

Dal Museo al territorio: architettura, fotografia e cultura pop in Italia negli anni Settanta

Giuliano Sergio

I

Nell'attuale ricognizione della cultura visiva italiana del secondo dopoguerra, gli anni Settanta occupano un momento di passaggio determinante, dove la fioritura artistica dei due decenni precedenti trova una maturazione estetica e critica nuova. Questo articolo vuole mettere in luce alcuni punti del percorso estetico e culturale che caratterizza quel decennio. La sostituzione del documento alla realtà, come origine del discorso critico, si afferma simultaneamente in vari settori della cultura. In quel periodo un certo numero di storici dell'arte e di architetti, responsabili dell'amministrazione del patrimonio artistico e paesaggistico, seguendo un percorso teorico e culturale indipendente, sviluppano un'analoga sensibilità per il documento fotografico che si avvicina alle conclusioni più avanzate delle strategie concettuali sulla fotografia¹. Queste riflessioni porteranno lo scompiglio tra le fila della fotografia amatoriale e professionale, preparando le basi del dibattito fotografico italiano degli anni Ottanta.

La rinascita del Gabinetto Fotografico Nazionale

Nel 1971 appare su *Photo 13* un'intervista di Carlo Bertelli – direttore del Gabinetto Fotografico Nazionale (d'ora in poi GFN) di Roma². L'articolo di Wladimiro Settimelli rivelava ai lettori l'esistenza di questo Istituto lungamente dimenticato dall'amministrazione pubblica. Vecchio di oltre ottanta anni, il Gabinetto Fotografico aveva quale missione di «documentare le opere d'arte del regno e delle colonie»³ e di vendere le fotografie agli specialisti e amatori d'arte. L'inondazione di Firenze del 1966, con le sue conseguenze disastrose per il patrimonio artistico della città, aveva dimostrato l'importanza di una tale istituzione. In quella occasione il Gabinetto Fotografico aveva contribuito «a documentare ciò che era stato distrutto dalla furia devastatrice dell'Arno e

ciò che, con il trascorrere delle ore, stava sparendo per sempre nella melma»⁴. Grazie alle sue iniziative, Bertelli disponeva di nuove sovvenzioni per rilanciare la documentazione e la catalogazione del patrimonio artistico nazionale e sviluppare una politica di promozione delle proprie collezioni, uscendo da una logica di separazione tra fotografia artistica e fotografia documentaria. In questi anni il GFN comincia a collezionare, studiare e organizzare delle mostre su fondi non legati esclusivamente alla documentazione: gli archivi Morpurgo e Tuminello, le immagini private del principe Chigi, le vedute della campagna romana del Cagnoni e gli archivi del pittore Michetti, che aveva utilizzato regolarmente la fotografia per realizzare i suoi quadri⁵. Per Bertelli il GFN doveva non solamente fotografare i monumenti e le opere, ma anche realizzare i documenti delle «tradizioni popolari, fotografie dei mestieri e degli angoli delle città che scompaiono, abitudini secolari delle quali presto avremo smarrito il ricordo»⁶. Si trattava di recensire un patrimonio ormai inteso in senso più ampio, quale *bene culturale*, valorizzato nel suo contesto territoriale e antropologico grazie ad una prospettiva scientifica e didattica precisa e a una ridefinizione dell'idea stessa di arte e di opera, sapendo che un traguardo del genere era legato al rinnovamento della cultura fotografica nazionale.

Fototeche: le radici di una tradizione

Il caso di Bertelli non era isolato, alla fine degli anni Sessanta fiorisce un dibattito sulla questione della documentazione fotografica del patrimonio artistico e sulla funzione della sua rappresentazione. L'estetica documentaria delle riproduzioni d'arte aveva le sue radici nelle origini del rapporto della storia dell'arte con la tecnica nascente della fotografia. Dalla seconda metà del diciannovesimo secolo, la documentazione del patrimonio artistico italiano era stata l'oggetto privilegiato delle attenzioni degli storici dell'arte. I grandi maestri della disciplina come Ruskin⁷, Giovanni Battista Cavalcaselle, Giovanni Morelli, Corrado Ricci e Adolfo Venturi o ancora Bernard Berenson e Roberto Longhi, avevano sviluppato il metodo moderno del *connaisseur*, ricorrendo all'uso di riproduzioni fotografiche per le comparazioni tra le varie opere⁸. Intorno al 1880, la scoperta della gelatina al bromuro di argento e la produzione di negativi ortocromatici, che permettevano una traduzione più fedele dei colori nei toni del grigio, aumentarono l'interesse per la creazione di fototeche di riproduzione e di documentazione

del patrimonio artistico.

