



A A A I T A L I A

ASSOCIAZIONE NAZIONALE ARCHIVI ARCHITETTURA CONTEMPORANEA • BOLLETTINO N° 6



Arno Hammacher, Grattacielo Pirelli. Operaio allestisce i ponteggi, Milano, 1958

Andrea Aleardi. Si apre con questo numero un primo momento di sintesi delle attività triennali di AAA/Italia nel nuovo mandato, rinnovato nel CTSO ma in continuità con lo spirito collaborativo che anima l'associazione. Tra gli obiettivi quello principale è consolidare la presenza dell'associazione a livello nazionale ed europeo, da una parte lavorando in profondità sui temi e le problematiche comuni che costituiscono il cuore delle nostre attività di cura, promozione e valorizzazione degli archivi d'architettura, dall'altra allargando la rete con il suo virtuoso valore di scambio di saperi, esperienze e buone pratiche attraverso la comunicazione, con nuovi strumenti da potenziare come il web e con alcuni eventi dove mostrare ad un pubblico più vasto il nostro prezioso patrimonio archivistico.

Per questo ormai consueto appuntamento editoriale abbiamo messo al centro il tema del rapporto tra fotografia e architettura, tra fotografo e architetto, tra opera e rappresentazione fotografica attraverso le tante questioni che emergono dagli studi e ricerche in merito, a cominciare dalle sintomatiche consistenti presenze di materiali fotografici presenti in tutti gli archivi, siano essi mera e dimenticata documentazione di quotidiano lavoro (preziosissima oggi nel raccontare le storie profonde delle architetture) oppure sofisticate opere artistiche che nell'architettura hanno trovato un soggetto nobile, *volumi assemblati nella luce* ricordando Le Corbusier, oppure ancora come potenti strumenti di comunicazione globale, nel rappresentare le opere *in remoto* e veicolare lo spirito e i principi tramite le riviste ed i libri d'architettura.

Questo rapporto ha trovato infiniti percorsi, dal lungo sodalizio tra Le Corbusier e Lucien Hervé alle prescrizioni diffidenti di Figini nel far rappresentare la sua opera, dalla quotidiana pratica del misurarsi con la memoria dei luoghi attraverso le fotografie, sino a raccontare mondi nuovi in costruzione come le città di fondazione nell'Italia *italica* e d'oltremare, ricordate in questo numero. Sorprendono sempre i grandi numeri degli archivi e dei fondi fotografici che accompagnano gli apparati documentari delle opere di architettura e la specificità materiale, la fragilità dei supporti e delle tecnologie - già si pone la questione del digitale - richiedono pratiche efficaci, sicure e innovative di conservazione, catalogazione, consultazione. Un sentito grazie, a Lucia Salvatori Principe insieme al precedente CTSO costituito da Gloria Bianchino, Anna Toniccello, Margherita Guccione, Paola Pettenella, Angela Cipriani e Graziella Leyla Ciagà che hanno promosso e tenuto vive le attività dell'associazione. Un ringraziamento, infine, a Fulvio Irace che ha avuto cura in questi anni di questa piccola ma preziosa pubblicazione e a Patrizia Gabellini che da questo numero è il nuovo direttore responsabile.



CONTRIBUTI

- **TEORIA E PRATICA DELLA FOTOGRAFIA D'ARCHITETTURA** 3
- **L'ARCHIVIO FOTOGRAFICO. NOTE SULLA GESTIONE E SULLA CONSERVAZIONE** 6
- **CATALOGAZIONE DELLA FOTOGRAFIA: UNO SGUARDO VERSO IL FUTURO** 8

