di rilevamento e la mostra *Bologna centro storico*], imponendo il semplice strumento come base promozionale di livello difficilmente eguagliabile»²⁶.

Il progetto era frutto di un impegno civile consapevole e condiviso che ciascuno declinava nell'ambito della propria professionalità differente ma complementare, tanto che poco dopo Andrea Emiliani, Pier Luigi Cervellati e Paolo Monti vollero tenere congiuntamente un corso interdisciplinare di museologia al neonato Dams di Bologna (1971); una proposta formativa innovatrice che tuttavia non ebbe lunga durata²⁷.

²⁴ V. Emiliani, *Dalla finestra vedeva Raffaello: Andrea Emiliani una vita per il Bel Paese*, Faenza, Carta Bianca Editore, 2020, p. 92.

²⁵ P. L. Cervellati, A. Emiliani, R. Renzi, R. Scannavini (a cura di), P. Monti (fotografie), *Bologna centro storico*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo d'Accursio, 1970), Bologna, Alfa, 1970.

L'intervento di Emiliani nel volume è consultabile on line: < <https://ibc.regione.emilia-romagna.it/istituto/andrea-emiliani/cartella-pubblicazioni/arte-storia-dellarte/per-una-storia-del-ritratto-felsineo-1970.pdf/@@download/file/Per%20una%20storia%20del%20ritratto%20felsineo,%201970.pdf> >.

²⁶ A. Emiliani (a cura di), *La conservazione come pubblico servizio: ipotesi per un piano di tutela, intervento e riqualificazione dei beni artistici e culturali mobili delle provincie di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna: 1971-1975*, Bologna, Alfa, 1971, p. 65.

Consultabile on line: < <https://ibc.regione.emilia-romagna.it/istituto/andrea-emiliani/cartella-pubblicazioni/le-campagne-di-rilevamento/la-conservazione-come-pubblico-servizio.pdf/@@download/file/La%20conservazione%20come%20pubblico%20servizio.pdf> >.

²⁷ V. Emiliani, *Dalla finestra vedeva Raffaello: Andrea Emiliani una vita per il Bel Paese*, Faenza, Carta Bianca Editore, 2020, p. 96.

Queste esperienze di rilevamento del territorio concepite da Emiliani e Cervellati spinsero a fare della fotografia un asse portante anche della progettazione, con l'ideazione di un piano di qualificazione quinquennale:

«Un rapido censimento, condotto oggi con la perizia e la velocità dei moderni strumenti fotografici e consolidato dal lavoro di équipes specializzate, si prospetta da tempo come l'unico mezzo per arrecare o quanto meno frenare la brutalizzazione in corso. L'attività conoscitiva porta infatti, come sua quasi naturale conseguenza, un'opera protettiva; e comunque consente di pianificare sollecitamente modi e tempi di un intervento»²⁸.

Per comprendere quale ruolo chiave Emiliani assegnasse alla fotografia nella registrazione del presente per la costruzione del futuro, nel suo valore conoscitivo e didattico, conviene riportare le sue parole nel fondamentale testo, *La conservazione come pubblico servizio*:

«Due sono infatti gli usi, egualmente importanti, che della fotografia sono stati fatti durante le Campagne di rilevamento. Il primo, più inerente agli scopi metodologici descritti, consiste principalmente nel fare della immagine l'abbozzo generale di una visione, entro la quale poi versare significati particolari, del resto già denunciati dalla fotografia stessa. In tal senso, la collaborazione fra rilevatore storico e rilevatore fotografico, ha liberato una quantità assolutamente imponente di risultati, mettendo in luce aspetti che la sola visione naturale – per ragioni ovvie e meno ovvie – non sottolinea allo stesso incalzante modo. Con le Campagne, l'indagine fotografica (che del resto ha avuto la sua consacrazione con l'eccezionale mostra dedicata dagli esperti comunali al Centro storico di Bologna nell'estate 1970) è entrata fra gli strumenti di assoluto privilegio dello storico. Il secondo vantaggio che l'immagine fotografica consente è quello di una chiara, leggibile ostendibilità del problema a livello didattico. Tutte le Campagne di rilevamento sono state infatti accompagnate da mostre fotografiche (Porretta Terme, gennaio 1969; Bologna, Archiginnasio, giugno 1969; Monzuno, Scuole, settembre 1970) che avevano l'intenzione di scuotere presso la pubblica opinione l'entità così rilevante del problema»²⁹.