«L'avvento dell'età della gelatina – scrive Marina Miraglia – perfettamente corrisponde a quel periodo in cui la critica e la storiografia artistica si impegnano in una più attenta analisi oggettuale dell'opera d'arte e in una più scrupolosa analisi filologica dei dati formali e soprattutto iconografici delle opere su cui esercitano la propria riflessione, il che porta a bandire dai repertori visivi di consultazione, di confronto e di studio l'invasione geniale, ma fortemente inquinante, della stampa di “traduzione”, dichiaratamente preferendo alla sua resa soggettiva infedele, i prodotti meccanici della fotografia [...] Al principio e al concetto stesso di “traduzione” su cui per circa quattro secoli si era basata la conoscenza e la divulgazione iconica dei capolavori storico-artistici degli autori più noti e delle varie scuole geografiche, temporali e culturali, viene lentamente sostituendosi quello più scientifico e affidabile di “documentazione” fotografica»⁹.

In Italia la costituzione del Gabinetto Fotografico Nazionale era stata la prima manifestazione di questa nuova sensibilità: nato nel 1892 grazie all'iniziativa di Giovanni Gargioli – dirigente del Ministero della pubblica Istruzione e fotografo lui stesso – il GFN era una sezione separata della Calcografia Nazionale di Roma¹⁰. Nonostante la nascita di questa istituzione centrale a cavallo dei due secoli, numerose istituzioni regionali realizzano parallele fototeche del patrimonio artistico. Nel 1899, Corrado Ricci, direttore della Pinacoteca di Brera apre una Pubblica Raccolta Fotografica¹¹ che si caratterizza per un approccio interdisciplinare del sapere. La Fototeca di Brera non si limitava alle riproduzioni di opere d'arte ma collezionava diversi generi di fotografie, dal paesaggio ai soggetti sociali e esotici, fino alla fotografia pittorialista, prevedendo perfino una sezione museale consacrata alla fotografia. L'esperienza di Brera sarà tuttavia un'eccezione che testimonia di una visione che coglieva l'influenza dei media sulla trasmissione del sapere, anticipando i dibattiti degli anni Venti e Trenta del Ventesimo secolo. Le altre iniziative italiane dell'epoca si legano alla cultura positivista del documento fotografico come strumento neutro e oggettivo di riproduzione dell'arte. È il caso di diverse fototeche organizzate dalle Soprintendenze della Liguria e del Piemonte, dai comuni di Genova e di Bologna e dalle Gallerie degli Uffizi a Firenze. Sono collezioni istituzionali che incarnano un approccio catalogatorio del patrimonio e un'interpretazione della funzione dell'immagine fotografica che trovavano il loro equivalente nei cataloghi Alinari, Brogi e Andersen, atelier che avevano creato la loro fortuna fornendo le riproduzioni delle opere e dei monumenti italiani tanto al mercato dell'arte quanto alle edizioni specializza-

te e ai ricercatori di storia dell'arte. Mercanti, critici, storici e collezionisti guardavano all'opera d'arte attraverso un'estetica nata con il Vasari e proseguita con il Winckelmann, quale evoluzione di un canone di cui le opere erano singole occorrenze che andavano comparate, ordinate e catalogate¹². Così prevaleva per tutti l'esigenza di una rappresentazione oggettiva e formale dei monumenti che tendeva a neutralizzare l'interpretazione dell'incisione di traduzione e il contesto di provenienza delle opere.

Dal museo al territorio: oltre la riproducibilità tecnica, l'aura

Negli anni Sessanta gli specialisti del settore cominciano a rifiutare la concezione estetica dell'oggetto d'arte e l'iconografia della riproduzione ereditata dal Diciannovesimo secolo, che trovava la sua manifestazione ultima nel museo e nel suo sistema di presentazione delle opere. Il museo d'arte antica di origine soppressiva e di stigmati illuminista era considerata un'«opera chiusa», un «museo di se stesso»¹³, una struttura che aveva esaurito la sua funzione rispetto al territorio e che trovava il suo senso soltanto in una riconsiderazione storica della sua funzione: «Nato di necessità, e sulla spinta di un'utopia largamente progressiva, il museo ha probabilmente assolto ai suoi doveri tra il 1796 ed il 1860 e cioè nell'età della massima occorrenza fisica della conservazione, messa in forse dalle soppressioni e dai profondi travagli socio-economici del paese. I luoghi della conservazione originaria venivano soppressi, cioè distrutti, venduti o modificati. Il museo era il luogo dove le opere potevano trovare rifugio, un nuovo rifugio; nonché conservazione, luminosità, studio e utilizzazione sociale»¹⁴. Il museo costituiva un sistema di fruizione e godimento dell'arte strutturato per mettere in evidenza i valori formali dell'arte e la loro evoluzione.