NOTIZIE

- **RESTAURO E CATALOGAZIONE DEL FONDO FOTOGRAFICO PAOLO VERZONE, POLITECNICO DI TORINO** 10
- **IL FONDO ARNO HAMMACHER, REGIONE LOMBARDIA** 11
- **LA FOTOTECA DELL'ARCHIVIO PIERO BOTTONI, POLITECNICO DI MILANO** 12
- **L'ARCHIVIO FOTOGRAFICO DI GIORGIO CASALI, ARCHIVIO PROGETTI IUAV** 13
- **I DEPOSITI FOTOGRAFICI DENTRO I FONDI DI ARCHITETTURA, FIGINI-POLLINI AL MART** 14
- **L'ARCHIVIO FOTOGRAFICO DELLA FONDAZIONE MICHELUCCI, FIESOLE** 15
- **LA COLLEZIONE FOTOGRAFICA DEL FONDO CARONIA ROBERTI, UNIVERSITA' DI PALERMO** 16
- **L'ARCHIVIO FOTOGRAFICO DI GIUSEPPE VITTORIO UGO, PALERMO** 17
- **CARLO SCARPA E LE FOTOGRAFIE DI CASTELVECCHIO** 18
- **ARCHIVIO CENTRALE DELLO STATO: FONDI FOTOGRAFICI** 20
- **WOLFSONIANA, NUOVA SEDE ESPOSITIVA A GENOVA** 20
- **IL SITO WEB DELL'ARCHIVIO DIGITALE RAPU** 20
- **RICERCHE D'ARCHIVIO SU OSVALDO PIACENTINI: UN INTELLETTUALE DEL TERRITORIO** 22
- **SOPRINTENDENZA ARCHIVISTICA PER IL LAZIO. CENSIMENTO ARCHIVI** 22

MOSTRE E CONVEGNI

- **FEDERICO GORIO ARCHITETTO** 24
- **LE CITTA', METAFISICHE** 25
- **FOCUS NERVI MAXXI CANTIERE D'AUTORE WORKSPACE** 26
- **ICAM13** 27

RECENSIONI

- **CASA CATTANEO A CERNOBBIO** 28
- **I DISEGNI DI CARLO SCARPA PER CASTELVECCHIO** 29
- **CARLO SCARPA: I DISEGNI DELLA TOMBA BRION: INVENTARIO** 29
- **TERRAGNI INEDITO** 30
- **SKIDMORE, OWINGS & MERRIL. SOM DAL 1936** 30
- **DISPAR ET UNUM 1904-2004. I CENTO ANNI DEL VILLINO BASILE** 31

ACQUISIZIONI

- **L'ARCHIVIO DEL COLLETTIVO DI ARCHITETTURA, POLITECNICO DI TORINO** 32
- **L'ARCHIVIO DELL'ARCHITETTO FIORENZO RAMPONI AL CASVA, MILANO** 33

TEORIA E PRATICA DELLA
FOTOGRAFIA
D'ARCHITETTURA

Angelo Maggi. Prima dell'invenzione della fotografia, la pratica del rilievo d'architettura veniva considerata un'operazione lunga e difficile per la scarsità di adeguate conoscenze e strumentazioni tecniche. Durante le campagne napoleoniche, il cartografo francese Charles François Beautemps-Beauprè (1766-1854) tentò di ricostruire la mappa topografica di alcune città impiegando una serie di disegni realizzati secondo punti di vista prospettici e diverse angolature. L'obbiettivo era quello di riuscire a determinare altezze e estensioni degli edifici rappresentati, cercando di ricompone nel disegno la costruzione prospettica, ma le naturali imperfezioni dei disegni a mano dimostrarono a Beautemps-Beauprè che la sua era un'impresa quasi impossibile.

John Ruskin (1819-1900) invece iniziò precocemente a servirsi del dagherrotipo, come strumento di integrazione al disegno. Per quanto rigorosi e particolareggiati, i disegni tracciati con la matita durante il viaggio in Italia del 1845, raffiguranti dettagli architettonici da palazzi veneziani o monumenti fiorentini, erano ancora insufficienti per ottenere una perfetta e oggettiva descrizione della realtà. Nel volume *The Seven Lamps of Architecture* (1849) egli difendeva la "servile veridicità" del dagherrotipo e ne sollecitava l'uso per una documentazione "pietra per pietra". Nonostante sopprimesse la manualità del disegno, il dagherrotipo consentiva di registrare con precisione sorprendente i segni del tempo e le proporzioni degli edifici. Non si trattava ancora di fotografia d'architettura, ma piuttosto di una preoccupazione filologica e documentaria, esibita nell'interesse per la descrizione minuziosa e dettagliata dell'architettura. Lo dimostrava il fatto stesso che Ruskin fu anche il primo "trasgressore" della storia della fotografia, per l'uso spregiudicato del dispositivo ottico e il violato rispetto della verticalità delle linee "cadenti", che dava origine ad errori di parallasse.