La sistematica catalogazione fotografica del paesaggio urbano e rurale da parte di Monti venne dunque reiterata negli anni; nel 1971 il fotografo ebbe l'incarico di riprendere i beni culturali presenti nelle zone di montagna nella provincia di Forlì e l'anno successivo in quella di Modena. Oltre a Bologna, Monti ebbe modo di censire fotograficamente i centri storici di altre 17 città dell'Emilia-Romagna³⁰. Un segno della ricezione di queste opere di Monti, sia come strumento gestionale sia come bene culturale a loro volta, è l'acquisto precoce dei materiali fotografici da parte di alcune amministrazioni comunali: «Il Comune di Porretta ha inoltre acquisito un materiale fotografico eccezionale come quello eseguito da Paolo Monti, corredo indispensabile per il piano

²⁸ A. Emiliani (a cura di), *La conservazione come pubblico servizio: ipotesi per un piano di tutela, intervento e riqualificazione dei beni artistici e culturali mobili delle provincie di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna: 1971-1975*, Bologna, Alfa, 1971, p. 55.

²⁹ *Ivi*, p. 64-65.

³⁰ «[...] dopo la serie di incarichi che lo portarono al rilevamento totale dei centri storici di Forlì (1.200 foto), Cesena (1.500), Modena (1.700), Pieve di Cento (400), Santarcangelo di Romagna (600), di Cervia e di altri centri minori e al rilevamento di vallate di dieci fiumi dell'Appennino emiliano-romagnolo, all'inventario delle case rurali e al censimento degli oggetti d'arte e dei beni culturali dell'intera provincia di Bologna. Inoltre, nel Ferrarese, al rilevamento dettagliato degli edifici di proprietà dell'Università di Ferrara e la documentazione di parte del Delta del Po per lo studio preventivo del parco interregionale»: A. Emiliani, M. Foschi, *Il volto della città nelle foto di Paolo Monti* in «Studi Romagnoli» LXVIII, Atti del convegno (Mercato Saraceno, 21-22; 28-29 settembre 2017), a cura di Società di Studi Romagnoli, Cesena, Stilgraf, 2018, p. 761.

regolatore di una città in rapido incremento»³¹. Anche il comune di Pieve di Cento decide di acquistare le settecento fotografie che lo riguardano e alcune verranno riprodotte più tardi in testo curato da Emiliani stesso negli anni Novanta, *Pieve di Cento nelle foto di Paolo Monti*, in cui lo storico dell'arte accenna al *modus operandi* del fotografo con osservazioni che risentono di temi dibattuti principalmente in ambito fotografico:

«La profonda disciplina di Monti alla fotografia intesa come atto tecnico escludeva ogni concessione artefatta o artificiosa che agevolasse o tagliasse corto il percorso figurativo. Meglio un segno di difficoltà che un lenocinio tra i tanti che la foto, calcografia dell'impalpabile, pressione dell'indefinibile ponderale e del solo definibile chimico, può comunque consentire³²».