«Il museo è il luogo dove l'opera viene privata d'ogni eventuale residuo della sua esistenza storica e presentata nella sua pura, permanente, assoluta artisticità – scriveva Giulio Carlo Argan in un celebre saggio del 1968 –, applicando la terminologia del Benjamin si può dire che nel museo l'opera perde tutta la sua “aura” e raggiunge, in compenso, il massimo grado di “esponibilità” [...]: quello che si esibisce come valore assoluto e immutabile è in realtà soltanto il valore che l'opera ha nel presente e cioè non nel suo, ma nel nostro contesto culturale. Perciò l'architettura del museo è, deve essere architettura»¹⁵.

L'architettura del museo si sostituisce al contesto originale per dare una presenza all'opera che svolge una nuova funzione estetica e culturale. L'apparente «immunità storica»¹⁶ che permette la comparazione

tra opere di epoche e di luoghi diversi è una costruzione realizzata dall'architettura del museo con i suoi spazi, concepiti per la contemplazione. Il fatto che Argan ricorra alle categorie benjaminiane di *aura* e di *esponibilità* – utilizzate dal filosofo tedesco per parlare della fotografia di riproduzione dell'arte – mostra bene il legame estetico e concettuale tra la presentazione museale e la rappresentazione fotografica. La trasformazione della natura e della funzione dell'oggetto artistico attraverso la riproduzione fotografica era stato uno degli aspetti centrali analizzati da Benjamin nel suo celebre saggio, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*¹⁷. Benjamin fornisce un'interpretazione estetica di un tipo particolare di documentazione dell'opera che si era imposto dalla seconda metà del Diciannovesimo secolo per soddisfare la concezione museale, strumento di una storia dell'arte come storia stilistica e formale. Tale riproduzione dell'opera e dei suoi dettagli esaltava gli aspetti formali e strutturali dell'oggetto, eliminando il suo contesto, la sua *aura*, e consentendo una comparazione degli oggetti al di fuori del loro contesto antropologico originario. La sparizione dell'*aura* era quindi l'effetto di un genere preciso di fotografia, con un proprio *stile*, capace di realizzare una museificazione visiva dell'intero patrimonio artistico.

Il saggio di Benjamin apriva un capitolo fondamentale per le strategie culturali che si svilupperanno nel secondo dopoguerra. La possibilità di riprodurre e diffondere le opere d'arte a livello delle masse aumentava con l'esigenza crescente degli amministratori di guardare all'arte quale *bene culturale* e promuovere una valorizzazione didattica, democratica e identitaria del patrimonio. La riflessione post-benjaminiana condurrà a degli approcci inediti per la promozione e lo studio del patrimonio artistico. In Francia il *Musée imaginaire* di André Malraux¹⁸ (1947) sarà la formulazione più lucida di una logica che accettava e portava alle estreme conseguenze lo sradicamento delle opere realizzato dai musei e amplificato dalla riproduzione fotografica. La prospettiva di Malraux condivideva le considerazioni benjaminiane sulla moltiplicazione dell'opera realizzata dalla fotografia, per giungere a una storia dell'arte che si struttura nella virtualità delle riproduzioni. Grazie alle immagini, ai libri illustrati e alle grandi esposizioni è possibile per Malraux superare l'*aura* fisica e storica degli oggetti d'arte e dar loro una nuova dimensione, costruendo i percorsi più diversi nello spazio virtualmente infinito e "completo" del museo immaginario.