Oltre a Ruskin, alcuni suoi contemporanei intuirono le grandi capacità dello strumento fotografico applicato allo studio dell'architettura

ra e al rilevamento del territorio. Il primo a comprenderne le forti potenzialità fu, nel 1854, Aimé Laussedat (1819-1904), al tempo professore di Geologia presso il Politecnico di Parigi. Ma fu soprattutto Albrecht Meydenbauer (1834-1921), che a partire dal 1865, riuscì a combinare efficacemente le conoscenze matematiche e i principi della prospettiva, con la tecnica fotografica. Meydenbauer affinò il metodo abitualmente impiegato dai disegnatori nelle costruzioni prospettiche, per ricavare, attraverso l'analisi di immagini fotografiche, le reali misure degli edifici. Rimaneva ancora da risolvere lo svantaggio legato al fatto che le lenti sferiche e acromatiche delle macchine fotografiche del tempo erano in grado di coprire con esattezza un angolo visuale di solo 20°. Fu grazie all'invenzione del pantoscopio, un apparecchio fotografico con una visuale di 90°, che si raggiunse la corretta costruzione dell'immagine architettonica fotografica. E nonostante Meydenbauer avesse applicato un metodo scientifico-matematico legato alle leggi della prospettiva, il margine di errore nella determinazione delle distanze dei vari parametri, e la difficoltà nell'ottenere una fotografia perfettamente orizzontale, richiedevano che per il rilievo di ciascun edificio venissero eseguite almeno due fotografie da punti di vista diversi. Il confronto tra le due immagini ottenute serviva da ulteriore controprova, per verificare il successo dei dati ottenuti.

Il metodo di Meydenbauer poteva essere applicato con successo anche per il *land surveying*; come nel caso precedente, grande cura doveva essere osservata nella ripresa delle immagini, per evitare gli effetti di distorsione prospettica e per incrementare l'attendibilità dei risultati. Inoltre doveva essere stabilita con grande precisione la distanza tra il luogo di stazionamento e i vari punti di cui si intendeva determinare la posizione e l'altezza. Ruotando l'apparecchio fotografico sul proprio asse verticale era possibile ottenere ulteriori viste fotografiche, rimanendo fermi nel proprio punto di ripresa, fino ad eseguire un giro completo su sé stessi; se eseguite



con precisione, le fotografie venivano accostate e unite l'una con l'altra, nello stesso modo in cui si era soliti realizzare i panorami fotografici; l'unione delle linee d'orizzonte determinava un poligono chiuso; ciascuna linea d'orizzonte formava con quella successiva un angolo di ampiezza pari alla rotazione dell'apparecchio fotografico stesso.

I risultati fotogrammetrici raggiunti da Meydenbauer e Laussedat non rimasero episodi isolati, al contrario dimostrarono chiaramente come lo strumento fotografico potesse essere efficacemente impiegato in architettura. L'occhio "infallibile" della macchina fotografica garantiva risultati tecnicamente ottimi e un considerevole risparmio di tempo agli architetti. Nel frattempo i principali giornali e le riviste dedicavano sempre più spazio e attenzione alla fotografia e alle sue innovazioni tecniche.