Come si è detto, il lavoro di Monti non è mai stato visto come semplice catalogazione, tanto che alla morte di Cesare Gnudi gli verrà chiesto di fotografare la sua abitazione e in occasione del I Colloquio Internazionale di Storia dell'Arte dedicato alla memoria dello studioso verranno riunite in un piccolo testo come a comporre un ritratto, di gusto ghirriano, tramite le immagini della sua casa, in particolare della biblioteca³³. Andrea Emiliani chiarisce del resto in più occasioni come una fotografia non è mai semplicemente un documento e proprio per questo può essere più utile nella catalogazione e nel rilevamento:

«[...] la fotografia non impone un giudizio selettivo e definitivo, come appunto il 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»³⁴.

È interessante notare che anche curando il testo *La Pinacoteca Nazionale di Bologna: notizie storiche e itinerario* (1979) Emiliani opera la scelta di distinguere tra fotoriproduzioni generiche e le fotografie di Monti definite 'foto d'ambiente'³⁵, in definitiva riprendendo anche per il museo la linea guida secondo la quale bisogna fotografare i beni culturali non disgiunti dal contesto in cui si trovano, evitando di ridurre il lavoro dell'architetto Leone Pancaldi a un mero contenitore.

Sono molti i testi e le esposizioni inerenti alla fotografia a cui Andrea Emiliani ha dato un suo contributo. Molti tra questi riguardano il lavoro di Monti³⁶, ma Emiliani ebbe anche modo di scrivere un testo per *Il museo diffuso: beni culturali e didattica a Cesena* (1987), catalogo di una mostra fotografica con immagini di due tra i più apprezzabili fotografi italiani contemporanei, Luigi Ghirri e Guido Guidi, entrambi nati e operanti prevalentemente in Emilia-Romagna. L'apparato

³¹ A. Emiliani (a cura di), *Una strada nella storia: le comunicazioni sul versante orientale della valle del Reno: 2. campagna di rilevamento dei beni artistici e culturali dell'Appennino: diario di lavoro: 12-15 giugno 1969*, Bologna, Steb, 1970, p. 261.

³² A. Emiliani (a cura di), *Pieve di Cento nelle foto di Paolo Monti*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1995, p. 10.

³³ F. Berti Arnoaldi (a cura di), P. Monti (fotografie), *La casa di Cesare Gnudi*, Ed. fuori commercio realizzata dagli "Amici di Cesare Gnudi", Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1986.

Luigi Ghirri tra il 1976 e il 1979 ha realizzato una famosa serie, *Identikit*, in cui realizza un «ritratto di sé stesso costruito attraverso l'accostamento di fotografie dell'arredo domestico»: M. Mussini, *Luigi Ghirri*, Milano, Federico Motta Editore, 2001, p. 152.

³⁴ A. Emiliani, *L'archivio totale della città* in A. Emiliani in G. Benassati, A. Tromellini (a cura di), *Fotografia & fotografi a Bologna, 1839-1900*, Casalecchio di Reno, Grafis, 1992, p. 9.

Consultabile on line: < <https://ibc.regione.emilia-romagna.it/istituto/andrea-emiliani/cartella-pubblicazioni/la-fotografia/larchivio-totale-della-citta-1992.pdf/@@download/file/Larchivio%20totale%20della%20citta%CC%80,%201992.pdf> >.

³⁵ A. Emiliani (a cura di), *La Pinacoteca Nazionale di Bologna: notizie storiche e itinerario*, Bologna, Comune di Bologna, 1979, p. 2.

³⁶ L'ultimo è stato aver curato la mostra Paolo Monti dalle campagne di rilevamento al censimento delle vallate forlivesi, insieme a Marina Foschi, allestita fino a gennaio 2019 ai Musei di San Domenico a Forlì.