In Italia la tradizione sociale e politica fortemente regionalizzata

aveva portato delle evoluzioni specifiche per la valorizzazione culturale e didattica del patrimonio artistico. L'opposizione tra cultura del museo e cultura di un patrimonio radicato nel territorio condusse a una considerazione diversa dell'oggetto fotografico e della sua funzione estetica. La rilettura del concetto di patrimonio paesaggistico occupava il dibattito di molti specialisti – architetti e storici dell'arte – che lavoravano nelle Soprintendenze e nelle amministrazioni centrali. Si presero le distanze rispetto alla tradizione postunitaria dei Brogi e degli Alinari, che avevano costruito la visione ufficiale e ormai commerciale del paesaggio italiano e del suo patrimonio artistico. Il direttore della pinacoteca di Bologna, Andrea Emiliani, metteva in discussione il concetto tradizionale del museo e l'iconografia di cui era portatore, sostenendo una sensibilizzazione verso il territorio come luogo originario e *aura* dell'oggetto artistico e del monumento:

«Il tradizionale concetto di conservazione dell'opera d'arte intesa come entità a sé stante ha ormai mostrato la sua inadeguatezza. [...] Un nuovo concetto di conservazione come pubblico servizio, che sia in grado di affrontare il problema della tutela del patrimonio culturale italiano nella sua globalità: un patrimonio da difendere proteggendo non solo le opere d'arte, ma anche salvando la natura e il paesaggio, garantendo ai centri storici la loro integrità, tutelando i monumenti minori, registrando le tradizioni locali»¹⁹.

Quest'attenzione per la realtà locale condurrà a un rinnovamento delle attività di monitoraggio del territorio e all'esigenza di una fotografia capace non solamente di riprodurre gli oggetti e i palazzi, ma di cogliere l'*aura* dei luoghi, il contesto urbano, paesaggistico, culturale e antropico. Bertelli e Emiliani esprimevano una sensibilità comune che esigeva un approccio fotografico diverso, capace di rompere con una tradizione che si era interessata unicamente ai monumenti maggiori, traducendoli attraverso delle immagini frontali e decontestualizzate.

Paolo Monti e la documentazione del territorio

Emiliani aveva sperimentato il valore della fotografia d'autore per la documentazione del paesaggio a metà degli anni Sessanta, in occasione della realizzazione della grande *Storia della letteratura italiana* di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno. L'editore Garzanti aveva voluto Paolo Monti, «un fotografo colto e sapiente capace di discutere e indiscutibile»²⁰. Dopo questa prima collaborazione Emiliani penserà subito a Monti per organizzare, assieme alla Soprintendenza alle Gallerie di Bo-

logna, dei progetti di documentazione fotografica della città. Il rilevamento del centro di Bologna del 1969 doveva fornire una rappresentazione della città storica e delle mutazioni del tessuto urbano intervenute nel dopoguerra. La campagna, come ricorda l'architetto Pier Luigi Cervellati, aveva un obiettivo culturale preciso, perché «era difficile dimostrare l'assunto che il centro storico era un "monumento unico" tutto da salvaguardare e recuperare secondo i criteri del restauro conservativo»²¹. Monti aveva quindi il compito di trasformare una visione teorica sulla città attraverso una nuova cultura dello sguardo, cercando di rivelare agli abitanti che il centro storico non si limitava a Piazza Maggiore e che i "monumenti celebri" trovavano il loro senso solamente in un contesto più ampio, che formava un patrimonio inestimabile di armonia urbana. Il fotografo nel 1969 costruì una nuova immagine di Bologna che forniva una lettura architettonica funzionale, mettendo l'accento sulla struttura del contesto urbano. «Per la prima volta ogni strada è stata fotografata dapprima nei suoi tagli prospettici generali, poi sezionata in settori più limitati»²²; infine tutti i palazzi erano stati fotografati singolarmente, documentando anche le entrate, i giardini, le scale. Le fotografie giocano con la luminosità degli spazi e le sovrapposizioni delle epoche e degli stili, associando la monumentalità della visione all'analisi strutturale del contesto urbano. Il progetto richiese la chiusura delle singole strade alla circolazione automobilistica e la rimozione temporanea della segnalazione stradale. Monti aveva creato la visione ideale di un pedone che passeggiasse per una Bologna libera dalle automobili parcheggiate lungo i portici.