La rivista inglese "The Architect" nel settembre del 1872 riportava un articolo intitolato *The Application of Photography to Architecture* nel quale si ribadiva l'importanza di un maggiore impiego della fotografia negli atelier e nelle scuole di architettura. Il fotografo professionista aveva la capacità di scegliere i soggetti più adatti e sapeva come renderli nel migliore dei modi: "l'educazione artistica e l'esperienza gli avevano insegnato come evitare inadeguate composizioni ed effetti di luce e ombra privi di gusto artistico". Pur possedendo queste qualità, il fotografo non aveva la capacità di distinguere gli elementi fondamentali nella composizione architettonica, doti che al contrario caratterizzavano l'architetto. L'occhio vigile dello studente, inoltre, con la sua adorazione e quasi riverenza per l'architettura, era in grado di individuare e distinguere anche il dettaglio più insignificante di un edificio; l'occhio "infallibile" della macchina fotografica doveva soltanto registrare quel dettaglio con estrema aderenza alla realtà, e in un brevissimo arco di tempo. "I vantaggi della macchina fotografica rispetto alla matita sono incalcolabili – sosteneva l'autore dell'articolo –, la fotografia aprirà una nuova frontiera per esplorare soggetti quasi troppo difficili per la matita".

Un altro aspetto di rilievo veniva attribuito al grande vantaggio nell'utilizzo dell'attrezzatura fotografica durante i viaggi di formazione degli studenti d'architettura. Riprodurre attraverso disegni o rapidi schizzi i monumenti visita-

ti era certamente una buona abitudine, sia per avere un personale ricordo dello spazio costruito che per non perdere familiarità con la pratica del disegno. Ma era altrettanto evidente che la fotografia permetteva di ottenere immagini verosimili, perfette, molto dettagliate con un risparmio considerevole di tempo e senza contare la possibilità di poter esaminare un numero maggiore di edifici.

Tra i grandi architetti del Novecento, anche Le Corbusier impiegò molto la fotografia, lasciando uno straordinario archivio di immagini dal suo *Voyage d'Orient* del 1911. Egli sosteneva che "le cose possedute grazie all'opera della matita restano in noi per la vita" e per quanto la macchina fotografica potesse essere interpretata come "uno strumento di pigrizia", risultava giusto affidarle il "compito di vedere", percepire e giudicare l'architettura. Era necessario anche affiancarsi ad un bravo fotografo che possedesse una forte identità culturale architettonica per avviare un dialogo tra forma, struttura e rappresentazione. A tale proposito è importante ricordare il lungo sodalizio tra Le Corbusier e Lucien Hervé (1910-) iniziato nei primi anni Cinquanta, durante un servizio fotografico sull'Unité d'Habitation di Marsiglia, e durato fino alla morte dell'architetto avvenuta nel 1965. Le fotografie di Hervé si caratterizzavano per la grande coerenza grafica e l'indagine sulla forma e l'astrazione geometrica, e catturavano lo sguardo dell'osservatore per l'uso drammatico e scultoreo della luce. Con attenzione maniacale al particolare, Hervé disegnava forme astratte, caratterizzate dal contrasto stridente di luce e ombra, testimoni esemplari di quel "gioco sapiente, rigoroso e magnifico dei volumi assemblati nella luce" che per Le Corbusier è l'architettura. Le fotografie di Hervé rappresentavano la visualizzazione dello spirito architettonico di Le Corbusier, nonché la narrazione, intima e personale, dell'esperienza percettiva del fotografo; lo confermavano le stesse parole dell'architetto: "Signor Hervé, voi avete l'anima di un architetto".

Sui ruoli e sulle competenze generate da una collaborazione tra qualsiasi architetto e fotografo si sofferma John McCann (1926-) in un interessante saggio intitolato *Architectural Photography*, apparso in "The Building News" del 13 maggio 1954; egli sosteneva infatti che l'architetto e il fotografo avevano



Unité d'Habitation di Le Corbusier, Marsiglia 1949 (foto Lucien Hervé)

molte cose in comune, in quanto "entrambi studiano l'arte di combinare composizioni visive con esatte metodologie scientifiche; per entrambi le soluzioni tecniche devono fondersi con un sentimento estetico".

L'architetto era abituato a progettare lo spazio, tenendo conto degli edifici confinanti e delle caratteristiche naturali dei luoghi, il fotografo visualizzava queste forme in modo bidimensionale attraverso l'obiettivo della macchina. McCann condannava l'architetto che "guidava" il fotografo nel punto esatto da cui voleva venisse scattata la fotografia, e che indicava esattamente cosa includere nell'immagine, lasciando al fotografo solamente il banale lavoro di registrazione meccanica. Al contrario egli considerava come fattori decisivi il dialogo e la collaborazione tra l'architetto e il fotografo al fine di migliorare la qualità delle immagini prodotte: "l'architetto avrebbe fatto meglio spiegando le sue richieste generali e camminando con il fotografo intorno al sito, discutendone con lui, e lasciandosi guidare dalla sua maggiore dettagliata conoscenza dello strumento. Se il fotografo è competente saranno prodotte immagini straordinarie".