fotografico del volume rispecchia l'esito delle ricerche degli autori, ma testimonia anche l'avvenuta ricezione del paesaggio, in questo caso urbano, inteso come stratificazione dei segni del passaggio dell'uomo. Scrive dunque Emiliani: «In ogni suo luogo, e specie nel più antico ordito storico – come è naturale –, si esprimono i segni di una sedimentazione che non è fumosa accademia, ma senso e materia stessa del vivere»³⁷. Alle riprese nette e composte di monumenti, altari e altre costruzioni antiche di Ghirri, a partire dall'immagine di copertina con la Fontana Masini in piazza del Popolo, si accostano le altrettanto impeccabili fotografie di Guidi che hanno per soggetto porzioni di paesaggio urbano quotidiano, fatto di costruzioni moderne anonime, utilitarie parcheggiate, e tutto il corredo urbano ordinario. La combinazione di fotografie di Ghirri, solo apparentemente iconiche, e quelle di Guidi, come di consueto impegnato nell'osservazione dell'accumulo di tracce nel tessuto urbano, accompagnano il lettore in un veloce apprendimento del termine 'museo diffuso' usato nel titolo, all'epoca non ancora largamente conosciuto.

Andrea Emiliani ha saputo interpretare modi diversi d'essere storico dell'arte: lo studioso rigoroso e l'energico uomo dello Stato, efficace e cosciente. Se della sua produzione scientifica, del suo grande lavoro su Federico Barocci, solo per fare un esempio noto a tutti, rimarranno la forza e l'utilità dei suoi scritti, il lavoro svolto in tanti anni come direttore della Pinacoteca nazionale di Bologna o dell'IBC è per certi versi più fragile e bisognoso d'essere protetto per trovare utilità e prosecuzione. Andrea Emiliani ci ha ricordato anzitutto «l'ineguagliabile aiuto che l'occhio fotografico può portare a ogni altra testimonianza, di documentazione, di ricostruzione e di restauro»³⁸, concetto solo apparentemente scontato da leggere accanto al ricco intervento di Emiliani in *Il tempo dell'immagine: fotografi e società a Bologna: 1880-1980* curato insieme a Italo Zannier, decano degli storici della fotografia italiani, in cui sottolinea come «quasi sempre, l'allacciamento che si istituisce tra fotografo e problema costituisce un patto più segreto e più difficile di quanto non chiarisca la filosofia di un idealismo intuizionista»³⁹. Tra i primi insegnamenti di Emiliani possiamo dunque annoverare la necessità di impiegate risorse ed energie per potenziare la formazione sia di tecnici sia di storici della fotografia; alla stessa maniera bisogna incrementare la conservazione e valorizzazione dei materiali fotografici.

Il lascito di Emiliani in relazione alla fotografia è in definitiva nelle sue molte iniziative portate a termine con successo, ma non vanno dimenticate neppure le occasioni perse, di cui ha parlato più volte, come l'acquisizione degli archivi di Paolo Monti e dello Studio Villani. L'Emilia-Romagna continua ad avere una tradizione fotografica d'eccellenza e il pericolo di preziosi archivi che possono finire altrove (nella migliore delle ipotesi), o al macero (nella peggiore) è ancora attuale. Forse il modo migliore di onorare il lavoro di un intellettuale fattivo come Emiliani è quello d'impegnarsi con ogni sforzo in nuove campagne fotografiche, in acquisizioni, conservazione e valorizzazione di archivi fotografici in vario modo legati al territorio, in ogni genere di iniziativa che possa raccogliere il suo insegnamento e farne forza propulsiva per l'azione di oggi.

³⁷ A. Emiliani in *Il museo diffuso: beni culturali e didattica a Cesena*, L. Ghirri e G. Guidi (fotografie); testi di A. Emiliani, G. Conti, L. Ghirri, R. Valtorta, Milano, Mazzotta, 1987, p. 12.

³⁸ A. Emiliani, M. Baldassarri (fotografie), *Il museo nella città italiana: vicende storiche e problemi attuali: un progetto per Terni*, Milano, Motta; Terni, Comune di Terni, 2004, p. 157.

³⁹ A. Emiliani in A. Emiliani, I. Zannier (a cura di), *Il tempo dell'immagine: fotografi e società a Bologna: 1880-1980*, Torino, Edizioni Seat, 1993, p. 16.