Architettura, fotografia e cultura pop

Il lavoro di Monti realizza un'evoluzione importante rispetto all'immaginario tradizionale del paesaggio italiano; le sue fotografie, nonostante il rigore documentario delle architetture, non isolano più i palazzi ma li rivelano nel contesto della città. Tuttavia, il censimento fotografico non mancherà di suscitare critiche. Come ricorda lo stesso fotografo in un'intervista²³, parecchi architetti avevano contestato la scelta di Monti di far togliere le macchine e la segnaletica stradale dalle vie che fotografava. Agli occhi di alcuni operatori, la visione di Monti conservava ancora un aspetto idealista nella volontà di cancellare la presenza dei segni della modernità. Negli anni Sessanta il dibattito sulla rappresentazione della città e del territorio – che aveva già animato le ricerche

fotografiche delle avanguardie storiche²⁴ – favoriva l’abbandono dei canoni del vedutismo del Diciannovesimo secolo; il rifiuto di una visione accademica *oggettiva* offriva un ventaglio di soluzioni, rivelando la distanza tra la percezione *culturale* dello spazio – la sua rappresentazione attraverso il disegno, i dipinti e le fotografie – e la sua effettiva trasformazione fisica²⁵. Monti a Bologna aveva cercato una città quasi vuota, che non mostrasse l’ingombrante presenza della contemporaneità. Il fotografo e i sovrintendenti emiliani non rappresentavano la Bologna quotidiana ma ricostruivano una visione che era insieme censimento urbano e immagine ideale della città. Questo metodo non soddisferà alcuni architetti, per i quali i nuovi mezzi di trasporto e la cultura della pubblicità dovevano essere rappresentati. Questi operatori volevano potersi confrontare con gli aspetti della situazione urbana e studiare le soluzioni empiriche degli abitanti. In questo senso si guardava con interesse alle ricerche delle neo-avanguardie e alla loro capacità di appropriazione dei media e dei materiali industriali, realizzando delle installazioni spaziali originali, capaci di configurare diversamente lo spazio della galleria, della città e del museo. Gli artisti sembravano capaci di ripensare le categorie dell’architettura e della scultura poiché accettavano la cultura popolare e industriale in tutte le sue manifestazioni, senza imporre la visione ideale del modernismo.

Le tecniche di rappresentazione del paesaggio e il ricorso alla fotografia sono un luogo privilegiato per analizzare le influenze e collaborazioni tra artisti, architetti e fotografi. Alcuni studi di architettura quali *Archigram* in Inghilterra o *Archizoom* e *Superstudio* in Italia²⁶ elaborano una nuova concezione del progetto con delle visioni urbane che riprendono la cultura visiva pop e il fotomontaggio. Alla base di questa ibridazione dei linguaggi c’era la convinzione che una tecnica diversa di visione della realtà urbana permetteva un diverso approccio per realizzare dei progetti liberi dalla concezione spaziale modernista. Questo scambio tra artisti e architetti cominciò a portare i suoi frutti anche a livello del paesaggio. Per la Triennale di Milano del 1968 gli artisti Gino Marotta e Enrico Castellani avevano concepito un progetto grandioso assieme a due architetti milanesi, Cesare Casati e Emanuele Ponzio, dal titolo *Nuovo paesaggio*:

«35 artistes italiens avaient été invités à choisir sur l’ensemble du territoire national l’emplacement de leur choix pour y structurer l’espace ambiant – raconte Pierre Restany – dans la plupart des cas, le spectacle était à voir du ciel: deux jours étaient prévus pour le vernissage, le public suivant l’ordre des étapes d’une cara-

vane d'avions spécialement affrétés. Pour la première fois le territoire d'un État était envisagé dans sa totalité comme le théâtre unitaire d'une métamorphose multiple»²⁷.