L'altra grande difficoltà, legata alla fotografia di architettura, riguardava, secondo l'autore, il problema della permanenza di ostacoli visivi, anche per lunghi periodi dopo il completamento dei lavori. Spesso infatti, "mucchi di terra, impalcature e baracche dominavano la scena" per intere settimane o mesi; il fotografo quindi trovava quasi impossibile escludere completamente tutti questi elementi di disturbo ed era costretto a scegliere punti di vista, che non rendevano nel migliore dei modi l'edificio. Per questo motivo, qualora fosse possibile, egli consigliava, per i servizi fotografici, di attendere la conclusione definitiva dei lavori. Secondo McCann, la stessa considerazione poteva essere applicata alle fotografie d'interno, in quanto l'assenza di arredi, spesso predi-

sposti da un designer, non avrebbe contribuito a darne una corretta impressione.

Oltre allo studio della luce, della composizione e dei punti di vista, McCann considerava un fattore positivo la presenza di figure umane nelle fotografie di architettura; se era vero infatti che per ottenere una buona immagine occorreva minimizzare il numero delle distrazioni, ciò non escludeva il fatto che "le figure umane formavano parte integrante della costruzione della fotografia, e per la gran parte degli edifici davano la giusta scala e il contrasto".

Il compito del fotografo inoltre era reso ora più semplice, grazie ai nuovi materiali e alle tecniche moderne. Naturalmente andava ancora rispettata l'opinione del cliente, l'architetto, il quale decideva se includere o meno figure umane nelle immagini sia nei disegni che nelle fotografie d'architettura.

Oggi la fotografia d'architettura vanta grandi maestri del calibro di Gabriele Basilico, Guido Guidi, Richard Pare, Hiroshi Sugimoto, solo per citarne alcuni. Con il loro sguardo critico essi sono gli interpreti del nostro tempo. Attraverso i loro scatti leggiamo il programma di visualizzazione e comunicazione dell'architettura in quanto manifesto dello spirito del progettista. Fondamentalmente la fotografia e l'architettura trovano un nesso quando attraverso lo sguardo si documenta la realtà costruita, creando un catalogo degli aspetti del mondo architettonico e urbano, e riorganizzando attraverso le immagini parte della storia delle trasformazioni subite dal nostro ambiente quotidiano. John McCann, anch'egli fotografo d'architettura di rinomata fama, ribadiva questi concetti sottolineando la sua posizione già sostenuta all'inizio degli anni Cinquanta quando spiegava che "il fotografo è l'agente dell'architetto, e dovrebbe rispettare le preferenze del suo cliente. Ma può anche contribuire con idee e soluzioni derivate dalla sua stessa esperienza, deve essergli concesso di farlo e deve essere incoraggiato. Il fotografo qualificato è un artista altamente allenato, abile nella sua professione, come l'architetto lo è nella sua ... da una stretta cooperazione ed un rispetto reciproco, l'architetto ed il fotografo potranno insieme produrre lavori per i quali sentirsi fieri". Solo attraverso questa felice coesistenza il mezzo visivo, digitale o analogico che sia, ci orienterà verso nuovi orizzonti inesplorati.



ARCHIVIO FOTOGRAFICO. NOTE SULLA GESTIONE E SULLA CONSERVAZIONE

Roberta Valtorta. L'archivio fotografico è un'entità complessa e delicata che solo di recente viene capita e affrontata in Italia con strumenti e metodi adeguati. Senza dubbio a partire dal 1999, anno nel quale il decreto legge 490 accoglie la fotografia fra i beni culturali, e nel quale viene anche presentata ufficialmente la scheda "F" ministeriale per la sua catalogazione.