Questi interventi nel paesaggio in scala nazionale erano contemporanei alle prime manifestazioni di land art organizzate negli Stati Uniti ma, a differenza delle operazioni americane che si svolgevano soprattutto nel deserto, gli artisti italiani si sarebbero confrontati a un paesaggio da sempre antropizzato. Sarebbe stato interessante poter confrontare la documentazione fotografica delle installazioni con quelle realizzate contemporaneamente dagli artisti della land art nelle montagne e nei deserti americani, considerando la diversa cultura del paesaggio e della fotografia dei due paesi. Purtroppo il progetto italiano fu bloccato all'ultimo dalle occupazioni studentesche della Triennale. Nelle pagine di *Domus* troviamo solamente una pianta dell'Italia con le indicazioni dei luoghi previsti per i vari interventi (fig. 1). In questi anni riviste quali *Domus* e *Casabella* forniscono un panorama ampio del ricorso alla fotografia nelle ricerche artistiche e urbanistiche, dove le immagini mantengono un doppio valore, impiegate allo stesso tempo come strumento e opera. Non a caso proprio in Italia *Casabella* pubblica un numero speciale che, nel dicembre del 1971, presenta in anteprima mondiale le proposte teoriche del gruppo di lavoro di Robert Venturi e Denise Scott Brown all'Institute for Architecture and Urban Studies di New York, fornendo un'ampia anticipazione del celebre libro *Learning from Las Vegas* (1972). L'articolo di Denise Scott Brown, *Learning from pop*, spiega l'attenzione di questi ricercatori per l'architettura popolare e per le soluzioni spontanee che propone. I palazzi delle strade delle periferie erano delle fonti di ispirazione per un rinnovo delle modalità del progetto architettonico rispetto alla funzionalità pura imposta dal movimento moderno. Questa visione conduceva Venturi e Scott Brown ad interessarsi ai progetti concettuali: gli artisti analizzavano le urbanizzazioni popolari e le strutture seriali dei quartieri con una documentazione fotografica nuova rispetto agli standard dell'architettura. La posizione di Venturi e della sua équipe esalta libri fotografici quali *Every Building on the sunset strip* (1966) di Ed Ruscha, confermando come l'estetica concettuale del documento e l'analisi dei mezzi popolari di rappresentazione avessero espresso una sensibilità programmatica diversa, un nuovo modo di guardare, comprendere e agire sul reale. La fotografia diventava uno strumento dell'architettura e dell'urbanistica, non più quale forma iconografica analoga al disegno architettonico, ma

come fonte per interpretare delle nuove tipologie involontarie che nascevano nelle periferie urbane.

In Italia negli anni Settanta i fotografi, isolati dalle istituzioni e dal mercato, troveranno rifugio nei rari progetti urbanistici e antropologici. Le committenze locali diventano spesso i soli spazi di ricerca dove poter elaborare l'eredità estetica delle neo-avanguardie e il retaggio ineludibile di una tradizione iconografica del paesaggio e della città.

«Selezionare un immaginario italiano è molto più difficile rispetto a quello di altri paesi come gli Stati Uniti. L'immaginario visivo del Novecento è, nel nostro paese, composto da immagini che derivano dalle fotografie degli Alinari, dai sussidiari, dalle cartoline illustrate, dai libri del *Touring Club* e da mille altri luoghi [...] questo tende a costruire quello che definirei il «luogo comune» – scriverà Luigi Ghirri, presentando la mostra *Viaggio in Italia* (1984) – Il problema è di vedere attraverso tutte le immagini precedenti quel luogo comune e nel contempo di cancellarle per avere una propria prima visione»²⁸.

La fotografia italiana troverà così nel paesaggio il terreno comune per la rivendicazione di una visione che è allo stesso tempo artistica e professionale (**fig. 2**); visione autentica dell'era contemporanea quale unica via possibile per il superamento della precedente cultura fotografica.

NOTE

¹ Cfr. S. Bordini, *Arte con la fotografia. Esperienze in Italia negli anni Sessanta e Settanta*, in *Arte in Italia dopo la Fotografia 1850-2000*, in catalogo della mostra a cura di M.A. Fusco e M.V. Marini Clarelli, (Roma, Galleria Nazionale di Arte Moderna 21 dicembre 2011 - 4 marzo 2012), Milano 2011, pp. 24-33.

² W. Settimelli, *Photo 13 Italiana a quattr'occhi con Carlo Bertelli direttore del Gabinetto Fotografico Nazionale*, in «Photo 13», II (1971), 1, pp. 16-17 e 78.

³ Ivi., p. 17.

⁴ Ivi., p. 16.

⁵ Cfr. M. Miraglia, *Francesco Paolo Michetti, fotografo*, Torino 1975.

⁶ W. Settimelli, *Photo 13 Italiana ...*, in cit., p. 78.

⁷ Cfr. *I dagherrotipi della collezione Ruskin*, catalogo della mostra a cura di P. Costantini e I. Zannier, (Venezia, Palazzo Fortuny 15 gennaio - 30 marzo 1986), Venezia 1986.

⁸ Cf. E. Spalletti, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in G. Previtali (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, vol. 2: *L'artista e il pubblico*, Torino 1979, pp. 215-484.