Un archivio fotografico si compone in genere di una grande quantità di immagini (negativi e positivi, immagini su supporto elettronico) eseguite da un unico autore o più facilmente da diversi autori, e spesso da altri materiali quali inventari, registri, diari, libri, riviste. Le fotografie trovano all'interno dell'archivio una loro collocazione in base a criteri di tipo culturale e pratico-organizzativo voluti dall'ente o dalla persona che gestisce l'archivio, anche in relazione alle finalità alle quali esso è destinato. In generale, è buona norma rispettare l'unitarietà, evitandone lo smembramento, e l'impostazione dell'archivio originario, poiché ciò significa rispettarne la storia e comprenderne la logica e il significato. A volte, quando un "nuovo" archivio si costituisce con materiali provenienti da altri archivi o persone, dovranno essere individuati criteri di ordinamento coerenti. Talvolta per motivi di conservazione si rende necessario separare le fotografie dagli altri materiali, non trascurando però di segnalare, in fase di inventariazione e catalogazione, il legame originario con tali materiali al fine di mantenere una visione unitaria.

Nel momento in cui si procede all'ordinamento o riordinamento di un archivio, le prime fasi del lavoro sono la verifica dell'esistenza degli inventari, della corrispondenza degli elementi inventariati, dello stato di conservazione delle fotografie, l'identificazione di elementi partico-

larmente significativi (in senso storico, artistico, economico) presenti nell'archivio, la compilazione di una stima dei materiali (capire il valore dell'archivio aiuterà in seguito a valutare gli interventi necessari o indispensabili ai fini della conservazione o del restauro).

I passi successivi sono la redazione di un inventario (autore, titolo, didascalia, data, firma se presente, tiratura, tecnica utilizzata, formato, provenienza e modalità di acquisizione, esistenza di un negativo/positivo dell'originale, diritto d'autore o altre restrizioni, valore commerciale, data di acquisizione, breve storia dell'archivio, biografie dell'autore/i, bibliografia), che consenta l'identificazione e la collocazione delle fotografie, cioè l'assegnazione di un luogo definito (stanza climatizzata, deposito) per la loro conservazione. Questa comporta la suddivisione dei materiali per tipologie e formati, nel rispetto però delle serie e delle raccolte create dall'autore o dal proprietario. Ciò significherà anche un lavoro di cartellinatura e di etichettatura. In questa fase le fotografie verranno rimosse dalle scatole originali (spesso non idonee alla conservazione) e riposte in contenitori idonei. I contenitori originali verranno conservati qualora costituiscano una fonte di informazione importante a fini storici, tecnici, artistici. Le etichette verranno incollare solo sui contenitori e mai sui singoli esemplari.

Compiute queste operazioni preliminari si procederà alla definizione e alla scelta di standard di catalogazione (tema di notevole complessità legato alle scelte di enti, organismi pubblici o privati, nazionali o internazionali).

Inventariazione e catalogazione precedono dunque, in genere, qualsiasi altro intervento di riordino, come l'archiviazione per la conservazione, e l'eventuale restauro.

Per quanto concerne gli ambienti e le condizioni di conservazione, particolare attenzione deve essere posta sull'umidità, la temperatura, l'inquinamento, fattori che influenzano la salute e la stabilità dei materiali. È importante ricordare che temperatura e umidità non idonee oltre a essere all'origine di molte forme di deterioramento, favoriscono processi di alterazione chimica e biologica della fotografia. Ambienti troppo umidi causano sviluppo di muffe e nascita di uova e di insetti, deterioramento chimico (ossidazioni, sbiadimenti), rigonfiamento della gelatina, ingiallimento dell'albumina. Ambienti troppo asciutti provocano deformazioni e infragilimento dei materiali. Una temperatura eccessiva accelera qualsiasi forma di deterioramento chimico, mentre quanto più bassa sarà la temperatura migliori saranno le condizioni di conservazione. Polvere, che spesso ingloba le spore delle muffe, gas ossidanti (talvolta sviluppati dalle pellicole stesse), acidi, fumi inquinanti, pollini, silicati, prodotti utilizzati per le pulizie, sono nocivi per le fotografie.

Condizione ottimale per la conservazione della fotografia è un ambiente fresco con umidità controllata, con variazioni legate ai diversi tipi di materiali e differenziazioni nei parametri di conservazione.

Si rende dunque necessario un impianto di climatizzazione che possa controllare il riscaldamento, l'umidificazione/deumidificazione, il filtraggio dell'aria dell'ambiente. Il controllo dei parametri scelti verrà ottenuto grazie a strumenti quali il termometro, l'igrometro, il termoigrometro, il termigrafo. Saranno opportuni periodici rilevamenti di sostanze inquinanti. Un discorso a parte merita la conservazione delle stampe e delle pellicole a colori (che prevalgono nell'epoca contemporanea), molto più instabili e

deteriorabili del bianco e nero, per le quali l'unica soluzione che permetta un conservazione a lungo termine è l'archiviazione sotto zero in celle frigorifere, fra lo 0° e i - 18°, e tasso di umidità fra il 20 e il 30%. Altro discorso ancora, del tutto aperto, riguarda i nuovi materiali con i quali si confezionano le stampe digitali, e i supporti informatici.

Gli arredi dell'archivio prevedono scaffalature, armadi con porte (non a grate e non di vetro), scaffali a scomparsa, cassettiere. Buste, scatole, contenitori dovranno essere scelti in modo che i materiali di cui sono costituiti non siano essi stessi fonti di deterioramento dei positivi e dei negativi con i quali vengono a contatto. Le carte e i cartoni di cui sono costituiti devono contenere un'alta percentuale di cellulosa pura e non devono contenere fibre lignificate e altri elementi dannosi, come cere o plastificanti. L'acidità è un altro fattore negativo. La carta per la conservazione deve essere trattata con una riserva alcalina, in modo da neutralizzare gli acidi provenienti dall'esterno o dai supporti sui quali le fotografie stesse sono incollate. Dovranno essere evitate buste e contenitori in plastica a base di cloro, mentre sono considerate plastiche inerti e stabili il polipropilene e il polietilene, che è comunque bene sottoporre a test. Tutte le colle impiegate per il confezionamento di buste e contenitori dovranno essere stabili, prive di zolfo, ferro e rame (le colle sono uno degli elementi che danneggiano grandemente la fotografia). Nessun inchiostro dovrà essere impiegato per scrivere, se non, in caso di necessità, quello di china, ma mai a contatto con il materiale fotografico (l'inchiostro è un altro fattore di deterioramento), e si preferirà la matita per ogni tipo di scritta.



CATALOGAZIONE DELLA FOTOGRAFIA: UNO SGUARDO VERSO IL FUTURO

Giuseppina Benassati. La catalogazione della fotografia riveste un ruolo primario, seppure ancor poco compreso, nella conoscenza del patrimonio culturale italiano, patrimonio di cui è al contempo *opera* e *documentazione/interpretazione*.

La pratica catalogografica ha sottolineato, già nella fase di avvio ascrivibile al 1990, l'esigenza di poter descrivere, per l'utenza finale, sia le specificità autoriali e di linguaggio della fotografia che la fitta rete di relazioni, di intrecci, di rimandi di tangenze e collisioni che, al pari di tecniche e autori, sono essenza della fotografia.

Alla luce di questa considerazione è lecito chiedersi, e verificare, se i modelli catalogografici attualmente utilizzati nel nostro paese siano in grado di rispondere ai requisiti fondamentali richiesti oggi ad un catalogo; va inoltre verificato quanto essi siano adeguati alle nuove esigenze dell'informazione trasmessa su web, sia quella veicolata dagli OPAC, che dai portali.

Da ultimo va verificato quanto l'impatto delle tecnologie digitali abbia modificato o possa in futuro modificare la tipologia e la qualità delle informazioni alfanumeriche, per dirla in parole povere quanto e perché i *metadati* tendano a sovrapporsi ed a sostituirsi ai dati. In ultima analisi serve interrogarsi sulla natura, sulle finalità e sulle caratteristiche tecniche dei cataloghi decidendo quale grado di specificità e di complessità essi debbano proporre, concependo, *ab origine*, OPAC multifunzionali in cui utenti dei più vari profili (specialistico, scolastico, etc.) possano agevolmente reperire le informazioni.