⁹ M. Miraglia, *La fortuna istituzionale della fotografia dalle origini agli inizi del Novecento*, in 1899, *Un progetto di fototeca pubblica per Milano: il «ricetto fotografico» di Brera*, catalogo della mostra a cura di M. Miraglia e M. Ceriana, (Milano, Pinacoteca di Brera Sala della Passione 17 febbraio - 25 aprile 2000), Milano 2000, p. 13. Cfr. anche M. Ferretti, A. Conti, E. Spalletti, *La documentazione dell'arte*, in *Gli Alinari fotografi a Firenze 1852-1920*, catalogo della mostra a cura di W. Settimelli, F. Zevi, (Firenze, Forte di Belvedere luglio - ottobre 1977), Firenze 1977, pp. 101-174; M. Miraglia, *Dalla "traduzione" incisoria alla "documentazione" fotografica*, in A. Molto, *La sistina riprodotta. Dalle stampe del cinquecento alle cam-*

pagne fotografiche Anderson, Roma 1991, pp. 221-282; S. Paoli, *Linguaggio fotografico e opere d'arte: un problema di traduzione o interpretazione?*, in S. Lusini (a cura di), *Fototeche e archivi fotografici, prospettive di sviluppo e indagine delle raccolte*, Prato 1996, pp. 243-247; A. C. Quintavalle, *La fotografia e i suoi modelli*, in C. De Seta (a cura di), *Quale storia dell'arte*, Napoli 1977, pp. 61-87.

¹⁰ Cfr. M.F. Bonetti, *La fotografia all'istituto nazionale per la grafica*, in T. Serena (a cura di), *Per Paolo Costantini, indagine sulle raccolte fotografiche*, Pisa 1999, vol. 2, pp. 237-247.

¹¹ Cfr. M. Miraglia, *La fortuna ...*, cit., pp. 15-16.

¹² Cfr. Hans Belting, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte* (1983), trad. it. di F. Pomarici, Torino 1990; ed. orig. *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Monaco 1983.

¹³ Cfr. A. Emiliani, *Il museo, opera chiusa*, in A. Emiliani, *Dal museo al territorio*, Bologna 1974, p. 51.

¹⁴ Ivi.

¹⁵ G. C. Argan, *Il Museo d'arte moderna*, in «Metro», 14, giugno 1968, p. 5.

¹⁶ Ivi.

¹⁷ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. di E. Filippini, Torino 1966; ed. orig. *Das kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Francoforte sul Meno 1955.

¹⁸ *Le Musée Imaginaire* è pubblicato da Skira nel 1947 come prima parte della trilogia *Psychologie de l'art*. Dal 1959 al 1969 André Malraux è ministro incaricato degli affari culturali francesi. Cfr. M. Melot, *André Malraux et l'Inventaire général*, in *Présence d'André Malraux*, Paris 2004, pp. 60-67.

¹⁹ A. Emiliani, *La conservazione del patrimonio culturale*, in « Rivista IBM », vol. VIII (1972), 2, p. 38.

²⁰ Cit. in A. Emiliani, *Un maestro della cultura moderna*, in P. Monti, *Paolo Monti Fotografo e l'età dei piani regolatori (1960-1980)*, catalogo della mostra, (Bologna, Palazzo Re Enzo novembre - dicembre 1983), Bologna 1983, p. 11. Si veda anche R. Valtorta, *Paolo Monti: scritti e appunti sulla fotografia*, Milano 2008.

²¹ In P.L. Cervellati, *Il censimento fotografico dei centri storici dell'Emilia e della Romagna*, in P. Monti, *Paolo Monti Fotografo...*, cit., p. 15.

²² A. Emiliani, *Il censimento fotografico*, in A. Emiliani, *Dal museo al territorio*, op. cit., p. 83.

²³ Cfr. P. Monti, *Paolo Monti Fotografo...*, cit., pp. 132-134.