Stato attuale della pratica catalogografica

Attualmente in Italia esistono due modelli teorici - variamente declinati in molteplici realtà istituzionali - uno biblioteconomico ed uno storico-artistico che, per raggiungere il medesimo fine, la costituzione di cataloghi, utilizzano criteri di rilevamento, gestione e trasmissione dei dati assai dis-

simili, nonostante una dichiarata volontà di dialogo perseguita con l'individuazione del formato di import/export UNIMARC.

Senza voler stabilire anacronistici primati dell'uno o dell'altro modello è bene sottolineare come essi conducano a sistemi informativi differenti. Il modello biblioteconomico, originato da *La fotografia. Manuale di catalogazione* (Bologna, IBC-Grafis, 1990) consente la creazione di cataloghi integrati ove l'uso dello standard ISBD per la descrizione, di norme codificate per la scelta e la forma delle intestazioni autori, di accessi semantici costruiti con l'uso di soggetti, thesauri o abstracts, permette di gestire, integrandole, informazioni su fotografie, altre opere grafiche (disegni, progetti, incisioni etc.), cartografia, opere a stampa, manoscritti, videoregistrazioni. Tale integrazione risulta assai efficace anche per l'utente perchè, veicolata in OPAC, consente il raggiungimento di risposte composite e non molto complesse, a fronte di domande più o meno semplici (ad esempio una ricerca per soggetto su Federico Fellini consentirà di scegliere tra immagini, fotografie, disegni, filmografia, opere a stampa, opere manoscritte, documenti sonori, etc.).

Il secondo modello, quello proposto dalla scheda F, *Strutturazione delle schede di catalogo. Scheda F*, (Roma, ICCD, 1997) non prevede una raccolta ed una gestione dei dati propedeutica all'integrazione ed alla diffusione mediante OPAC, è piuttosto assestato sull'identificazione e sulla definizione delle opere fotografiche per le quali prevede, tra l'altro, ad assegnare un numero di catalogo generale analogamente a quanto è già, giustamente, previsto per il restante patrimonio storico-artistico mobile.

La scelta, assestata sulla tradizione catalogografica di *unica*, mostra una grande debolezza e rischia di generare equivoci una volta applicata a multipli, quali prevalentemente sono le fotografie, generati da una stessa matrice/negativo; la pratica pare allontanare la possibilità di raggiungere la vera e pro-

pria descrizione dell'*opera*, secondo i criteri, assai pertinenti al mondo delle opere grafiche e fotografiche, individuati da FRBR (trad. italiana, *Requisiti funzionali per record bibliografici*, Roma, ICCU, 2000).

Il grande dettaglio descrittivo ma il minor grado di formalizzazione delle informazioni non consente una facile gestione in OPAC multimediali per cui pare che questo modello abbia, attualmente, minori possibilità di fruizione di quello biblioteconomico e sia, inoltre, meno *like web* di quello biblioteconomico ormai veicolato all'interno dei complessi informativi di grandi biblioteche digitali.

La *digital library* è oggi un universo virtuale di instabile significato nei cui contenuti la fotografia sta entrando con forza. Anche in questo caso la forza è data dai numeri e dalla qualità dell'informa-

zione; nel nostro paese il mondo bibliotecario pare concordare per l'utilizzo delle infrastrutture del nuovo indice SBN, i cui poli, oggi, consentono già all'utente le ricerche integrate di cui si diceva più sopra; accanto ad essi cataloghi specializzati e portali tematici, quali ad esempio *IMAGO Plus*, consentono il raggiungimento di una grande quantità di risorse.

Il mondo storico artistico non dà ancora risposte adeguate all'evoluzione tecnologica ed ai nuovi bisogni dell'utenza non necessariamente tarati sulle specificità della gestione di un catalogo nazionale dei beni culturali.

La riflessione su queste tematiche è in corso, ci auguriamo che il confronto ed il dialogo possano arricchire un dibattito spesso sterile e assestato su posizioni ormai da tempo codificate.