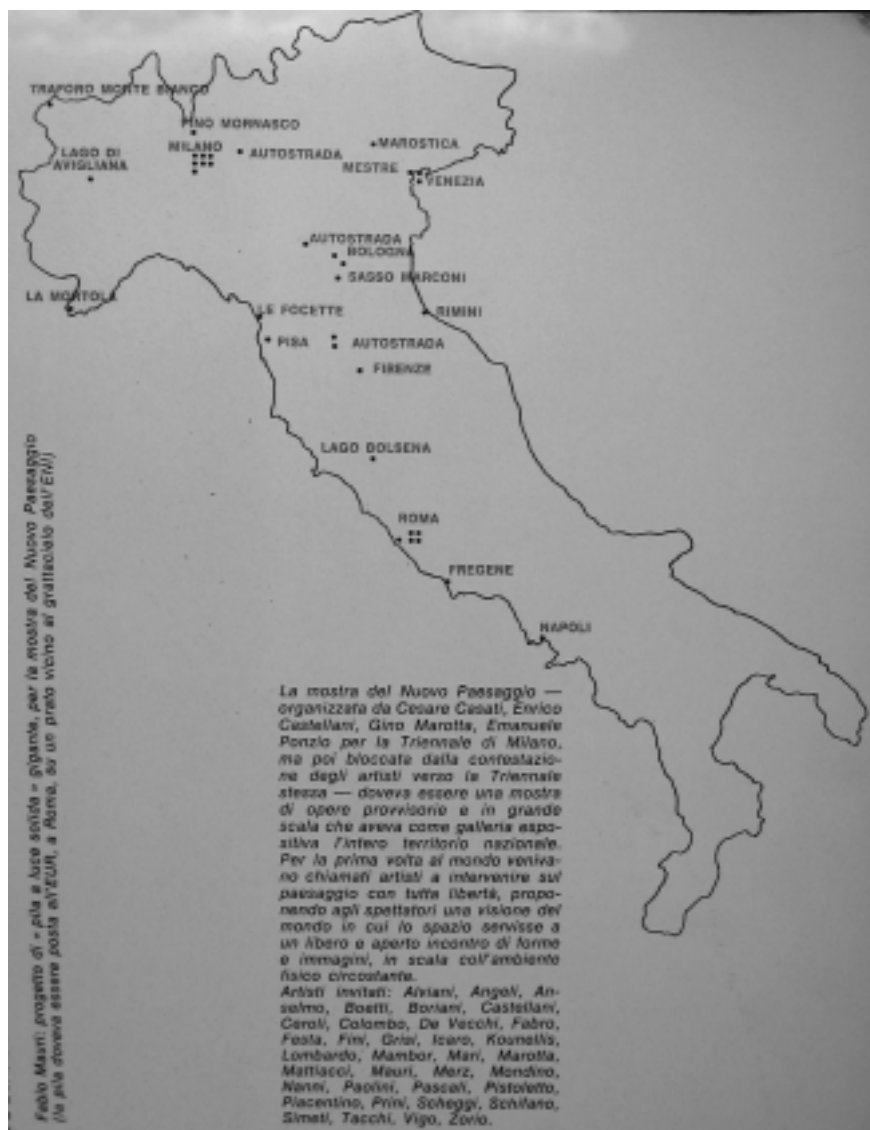
²⁴ Cfr. l'introduzione di Cesare De Seta a *Giuseppe Pagano fotografo*, catalogo della mostra a cura di C. De Seta, (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica 10 marzo - 9 aprile 1979), Milano 1979, pp. 5-12.

²⁵ Cfr. C. De Seta (a cura di), *Paesaggio, Annali, Storia d'Italia, vol. 5*, Torino 1982.

²⁶ Cfr. R. Gargiani, B. Lampariello, *Superstudio*, Roma/Bari 2010 e R. Gargiani, *Archizoom associati: 1966-1974: dall'onda pop alla superficie neutra*, Milano 2007.

²⁷ P. Restany, *Le Livre blanc de l'art total. Pour une esthétique retrospective*, in «Domus», (1968), 469, p. 45. Gli artisti invitati erano Alviani, Angeli, Anselmo, Boetti, Boriani, Castellani, Ceroli, Colombo, De Vecchi, Fabro, Festa, Fini, Grisi, Icaro, Kounellis, Lombardo, Mambor, Mari, Marotta, Mattiacci, Mauri, Merz, Mondino, Nanni, Paolini, Pascali, Pistoletto, Piacentino, Prini, Scheggi, Schifano, Simeti, Tacchi, Vigo e Zorio.

²⁸ L. Ghirri e M. Belpoliti, *Nel regno dell'analogo*, in «Il Manifesto», 16 marzo 1984, p. 7; pubblicata in seguito in P. Costantini, G. Chiaramonte (a cura di), *Luigi Ghirri Niente di antico sotto il sole*, Torino 1997, p. 286.



1. Progetto dell'esposizione *Nuovo Paesaggio* per la Triennale di Milano, pubblicato in *Domus*, 1968, 469, p. 48



2 .Copertina del catalogo *Viaggio in Italia*, a cura di Luigi Ghirri, Gianni Leone, Enzo Velati, grafica di Paola Borgonzoni Ghirri, 1984